Zeitschrift: Histoire des Alpes = Storia delle Alpi = Geschichte der Alpen

Herausgeber: Association Internationale pour l'Histoire des Alpes

Band: 11 (2006)

Artikel: Devant les images, des corps : images populaires des habitants de la montagne

Autor: Gros, Christophe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-11830

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: 14.12.2025

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

Devant les images, des corps

Images populaires des habitants de la montagne

Christophe Gros

Zusammenfassung

Der Alltag einer Bergbevölkerung im Spiegel von populären Bildern

Der Versuch, den Alltag der Bergbevölkerung anhand von adaptierten oder an Ort und Stelle produzierten Bildern zu erfassen, ist nur möglich, wenn man deren Umgang mit diesen rekonstruiert, die Bilder mit den zugehörigen Ritualen und Erzählungen zusammenbringt und sie in der «longue durée», das heisst über mehrere Jahrhunderte, betrachtet. Denn diese Bilder sind unter einem doppelten gegenseitigen Einfluss entstanden, da die Gesellschaft es geschafft hat, sowohl neue Bilder von aussen zu rezipieren als auch ihren eigenen Stil mit der Volkskunst zu kreieren. Das Rekonstruieren der biografischen Details von gewissen Illustratoren zeigt nämlich eine andere Entwicklung, eine volkstümliche, die parallel zu den zahlreichen digitalisierten Bildern des Weltmarkts existiert und die noch nicht abgeschlossen ist, sondern sich dynamisch weiterentwickelt. Die Sammlung Georges Amoudruz im Ethnografischen Museum Genf, die aus dem Gebiet der Westalpen und des Rhonebeckens stammt, zeigt die spezifische Beziehung, die diese Gesellschaft zu den Bildern hat, wie sie sie erlebt und fabriziert.

Les populations alpines transmettent-elles une manière particulière de vivre avec les images, de les fabriquer, de les voir? Le fonds iconographique de la collection Georges Amoudruz au Musée d'Ethnographie de Genève apporte une tentative de réponse étendue sur cinq siècles d'usages sociaux.

Introduction

Regarder les images des gens de la montagne, et tenter de reconstituer leurs manières de cohabiter avec, ouvrent sur un questionnement. Que peut-on déduire des attitudes traditionnelles, quand le rapport aux images tient autant d'un culte des images, de la diffusion d'un art populaire fait de mains d'hommes que des grands courants esthétiques et des progrès techniques?

Répondre n'est possible que si l'on associe aux images les postures et les gestes correspondants, leurs récits et leurs rites, selon l'apport combiné de l'ethnologie et de l'histoire des archives muséographiques comparées. Nous avons interprété les sources grâce à un fonds iconographique. L'avantage d'un musée est de pouvoir confronter les images aux objets et aux enquêtes. Ainsi sont relatés cinq siècles de coutumes populaires liées à la fabrication, à l'emploi et à la diffusion d'images profanes et religieuses. Par image nous entendons couvrir le vaste champ des signes fixes, allant des mappes et cartes anciennes aux almanachs et ex-voto ou encore aux affiches de sports d'hiver. Souvent les datations sont conjoncturelles et le corpus est, par définition, sauvegardé hors contexte, par un musée urbain de tradition savante. Alors, quels courants d'expression et d'interprétation peut-on y voir, dans ces images hétéroclites de la culture populaire, sorties de l'utilité immédiate et émanant à la fois, des vallées, des villes de plaine, des ateliers et des artistes, tantôt sédentaires, tantôt nomades? Leurs œuvres uniques ou de séries ayant parcouru les axes des cols ouverts aux échanges.

Ces représentations tangibles dressent un singulier portrait des imagiers et des spectateurs, à travers des séries évolutives qui n'ont jamais été isolées, pourtant, du courant des doctrines et des techniques.

La notion de culture populaire résiste-t-elle devant des juxtapositions d'images locales et internationales, confrontées aux flux contemporains? La pensée sauvage des montagnards, puisqu'on attribue des pouvoirs aux images, a organisé et tisse encore un réseau de significations initiales et actuelles, selon une vision et un mode d'action vraisemblablement bien vivant dans les pays alpins. Ce caractère, nous essayerons de le préciser, faute, pour l'instant et dans la limite de ce bref article, de pouvoir l'expliquer.

Liens évidents entre corps et images, selon une certaine manière de vivre

Le cas des images pieuses

Si l'on parvient à déjouer les clichés nourrissant les idées reçues sur la montagne supposée archaïque et marginale, on aperçoit d'abord un horizon de la longue durée s'étalant en gros de 1500 à 1850. Pour être appréhendée, cette période lente, variée, doit être délivrée du stéréotype du plaquage, que diffusent par erreur certains folkloristes, amateurs d'idylles paysannes ou de nature sublime chère aux alpinistes et aux théologiens. Elle privilégie une version diffusionniste à partir des capitales rabaissant les artisans villageois. L'examen des sources iconographiques et des collections fait étalage d'une richesse locale étonnante. Le sentiment chrétien et les actes du croyant, incarnés dans des institutions d'entraide comme les confréries ou les fréquents pèlerinages ont construit une esthétique corollaire d'une éthique embrassant toute la vie quotidienne, à domicile et dans le territoire. Sur plusieurs siècles et pour tout l'arc alpin des images précises ont illustré le dogme. Ces schèmes symboliques prenaient une signification d'édification que le sens commun des communautés tenait pour indissociable de la liturgie annuelle. En plus des règles répertoriées de la composition du texte et des images, les fêtes du culte des Saints transmettaient une gestuelle publique et journalière. Les actes de piété étaient publics. Or ils sont dorénavant relégués aux dévotions recluses des monastères.

