

Zeitschrift: Folklore suisse : bulletin de la Société suisse des traditions populaires = Folclore svizzero : bollettino della Società svizzera per le tradizioni popolari

Herausgeber: Société suisse des traditions populaires

Band: 54 (1964)

Artikel: La technique et l'art du Déserteur

Autor: Schüle, Rose Claire / Schüle, Ernest

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1005500>

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: 15.01.2026

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

Nendaz où se trouvait alors l'unique cimetière de la paroisse. On mit le mort dans le cercueil communal qu'on fixa sur un mulet bâté. Arrivé aux abords de la chapelle de S. Sébastien, le mulet refusa de continuer. « Filant » de sueur, il restait planté là ; rien ne le fit changer d'avis. On se rappela alors qu'il n'était pas de coutume de transporter les morts sur des animaux. On détacha le cercueil et quatre hommes le chargèrent sur les épaules. Plus ils approchaient de l'église paroissiale, dont les cloches s'étaient mises toutes seules à sonner, plus leur fardeau devenait léger.

La technique et l'art du Déserteur¹

par *Rose Claire* et *Ernest Schüle*, Crans-sur-Sierre

Ce qui frappe d'emblée dans les aquarelles du Déserteur, c'est la présentation stéréotypée de certains éléments. Un trait noir sert de bordure à chacune de ses images. Chacune comprend aussi, en haut ou au bas, une bande qui est réservée à l'inscription du titre. Le Déserteur utilise de préférence des lettres capitales, du moins pour les parties importantes des titres (fig. 6: SAINT MAURICE et ses COMPAGNONS; fig. 1: SAINT THEODULE, Évêque); mais il lui arrive, quand il a mal calculé la longueur de son inscription, de terminer un nom par des minuscules (fig. 28: SAINT JEAN BAPTISTE), voire de supprimer une finale (fig. 32: JEAN JOSEPH SIERRO CONSEI[ller?]). On peut remarquer parfois des traits de crayon dans ces espaces réservés aux légendes, notamment des traits dessinant la forme des lettres. Manifestement le peintre a eu plus de peine à calligraphier ses titres qu'à disposer les personnages des images mêmes où il ne recourt pas à de tels artifices. L'orthographe des noms propres manque parfois de stabilité (ainsi, par exemple, fig. 9: Léger; fig. 25: Legér; fig. 7 et 27: Legier; fig. 21: Légier)².

¹ Cet article aurait dû être une traduction française de l'étude de R. Wildhaber, « Der 'Déserteur', ein Walliser Maler religiöser Volkskunst », parue dans *Schweizer Volkskunde* 53 (1963), p. 49-62. Si nous n'en avons gardé que la partie centrale (l'étude de l'œuvre), si nous l'avons étoffée d'éléments nouveaux et si, sur la technique du peintre, nous sommes arrivés à des conclusions quelque peu différentes, nous en assumons la responsabilité, mais nous reconnaissons volontiers que, pour les lignes générales et pour de nombreux détails, nous restons les débiteurs de M. Wildhaber.

² Cette instabilité n'a rien d'étonnant, en plein XIX^e siècle. En revanche, il vaut la peine de noter quelques formes influencées par la prononciation patoise: le nom de famille *Fournier* est transcrit *Fourny* sur fig. 20, à l'instar de *fourni* en patois de Nendaz; de même *Délise* chez le Déserteur, graphie officielle *Délèze*, patois *de-tje*.

Les œuvres du Déserteur sont signées: elles portent les initiales C.F.B. Un seul de ses petits tableaux³ nous donne des renseignements plus explicites: Pinx. Charles Fred. Brun. Un grand nombre de ses œuvres sont datées. Beaucoup de légendes précisent en outre le lieu et citent le nom de la personne qui a commandé le tableau. Voici quelques échantillons de ces inscriptions: «Jean Charles Antoine Locher de Brignon a fait faire cette image, le 24 janvier 1859» (fig. 23); «Jean Antoine Franier et Marie Madeleine Franier née Fournier son épouse ont fait faire cette image, à Verey hameau, comune de Nendaz, le 2 janvier 1870» (fig. 3); «Jean Legier Salamolard, juge à la commune de Vaisonnaz, a fait faire cette image le 24 novembre 1864» (fig. 27); «Cette image appartient à Anne Elisabeth Michelet de Haute Nendaz, [...]»⁴ juillet 1856». Les localités que le Déserteur cite sont, pour la plupart, des villages ou des hameaux de la commune de Nendaz: Haute-Nendaz (ou un de ses quartiers: Le Cerisier, La Loye), Beuson, Brignon, Baar, Aproz, Le Planard, Verrey. Il a travaillé aussi à Veysonnaz, qui à cette époque-là faisait partie de la paroisse de Nendaz, à Vex et à Hérémenche. Les familles dont les noms sont inscrits sur les aquarelles du Déserteur sont originaires de cette même petite région. Aujourd'hui encore, les Délèze, Fournier, Fragnière, Michelet sont bourgeois de Nendaz⁵, les Locher, de Salins, les Salamolard, de Veysonnaz, les Mayoraz et les Bournissen, d'Hérémenche.

Les aquarelles offrent parfois d'autres inscriptions, soit dans la bande réservée à la légende, soit au beau milieu de l'image, là où – en vrai peintre naïf – le Déserteur croyait devoir remplir un blanc. Petits textes en français ou en latin. Ce sont souvent des prières ou des invocations adressées aux saints, demandant leur assistance au moment de la mort: «Jésus, Marie, Joseph. Soyez a mon aide» (fig. 4); «Sainte Marie et Sainte Philomène, nous vous prions de nous accorder votre grace maintenant et a l'heure de notre mort»; «Sainte Marie, Anne et Madeleine, nous vous supplions de nous assister de votre grace, maintenant et surtout au moment de notre mort, ainsi soi-t-il» (fig. 5); «Jésus, Marie et Joseph, soyez à notre secours, maintenant et surtout à l'heure de notre mort. Amen»; «Jésus, Marie et Joseph, aidez et secourrez moi!» (fig. 23). Sur les images de la Nativité, on lit le bon message de Noël: «Glorie a Dieu aux plus haut, Et la paix aux hommes de bonne volonté. – Benissons à jamais la naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ. Soyez à jamais beni, ô mon aimable Jésus, d'avoir voulu descendre du Ciel sur la terre pour nous sauver, hélas! sans vous,

³ «Art valaisan», catalogue de l'exposition de Martigny 1964, p. 73, n° 610: «S^t Jacques en Galice...», Le Trétien 1844. A noter que cette œuvre non seulement nous livre le nom complet du peintre, mais donne aussi le premier témoignage de son séjour en Valais, et le seul, jusqu'ici, qui atteste son passage dans le vallée de Salvan.

⁴ L'image est détériorée à cet endroit.

