Stratégies de démythification dans la mise en scène de Wilhelm Tell (Hansgünther Heyme, Claus Peymann, Samuel Schwarz)

Strategien der Entmythisierung in Wilhelm Tell-Inszenierungen

Staging William Tell: Strategies in demythification

Emmanuel Béhague

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6000>

DOI : 10.4000/ceg.6000

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 129-144

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Emmanuel Béhague, « Stratégies de démythification dans la mise en scène de Wilhelm Tell (Hansgünther Heyme, Claus Peymann, Samuel Schwarz) », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 65 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 25 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6000> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.6000>

Stratégies de démythification dans la mise en scène de *Wilhelm Tell* (Hansgünther Heyme, Claus Peymann, Samuel Schwarz)

Emmanuel BÉHAGUE

Université de Strasbourg

« Dès lors qu'on a choisi un sujet comme Guillaume Tell, on doit nécessairement gratter certaines cordes qui ne sonnent pas bien aux oreilles de tout le monde » : moins d'un mois après la création de la pièce à Weimar le 17 mars 1804, ce commentaire de Friedrich Schiller, dans une lettre à Iffland¹, préfigure la destinée de sa pièce au cours des deux siècles suivants. Sans cesse relue et orientée à l'aune d'une situation historique spécifique, l'œuvre se prête particulièrement à la production d'un discours d'affirmation nationale et constitue un matériau propre à servir la cohésion d'une communauté. Dans un cadre alpestre qui constitue un contexte topologique clairement délimité et identifiable, la révolte victorieuse contre un oppresseur fait fonction de surface de projection toujours renouvelable. Dans le personnage de Tell s'incarne en outre une volonté individuelle subordonnée à une cause collective, qui, *a contrario*, vient légitimer l'acte politique du héros.

Un bref regard rétrospectif sur les phases récentes de la réception de l'œuvre permet d'éclairer ces potentialités, regard que nous ne ferons pas remonter plus loin que le national-socialisme². La pièce, déjà très souvent jouée dans les années précédant l'accession au pouvoir du parti national-socialiste, demeure jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale particulièrement présente dans les programmations³. Elle est néanmoins

¹ Lettre de Schiller à Iffland, 14 avril 1804, in *Schillers Werke, Nationalausgabe. Hrsg. von Norbert Oellers, Bd. 32, Briefe, 1.1.1803–9.5.1805*, Stuttgart, Böhlau, 1985, p. 123 : « Wenn man einmal ein solches Sūjet, wie der Wilhelm Tell ist, gewāhlt hat, so muss man nothwendig gewisse Saiten berühren, welche nicht jedem gut ins Ohr klingen. »

² Pour une histoire politique de la réception théâtrale de l'œuvre, voir Barbara PIATTI, *Tells Theater. Eine Kulturgeschichte in fünf Akten zu Friedrich Schillers Wilhelm Tell*, Basel, Schwabe, 2004, p. 181-240.

³ *Wilhelm Tell* est l'œuvre de Schiller la plus jouée entre septembre 1929 et janvier 1933 (cinquante-deux mises en scène). Entre février 1933 et août 1944, période d'étude choisie pour

interdite en 1941 sur ordre du Führer lui-même, décision qui peut être mise en relation avec la tentative d'attentat perpétrée par le Suisse Maurice Bavaud le 9 novembre 1938⁴. Devenue susceptible d'être lue dans le sens d'une résistance au régime nazi, elle est également retirée des programmes scolaires⁵.

À son dévoiement politique fait suite l'impossibilité d'une utilisation par trop idéologique de l'œuvre en RFA. Celle-ci est, à l'instar d'autres grandes œuvres du répertoire de langue allemande, abordée comme le vecteur d'une possible réactivation des valeurs humanistes de la culture allemande qui constitue un des enjeux de la pratique théâtrale dans les années 1950. Une telle vision est donc politique dans la mesure où elle revient à exploiter la dimension identitaire de l'œuvre au profit de la cohésion nationale. Une même exploitation est le fait de la RDA, mais dans un contexte idéologique radicalement différent⁶. Avec le bouleversement du paysage théâtral ouest-allemand dans les années soixante va de pair un nouveau rapport au patrimoine dramatique national, le geste transgressif occupant alors une place importante dans l'approche des grands textes du répertoire.

Cette approche se diversifie clairement dans les années 1980, du fait de l'atomisation des démarches de création. C'est dans ce contexte que s'inscrivent deux des trois mises en scènes abordées dans le présent article : il s'agit tout d'abord de celle d'Hansgünther Heyme au Staatstheater de Stuttgart en 1984, et de celle de Claus Peymann au Burgtheater en 1989. Viendra s'y ajouter le travail réalisé par Samuel Schwarz au Theater Sankt-Gallen en 2006⁷. Malgré l'écart temporel qui sépare la première de la troisième, ces productions participent d'une même démarche de démythification, que l'on comprendra ici comme la tentative de produire un discours théâtral dans lequel l'œuvre serait affranchie de sa fonction de support du discours identitaire. Il s'agit donc de mettre en évidence les formes et les enjeux de cette démythification dans des contextes politiques et

l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, on en recense cent trente-sept (troisième œuvre la plus jouée), mais il faut rappeler qu'elle est interdite en 1941. Voir Thomas EICHER, Barbara PANSE, Henning RISCHBIETER, *Theater im „Dritten Reich“*, Seelze-Velber, Kallmeyer, 2000, p. 325.

⁴ Barbara PIATTI, *Tells Theater*, p. 213. Bavaud est exécuté le 14 mai 1941. Le 3 juin, dans un courrier adressé au *Chef der Reichskanzlei* Hans Heinrich Lammers, Martin Bormann lui fait part du souhait du Führer de voir la pièce disparaître des programmations (document reproduit dans Piatti, *Tells Theater*, p. 215). Piatti établit un lien de cause à effet sur la base de cette chronologie des événements.

⁵ Voir le courrier envoyé dans ce sens par Lammers au *Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung* en date du 8 novembre 1941, cité dans Hans Ulrich LINDKEN, *Erläuterungen zu Friedrich Schiller – Wilhelm Tell*, Hollfeld, Bange, 1986, p. 35.