Si ces images, actuellement, ne sont plus du tout l'objet de dévotions affichées, elles orientèrent toutes les postures et toutes les attentions les plus expressives, elles exigeaient des soins, des attouchements, des déménagements au gré des logements saisonniers, des fixations à même la peau, des bains d'encens, de larmes, de sueurs, des injonctions proférées, des noms en patois. Elles ont été usées par les mains et surexposées aux regards lors de veillées aux chandelles. Comme en témoigne les traces de tache. La littérature mystique en fait état. Elles ont subi, par les prédicateurs enflammés ou des croyants fervents, des marques, des écornures, des déchirures, des colorations et macules volontaires. On sait que les volontés d'influence sur les consciences et les conduites punitives employaient et détournaient les images populaires, à bon et mauvais escient lors des pratiques de sorcellerie et des exorcismes. Car ces images, si apparemment sages et prudes selon le point de vue laïc actuel, furent un moyen privilégié

du zèle propagandiste. Et elles ont, par conséquent, joué le rôle de slogans livrés à tous les excès. Le Musée d'Ethnographie, en révélant ses collections, rappelle que l'image sainte a été (et redevient, plus que jamais, au niveau des civilisations) un enjeu entre guerre et paix confessionnelle, tolérance ou censure, méditation et clichés, surveillance et punition, ouverture et exclusion, concordat et étatisation.

Dans l'énumération suivante, comment ne pas encore sentir la prégnance des sentiments exprimés physiquement par les adeptes?

Images pieuses de missel, affiches et programme de retraites et de missions intérieures, ex-voto en tableau, en plaque de métal (un œil perdu, une jambe sectionnée, un bébé mort), portraits du culte des saints, certificats de baptême et de sacrements, almanachs, catéchismes, placards et libelles des querelles, actes de tribunaux ecclésiastiques, vies de saints, vues des bâtiments de mission, médailles de pèlerins et décorations, livres d'images pour jeunesse, images à clés magiques, planches de traités de médecins-guérisseurs, versions abrégées des Petits et Grands Albert, manuels de confesseurs ou d'inquisiteurs, jeux de cartes et jeux de tarots, lettres de fiancés. Leur fabrication par des imagiers ou des éditeurs-graveurs, homologués et surveillés par les autorités attribuant l'imprimatur, étaient en adéquation de doctrine, même si le rite ambrosien du Val Sesia était toléré ou si les Vaudois du Piémont ou les Walser disposaient de règles particulières, les habitants-commanditaires imposaient régulièrement leurs exigences en fléchissant les goûts nouveaux à leur avantage. Derrière les usages domestiques des images placées près des lits et des cheminées, disposées selon l'âge, l'état matrimonial, le sexe, la richesse, un véritable code du danger et de l'impureté était visible à demeure. On y surveillait les zones à risques: entrée, cheminée, fenêtre, fontaine, cadrans solaires, par exemple. Il n'est pas de notre compétence de présenter l'économie des images, mais il est clair que les fabriques, ateliers, colporteurs, droits des diffuseurs laïcs et religieux, habitudes du commerce des foires, succès techniques, retours de migrants et de mercenaires ont opéré une circulation incessante des valeurs et donc des images. Chaque paroisse cherchera à se distinguer de sa voisine en même temps que les émigrés rapatrieront des styles intégrés dans l'identité locale.

Certes dès le 17e siècle, progressivement, après un temps d'iconoclasme, les vallées des régions passées au protestantisme, en Autriche, puis dans les cantons suisses, apporteront un renouveau de sensibilité à la nature et aux grandes scènes du drame biblique et prépareront l'imagerie naturaliste du 18e siècle mobilisée encore comme fond des images patriotiques du 19e siècle.

Fig. 1: *17e siècle. Objet de piété invoqué pour la délivrance des femmes enceintes (Tarentaise, Savoie, France). Acheté par Georges Amoudruz vers 1950 sur place à un fripier-brocanteur. Image de la Vierge et montage dans un décor floral, symbole de fertilité, encore sculptée selon la règle du gothique international.*

Le cas des poyas peintes de la main de paysans suisses

Après un temps de lutte entre les images de l'institution catholique et les élans patriotiques, succède, soudain, une discrète innovation, proprement originale, au succès grandissant. Une nouvelle époque est inaugurée directement en montagne sur une initiative exclusive, une veine de type primitiviste, entre 1860 et 1940. Un succès qui recevra une universelle reconnaissance, en pointant sur un mythe de l'humanité. Dans un milieu déjà traversé par des récits d'ascension et de guérison, les tableaux de *poya* lancent un genre nouveau, naïf, localisable: la montée à l'alpage.

Il faut rappeler que l'élevage en montagne avec ses remues saisonnières et ses étages de pâture, avec ses pâtres-fromagers, qui gouvernent tout l'été les bêtes des divers troupeaux, intronise la vache, pour en tirer une véritable civilisation, mêlant nécessités pratiques, rites périodiques et symboles fondamentaux. Les paysans-éleveurs de trois régions illustres: Appenzell-Toggenbourg, le Pays d'Enhaut et la Gruyère vont peu à peu demander à d'anonymes autodidactes, à des artisans itinérants, de devenir des vrais imagiers minutieux. Lentement un art prend racine. Un genre nouveau est né: la *poya* ou montée à l'alpage, en allemand la *Senntummalerei*. *Poya,* terme patois gruyérien, venant du latin *podiare,* monter, comme dans *podium,* éminence, et signifiant le sentier en lacet, en Z, qui mène à l'alpage, terme actuellement employé comme un équivalent de tableau naïf décrivant une montée à l'alpage.