⁵ Cf. Abbé Pierre Délèze, *Les familles de Nendaz à travers les âges* [1951].

nous serons perdue a jamais, etc.» (sic, fig. 22); «Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis» (fig. 2, 3) ou «... bonae voluntatis [sic]. Laudamus te. Benedicimus te» (fig. 23).

La Nativité est un des thèmes favoris du Déserteur. En comparant les nombreuses versions qu'il en a donné, on voit qu'elles sont de deux types au moins, qui doivent s'inspirer de deux ou trois modèles différents. Nous reproduisons un bon échantillon de chaque type: notre fig. 2 est une Nativité du style plus ancien, plus rigide dans sa composition et plus schématique que celle de fig. 3 que le Déserteur a peinte une année avant sa mort et qui est infiniment plus aérée, plus libre dans l'assemblage de ses éléments.

Mais, malgré ces divergences, que de traits communs qui caractérisent bien les procédés du Déserteur et, par là même, la peinture naïve! Voici l'étable, lourde, toujours vue de front dans les représentations du type ancien où elle sert d'arrière-plan à la sainte famille et non d'abri. Dans la Nativité de 1870 (fig. 3), le peintre raccourcit la façade et nous montre un mur latéral en perspective, mais sans modifier en conséquence les lignes du toit, qu'on voit de face. En tout cas, ces étables n'ont rien de valaisan, ni dans leur aspect extérieur ni dans leur aménagement intérieur. Voici la Vierge, regardant droit devant elle et ne prêtant nulle attention au petit Jésus qui lui tend les bras⁶; voici Joseph, non moins impassible. Dans toutes les Nativités, l'enfant repose sur une étoffe claire, richement brodée de fleurs. Un tapis de baptême valaisan aurait-il servi de modèle? Nous ne le pensons pas⁷. Voici maintenant les Rois mages et les bergers. Ils ne manquent jamais, que la légende indique simplement «La Naissance de l'Enfant Jésus» (fig. 2) ou qu'elle précise «... et les trois Rois mages» (fig. 3), «... et l'Adoration des Rois mages» (fig. 23, 24). Les trois rois tantôt offrent déjà leurs présents (fig. 23, 24), tantôt sont en train d'approcher de l'étable, à pied (fig. 2, 22) ou même à cheval (fig. 3). Ils portent leurs attributs habituels: le coffret à or, l'encensoir, le récipient à myrrhe. Parfois leurs noms sont inscrits au-dessus de leurs têtes; faut-il s'étonner de voir le roi maure s'appeler Melchior (fig. 2) ou «Caspard» (fig. 22), et non Balthasar comme le veut en général la tradition populaire⁸? Mais encore une fois, il ne s'agit guère là d'un élé-

⁶ Nous connaissons au moins une exception à ce schéma: sur la fig. 24, Marie a une attitude infiniment plus naturelle, touchante par son humanité. Cette fig. 24 semble appartenir aux dernières années du Déserteur; de nombreux détails la placent dans le voisinage de la Nativité de 1870 (fig. 3), ainsi Joseph appuyant la tête sur sa main droite, Marie relevant un coin de l'étoffe sur laquelle est assis l'enfant Jésus, les coiffures des Rois mages, des anges dessinés en entier.

⁷ A Nendaz, les «couvertures de baptême» étaient semblables à celles que le peintre Ernest Biéler a représentées dans le célèbre tableau «Retour de baptême à Savièse (Valais)»; on le trouve reproduit dans Bulletin du Glossaire des patois de la Suisse romande 9 (1910), p. 16 (planche hors texte); cf. commentaire p. 12

⁸ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens I, 863.

ment de tradition locale, puisque les Rois mages ne jouent qu'un très petit rôle dans les croyances de Nendaz. Les bergers, eux non plus, n'ont rien de valaisan, avec leurs chapeaux de paille qu'une bergère galante du XVIII^e siècle n'aurait pas refusés (fig. 24), avec leur houlette ornée de rubans (fig. 3, 24; inversée et presque méconnaissable sur fig. 2), avec leur flageolet et leur tambourin (fig. 2, 23, 24). Tous ces détails, le Déserteur n'a pu les emprunter à son entourage valaisan⁹. La répétition stéréotypée de certaines attitudes et des attributs de ses personnages prouve qu'il a dû se servir de modèles et qu'il les a utilisés à plusieurs reprises. Nous arrivons aux mêmes conclusions lorsque nous étudions les différentes représentations du bœuf et de l'âne. Deux types de bœufs (ou de vaches?): celui des Nativités plus anciennes, corps de profil, tête de face (fig. 2; à comparer les vaches de fig. 21a), et celui des dernières années tel qu'il se trouve, presque identique, sur les fig. 3 et 24. Ni l'un ni l'autre ne ressemble à un bovidé de la race indigène dite d'Hérens. L'âne (ou est-ce un mulet?) répond au schéma général des équidés que nous voyons sur ses images, – les longues oreilles en plus. Qu'il porte la bride à l'étable, passe encore! ce détail n'est pas en contradiction avec les réalités valaisannes, mais une bride décorée? Il suffit de comparer l'âne de notre fig. 2 aux chevaux de S. Maurice de fig. 6 ou de S. Martin de fig. 8 pour comprendre d'où lui viennent ses particularités et spécialement son allure de marche. Dans le ciel brille l'étoile de Bethléem, invariablement à huit pointes, et lance un faisceau de rayons dorés en direction de l'étable. D'autres étoiles ou un croissant de lune (avec figure humaine vue de profil, fig. 3, 23, 24) aident à combler des vides. Au-dessus de l'étable, on voit souvent poindre des arbres, peuplés d'étranges oiseaux. Quelques nuages aussi, porteurs d'anges. De ces derniers, on ne voit généralement que la tête et les deux ailes, à la manière baroque; lorsque les anges sont représentés en entier (fig. 3, 24), cela semble indiquer que le tableau est une œuvre des dernières années du peintre. Si, malgré tout, il reste encore des blancs dans ses images, le Déserteur sent le besoin de les remplir, ici par des décorations florales (fig. 3, 23) qui se retrouvent dans beaucoup de ses tableaux, là par une guirlande de feuilles (fig. 22), là enfin par un arbre fruitier et un buisson en fleurs (fig. 24).