⁶ Voir par exemple les directives du bureau politique du SED le 15 janvier dans *ibid.*, p. 36-37.

⁷ L'analyse se fonde sur le visionnage d'enregistrements vidéo des trois mises en scène : *Wilhelm Tell*, DVD, Burgtheater / Hoanzl, Aufzeichnung aus dem Burgtheater 1990 ; captation vidéo du spectacle de Samuel Schwarz fournie par le *Theater Sankt Gallen*, accompagnée du programme ; visionnage d'un enregistrement de la mise en scène de Hansgünther Heyme au *Medienzentrum des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin*.

culturels différents, questionnement qui nécessite au préalable que soit défini le processus de démythification au théâtre. Après une brève présentation des metteurs en scène, leurs travaux seront abordés de manière contrastive à travers l'examen de deux aspects transversaux qui sont d'une part l'articulation entre le héros et le collectif, et d'autre part le rapport à l'histoire collective tel qu'il trouve une expression sur la scène. Cette analyse permettra enfin de mettre en évidence non seulement les enjeux, mais aussi les ambiguïtés de l'entreprise critique.

La démythification au théâtre

Le point de départ de cette étude sera une définition du mythe comme récit à dimension identificatrice pour une communauté, récit doublement caractérisé par sa permanence et sa variabilité, tel que le décrit Hans Blumenberg :

Les mythes sont des histoires d'une extrême stabilité en ce qui concerne le noyau narratif et d'une flexibilité tout aussi extrême en ce qui concerne les variations de détail. Ces deux propriétés rendent les mythes susceptibles d'une longue tradition : leur stabilité procure le plaisir de les reconnaître même dans des représentations picturales ou rituelles ; leur variabilité le plaisir d'expérimenter des moyens d'expression nouveaux et personnels. C'est un rapport connu dans le domaine de la musique sous le nom de « thème avec variations », attirant pour les compositeurs comme pour les auditeurs.⁸

Lieu de la performance comme rencontre entre producteurs et spectateurs d'un événement visuel et sonore, le théâtre, dans ses caractéristiques les plus essentielles et indépendamment de ses avatars historiques, constitue l'espace privilégié d'une représentation du récit mythique dont les fonctions identificatrices n'existent que par la répétition de cet acte rituel. Sous leur forme moderne et occidentale cette fois, les arts de la scène font se côtoyer des systèmes de signes (texte, corps, signes visuels) perpétuellement enrichis par les possibilités technologiques. La scène de théâtre, cette fois plus précisément conçue comme lieu de mise en scène d'un matériau littéraire, apparaît néanmoins comme un cas particulier dès lors que ce texte constitue lui-même la « mise en forme » d'un récit fondateur préexistant. Ainsi le *Tell* de Schiller répond-il, avant même sa concrétisation scénique, d'une organisation signifiante spécifique du matériau.

⁸ Hans BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 40 : « Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel „Thema mit Variationen“ in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist. »

L'élaboration de cette concrétisation physique de l'œuvre littéraire repose sur l'organisation réfléchie des signes verbaux, visuels, sonores, costume, vidéo etc. Afin que soit activée la fonction identificatrice du mythe, afin que le récit fasse sens pour la communauté, il faut que cette organisation soit de l'ordre de la *convergence* : l'interaction entre les différents vecteurs de signification produit un sens qui s'impose à la réception collective. Un tel fonctionnement de la scène peut dès lors être éclairé par le biais d'une autre approche du mythe, celle développée par Roland Barthes dans l'essai « Le mythe, aujourd'hui ». Le signe mythique, chez Barthes, est un « système sémiologique second⁹ » : le fonctionnement de la langue est défini comme un premier système sémiologique, dans lequel, on le sait, le signe est formé du signifiant et du signifié ; dans le mythe, ce premier système devient lui-même signifiant. Ce second signifiant, rappelons-le, ne se limite nullement à une forme verbale. Les mythes utilisent des vecteurs divers, comme le montre l'exemple d'une photographie analysée par l'auteur d'un soldat de l'armée coloniale saluant en souriant un drapeau non visible par le récepteur de l'image. Les signes ici visuels (salut, sourire, orientation du regard, uniforme militaire) convergent et se complètent pour produire un discours mythique qui « organise un monde sans contradictions », dans lequel « les choses ont l'air de signifier toutes seules¹⁰ ». Si l'enjeu d'un tel agencement est la légitimation du colonialisme, toute convergence des signes sur la scène ne saurait évidemment être soupçonnée de servir un positionnement idéologique. Elle n'en remplace pas moins le processus réflexif du spectateur par la réception inconsciente de ce qui se pose comme une évidence.

La démythification sur la scène de théâtre peut ainsi être définie comme une stratégie d'organisation *divergente* des signes. Dans le domaine plus restreint du « théâtre du texte » (*Texttheater*), il convient de questionner l'objet scénique quant à son rapport à l'œuvre littéraire afin d'isoler les coupes ou, au contraire, l'insertion de matériaux textuels autres (comme ce sera ici le cas dans deux des trois mises en scène) et de déduire une intention de mise en scène. Cependant, seule une approche analytique du phénomène scénique dans son ensemble permet d'intégrer une réflexion sur le signe théâtral dans une description des processus de mythification/démythification. Il s'agira donc de décomposer les articulations entre les systèmes de signes et de mettre en évidence les stratégies d'interruption, de contradiction, de jeu avec la réception du spectateur.

⁹ Roland BARTHES, « Le mythe, aujourd'hui », in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 687.

¹⁰ *Ibid.*, p. 698.