Ce rite annuel est un cortège dont l'ordonnance, réglée comme une procession, va alors s'accomplir en un art populaire spontané, devenu ensuite l'emblème du monde alpestre, voire de la Patrie spirituelle suisse. D'ailleurs le terme même de *poya* s'est détaché de son contexte paysan pour s'abolir définitivement dans l'art dit «naïf», contemporain et orienté vers la ville. Car ces images qui célébraient depuis le 19e siècle les troupeaux nourriciers et sonores, richesses et prestige de la communauté des éleveurs, et qui allaient orner l'étable, puis la chambre, seront au 20e siècle exposées dans les salons des amateurs, dans les musées, puis dans les hôtels des stations de ski. La montée à l'alpage s'inscrit certes dans l'*imago mundi* d'un grand récit pastoral alpestre, mais est aussi ressentie comme la représentation symbolique du cheminement spirituel, de l'élévation. Ainsi cette image de la verticalité dévoile la force d'un rite qui entretient le sens du parcours initiatique sur la montagne sacrée, tracé sinueux qui lie bêtes, plantes et hommes, tous composant une création renouvelée à chaque inalpe. Et dont l'image pour le paysan est propitiatoire: «pourvu que tout se passe bien là-haut!»

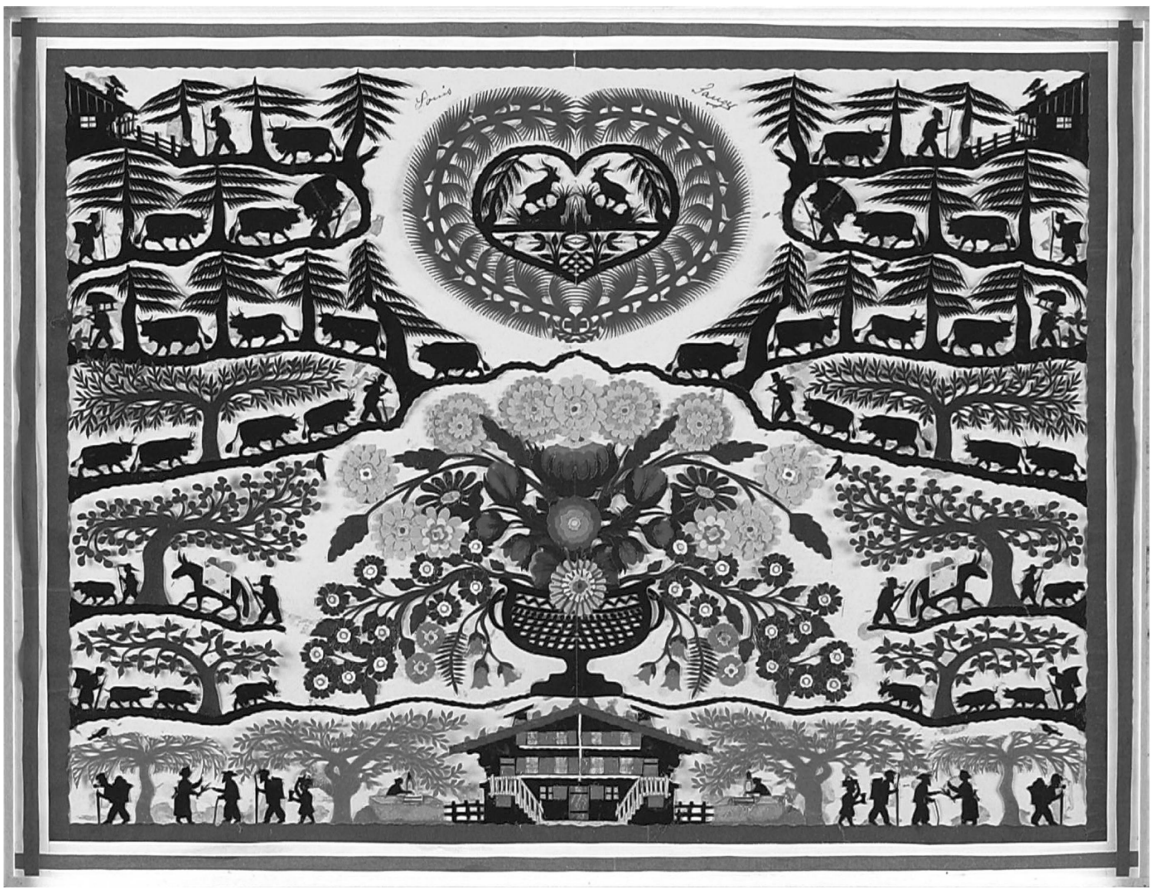

Fig. 2: *Tableau en papier découpé et collé. Poya de Louis Saugy. Rougemont, Vaud, Suisse, 1942. Image d'un monde visionnaire et anecdotique, méticuleux et cosmique. Hommes et femmes transportent toujours quelque chose d'utile et sont campés dans des attitudes discrètes, laborieuses et gaies, orientés vers une Alpe énigmatique.*

Personnages et accessoires sont typés. Il y a le «maître-vacher, ou maître-armailli, maître-fromager»: homme expérimenté ayant la responsabilité du troupeau, des pâtres et de la qualité du fromage, qui est représenté en tête de cortège avec prestance. Le «train du chalet»: char, souvent peint en bleu, tiré par des chevaux transportant les ustensiles pour la fabrication, la boissellerie quotidienne et les réserves alimentaires; la couverture rouge indique un maître franc de dettes. Le «chaudron, chaudière», marmite pansue suspendue sur l'âtre servant à la cuisson du lait pour le fromage; par extension nom également donné au bâtiment d'alpage.