La plupart des aquarelles du Déserteur représentent des saints. Parfois ils sont reproduits seuls, mais plus souvent ils apparaissent en groupes de deux, de trois ou même de quatre. La composition de ces groupes n'a rien de fixe; au contraire, elle devait répondre aux exigences du moment. En effet, les noms des saints figurant sur une image correspondent souvent aux prénoms du destinataire ou du propriétaire qu'on lit dans la légende. Ainsi,

⁹ Ils contrastent singulièrement avec l'habillement et l'outillage des bergers valaisans qu'il a peints, de façon plus réaliste, dans sa «Présentation de la montagne d'Orseraz» (fig. 21a).

pour «Franier Antoine Barthélémy», le Déserteur a «jumelé» S. Barthélemy et S. Antoine (fig. 10); pour «Jacques Barthélémy Michelet», il a réuni S. Jacques «patron» et S. Barthélemy apôtre (fig. 11). L'image qu'Anne Elisabeth Michelet de Haute-Nendaz s'est fait faire en juillet 1856 comprend, de gauche à droite, S^{te} Elisabeth «reine du Portugal», S^{te} Anne et S^{te} Marguerite (fig. 29). Pourquoi cette dernière? On peut supposer que cette cliente du peintre portait un troisième prénom ou qu'elle avait une vénération particulière pour sainte Marguerite. Nous avons vu et photographié à Haute-Nendaz un autre tableau du Déserteur¹⁰, destiné à cette même Anne Elisabeth Michelet, datant de ce même mois de juillet 1856, et qui groupe S. Michel archange, S. Pierre apôtre et S. Sébastien martyr. S'agirait-il cette fois-ci des prénoms d'un membre de la famille, du père par exemple? Le choix de ces saints s'explique peut-être d'une autre façon: S. Michel est le patron de la chapelle de Haute-Nendaz¹¹, S. Sébastien, celui de la vieille chapelle qui se trouve au nord-ouest de Basse-Nendaz. La chapelle de Beuson est sous le vocable de S. Bernard de Mont-Joux (ou de Menthon, comme on disait autrefois) et ce n'est guère une coïncidence fortuite si ce saint figure justement sur un tableau qui porte l'indication «Beuson, 1850» (fig. 8). Notons enfin que l'église paroissiale de Basse-Nendaz est dédiée à S. Léger¹², ce qui explique la fréquence de ce prénom à Nendaz et les nombreuses représentations de ce saint dans l'œuvre du Déserteur. Il semble donc qu'il y ait au moins deux considérations motivant le choix des personnages: le peintre tient compte des prénoms de ses clients ou il choisit les saints qui leur sont familiers, puisqu'ils font l'objet d'un culte local. Souvent ces deux raisons devaient se fondre en une seule, puisqu'il était de coutume, en ce temps-là¹³, de donner comme prénoms surtout des noms de saints (saints locaux ou saints de l'almanach). Enfin, il est peu probable que le Déserteur ait choisi ses saints sans l'assentiment de ses clients. Il se sera plutôt conformé à leur demande expresse. Bien de ses images sont donc faites «sur mesure».

Les saints que le Déserteur a peints le plus fréquemment sont SS. Antoine, Barthélemy¹⁴, Jacques, Jean-Baptiste, Léger, Sébastien, ainsi que Maurice et Théodule, les deux patrons du Valais; parmi les saintes, à côté de la Vierge Marie, ce sont S^{te} Anne et S^{te} Elisabeth. Tous se présentent avec leurs

¹⁰ Propriété privée, Haute-Nendaz.

¹¹ Elle date du XV^e siècle et fut restaurée en 1856 (!), avec des peintures murales du Déserteur (André Donnet, Guide artistique du Valais, Sion 1954, p. 63).

¹² Ecclesia s. Leodegarii mentionnée dès le XII^e siècle (Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse romande, XVIII, Lausanne 1863, p. 364).

¹³ Cette coutume persiste en Valais, voir Atlas de Folklore suisse II, carte 208.

¹⁴ Il y avait une ancienne chapelle de S. Barthélemy à l'alpage de Cleuson, au fond du Val de Nendaz, aujourd'hui submergée par les eaux du bassin d'accumulation, reconstruite à côté du barrage.

attributs habituels. Nous pouvons nous dispenser d'en faire ici l'inventaire complet – c'est là l'habituel langage symbolique, populaire, facile à comprendre.

Voici quelques notes que nous suggère la comparaison de plusieurs représentations d'un même saint. S. Léger apparaît, comme il sied à un évêque, avec crosse et mitre (fig. 7, 9, 27; crosse remplacée par un livre dans fig. 25); il tient à la main la palme des martyrs et un foret, qui est l'instrument de son supplice, puisque d'après le martyrologe il eut les yeux crevés ou arrachés¹⁵. Tous les forets du Déserteur tournent à gauche, c'est-à-dire dans le mauvais sens¹⁶. Cette anomalie ne s'explique que si l'on admet l'existence d'un modèle avec foret tournant à gauche, dont il s'est servi à plusieurs reprises (en 1860 pour fig. 7, en 1869 pour fig. 9). Autre détail étonnant: la main qui tient le foret de fig. 9 est une main gauche... au bout d'un bras droit. On peut donc admettre que sur le modèle, S. Léger tenait la palme et le foret de la main gauche.

Le Déserteur a dû avoir de la peine à dessiner «correctement» les mains. Les images de S. Maurice nous en fournissent un nouvel exemple. Fier cavalier, il tient généralement de la gauche la hampe de son étendard; dans les fig. 7 et 28, la position de la main est correcte, naturelle. Pourquoi alors un dessin «incorrect» de la main dans fig. 6, qui présente le saint dans une attitude toute semblable? Sans doute, le peintre a assemblé ici deux éléments de provenance différente: en bas, un cheval (avec la jambe du cavalier) allant de droite à gauche; en haut, un cavalier portant étendard, chevauchant de gauche à droite. A ce propos, il faut noter, outre la main qui tient la hampe, le sens dans lequel se déploie l'étendard et le côté du heaume qui porte les plumes. S'il fallait une preuve supplémentaire de ce que nous avançons, nous la trouverions dans la ressemblance frappante de notre S. Maurice avec le S. Martin de fig. 8. Les deux figures reproduisent manifestement le même modèle. Une autre représentation de S. Maurice (fig. 26) résulte également de l'assemblage d'éléments divers. Le pantalon du cavalier est semblable à ceux de fig. 6 et 8, son sabre courbe, à celui de fig. 7; son heaume empanaché ressemble à ceux de fig. 7 et 28. Son étendard, en revanche, a changé de côté par rapport au modèle dont le Déserteur a dû se servir, puisque la hampe est encore tenue par une main gauche greffée sur le bras droit. Enfin, sa cuirasse est ornée d'épaulettes, charmant anachronisme qu'on retrouve dans les fig. 7 (S. Maurice) et 11 (S. Jacques).

¹⁵ A notre connaissance, S. Léger n'est pas invoqué à Nendaz contre les maux des yeux, comme cela se fait ailleurs. Les Nendards qui souffrent d'affections de la vue se rendent à la chapelle de sainte Anne à la Rosière (commune d'Orsières); même coutume à Bagnes (Archives suisses des traditions populaires 16, 1912, p. 229-30).

¹⁶ Ce détail aurait-il échappé au peintre, si vraiment – comme le disait la «mère» d'Héremence (cf. ci-devant p. 29*) – il avait eu des connaissances en menuiserie?