Les trois mises en scène : Heyme, Peymann, Schwarz

En 1966 déjà, le protagoniste important du *Regietheater* qu'est Hansgünther Heyme avait mis en scène l'œuvre de Schiller, un travail qu'on doit considérer comme l'un des premiers signes des bouleversements esthétiques et politiques du théâtre de langue allemande¹¹. Dans le contexte de politisation et de transgression des codes du théâtre bourgeois, la pièce donne lieu à un travail de destruction de Tell comme mythe national, ainsi que le souligne Ferdinand Piedmont :

Il ne s'agissait aucunement d'une nouvelle interprétation de la pièce, mais ce qu'on visait, c'était une récupération modifiant (et faussant) consciemment Schiller à partir d'anciennes représentations historiques de la légende de Tell.¹²

Dans cette lecture, la révolte des confédérés contre le pouvoir des Habsbourg préfigure la montée du nazisme. Les Suisses représentent ici les forces fascistes, le personnage de Stauffacher est clairement associé à Joseph Goebbels et le serment du Rütli est accompagné musicalement par le Horst-Wessel-Lied. En 1984¹³, la renaissance du débat politique et journalistique autour de l'identité collective en République fédérale ainsi que l'émergence très polémique d'un rapport nouveau au passé, ponctués par la suite de polémiques telles que la polémique déclenchée par la visite du chancelier Kohl au cimetière de Bitburg (1985) ou plus tard la « querelle des historiens » (1986-87), forment un contexte politique agissant comme un repoussoir pour le metteur en scène.

Claus Peymann, qu'on ne présentera pas plus avant ici, fait partie des représentants les plus connus d'une génération de metteurs en scène qui renouvellent en profondeur les codes et les traditions du théâtre de langue allemande dans les années soixante. Créé à Vienne le 23 mars 1989, alors que Peymann dirige le Burgtheater, son *Tell* fait indéniablement partie des productions dans lesquelles l'émancipation de la scène vis-à-vis de l'autorité de l'œuvre qui caractérisait des travaux précédents¹⁴ laisse la place à une esthétique théâtrale qui, sans pour autant sacraliser le texte, paraît principalement déterminée par la volonté de sa transmission¹⁵.

Logiquement moins connu que ses prédécesseurs, Samuel Schwarz, représentant de la génération suivante, fonde en 2000 la compagnie

¹¹ Peter IDEN, cité dans Frank SUPPANZ, *Friedrich Schiller. Wilhelm Tell*, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 173.

¹² Ferdinand PIEDMONT, *Aktuelles Theater mit Schiller*, Frankfurt am Main / Berlin, Peter Lang, 2005, p. 130-131 : « Es konnte sich also nicht um eine neue Interpretation des Stückes handeln, sondern beabsichtigt war eine Schiller bewusst verändernde (und verfälschende) Umdeutung auf Rekurs auf ältere historische Darstellungen zur Tell-Sage. »

¹³ Première le 15 décembre 1984.

¹⁴ Voir par exemple *Iphigenie in Tauris* à Stuttgart en 1977 ou *Torquato Tasso* en 1980 à Bochum.

¹⁵ Voir par exemple Hellmuth KARASEK, « Aufstand der Biedermänner », *Der Spiegel*, n° 14/1989, p. 237-240.

indépendante *400asa* avec le dramaturge Lukas Bärfuss. Par ailleurs, il travaille régulièrement dans divers théâtres de langue allemande tels que le Schauspielhaus de Bochum, le Deutsches Schauspielhaus à Hambourg ou le Maxim-Gorki Theater à Berlin¹⁶. Sa mise en scène de *Tell* au Theater Sankt Gallen, dont la première eut lieu le 29 septembre 2006, était initialement conçue comme une étude préalable pour un projet de film intitulé *Tell. A Terrorist Tale*. Au centre de la démarche dramaturgique est placée la réflexion sur la signification du phénomène terroriste et sur la politique menée par les Américains suite aux attentats du 11 septembre 2001. Plus précisément, c'est le renvoi manifeste, dans la mise en scène, à l'attentat de Zug le 27 septembre 2001, dans lequel quatorze personnes furent assassinées par Friedrich Leibacher lors d'une réunion du conseil de canton, qui a déclenché une polémique journalistique importante.

Le héros et le collectif

L'articulation du rapport entre le héros et le collectif constitue une des dimensions privilégiées pour que se greffe sur la pièce un discours identitaire spécifique. Trois scènes apparaissent de ce point de vue comme particulièrement significatives. Le serment du Rütli, tout d'abord, marque le point de départ de la révolte autour des personnages de Werner Stauffacher et Walther Fürst (Acte II, scène 2), jusque là hésitants quant à leur engagement dans la constitution d'un mouvement organisé. Au terme de la pièce, deux dénouements conjoints doivent être envisagés. Le premier touche au héros lui-même, à son retour dans le cadre privé, interrompu pour un temps par l'arrivée de Johannes Parricida (Acte V, scène 2). Le second concerne le groupe, qui fête une victoire devenue l'acte fondateur d'une nouvelle identité collective (Acte V, scène 3). Ces moments de la pièce feront ici l'objet d'un commentaire séparé.

Heyme opère une lecture radicale de l'histoire allemande en « retournant » la pièce, les conjurés constituant une force négative préfigurant l'avènement du fascisme. La célébration finale de la victoire y devient une manifestation de masse nationaliste, dans laquelle sont brandis les drapeaux des corps francs. Auparavant cependant, la scène du serment est délibérément limitée à une élite, comme en témoignent les notes du metteur en scène : « FÊTE DE LA SAINT-JEAN INTIME. Ici justement aucunes masses, mais une petite assemblée choisie, un rituel du cercle de George¹⁷ ». Par ce contraste, Heyme

¹⁶ Pour un portrait du metteur en scène, voir Andreas KLAUEI, « Der Wilhelm Tell der Schlachthöfe. Der Regisseur Samuel Schwarz und die Gruppe "400asa" », in Barbara ENGELHARDT, Dagmar WALSER (dir.), *Eigenart Schweiz*, Berlin, Theater der Zeit, 2007, p. 103-107.