Les détails biographiques donnent le contexte en amont et explicitent l'immédiate réception de l'œuvre parmi les éleveurs eux-mêmes d'abord.

Le premier peintre connu de *poyas* proprement dites est Sylvestre Pidoux

(1800–1871), fils de forgeron et charbonnier, peintre autodidacte, qui signe dès 1827 ses premières gouaches sur papier, fixées sur les fronton de grange, comme depuis 1835 à la ferme Perrausaz près de Bulle. L'usage est continué par Nicolas Grandjean et Joseph Sudan, artisans du bois et charpentiers, puis par d'autres dont les professions sont agriculteurs, cantonniers, prêtres, électriciens, bouchers.

Sortis des S*ennenstreifen* de la Suisse orientale, sorte de bandeaux de papier peint où se succèdent bovins et pâtres dans leur ordre d'apparition sur le chemin de montagne, les tableaux d'Appenzell sont des documents pointilleux. En revanche les fonds de seillon, une tradition locale, sont plus libres, personnels et foisonnants. Exécutés par des menuisers-peintres, réputés dans la peinture d'armoires ou de coffres, comme Stark (1765–1830), ils précèdent les *poyas* d'une bonne vingtaine d'année. Plus tard des Rotach ou des Lämmler combineront sans l'exclure le réalisme des montées avec des scènes de montagne inquiétantes ou drôles.

Le précurseur génial du papier découpé est Johann Jakob Hauswirth (1808–1871), un charbonnier et vagabond, mort dans le dénuement bien qu'ayant honoré des centaines de commande de son vivant et qui a été vite très recherché. Ses papiers découpés sont au début monochromes, noirs et non-signés, qu'il échangera vite contre des papiers de couleur. Il ne les datera qu'après 1853.

Le «Papier découpé» ou «canivet» est attesté dès le 17e siècle dans les Alpes du Nord, entre l'Alsace et l'Autriche, et connaît toutes sortes de prouesses exécutées finement par des grosses mains d'homme grâce au canif (donnant «canivet») – puis, bien sûr, au ciseau – qui produisent des lettres d'amour sur cuir ou parchemin, ensuite peint et calligraphié, qui fabriquent des silhouettes sur papier noirci, des collages inventifs. La *poya* en papier découpé, un genre populaire encore bien vivant, se développe au début du 19e siècle au Pays d'Enhaut.

Louis Saugy (1871–1953), fils d'institutrice, menuisier puis facteur, est issu d'une famille établie à Rougemont, qui pratiquait le découpage de papiers colorés et de silhouettes destinées à être des images pieuses, des marques de Bible, ou des portraits. Saugy en affirmant le genre, signe ses œuvres et connaîtra le succès de son vivant. Ses tableaux ont été acquis en 1942 par le Musée d'Ethnographie lors d'une exposition à la Salle de l'Athénée à Genève.

Actuellement la tradition des papiers découpés est en vogue à Gstaad. Elle est une norme de la décoration d'intérieur dans les stations de montagne tout en poursuivant une croissance autonome d'art de hobby en pleine extension auprès des femmes.

Fig. 3: *Fond de seillon en bois peint à l'huile. Appenzell –Toggenbourg, Suisse, 1850. Portrait d'un maître-vacher, le seillon à l'épaule, regardant sa plus belle vache, accompagné de son chien et de sa chèvre, un anneau de roses et campanules en guirlande. Les fonds de seillon (seau à traire) sont utilisés comme panonceaux d'apparat à la façon d'un médaillon, fixé sur le char lors de l'inalpe et de la désalpe.*

Liens étroits entre les habitants et leurs spectateurs, savants puis touristes

Des images du territoire aux images de soi

Si l'histoire des cartes géographiques est connue, on prête rarement attention à la scène fondatrice du relevé *in situ*. Innombrables sont les descriptions des indigènes, mais rares les jugements de l'indigène sur les touristes. Quel regard ont-ils porté sur les observateurs pour lesquels ils travaillaient?
On sait que la carte est établie sur la base d'une connaissance et sert d'instrument pour le voyage, l'administration ou la conquête. Pour la dresser, le cartographe effectue des opérations (observer, mesurer, dessiner, nommer…) à l'aide d'instruments sophistiqués importés par l'ingénieur ou le savant. Il use aussi d'un code qui lui permet de traduire sur une feuille de papier ce qu'il sait du pays, par expérience ou par ouï-dire. Et le tout est exécuté sous la surveillance du commanditaire, des militaires, des fonctionnaires, pour qui la carte sera l'instrument et l'emblème du pouvoir. Or les arpenteurs, les porteurs, les aubergistes, les convoyeurs, les aides, les guides, les notaires, les curés, tout ce peuple besogneux travaille aux milliers de relevés. Praticiens et spectateurs à leur tour des mœurs des ingénieurs, les habitants des vallées ont, de tout temps, collaboré et copié, donné les noms et mesuré sur le terrain, pour les Messieurs. Une carte est à première vue un inventaire de tout ce qui existe dans un espace délimité. Or, cela n'est jamais le cas: la carte réduit toujours la réalité, elle la soumet à un tri, elle l'abstrait. Une fois établie, la carte n'est en effet rien d'autre qu'une idée du territoire. Cette image du lieu ne restitue ni la participation, ni les contributions, ni la conscience des protagonistes. On y ignore l'implicite vision que les montagnards ont eu des tâches du cartographe sur le terrain. Bien qu'une séparation nette s'opère entre la carte scientifique et la carte touristique, toutes deux sont l'œuvre des graveurs italiens, anglais, hollandais, tous artisans du mercantilisme citadin ou des gouvernements, et dont les droits sont jalousement gardés. De ces savoirs naîtront au début 19e siècle les estampes pour illustrer des récits de voyage. Les lithographies écouleront, pour les agences ferroviaires, des vues, des affiches, des tirés à part, afin de fournir des souvenirs achetables aux bazars des Alpes et motivant autant la montée des nationalismes que la promotion des monuments de la montagne. Des Écoles du paysagisme d'après nature envahiront tous les halls d'hôtel et de gare. Un mélange de lithographies et de dessins, avec leurs poncifs comme les Scènes et

personnages populaires (Petit Savoyard, grottes, cascades, fileuses, costumes régionaux, goitreux, glaciers, ponts, tunnels) alimenteront le goût du folklore. Les Alpins en adhérant à la modernité vont participer et ensuite intérioriser les images de leurs spectateurs-visiteurs, les produire même avec les cartes postales, à des fins commerciales.