On peut en déduire que, pour peindre ces personnages, le Déserteur a eu sous les yeux non des images de piété, mais le portrait d'un militaire à cheval, qu'il a «habillé» en saint.

A St^e Elisabeth, le Déserteur donne deux fois au moins (fig. 7, 29) les mêmes attributs: une couronne royale et un petit panier rempli de pains qu'elle porte à son bras droit, tandis que de la gauche elle tend l'aumône à un mendiant. Trois détails communs aux deux versions nous frappent. La couronne royale revient à St^e Elisabeth reine du Portugal, honorée le 8 juillet, tandis que le geste de charité est le propre de St^e Elisabeth de Hesse (ou de Thuringe ou de Hongrie), dont la fête se célèbre le 19 novembre. Le mélange ou plutôt le cumul de leurs attributs n'est pas forcément dû au Déserteur¹⁷; il a pu les trouver réunis sur une image de piété qui lui servait de modèle; en effet, dans les cultes populaires, les deux saintes ne sont que rarement distinguées¹⁸. Mais si, à la place du pain, le mendiant reçoit une pièce de 5 francs, si l'aumône est donnée de la main gauche et même, dans la fig. 7, reçue de la main gauche, c'est au Déserteur que nous devons imputer ces particularités.

Rares sont, dans l'œuvre du peintre, les tableaux qui ne traitent pas un sujet religieux. A première vue, ils devraient nous aider à mieux définir son art, car il s'agit de portraits et de la représentation d'un alpage, de sujets donc qu'on s'attend à voir traités avec un certain réalisme.

Qu'y a-t-il d'individuel dans le portrait de «Marie Jeanne Bournissay» (fig. 21)? Le visage? non, hélas! Il est rendu de façon tout à fait stéréotypée. La bouche est un trait horizontal, bordé par deux petits traits verticaux qui marquent les commissures; en guise de lèvres, deux petits renflements au-dessus de la fente, un seul, en dessous. De telles bouches se retrouvent nombreuses, dans des visages féminins (par exemple fig. 2, 13, 18, 27) comme dans les visages d'hommes (par exemple fig. 1, 2, 4, 27, 30). Les trois traits au-dessus de l'œil, dessin schématique de la paupière et du sourcil, n'ont rien d'individuel non plus, puisqu'on les voit aussi dans les fig. 5, 8, 20 (toutes de 1850) et 30 (1852). A voir ces dates, et jusqu'à plus ample informé, nous pensons que cette particularité caractérise les œuvres de la première manière du Déserteur et qu'elle nous autorise à attribuer à cette même époque les images non datées des fig. 1, 2, 14, 21 et 22.

Restent le vêtement et la coiffure. Le dessin, quoique sommaire et assez mal réussi, nous donne assez d'éléments pour l'identifier: ce n'est pas le costume de Nendaz que portait cette Marie Jeanne Fragnière née Bournissen, mais probablement celui d'Héremence. A Nendaz, vers 1850, on ne semble pas avoir connu ni le corsage largement décolleté, écho de la mode Empire,

¹⁷ Quoi qu'il en soit, cette image nous fait douter un peu des connaissances hagiographiques de ce soi-disant ancien évêque.

¹⁸ Cf. Van Gennepe, *Manuel de folklore français contemporain*, III, 472.

ni le chapeau falbala¹⁹; mais on rencontre ces deux éléments au Val d'Hérens. Le Déserteur lui-même nous en donne un exemple: dans sa «Présentation de la montagne d'Orseraz», il a peint un personnage féminin qui porte un costume de coupe presque identique: petit chapeau bas, corsage bleu à grand décolleté, foulard rouge à points blancs, manches blanches, tablier clair, jupe rayée. Enfin, nous l'avons dit plus haut, les Bournissen (prononcer *-in*) sont une famille bourgeoise d'Hérémence.

La «Présentation de la montagne d'Orseraz», tableau décrivant le travail et le personnel d'un alpage d'Hérémence «pendant la campagne 1855» (fig. 21a), mérite d'être étudiée en détail. Nous ne pouvons le faire ici. Quant à la technique de l'artiste, ce tableau pastoral est, comme le portrait de la fig. 21, un assemblage fort suggestif d'éléments stéréotypés et de détails de couleur locale, vus probablement sur place, mais rendus de manière assez rudimentaire.

*

Plutôt que d'approcher le Déserteur avec des préoccupations d'ordre esthétique, nous avons d'abord voulu regarder de près quelques-uns de ses petits tableaux. Récapitulons nos découvertes.

La plupart de ses personnages sont peints d'après des images qu'il a dû avoir sous les yeux. Lorsque, sans modèle, il ne fait appel qu'à son propre talent, il se montre piètre dessinateur. Preuve les deux figures inconsistantes (agenouillées? debout?), aux visages amorphes, qu'il place encore en 1870, c'est-à-dire après vingt ans de pratique, dans une de ses Nativités (fig. 3, angle gauche). On peut donc être tout à fait sûr que les visages bien faits et les attitudes individuelles de ses personnages sont empruntés quelque part. Dans l'art de la reproduction, il faut le reconnaître, le Déserteur excelle.

Il est fort habile aussi à composer ses tableaux. En effet, à quelques exceptions près (fig. 17-19), il semble vain de vouloir découvrir des modèles complets, c'est-à-dire des tableaux que le Déserteur aurait reproduits en entier. Il en a pris des éléments (un cavalier, ou seulement le haut d'un cavalier, un S. Jean-Baptiste, un groupe de bergers, etc.) et il les a utilisés selon ses besoins. Dans une des premières images de saints (fig. 8, 1850), exemple instructif, cet assemblage n'est réalisé qu'imparfaitement, deux des quatre personnages n'étant pas encore ramenés au niveau des autres. Dans d'autres œuvres de cette époque (fig. 5, 29, etc.) et jusque dans les tableaux des dernières années (fig. 3), on reconnaît toujours les éléments individuels qui s'y trouvent réunis aux diverses manières de traiter le sol. – Pour réussir ses compositions, le peintre n'hésite pas à recourir à des inversions, pourtant périlleuses comme nous l'avons vu: ainsi S^{te} Elisabeth faisant l'aumône

¹⁹ L'identification de la coiffure est difficile. Nous croyons qu'il s'agit d'un falbala assez bas posé sur une coiffe. Cf. J. Heierle, *Die Volkstrachten der Schweiz*, III, Erlenbach-Zürich 1928, fig. 178ss.

de la main gauche (il a probablement fallu inverser le modèle des fig. 7 et 29 pour que, tout en se trouvant à gauche, elle regarde vers le milieu du tableau), ainsi S. Barthélemy changeant ses attributs de main suivant qu'il est placé à gauche (fig. 10) ou à droite (fig. 11).