¹⁷ Hansgünther HEYME, « Stichworte zur Konzeption », in Schiller: *Tell. Texte Materialien, Szenen*, Essen, Baedeker, 1986, [sans page] : « INTIME SONNWEIÐFEIER. Hier eben keine Massen, sondern kleine erlesene Gesellschaft, Ritual im George-Kreis ».

livre donc une lecture particulière du fascisme et substitue à l'élan révolutionnaire du groupe sa manipulation par le plus petit nombre. Cette vision critique de l'idéologisation est complétée par une rupture du lien entre l'acte individuel et l'émancipation collective, tel qu'il est articulé dans le texte de Schiller. Juste avant l'apothéose finale, le meurtre de Gessler est légitimé par la cause commune à travers le contraste créé avec un autre homicide, qu'incarne Johannes Parricida (Acte V, scène 2), double dramatique du duc de Souabe qui, en 1308, assassina son oncle, le roi Albert I^{er}. Afin de contrecarrer cette légitimation, Heyme recourt à une symbolique quasi transparente. Tandis qu'il débat avec Parricida, Tell, jusque-là assis à table, se lève et va se laver les mains ; le héros rejette sa propre responsabilité même si, en paroles, il refuse d'assimiler les deux crimes :

– Zum Himmel heb ich meine reinen Hände,	– Je lève au Ciel mes mains pures,
Verfluche dich und deine Tat – Gerächt	Maudis ta personne et tes actes. J'ai
Hab ich die heilige Natur, die du	Vengé la sainte nature que tu as
Geschändet – Nichts teil ich mit dir – Gemordet	Souillée – Rien ne nous unit – Tu as
– Hast du, ich hab mein Teuerstes verteidigt.	– Tué, j'ai défendu mon bien le plus cher. ¹⁸

Dans une scénographie qui, bien que nécessairement stylisée et substituant à l'idylle alpestre des couleurs sombres, restitue la topologie dramatique (place publique à Altdorf, *Chemin creux*, *Tellplatte*), Claus Peymann conserve pour le traitement de la scène du Rütli une approche traditionnelle de la représentation. Les costumes rappellent la résistance durant la Seconde Guerre mondiale sans néanmoins que ce renvoi temporel semble réellement répondre d'une intention de mise en parallèle des deux situations historiques. Dans l'obscurité, c'est par des appels de phare lancés depuis une voiture sur la scène que les représentants des divers cantons signalent leur arrivée. La dimension conspiratrice est donc soulignée et tempère sans la miner complètement la symbolique du serment. Dans sa lecture de Tell, interprété par Joseph Bierbichler, le metteur en scène souligne les hésitations du personnage, déjà présentes dans le texte, à s'engager pour l'émancipation politique. Ces interrogations demeurent à la fin de la pièce, dont le traitement particulièrement significatif justifie une analyse plus précise.

Le parti-pris le plus manifeste est la suppression de la scène avec Johannes Parricida, qui fait disparaître l'autojustification du héros par les intérêts du groupe. Par ailleurs disparaissent également les tout derniers mots de la pièce, prononcés par le personnage de Rudenz (« Et je déclare libres tous mes valets »¹⁹), un choix dramaturgique essentiel qui peut être lu comme un doute jeté sur la possibilité de l'utopie politique dans le monde contemporain²⁰. Au lieu de cela, la mise en scène s'achève sur le dialogue entre Tell et sa femme. Le personnage principal devient clairement suspect, ainsi qu'en témoigne l'attitude adoptée par la comédienne Kirsten Dene : comme effrayée, la

¹⁸ SCHILLER, *Wilhelm Tell*, p. 436.

¹⁹ *Ibid.*, p. 439 : « Und frei erklär ich alle meine Knechte. »

²⁰ PIEDMONT, *Aktuelles Theater*, p. 137.

femme de Tell s'éloigne et entraîne ses fils avec elle. Désormais étranger à son propre foyer, dans un contraste fort avec la première scène de l'acte III, Tell est également exclu de la communauté. Dans le tableau final, il demeure à l'écart, en complète contradiction avec les didascalies²¹, tandis que la célébration de la victoire est elle-même privée de l'élan que lui confère la suite de ces mêmes didascalies.

La mise en scène de Samuel Schwarz se distinguant fondamentalement des deux précédentes, nous y accorderons une attention particulière. Selon le principe d'une mise à distance radicale du texte, le traitement réservé à la scène du Rütli semble paradigmatique dans la mesure où sa représentation sur la scène, à elle seule très ironique²² (le serment se fait autour d'une nappe à carreaux sur laquelle sont posés de grands verres de bière), est par ailleurs précédée d'une série de brèves séquences importantes. Ainsi, la scène se voit tout d'abord annoncée, non sans provocation : « Et maintenant le serment de Rütli qui est en ce moment de nouveau très actuel à cause d'une tyrannie américano-sioniste²³. » Tandis que Heyme associait la préparation de la révolte ainsi que le final à l'avènement du fascisme, la cause collective est ici une résistance à l'impérialisme américain, manifeste dès la première scène, dans laquelle les cavaliers à la poursuite de Baumgarten s'expriment en anglais : « Premier cavalier : *Give us the murderer you are sheltering*²⁴ ». Les scènes précédant le serment traduisent une critique féroce des Etats-Unis, notamment à travers la violence vis-à-vis des ouvriers maltraités par des soldats américains, et un renvoi gestuel clair aux photographies des sévices infligés aux prisonniers d'Abou Graib, telles qu'elles furent relayées à l'époque par les médias. Ainsi, la résistance revêt une légitimité morale dans laquelle peut se retrouver le public. Cependant, l'emploi de l'adjectif « *sionistisch* » confère brutalement une tout autre coloration à cette révolte et place le spectateur dans une situation pour le moins gênante en termes d'identification.

Cette première séquence est suivie par la lecture d'un texte du metteur en scène est-allemand Wolfgang Langhoff qui traduit la façon dont la RDA, dans le contexte de la concurrence interallemande, s'accapare l'héritage « national » :

²¹ « [...] den ganzen Talgrund vor Tells Wohnung, nebst den Anhöhen, welche ihn einschließen, mit Landleuten besetzt, welche sich zu einem Ganzen gruppieren. Andre kommen über einen hohen Steg, der über den Schächten führt, gezogen. Walter Fürst mit den beiden Knaben, Melchtal und Stauffacher kommen vorwärts, andre drängen nach; wie Tell austritt, empfangen ihn alle mit lautem Frohlocken », Friedrich SCHILLER, *Wilhelm Tell*, in *Sämtliche Werke*, Band II, Düsseldorf / Zürich, Artemis und Winkler, 1996, p. 439.

²² L'utilisation d'autres clichés liés à « l'identité suisse » est récurrente (représentation en fond de scène du cadre alpestre contrastant avec les uniformes américains, emploi du dialecte par exemple).