Un savoir partagé entre le savant et le peuple: le cas de Scheuchzer avec les dragons des Alpes

Issu d'une lignée de savants zurichois, le très réputé Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) entreprend des recherches de terrain. Il parcourt à pied les Alpes helvétiques de 1702 à 1710. Ses étudiants, parfois son frère et ses six fils l'accompagnent et continueront son œuvre. Il rédige des ouvrages de renommée européenne en tant que membre de la *Royal Society* de Londres. Son livre, *Itinera Alpina,* paraît en 1708 avec l'imprimatur du président de la société, Isaac Newton. Il renoncera, même poussé par Leibniz, à devenir en fin de carrière le médecin du jeune tsar Pierre le Grand et milite pour la tolérance religieuse suite aux guerres du Toggenbourg.

La fameuse question des dragons est évoquée lors des 5e, 6e et 7e voyages, dès 1705. «L'an 1603, le 10 septembre au soir à 22 heures, on a vu voler un dragon enflammé et luminescent […].» Il établit une véritable histoire des dragons en précisant qu'il «se limite à une description historique circonstanciée, répartie par cantons portant sur les dragons suisses, et sur la base de témoignages écrits, authentifiés ou encore de récits oraux transcrits par moi-même.»

Sont passées en revue les apparitions aussi sous la forme des légendes de fondation, comme à Burgdorf, selon laquelle deux héros jumeaux luttent contre un dragon gardien du Trou du Dragon (lieu-dit); grotte appelée *Beatushöhle,* très souvent gravée et photographiée encore aujourd'hui. C'est à Lucerne qu'on observe la plus haute fréquence de récits populaires et de récits de pèlerins passant le Gothard, notamment ceux de prélats irlandais et anglais, de commerçants vénitiens et hollandais; enregistrés par les clercs locaux qui doutent, interrogent, décrivent et fournissent un abondant corpus d'enquête. Et en final l'auteur appelle de ses vœux une comparaison des dragons étendue aux pays voisins de l'arc alpin. Un dragon est identifiable à sa grandeur, sa barbe sous le menton, son ordre inversé des dents, sa couleur noire, ou cendre ou rouge feu, sa large ouverture de gueule, son sifflement effrayant et lugubre, et enfin à ses ailes.

L'ensemble et le détail des figures donnent une valeur de démonstration quant à l'existence d'un phénomène semblant obéir à un schéma de présentation. Aucun cartouche, texte d'accompagnement ni notice n'aident le lecteur actuel à interpréter ces images. Seul le corps du texte l'analyse. Aucune figure n'est identique. Chaque dragon correspond à un type combinant ailes, corps de serpent, corps de lézard, pelage, faciès humain, écailles, pattes griffues, dents. Parmi les onze planches, deux figures seulement opposent le monstre à un laboureur stupéfié et dont le geste montre l'horreur. La nature végétale ou le relief n'est pas spécifiquement alpin, sauf sur une figure où un arbre est un sapin. Une des gravures est nettement orientale et semble repiquée d'une planche chinoise ou d'un faïencier. Le fond de décor végétal pourrait d'ailleurs provenir de planches de la même époque illustrant des bêtes des îles d'Amérique centrale ou d'un vague Orient intemporel. Ce classement morphologique (anatomie extérieure) et géographique (par cantons) catalogue les principales attitudes de la bête et lui attribue, donc, une relative véracité. Surexploitées par les éditeurs en mal de sensationnalisme ces onze gravures sont adoptées comme des stéréotypes sur les superstitions des montagnards. L'intention du savant ainsi que ses images de dragons sont détournées et sorties de leur texte explicatif. Un indécrottable discrédit tombe sur Scheuchzer et avec lui sur la société traditionnelle de la montagne. Lors de la seconde édition des *Itinera,* J. G. Sulzer (1720–1779), éditeur-commentateur, trahit la démarche et inaugure la moquerie contre les superstitions populaires. Les dragons seront dorénavant, aux yeux des Philosophes, les traces du délire d'un peuple ignorant et pieux, que l'Encyclopédiste ou l'Idéologue (plus tard l'instituteur ou le psychanalyste) se doivent d'extirper des consciences, en transformant ces récits en légendes effrayantes et attirantes. Les images sont dorénavant dissociées des mœurs et produites en atelier dans les grandes capitales par des professionnels qui ne parcourent pas la montagne. Dès les rééditions du 18e et toujours dans les récentes Histoires des Alpes, l'image du dragon n'est à l'abri d'aucun emprunt répété, souvent même de seconde main, détourné jusque dans les renvois. Ainsi est mis à disposition un stock d'images plus délirantes que les expériences des indigènes et le sérieux du savant. Et pourtant nul mieux que Scheuchzer, avant l'éveil du romantisme et des folkloristes-ethnographes, n'a eu de cesse de bâtir une représentation fidèle des croyances populaires assumées. Ses tableaux, cartes et illustrations s'ordonnent toujours en fonction d'un lecteur ou d'un observateur implicite. Cet observateur, curieux et réfléchi, est souvent représenté dans le paysage de la gravure ou de la vue d'une ville. Objet de toutes ses attentions

d'auteur, il est respecté comme un penseur savant, qui prend note, trace les perspectives mathématiques, questionne les indigènes, commente les sources dûment vérifiables, et, enfin, argumente afin de parvenir à une certitude. Toute la démarche du *Bergwanderer,* ce fameux «Excursionniste», va dans le sens d'une ouverture d'un monde de visibilité et d'intelligibilité. Et le vocable grec ancien «ouresiphoitès» désigne la démarche de l'«Excursionniste» qui, bâton à la main, et prose en bouche, va parcourir le monde alpestre.