L'aspect le plus plaisant de l'art du Déserteur, c'est son sens remarquable des volumes et des couleurs. Il équilibre ses tableaux d'une façon très naïve, en comblant les vides et les jointures par des fleurs stylisées, aux couleurs et aux formes variées. Notre fig. 1 en offre un exemple caractéristique.

On s'est souvent demandé quels ont été les modèles du Déserteur et on est d'accord en général pour supposer qu'il s'est inspiré de l'imagerie populaire française. M. Amoudruz nous en donne une preuve, puisqu'il a trouvé au dos d'une aquarelle du Déserteur une Nativité provenant de l'atelier Dembour et Gangel de Metz (voir ci-devant p. 32^{*}): on y voit un tambourinaire, comme dans quelques Nativités du Déserteur (fig. 2, 23, 24)²⁰, comme aussi dans une «Naissance de Jésus» que François Georgin a gravée pour la maison Pellerin à Epinal²¹.

Malgré cet indice, un grand travail de prospection est encore à faire²², car l'origine exacte de la plupart des éléments formels que notre artiste assemble dans ses petits tableaux, reste à déterminer. Ces recherches ne devraient pas se borner à l'imagerie française. Au fond, nous ne savons encore rien de précis sur les images de piété que le Déserteur a pu voir dans les maisons de ses clients, vers 1850/1870: venaient-elles d'Epinal? d'Einsiedeln? de quelque autre lieu de pèlerinage? Où se fournissaient les colporteurs d'images saintes qui venaient autrefois à Nendaz et dont on se souvient encore aujourd'hui?

*

Les images du Déserteur sont-elles vraiment de l'art populaire? En d'autres mots, en quoi ce peintre naïf intéresse-t-il les folkloristes? Nous ne pouvons discuter ici les diverses définitions qu'on a données de l'«art populaire»²³. Choisissons, à titre d'exemple, quelques considérations que Jean

²⁰ Est-ce à Nendaz ou à Metz que le tambourin provençal, qui s'accroche normalement au bras droit du joueur, est devenu un tambour militaire porté au moyen d'un baudrier?

²¹ Reproduction dans René Perroux, *Les Images d'Epinal*, Ed. de la Revue lorraine illustrée, 1912, p. 32 (communication de R. Wildhaber).

²² Bibliographie dans A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, IV, 979-990. — Sur Metz, nous n'avons pu consulter: Roger Castaing, «Une imprimerie-imagerie du 19^e siècle. Les produits de la fabrique messine Dembour-Gangel-Didion, 1835-1879», dans *Le Vieux Papier*, Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique, fasc. 144 (1948), p. 259-264. — J.-J. Barbe, *L'imagier de Metz*, Metz 1950, 117 p. ill.

²³ Bibliographie française et générale dans Van Gennep, *Manuel*, IV, 939ss. Sur la notion allemande de «Volkskunst», voir les études citées par R. Wildhaber dans *Schweizer Volkskunde* 53 (1963), p. 61-62.

Mistler place en tête de son étude sur « Les origines de l'imagerie populaire »²⁴ :

« On serait tenté d'écrire que l'art populaire est celui qui est créé par le peuple et pour le peuple : le potier de village utilise, comme ses voisins, les vases qu'il a façonnés ; la paysanne portera le dimanche le châle qu'elle a brodé de fleurs multicolores ; les danseurs, les chanteurs folkloriques sont à la fois acteurs et spectateurs. Nous avons certainement là un des critères les plus sûrs de l'art populaire ; sa valeur, pourtant, n'est point absolue, et, pour l'imagerie en particulier, les créateurs ne sont pas des utilisateurs... D'autre part, les thèmes, les sujets de la gravure populaire ne sont certainement pas d'origine folklorique. La science est revenue depuis longtemps des illusions romantiques sur la génération spontanée de l'œuvre d'art 'dans l'âme profonde des peuples'... Aussi ne risquerons-nous qu'une définition prudente et modeste de l'imagerie populaire. Elle est, pourrait-on dire, le produit d'une fabrication artisanale d'images gravées destinées à être distribuées ou vendues à bas prix à la foule. »

Il est évident que les images du Déserteur ne sont pas le résultat d'une « génération spontanée dans l'âme profonde » du peuple. On peut mettre un nom sur ces tableaux : pinxit Charles-Frédéric Brun. C'est d'abord l'œuvre d'un individu déterminé, identifiable. Ensuite cette œuvre est devenue « art populaire ». Bien que l'activité du Déserteur se soit déployée dans un milieu paysan, il faut se garder de comprendre ce qualificatif de « populaire » dans le sens de « vulgaire », en l'opposant à « citadin » ou à « bonne société ». Son art est populaire, parce qu'il est reçu, accueilli et admis par la communauté à laquelle il a fini par appartenir malgré sa vie errante. Mais cette communauté n'est pas seulement acceptante, c'est-à-dire passive : c'est d'elle que le peintre reçoit des impulsions très directes, puisque ses clients de Nendaz et d'Héremence lui demandent de peindre des images « sur mesure ». Ils souhaitent qu'il représente les saints qu'ils connaissent bien et dont ils invoquent la protection, ceux pour qui ils éprouvent une vénération toute spéciale. Et le Déserteur leur peint ces images de piété. Elles prennent la place d'images plus anciennes qui se trouvaient dans ces intérieurs paysans, pour être remplacées à leur tour, après deux ou trois générations, par des images nouvelles²⁵. Celles du Déserteur sont donc un chaînon assurant la continuité d'une tradition populaire.

Communauté et tradition, voilà deux concepts parmi les plus importants lorsqu'il s'agit de définir notre discipline. Le Déserteur nous intéresse donc en tant que phénomène folklorique, ... sans parler de la joie qu'éprouvent nos yeux à regarder ses images si pleines de fraîcheur et d'insouciance.

²⁴ Dans J. Mistler – F. Blaudez – A. Jacquemin, *Epinal et l'imagerie populaire*, [Paris] Hachette 1961, p. 7-8.

²⁵ Avec cette différence qu'on se sépare moins volontiers d'une image où se trouve inscrit le nom d'un ancêtre.