²³ Texte cité d'après la captation du spectacle : « Jetzt der Rütli-Schwur, der gerade durch eine amerikanische zionistische Tyrannei wieder hochaktuell ist. »

²⁴ Adaptation du texte mis en scène, fournie par le Theater Sankt-Gallen, p. 45 : « Erster Reiter : *Give us the murderer you are sheltering*. »

C'est à nous, bâtisseurs du socialisme dans la République démocratique allemande, que l'œuvre appartient, parce que nous sommes les administrateurs légitimes de toute la nation allemande ! Pas une ligne, pas un vers n'appartient à ceux qui sont aujourd'hui au pouvoir dans la zone occidentale et qui vendent les vrais intérêts de leur peuple à l'impérialisme américain. [...] Dans nos œuvres classiques, comme par exemple dans *Guillaume Tell*, se trouvent encore des réserves inexploitées que nous devons mobiliser [...].²⁵

Schwarz clôt ce long prologue en invitant le public, plongé dans l'obscurité, à fermer les yeux pendant quelques minutes, « afin que les paroles de Schiller puissent déployer toute leur force d'évocation²⁶ ». Plus que la scène elle-même, c'est donc bien le processus de construction politique de sa signification qui fait ici l'objet du propos. Selon la même logique, la représentation commence par une longue lecture de la pièce par les comédiens, comme le souligne le dramaturge Jens Lampater :

Seule la solution formelle d'une lecture – où se manifeste l'appropriation croissante de la matière par différentes idéologies concordantes et concurrentielles – révèle le système panoptique de possibilités (et de tentations) offertes par le *Guillaume Tell* de Schiller. En fin de compte, le principe de la lecture officielle doit s'effriter pour qu'apparaissent les éléments anarchiques perturbateurs.²⁷

À l'instar du texte abordé selon cette approche dramaturgique, le personnage de Tell doit être considéré comme une surface de projection collective dans laquelle la figure contemporaine du terroriste vient se substituer à celle du héros, selon une lecture qui sera ici illustrée à travers la scène du meurtre de Gessler :

En ce qui concerne le tyrannicide pratiqué dans *Tell*, la notion de héros de la liberté capable, sous la pression d'une conviction auto-générée, de répondre d'un

²⁵ Texte cité dans Piatti, *Tells Theater*, p. 233, repris pour la mise en scène : « Uns, den Erbauern des Sozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik, gehört das Werk, weil wir die rechtmässigen Sachwalter der ganzen deutschen Nation sind! Nicht eine Zeile, nicht ein Vers gehört denen, die in der Westzone heute noch an der Macht sind und die wahren Interessen ihres Volkes an den amerikanischen Imperialismus verraten. [...] In unseren klassischen Werken, so auch im *Wilhelm Tell*, liegen noch unerschlossene Kraftreserven, die wir mobilisieren müssen [...]. »

²⁶ Cité d'après la captation du spectacle : « [...] damit Schillers Worte ihre Imaginationskraft entfalten können ».

²⁷ Jens LAMPATER, « Vereinnahmung, Einverleibung, Propaganda. Zur St. Galler Inszenierung von Wilhelm Tell », cité dans le programme du spectacle fourni par le Theater Sankt Gallen, p. 8 : « Durch die formale Lösung einer Lesung – und der hierin zunehmend auftretenden Vereinnahmung des Stoffes durch verschiedene, korrespondierende und konkurrierende Ideologien – wird erst das Panoptikum der Möglichkeiten (und Versuchungen) sichtbar, die Schillers *Wilhelm Tell* bietet. Letzten Endes muss das Prinzip der etablierten Lesung zerbröckeln, und störende anarchische Elemente treten auf. »

bien prétendument supérieur par la force des armes a été remplacée par le spectre du terroriste agissant à l'échelle internationale et télécommandé.²⁸

Pour qu'un tel glissement soit possible, il convient au préalable de rompre l'unité du personnage, fonction ici dévolue à un chœur qui, situé en fond de scène, face au public, dialogue avec le personnage. Celui-ci peut alors se muer en un terroriste qui explique le maniement des explosifs à son fils avant le passage à l'acte. La référence revendiquée par l'équipe dramaturgique est double : il s'agit d'une part de Mohammed Atta (conformément à la grille de lecture « post-11 septembre »), mais également de Friedrich Laibacher, évoqué plus haut. L'association, dans ce dernier cas, s'opère d'autant plus facilement que le comédien présente une certaine ressemblance physique avec le terroriste. Il y a donc double renvoi, d'une part à une prétendue « guerre des civilisations », d'autre part à la société suisse. Cette mise à mal du héros est finalement complétée par l'insertion dans le corps du texte d'extraits du poème « *Zwischen Raubvögeln* » (Entre vautours), tiré des *Dithyrambes à Dionysos* de Nietzsche, poème qui problématise la situation du héros à travers le personnage de Zarathoustra²⁹ :

Tell (*tritt auf mit der Armbrust*)

Durch diese hohle Gasse muss er kommen,
Es führt kein andrer Weg nach Küssnacht – Hier
Vollend ich's – Die Gelegenheit ist günstig.
Dort der Holunderstrauch verbirgt mich ihm,
Von dort herab kann ihn mein Pfeil erlangen,
Des Weges Enge wehret den Verfolgern.
Mach deine Rechnung mit dem Himmel Vogt,
Fort musst du, deine Uhr ist abgelaufen.

Chor

Einsam!
Wer wagte es auch,
hier Gast zu sein,
dir Gast zu sein ?...
Ein Raubvogel vielleicht :
Der hängt sich wohl
dem standhaften Dulder
schadenfroh ins Haar,
mit irrem Gelächter,
einem Raubvogel-Gelächter...

Tell (entre en scène avec son arbalète)

Il doit emprunter ce chemin creux,
La seule route vers Küssnacht. – C'est ici
Que j'agirai. – L'occasion est propice.
Ce buisson de sureau me cachera,
De là haut, ma flèche peut l'atteindre,
L'étroit chemin bloquera les poursuivants.
Règle tes comptes avec le Ciel, bailli,
Tu dois partir, ton heure est venue.