Dans les plans et vues, le cartouche dresse la liste des principaux bâtiments dessinés en façades et perspectives. Les scènes de la vie quotidienne aux alentours des villes reçoivent pleine attention. On y discerne des silhouettes de personnages très divers: cavaliers, pâtres avec troupeau, porte-faix, train de mulets, laboureurs, pêcheurs, passeurs, soldats à l'exercice, chasseurs de chamois. Aux portes des villes ou sur les cours d'eau les bâtisses des moulins, foulons et forges sont bien visibles, tout comme les jardins de résidences et les fontaines publiques.

Cela donne des cartes géographiques avec aussi des coupes de nappe phréatique qui aident au repérage des bassins fluviaux, des localités et des distances. Les cartouches et vignettes évoquent des richesses locales ou rappellent l'histoire des Confédérés en donnant aussi les blasons des villes ou les portraits d'hommes admirables: Farel, Zwingli. Sans oublier les monuments médiévaux: anciens châteaux en ruine, abbayes, aqueducs.

Scheuchzer fait état de ses désagréments (marches, transports d'instruments, arpentages, dessins de vues, prospects, hébergements, intempéries), mais «l'accompagnement et la compagnie des gens d'alpage, honnêtes et vieux confédérés, a adouci largement toutes les maussaderies rencontrées au demeurant».

Premières images stylisées, effet des rivalités entre illustrateurs: le cas du Mont-Blanc

Avec la conquête du Mont-Blanc sont apparues les premières gravures qui, très vite, ont engendré des copies colorées, signées ou non, vendues séparément ou non, gagnant un grand public par des moyens de fantaisie. En septembre 1787, Horace-Bénédict de Saussure publie sa *Relation abrégée du Discours préliminaire aux Voyages dans les Alpes,* traduite la même année en allemand, en italien et en anglais. Chrétien de Méchel, qui dirige un atelier de gravure et une

maison d'édition, suit fidèlement les directives et souvenirs du savant. Cependant la représentation même du Mont-Blanc est une substitution de la montée au col du Géant et use du procédé du plagiat de composition qui sélectionne les effets du paysage tout en étant véridique sur les personnes présentes.

Certains détails anecdotiques sont exagérés, puisque la redingote bleue du savant, relique gardée dans la famille, est peinte en rouge clair. Le succès de la façon Mechel a conduit à la diffusion d'un grand nombre de copies, utilisant d'autres techniques picturales et qui se distancent de plus en plus du récit et du contrôle des grimpeurs réels. Les héros ont été longuement consultés de leur vivant, surtout Paccard et Balmat. Or, les silhouettes, les rangs et visages des trois héros ont souvent été victimes du faire-vrai des graveurs, et ont été interverties, par négligence ou sciemment, avec toutes les polémiques qui s'en sont suivies et qui relayaient mal la gloire des premiers conquérants.

À l'opposé des périls, les gravures éditées par Chrétien de Méchel donnent l'illusion d'une promenade à travers les glaciers: les tenues sont légères. En redingote rouge et avec un chapeau de paille à larges bords, de Saussure semble avoir une marche aisée. Seuls les porteurs fermant le convoi sont à la peine. Cet aspect artificiel, où l'effort réel s'efface au profit de la pose, est renforcé par un paysage conventionnel, plus proche du décor de théâtre que d'une véritable formation montagneuse. Manipulée, l'image fait coexister des personnages et un contexte que le graveur n'a jamais vu réunis. La haute montagne et ses acteurs ne sont donc, dans cette image, que le produit d'une rencontre imaginaire, et non le reflet de la réalité. À force d'être reproduites, ces images vont prendre un caractère générique, et se détacher de l'événement exceptionnel qu'a constitué la première ascension. Parfois la légende de la gravure est délibérément fausse: l'ascension y est antidatée au mois d'août 1785, au lieu d'août 1787.

Tout en falsifiant l'événement, l'auteur de la gravure s'est néanmoins attaché à traduire l'atmosphère d'un parcours périlleux. À cette fin, les plans ont été violemment contrastés: le devant de la scène, un barrage de séracs gigantesques aux formes hallucinantes, s'oppose à l'horizon aux teintes raffinées, formant un décor où ne perce aucune menace. En bref: un trajet semé d'embûches et une récompense dans l'apaisement des cimes.