Bibliographie critique

- 1a) Georges Amoudruz, *Exposition d'art rustique des Alpes rhodaniennes. Les aquarelles du « Déserteur » (Vallée de Nendaz, Valais)*, dans *Les Musées de Genève*, septembre 1946, p. 3, avec 2 reproductions de tableaux (nos nos 2 et 6). – Réimpression ci-devant p. 30*-32*. – Éléments de biographie recueillis sur place ou auprès de l'abbé H. Bonvin, Fully. Caractères généraux de l'œuvre du Déserteur; rapports avec l'imagerie populaire française.
- 1b) Katrin [pseudonyme], *Der Déserteur und seine Bilder*, dans la revue *Annabelle*, Zurich, décembre 1946, p. 42-43, avec 4 reproductions de tableaux (nos nos 1, 6, 23, 25). – A propos de l'exposition de Genève, 1946. Démarque l'article de G. Amoudruz. Quelques enjolivures de journaliste, qui sont fausses. Première mention de la légende qui attribue au cercueil du Déserteur un poids inhabituel; elle provient sans doute d'un renseignement oral de G. Amoudruz.
- 1c) [Anonyme = note de la rédaction], *Peinture rustique du Valais*, dans la revue *Schweiz, Suisse, Svizžera, Switzerland*, éd. par l'Office national suisse du tourisme, Zurich, décembre 1961, p. 8-10, avec 3 reproductions de tableaux (nos nos 1, 6, 22). – A propos de l'exposition de la collection Amoudruz au Musée suisse de Folklore, à Bâle, 1961/62. Démarque l'article de G. Amoudruz et le texte d'*Annabelle*, en reproduisant fidèlement quelques fautes de ce dernier.
- 2) P[ierre] M[ichelet], *Le Déserteur*, dans le journal *Terre valaisanne*, du 1^{er} février 1947, p. 21-22. – Réimpression posthume dans: Jean-Pierre Michelet, *Le Livre du souvenir*, St-Maurice, Ed. La Rhodanienne, [1957], p. 48-55. – L'auteur (1873-1948) est originaire de Nendaz. Sa biographie du Déserteur, sous forme légèrement romancée, donne des informations de première main, puisées dans la tradition orale et confirmées par les matériaux de R. C. Schüle, voir ci-dessous.
- 3) M[artin] Luyet, *Deux mots sur le Déserteur*, dans *Bulletin paroissial de Nendaz*, mai 1963, p. 3-4. – Hypothèse peu convaincante concernant la provenance du Déserteur. Mention de sa mort dans les registres paroissiaux de Nendaz (cf. ci-devant p. 29*).
- 4) Robert Wildhaber, *Der « Déserteur », ein Walliser Maler religiöser Volkskunst*, dans *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, 12 (1961, paru en 1963) = Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Meisen, p. 211-226, avec 12 reproductions hors texte (nos nos 1, 3, 5, 6, 10, 13, 23, 26-30). – Réimpression presque inchangée dans *Schweizer Volkskunde*, 53 (1963), p. 49-62, avec 21 reproductions de tableaux (nos nos 1-21), dont une en couleurs hors texte (n° 1). – Se divise en trois parties: a) une biographie qu'il convient d'utiliser avec prudence (pour un article d'ins-

piration scientifique, l'auteur mêle trop de détails inexacts aux renseignements dignes de foi qu'il a tirés, sans indiquer sa source, du texte de G. Amoudruz). – b) description et étude de quelques tableaux du Déserteur. – c) comparaison suggestive avec d'autres peintres naïfs, dont certains ont également mené une vie errante; discussion du concept de l'«art populaire».

- 5) Rose Claire Schüle, *Was man sich heute noch vom Déserteur erzählt*, dans *Schweizer Volkskunde*, 53 (1963), p. 63–68. – Version française, ci-devant p. 32*–37*. – Renseignements recueillis à Nendaz, à partir de 1947.
- 6) André Donnet, *Note sur le peintre Charles-Frédéric Brun, dit le Déserteur* († 1871), dans *Art valaisan*, catalogue de l'exposition de Martigny 1964, p. 27–28. – Esquisse biographique précise et bibliographie, servant d'introduction à l'exposition des meilleures pièces de la collection Bonvin, à l'Hôtel de Ville de Martigny, 1964. – Aux pages 73–75 de ce catalogue: description des 32 œuvres exposées, avec titre, lieu et date, mesures exactes. – Hors texte, planche 47: reproduction d'une armoire peinte (notre n° 32).
- 7) Daniel Anet, *Rencontre avec le Déserteur*, dans *Annales valaisannes*, 1965, p. 373–408, avec 24 reproductions (nos n° 1–21, 24, 31, 32), dont deux en couleurs hors texte (n° 1 et 24). – Remonte aux sources pour résumer la vie du peintre, le situe dans son temps. Essai de biographie intérieure.
- 8) Rose Claire et Ernest Schüle, *La technique et l'art du Déserteur*, ci-devant p. 37*–46*. – Etude de quelques tableaux du Déserteur. Confrontation avec les réalités valaisannes. Technique de l'assemblage.

E. Schüle

Note de la rédaction

Il y a bien des traits légendaires dans la biographie du Déserteur. Le fait même que sa vie est si mal connue semble les appeler. Cette naissance d'une légende dans le cadre d'une communauté rurale est certes faite pour intéresser les folkloristes.

En revanche, nous ne pouvons attacher le même intérêt à d'autres traits tout aussi légendaires: aux enjolivures, aux détails fantaisistes de leur cru, dont certains biographes ont orné leur texte. Pour réagir contre ce genre de littérature, nous plaçons en tête de ce fascicule quelques documents sûrs se rapportant à notre peintre (p. 29*), nous réimprimons l'article quasiment introuvable de M. Georges Amoudruz (p. 30*), enfin nous publions une bibliographie critique (p. 47*) attirant l'attention des futurs usagers sur ce qui est digne de foi dans les écrits consacrés au Déserteur.