Le chœur

Solitaire !
Seulement qui oserait
Séjourner ici,
Séjourner chez toi ?...
Un vautour peut-être :
Lui sûrement prend plaisir
À s'accrocher aux cheveux
Du martyr prêt à tout
Dans un rire fou,
Dans un rire de vautour...³⁰

²⁸ *Ibid.* : « Was den im Tell praktizierten Tyrannenmord betrifft, ist der Begriff des heroischen Freiheitskämpfers, der aus dem Drang der selbst generierten Überzeugung heraus mit Waffengewalt für das vermeintlich Bessere einzustehen vermag, ersetzt worden durch das Schreckbild des global agierenden, fremdgesteuerten Terroristen. »

²⁹ Friedrich NIETZSCHE, « Zwischen Raubvögeln », in *Dionysos-Dithyramben, Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli et Mazzino Montinari, München, dtv, 1999, p. 389-392.

³⁰ Adaptation du texte mis en scène, p. 58.

Le final est révélateur d'un scepticisme vis-à-vis du présent qui dépasse nettement celui affiché par Peymann. À la victoire des insurgés se substitue une transformation du personnage du fils dont la pièce fait, à travers le jeu avec l'arbalète (Acte III, scène 1) le digne successeur de son père. Chez Schwarz, l'enfant avance péniblement sur le plateau, appuyé sur une béquille, souffrant d'un défaut de prononciation. Pendant le monologue de Tell sur lequel s'achève le spectacle, il accroche autour de sa taille une ceinture d'explosifs. Par-delà une indéniable recherche de la provocation, l'image correspond à une stratégie dramaturgique qui doit être précisée. L'image du corps fonctionne tout d'abord comme un contrepoint aux représentations physiques du héros³¹. Sa destruction potentielle – voire l'image du terroriste kamikaze – induit une articulation « contemporaine » entre ce héros et la cause collective. Le principe de l'individu capable d'inscrire son action au service de la communauté est ici exacerbé : la soumission du sujet aux intérêts collectifs n'est plus le fruit d'un choix – même si, chez Schiller, cette décision est avant tout motivée par l'implication privée du héros, à travers le chantage exercé par Gessler mettant en jeu la vie du fils –, mais prend la forme d'une aliénation.

Temporalité et histoire collective

La seconde entrée choisie pour cette analyse est le rapport au devenir collectif tel qu'il est traduit à travers une conception particulière du temps dramatique. Si, de ce point de vue, chacun des metteurs en scène a pris le parti de s'éloigner du texte, les stratégies respectives n'en demeurent pas moins très diverses. Dans l'adaptation de Samuel Schwarz, l'horizon temporel, dès lors que la continuité de la fiction dramatique a disparu, est clairement contemporain, sans qu'on puisse pour autant parler d'un cadre historique délimité. Les références multiples aux États-Unis de l'ère Bush, dans le climat du *patriot act*, confèrent paradoxalement une unité contextuelle à la production : aux soldats de Gessler se substituent ici des Américains brutaux et grossiers, à mi-chemin entre soldats et employés des agences de sécurité en Irak par exemple, tandis que la population est contrainte de saluer en signe de soumission (Acte I, scène 3) un chapeau aux couleurs de l'Amérique.

La mise en scène de Peymann rompt le cadre temporel de l'œuvre au profit de renvois historiques : ainsi, le bailli Gessler, interprété par Gert Voss, se déplace en jeep ; les conjurés rappellent des résistants de la Seconde Guerre mondiale ; le vieux Attinghausen porte un uniforme qu'on serait tenté d'associer à l'empire austro-hongrois de la fin du XIX^e siècle. S'il y a hétérogénéité temporelle dans la mise en scène, celle-ci demeure relative et ne paraît relever que d'une volonté d'abstraction. La présence simultanée de

³¹ On pense au célèbre monument de Tell (*Telldenkmal*) à Altdorf.

ces signes ne procède pas d'une démarche critique telle qu'elle se manifeste dans les deux autres travaux, démarche qui prendrait la forme d'une ouverture vers d'autres renvois temporels à des fins de confrontation des configurations politiques.

Il en va tout autrement chez Heyme, pour qui la mise en scène sert un éclairage jeté sur les différentes époques du nationalisme allemand, depuis la lutte contre Napoléon (le chapeau évoqué plus haut renvoie par sa forme à l'époque napoléonienne) jusqu'au national-socialisme en passant par la résistance à l'occupation française de la Ruhr en 1923 (Gessler et ses soldats sont habillés d'uniformes français de l'entre-deux-guerres³²). La mise en scène accentuant l'indépendance des différentes scènes les unes par rapport aux autres, dans une scénographie abstraite, on parlera ici d'une forme de « revue » de l'histoire allemande à laquelle l'élève de Piscator confère une orientation particulière par le biais du personnage de Gerda Stauffacher, agent décisif de l'action dans la mesure où elle incite son époux à la révolte dans la scène 2 de l'acte I. Dans une forme de prologue à la pièce, celle-ci s'assied au piano et chante le poème de Schiller, demeuré à l'état d'ébauche, intitulé « *Deutsche Größe* » (grandeur allemande), dans lequel est affirmée la supériorité de la culture allemande sur les autres nations³³. Par ailleurs, l'économie comme moteur de la dynamique nationaliste joue également un rôle particulier dans cette mise en scène. Stauffacher et sa femme sont associés à la grande industrie allemande³⁴, ce que Heyme confirme dans un documentaire consacré à diverses mises en scènes de Schiller au milieu des années 80³⁵.

Néanmoins, l'intérêt du metteur en scène ne se limite pas aux moments où se cristallise le nationalisme allemand. En effet, les périodes successivement suggérées dans la pièce correspondent en même temps à celles durant lesquelles la pièce a été politiquement exploitée. Elle connaît ainsi un grand succès durant la domination napoléonienne³⁶, l'empereur prenant les traits de Gessler, la France remplaçant l'Autriche des Habsbourg. Un peu plus d'un siècle plus tard, l'épisode de l'occupation de la Ruhr et de la rive droite du Rhin par les troupes françaises et belges a eu un impact direct sur la réception de la pièce de Schiller, l'occupant interdisant les représentations de celle-ci dans différentes villes, ce qui eut pour effet contraire d'en augmenter la programmation dans le reste de l'Allemagne³⁷. Implicitement, Heyme lie donc à son panorama de l'histoire nationale une histoire de la réception de l'œuvre.

³² HEYME, « Stichworte », [sans page].