Ces hauts lieux de la science et de l'effroi touristique ont été le théâtre d'une audace folle. La génération de 1787 toise la mort et le gel des membres pour explorer et sonder les mystères d'une nature accessible par l'effort. La montagne innovait, au centre de l'Europe, avec cette figure surprenante, devenue ensuite familière, celle du savant qui se donne corps et âme, et à la science et à

la montagne, à l'avancement de ses observations de terrain et qui y prend goût jusqu'à devenir convainquant pour les amateurs qui, à leur tour, s'y essaient. Pour de Saussure la science prévaut, et il rend hommage à son ami le peintre, chantre de Saint-Pierre et alpiniste, Marc-Théodore Bourrit, son compatriote: «Les vues des montagnes que j'ai jointes à leur description ont été dessinées sur les lieux par M. Bourrit avec une exactitude que l'on pourrait appeler mathématique, puisque souvent j'en ai vérifié les proportions avec le graphomètre sans pouvoir y découvrir d'erreur. Il a même sacrifié à cette exactitude une partie de l'effet de ces dessins, en exprimant le détail des couches, et en prononçant fortement les contours des rochers. J'aurais volontiers fait graver quelques-uns de ses grands tableaux des glaciers, si le burin pouvait rendre la force et la vérité avec lesquelles il exprime les glaces, les neiges et les jeux infiniment variés de la lumière au travers de ces corps transparents. Les relations, que M. Bourrit a publiées de ses voyages, sont aussi connues que ses tableaux, et me dispenseront d'entrer dans de grands détails sur les objets qui y sont décrits.»
Cependant le tourisme déjà stimule les arts, puisqu'à partir de 1780, une nouvelle génération de peintres genevois, suisses, savoyards sont en concurrence. Dans une lettre à sa femme, datée de 1782, de Saussure écrit: «J'ai trouvé ici le jeune Huber qui fait des dessins pour les graver et les vendre à son profit; il n'en fait pas mystère à ce qu'il paraît, cependant, ne dis pas que je te l'ai dit. Cela est très honnête en soi, cependant la concurrence de Hackert, de Bourrit et de Geissler a quelque chose qui répugne un peu. Il me fera pour moi une vue générale des glaciers vus du pied du Brévent […].»

Répartition tacite entre une vitalité des images locales et la norme des images globales

La situation actuelle est composée d'une pérennité des arts populaires et d'une conformité régulière aux flux d'images internationales, globales liées aux écrans numériques (pc, portable, video, tv). L'une ne prévaut pas sur l'autre. Elles coexistent. On l'a vu, les usages sociaux, les rites, les arts de faire, les façons de raconter, d'archiver, d'oublier et de se remémorer ont mis en place un mode de vie ambivalent, post-moderne et ancien. La culture mondialiste n'est qu'une tendance parmi d'autres. Le patrimoine continue d'inspirer des emprunts. La Nature et les Lumières font toujours la cour au sublime des pics et des abîmes. Les sciences continuent à faire de la propagande. Les rhétoriques de la persuasion

exploitent l'imagination fantastique des êtres de la montagne. L'analyse des symboles et des signes à regarder sur les objets en bois, les outils paysans, les costumes convoient des milliers de touristes sur les seuils des musées de stations de ski. Les illustrations, en bandes dessinées par exemple, des contes et légendes ou des sites archéologiques du néolithique alpin cumulent des idoles, des spectres, des apparitions, en pléthore.

Des faits divers entretiennent ce double régime des images: pour preuve, on retrouve l'amer plaisir des iconoclastes avec la Pierre d'Unspunnen, volée et recelée par les Jurassiens, maculée, négociée, puis restituée au site historique par les bons offices d'une femme étrangère. Symbole flétri et honoré à la fois, devenu l'emblème d'une crise identitaire nationale, parodiée par certains et suscitant l'indignation pour d'autres. Ces jeux d'images et d'honneur sont toujours en action. Comme avec l'intarissable veine créative d'images du Carnaval, relancé chaque hiver dans les sept pays de l'arc alpin. Cortège de toutes les fonctions libertaires, inquiétantes, délirantes des images brutes: châtier, faire rire, parodier, brûler, enlaidir, caricaturer, renverser les puissants, illustrer les textes les plus satiriques de l'année. Les effets spéciaux que savent maîtriser les graphistes et designers suisses se déchaînent et étonnent les touristes, comme au carnaval de Lucerne ou à celui de Brig-Glis.

Le stéréotype politique de la méchante culture mondialisée empêche d'apprécier la relative indépendance des deux régimes. Plusieurs obstacles, tenus à tort pour incontournables, sont à l'œuvre. Tous seraient des amalgamés et des hybrides: gens de la montagne et gens de la ville, mixant des images *d'en haut et d'en bas,* curieusement devenues interchangeables. C'est comme si on était tous des gens passant d'en haut à en bas et réciproquement. Or, en 2006, comme en 1906, on vient séjourner ou on travaille les produits de la terre, en montagne, aussi pour mieux garder ou retrouver les goûts de terroir. On serait tous inféodés à un flux d'images numériques globalisantes. Cet article a tenté de montrer qu'on peut comprendre du *dedans* les images d'origine si on se place *devant,* physiquement et mentalement, qu'on soit des résidents retraités ou des jeunes néo-ruraux, des vacanciers ou des sédentaires. Tous ont choisi de vivre ou de séjourner en montagne. D'ailleurs il n'a pas été prouvé que les habitants des mégalopoles soient exclusivement globalisés, eux aussi bénéficient de plusieurs origines, donc d'une ambivalence de manières d'être. Les ressortissants montagnards des moyennes villes de vallées combinent les temps cycliques des traditions et ceux, linéaires, du progrès technique, selon un ordre propre aux Alpes réelles qui suscitent des attitudes mélangées de mépris et d'admiration.