Fig. 1

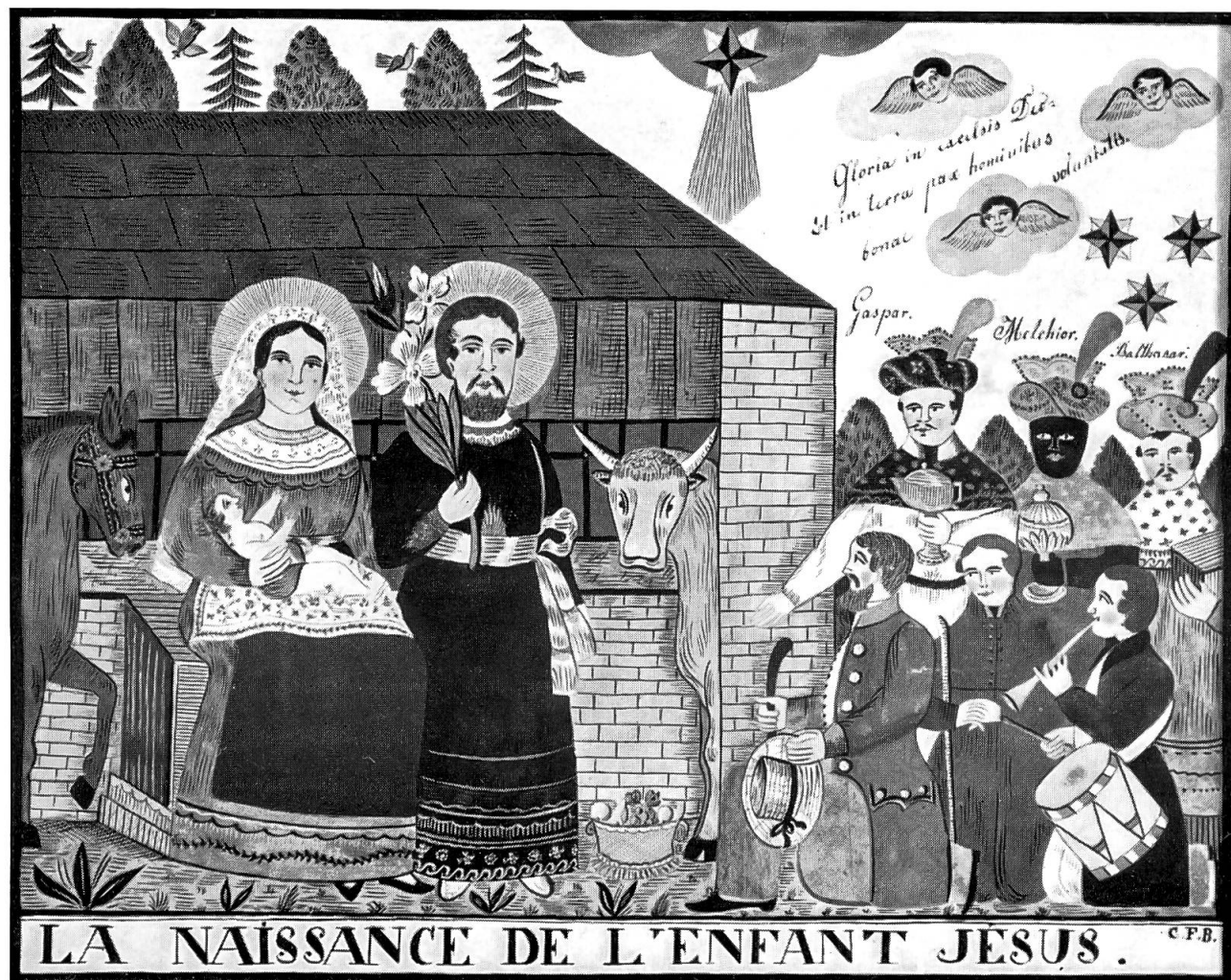


Fig. 2





Fig. 4





Fig. 6

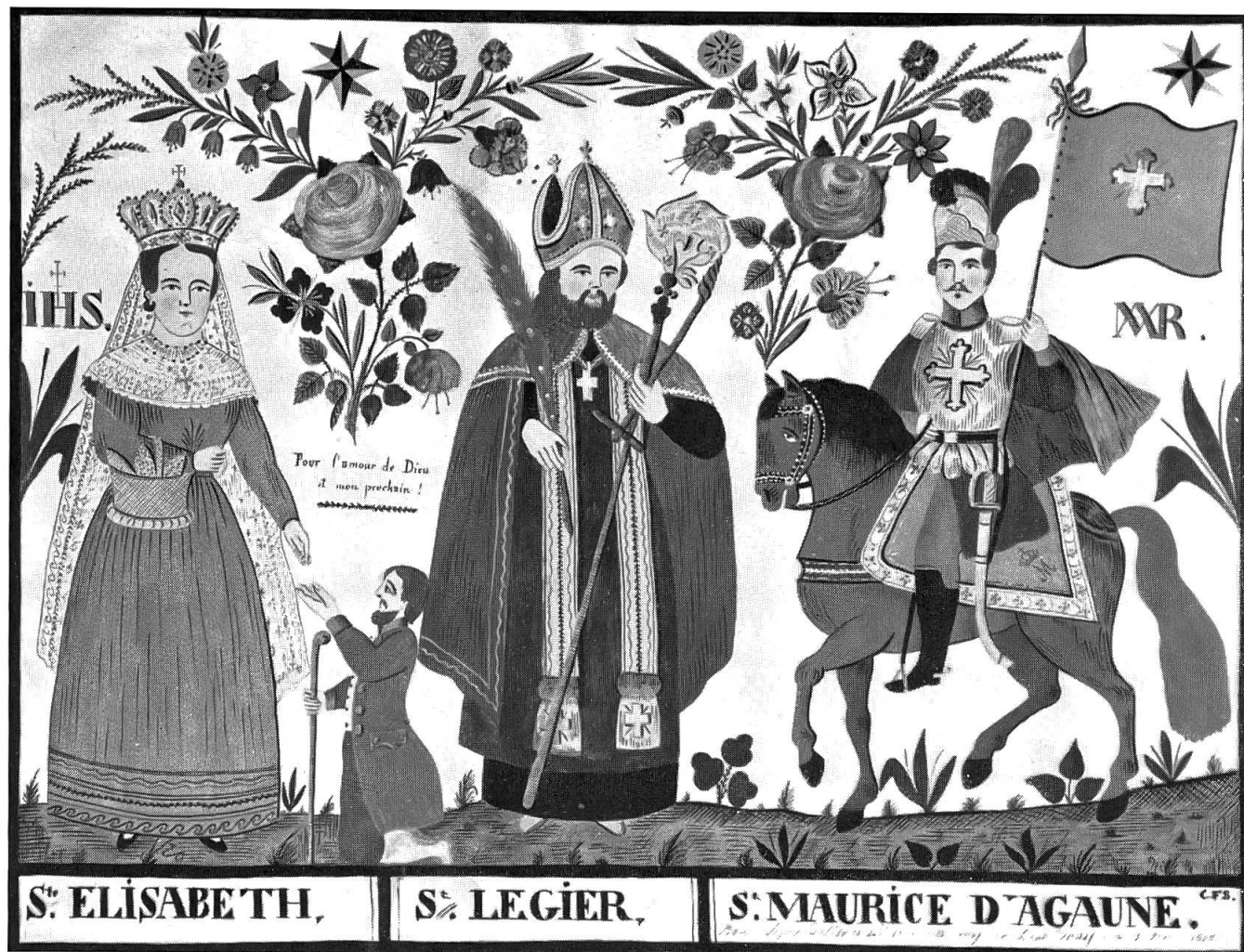




Fig. 9