³³ SCHILLER, « Deutsche Größe », in *Sämtliche Werke*, Düsseldorf / Zürich, Artemis und Winkler, 1996, vol. III, p. 442-448.

³⁴ Dans ses notes (« Stichworte », [sans page]), Heyme parle de la « Villa Stauffacher », allusion sans doute à la « Villa Hügel » de la famille Krupp à Essen.

³⁵ Susanne MÜLLER-HANPFT, Martin BOSBOOM (réalisateurs), *Schiller heute*, ZDF, 1986.

³⁶ PIATTI, *Tells Theater*, p. 186.

³⁷ Alfred BERCHTOLD, « Wilhelm Tell im 19. und 20. Jahrhundert », in Lilly STUNZI (dir.), *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*, Stuttgart, Hallwag, 1973, p. 167-253, ici p. 228.

Enjeux et limites de la démythification

Loin d'être exhaustive, cette analyse des mises en scène illustre diverses approches d'une entreprise commune qui consiste à intégrer à l'interprétation du texte lui-même la réflexion sur sa possible exploitation politique et sur les constructions mythiques dont il constitue le socle. Suivant l'approche méthodologique développée plus haut, la démythification comme déconstruction du discours s'opère par une disjonction plus ou moins prononcée des systèmes de signes, sans que soient pour autant exclues un certain nombre d'ambiguïtés. L'enjeu de la démythification chez Hansgünther Heyme réside dans la confrontation du texte avec les moments de l'histoire allemande qui ont pu donner lieu à son instrumentalisation. Les réflexions de Roland Barthes, déjà invoqué, sur le rapport entre mythe et histoire fournissent un cadre théorique permettant d'appréhender une telle démarche critique. Pour Barthes, « le principe même du mythe » réside dans le fait qu'il « transforme l'histoire en nature³⁸ ». Plus loin :

En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules.³⁹

Face à sa revue de l'histoire allemande, on serait tenté de penser que Heyme réalise par la scène le processus inverse. En réponse aux multiples instrumentalisation politiques du héros, qui font de celui-ci « une chose qui signifie toute seule », Heyme révélerait précisément le caractère mythique du personnage en en faisant le possible support d'un héros « négatif ». Un examen plus précis des modalités de cette révélation vient néanmoins invalider cette thèse. Le metteur en scène, certes, voit dans la pièce un matériau susceptible de permettre une confrontation critique avec l'histoire allemande :

Donc, nous voulons [...] tenter de discuter, à partir du *Tell* de Schiller, de questions dont la pièce suggère la complexité et les réponses contradictoires : la question du droit à la RÉSISTANCE, du CRIME JUSTE, de l'ABUS POLITIQUE de l'individu et de tout un MOUVEMENT POPULAIRE. Ces questions seront traitées en rapport à l'Allemagne ; c'est l'histoire allemande qui est ici soumise au débat.⁴⁰

³⁸ BARTHES, « Le mythe, aujourd'hui », p. 698.

³⁹ *Ibid.*, p. 708.

⁴⁰ HEYME, « Stichworte », [sans page] : « Also wollen wir [...] versuchen, mit Schillers *Tell* Fragen zu diskutieren, die das Stück als komplizierte und widersprüchlich zu beurteilende anschnidet: die Frage nach dem Recht auf WIDERSTAND, dem GERECHTEN MORD, dem politischen MISSBRAUCH DES EINZELNEN und einer ganzen VOLKSBEWEGUNG. Diese Fragen werden als deutsche abgehandelt, deutsche Geschichte steht hier zur Debatte. »

Cette confrontation, néanmoins, ne va pas de pair, comme ce sera le cas chez Schwarz, avec une réflexion sur le principe même de la représentation, c'est-à-dire sur la production de signes, de sorte que n'est pas interrogée la dynamique même de construction du discours mythique. Si des effets de distanciation sont manifestes, les événements scéniques s'enchaînent plus qu'ils ne sont articulés. La linéarité empruntée à Schiller, plutôt que d'une « mythologie » dans le sens de Barthes, relève davantage d'une injonction à un devoir de mémoire critique dans un contexte politique dans lequel Heyme perçoit la tentation d'une normalisation.

À l'accumulation des signes au service d'un récit théâtral, Peymann oppose la rigueur du récit dramatique, et ce qui paraît relever d'une tentative de se soustraire à l'interprétation. En effet, la démythification n'inclut pas ici l'intégration au niveau du discours scénique d'une réflexion sur la construction mythique, mais se limite à la mise en doute de l'élan émancipatoire que porte le texte. Là où Heyme (sous la forme d'un regard rétrospectif) et Schwarz (sous la forme d'une réflexion sur le motif du héros aujourd'hui) confèrent une ou des formes spécifiques aux protagonistes de la pièce, Peymann semble tenter d'éviter l'association avec un contexte historique particulier. S'il peut paraître possible de considérer que l'ancrage temporel dominant renvoie à l'Autriche des années 1930 et 1940 et qu'est ainsi posée au public viennois la question de sa propre histoire⁴¹, cette lecture ne paraît pas réellement convaincante au vu du jeu opéré avec d'autres renvois temporels tel qu'il a été évoqué.

L'absence d'une véritable réinterprétation fait l'objet d'un reproche par le critique Michael Merschmeier, qui compare ce *Tell* à la mise en scène par Peymann de *Die Hermannschlacht* de Kleist sept ans plus tôt⁴² ; on peut en effet tenter d'expliquer ce malentendu vis-à-vis de la mise en scène en développant (ce que ne fait pas Merschmeier) du point de vue de la gestion des signes la comparaison avec cet autre grand travail sur un mythe national. Peymann y avait pris le parti de citer les représentations mythiques construites à partir du personnage d'Hermann par des éléments visuels. Ce principe culminait dans l'apothéose finale du héros, imitant la pose du *Hermannsdenkmal* (monument de Hermann) de la forêt de Teutoburg dans un tableau qu'accompagnait la superposition dissonante de bombardements et de l'hymne allemand. Or ce lien à la construction mythique disparaît ici au profit d'une toute autre démarche. La démythification est assimilée à une mise en retrait de l'interprétation : dans la mesure où toute construction mythique est fondée sur une dimension performative, la meilleure façon de libérer le texte de son fardeau mythique serait de freiner le principe même de mise en scène.