On y cultiverait la nostalgie. Ou bien l'anti-nostalgie avec les plus débridés des festivals du film d'altitude ou les concerts aux sommets. Il est temps de laisser enfin les sociétés traditionnelles de la montagne se prendre en charge.
Chaque région, en même temps qu'elle se mélange techniquement au mode de vie des plaines et des métropoles – selon des variations diverses oscillant entre industries, parcs naturels et tourisme – se choisit des emblèmes identitaires spécifiques, d'une manière tacite, comme par exemple, au Lötschental, les fameux masques de Carnaval. Le rapport à la succession du temps, à la chronologie du vieux et du neuf est bouleversé. Le temps devient une accumulation de couches de mémoires en réinterprétation. On s'habitue à vivre sur plusieurs temporalités, ce qui entraînera des malaises, des ivresses et des risques. Parce que le règne des métissages a commencé, la montagne est expérimentation de l'authenticité retrouvée. Affranchie d'être un refuge de la sédentarité, ouvrant ses cols transfrontaliers, elle devient une surprise culturelle. Elle remet en contact avec les registres du vivant et du symbolique, du cycle des saisons et des générations, avec les transmutations de la vie et de la mort. Au moment de la catastrophe, comme par exemple lors des tragiques avalanches du printemps 1999, mais aussi pour des millions de curistes, la montagne persévère à remplir une fonction religieuse. Les disciplines de l'effort, de la patience, de l'élévation, du dépassement solitaire et en cordée rappellent que la montagne, au-delà de toutes les doctrines de masse, se vit comme une substance dont le contact ou la transformation remet en jeu la recherche d'un sens à la vie. Substance d'un ordre apparemment ordinaire, corporel, néanmoins reliée à un ordre surnaturel. Cela les siècles ne l'auront pas affaibli, au contraire. Quand par hobby un résident grave sur un coffre des rouelles tirées du décor traditionnel, il témoigne de son besoin de façonner. Il réassimile le bois, matière humanisable qui s'associe et correspond avec les éléments: l'eau, l'air, le feu, la terre. Sans parler du retour des contes et des médecines qui guérissent. On reprend, on réoriente. La montagne serait ce milieu dans lequel il est encore et toujours possible de relancer l'avenir des fondements et d'en produire les images.
Pour un C.-F. Ramuz, ou un Segantini, tous deux déjà en révolte contre les bazars à touristes de 1900, les montagnards participaient d'une manière profonde et exemplaire à la condition humaine, en lutte et en accord avec une cosmologie livrée aux forces naturelles et aux croyances intemporelles. Les Alpes persévèrent à vibrer d'une présence antique, mouvante, nomade, circulaire, à laquelle tous recourent sans répit.

Conclusion

Les populations alpines ont transmis une pluralité d'attitudes singulières face aux images qui les entourent. Elles ont contribué de façon authentique et originale à produire un art et certaines techniques. Selon une perception adaptée au paysage et aux rites montagnards, les imageries ont été accommodées aux modes de vie locaux qui ont réinterprété le standard iconographique des villes de plaine. L'assimilation s'accompagne et n'empêche pas l'invention libre et autonome, consacrée même d'artistique, avec la *poya*. Oubliées par les encyclopédies braquées sur les maîtres graveurs et les savants, les populations alpines sont partenaires directs des illustrations de la conquête scientifique et sportive des Alpes, épopée impensable sans leur participation physique et sans leur savoir sur le milieu décrit et chanté. Ils ont donc intériorisé la mise en place du dispositif esthétique de l'image touristique. Ainsi non seulement auteurs, mais figurants, puis vite propagateurs, enfin critiques anti-clichés, artistes bruts ou amateurs, artisans, les Alpins ont parcouru, à leur rythme, et selon un degré d'implication vérifiable dans l'économie des arts en Europe, le cycle complet de la modernité populaire. Des similitudes peuvent être établies avec la population maritime des sites de villégiatures fréquentés pour leur caractère. Car l'arc alpin apporte la preuve d'une circulation des motifs, des manières, des goûts qui placent la société de la montagne au rang d'un milieu social favorable à la création renouvelée des visions du monde. Certes la définition de l'apport des sept pays alpins à l'évolution des images est une recherche en cours et doit être poursuivie non sans peine du fait des classements nationaux avec leurs notations propres. Il est temps de souscrire aux aires culturelles des traditions en pleine vitalité, comme, par exemple entre le Valais, le Val d'Aoste et la Savoie. Nous espérons avoir contribué au début d'un assouplissement des périodes et des frontières, afin de soutenir la thèse d'une vitalité contemporaine et d'une conscience esthétique, revendiquées, appréciables dans une imagerie de type alpine, dorénavant décolonisée des types nationaux et parallèle aux amalgames mondialistes.

Orientations bibliographiques

N. Bouvier, *L'art populaire en Suisse,* Disentis 1991.

A. Carozzi et al., *Les plis du temps. Le mythe, la science et Horace Bénédict de Saussure,* Genève 1998.

M. de Certeau, *L'invention du quotidien 1, Art de faire,* nouv. éd., établie et présentée par Luce Giard, Paris 2002.

B. Crettaz, C. Raffestin, *Un collectionneur dans ses états,* Catalogue de l'exposition, Musée d'ethnographie, Genève 1978.

B. Crettaz, *Genève, le Rhône et les Alpes à travers la collection G. Amoudruz,* Genève 1976.

L. Gerverau, *Voir, comprendre, analyser les images,* Paris 2004.

Ch. Gros, «Les frères Scheuchzer, une anthropologie baroque de la Suisse et des Suisses», In: J.-C. Pont (sous la dir. de), *Une cordée originale: histoire des relations entre science et montagne,* Genève 1999, pp. 278–299.

S. Gruzinski, *La guerre des images. De Christophe Colomb à «Blade Runner»,* Paris 1990.

T. Panadero, *Charles-Frédéric Brun, dit le Déserteur,* mémoire de licence de l'IHA, Neuchâtel, Genève 2004.

Leere Seite
Blank page
Page vide