À l'opposé de l'unité de la représentation maintenue chez Peymann, Samuel Schwarz multiplie à dessein les références, les clichés, les

⁴¹ Voir le commentaire de Roland KOBERG dans *Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer*, Berlin, Henschel, 1999, p. 325.

⁴² Michael MERSCHMEIER, « Kein Aufruhr in Uri », *Theater Heute*, 5/89, p. 23.

représentations, selon un procédé qui s'apparente au collage. Cet éclatement se distingue nettement de l'organisation linéaire du discours théâtral chez Heyme. Face à un foisonnement de signes qui doit être lu comme une relation mimétique au monde contemporain, caractérisé par une surenchère de représentations, le passage d'obscurité évoqué plus haut revêt une fonction fondamentale : à la surproduction des images médiales est opposée la soustraction complète des signes. Cette opération n'est pas placée par hasard puisqu'elle porte sur la scène centrale du Rütli, c'est-à-dire le moment, propice à la lecture idéologique, où se constitue la communauté en révolte contre l'opprimeur. Mais cette soustraction vient également problématiser le processus même de la construction de la représentation (ici par le public) ainsi que la dépendance vis-à-vis de celle-ci. Brutalement, le spectateur se trouve invité à construire sa propre image mentale de la scène à partir du texte – le retour de la lumière signifiant ensuite le retour à la représentation, qui vient « soulager » le spectateur. Ainsi, la démythification chez Schwarz n'est pas une histoire du dévoilement idéologique du texte, ni une tentative d'échapper à la mythification, mais avant tout une mise en question de la part prise par le récepteur à la construction mythique, à laquelle il convient d'adjoindre un second principe touchant cette fois à la représentation théâtrale.

La mise en scène commence en effet par une lecture du texte par les comédiens assis autour d'une table. L'interprétation du rôle se limite alors à l'intonation ainsi qu'à une mimique et une gestuelle minimales. Ce n'est que peu à peu que se met en place une proxémique, lorsque les comédiens quittent cette table. La dynamique est ainsi celle d'une entrée progressive dans une représentation qui jamais ne sera complète dans la mesure où les comédiens demeurent dans une oscillation permanente entre le jeu et un non-jeu. Sous deux formes, donc, est dissoute la frontière de la représentation, qui laisse la place à une incertitude. Placée à deux articulations fondamentales de l'événement théâtral, à savoir le fonctionnement même de la représentation et sa lecture par le public, la démythification dans le *Wilhelm Tell* de Samuel Schwarz se situe, à la différence des deux autres, sur un plan méta-théâtral.

Conclusion

L'approche critique du mythe par le théâtre, si elle est sans doute révélatrice d'un rapport à l'œuvre, ne recouvre pas tout le spectre des démarches esthétiques possibles face à une pièce canonique telle que celle de Schiller. En témoigne par exemple l'entreprise du metteur en scène Stefan Märki, qui a célébré les deux cents ans de la pièce en 2004 en la mettant en scène sur le Rütli avec les comédiens du *Deutsches Nationaltheater* de Weimar dont il était alors le directeur :

L'anniversaire célébré en commun par Weimar et la Suisse originelle est un hommage au *Wilhelm Tell* de Schiller. Il y a le « mythe de Weimar », le « mythe de la Suisse originelle » avec le Rütli et le « mythe de Tell », et Schiller a pris une part non négligeable à la formation de chacun d'entre eux. La représentation en plein air sur le Rütli invite la Suisse à se délivrer de son rapport un peu forcé et crispé à tout ce qui touche à Guillaume Tell – et à reconsidérer ce sujet sans *a priori*.⁴³

Les mises en scène de Heyme, Peymann et Schwarz, confirmant le statut de « classique » du texte, constituent autant de manières différentes d'aborder un matériau lourd d'une histoire où se mêlent l'artistique et le politique, tout en prenant en compte le poids de cette réception. Le travail opéré par le moyen du théâtre sur la figure tutélaire de Tell reflète cependant non seulement un rapport spécifique à son contexte politique et culturel, mais aussi à l'idée de nation. Il ne sera pas nécessaire, après les commentaires qui en ont été faits plus haut, de revenir sur la confrontation à l'histoire nationale allemande dans le travail de Hansgünther Heyme. Malgré tout ce qui en fait une tentative d'élaborer un contre-modèle théâtral à ses instrumentalisation antérieures, la démarche de Claus Peymann ne peut échapper complètement à sa recontextualisation dans un rapport à l'Autriche, du fait de son inscription dans un double cadre. Le premier, physique, est celui que constitue le Burgtheater, lieu de mémoire national ; le second, politique, est à chercher dans la continuité du discours théâtral développé par Peymann, qui instaure un rapport conflictuel vis-à-vis de la nation et de l'histoire autrichienne, depuis la création des pièces de Thomas Bernhard dans les années 1970 jusqu'à *Alpenglühien* de Peter Turrini en 1993 en passant bien sûr par *Heldenplatz* du même Bernhard, mis en scène la même année que *Wilhelm Tell*. Avec Samuel Schwarz s'opère enfin un basculement. Sans que soit rompu le lien à la nation, la réflexion dépasse de manière évidente ce cadre pour s'inscrire dans un contexte global, caractérisé tant par la circulation accrue des images et des représentations que par la généralisation des conflits, envisagée ici comme une nouvelle dichotomisation idéologique. Ce faisant, elle suggère peut-être non pas ce que serait un mythe transnational, mais une lecture transnationale du mythe.

⁴³ PIATTI, *Tells Theater*, p. 258 : « Das von Weimar und der Urschweiz gemeinsam begangene Jubiläum ist eine Hommage an Schillers *Wilhelm Tell*. Es gibt den „Mythos Weimar“, den „Mythos Urschweiz“ mit dem Rütli und den „Mythos-Tell“, und an allen drei hatte Schiller nicht unerheblichen Anteil. Die Freilichtaufführung auf dem Rütli lädt die Schweiz dazu ein, sich aus dem etwas bemüht-verkrampften Verhältnis zu allem, was mit Wilhelm Tell zusammenhängt, zu lösen – und den Stoff wieder einmal unbefangen zu betrachten. »