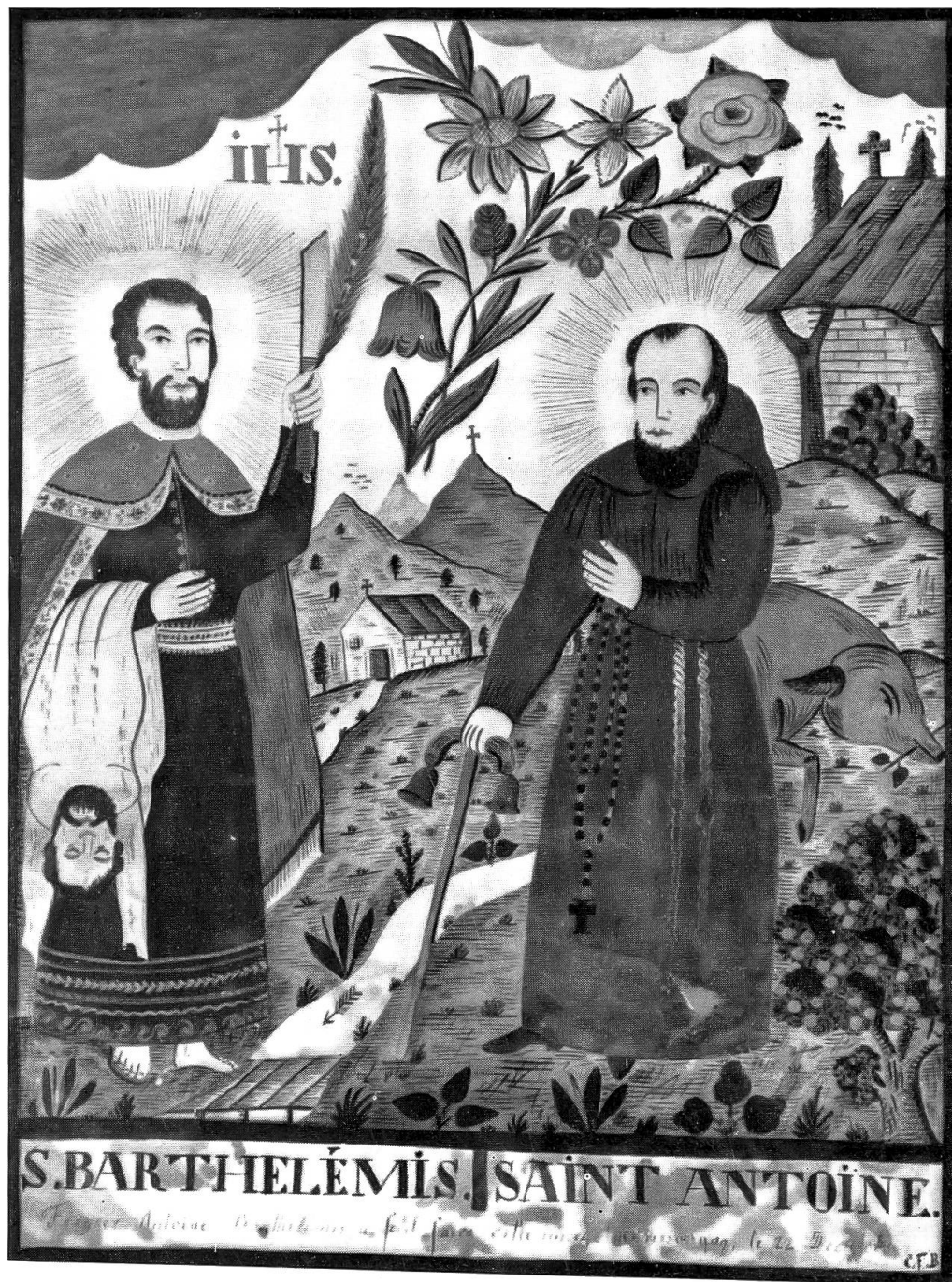


Fig. 10

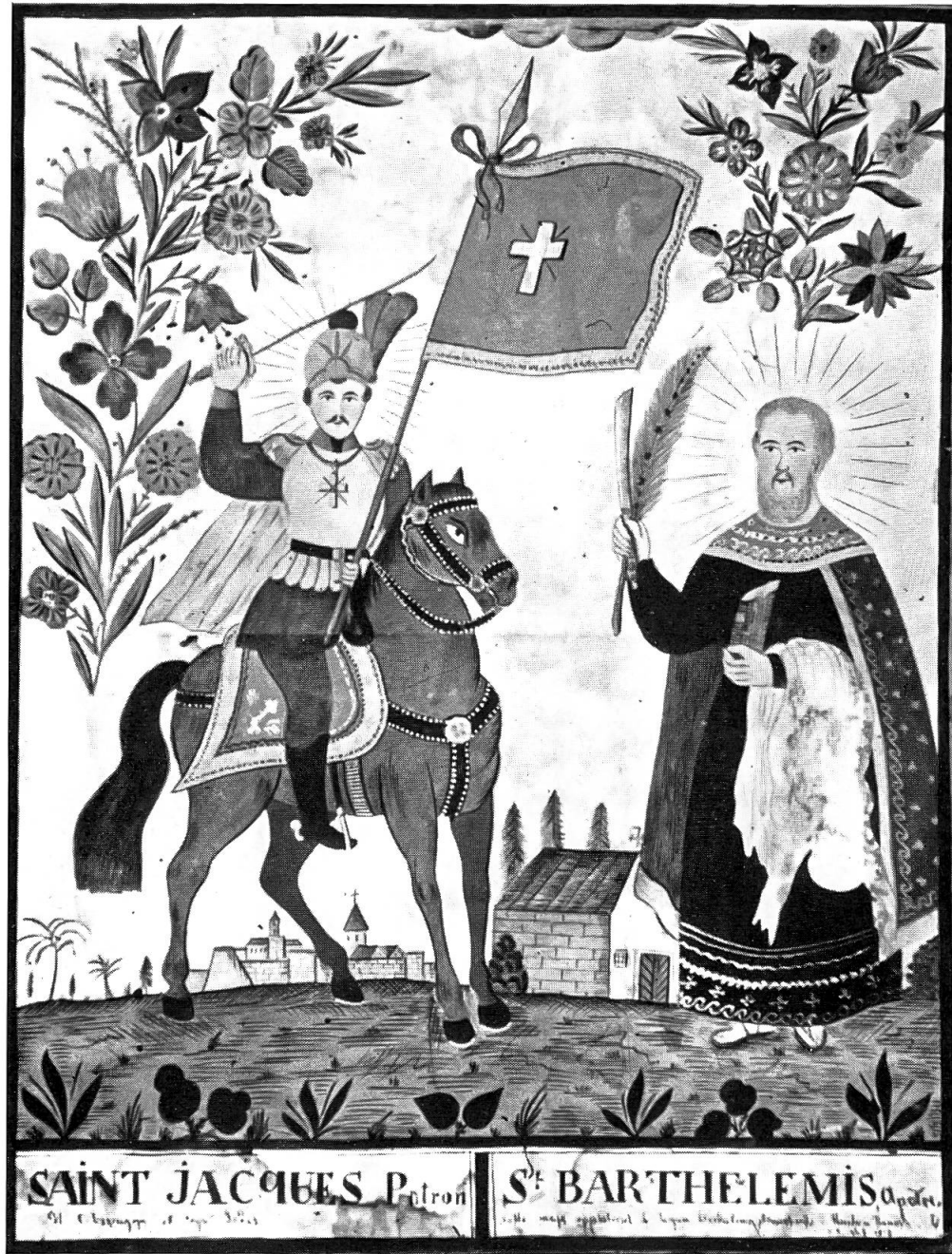


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

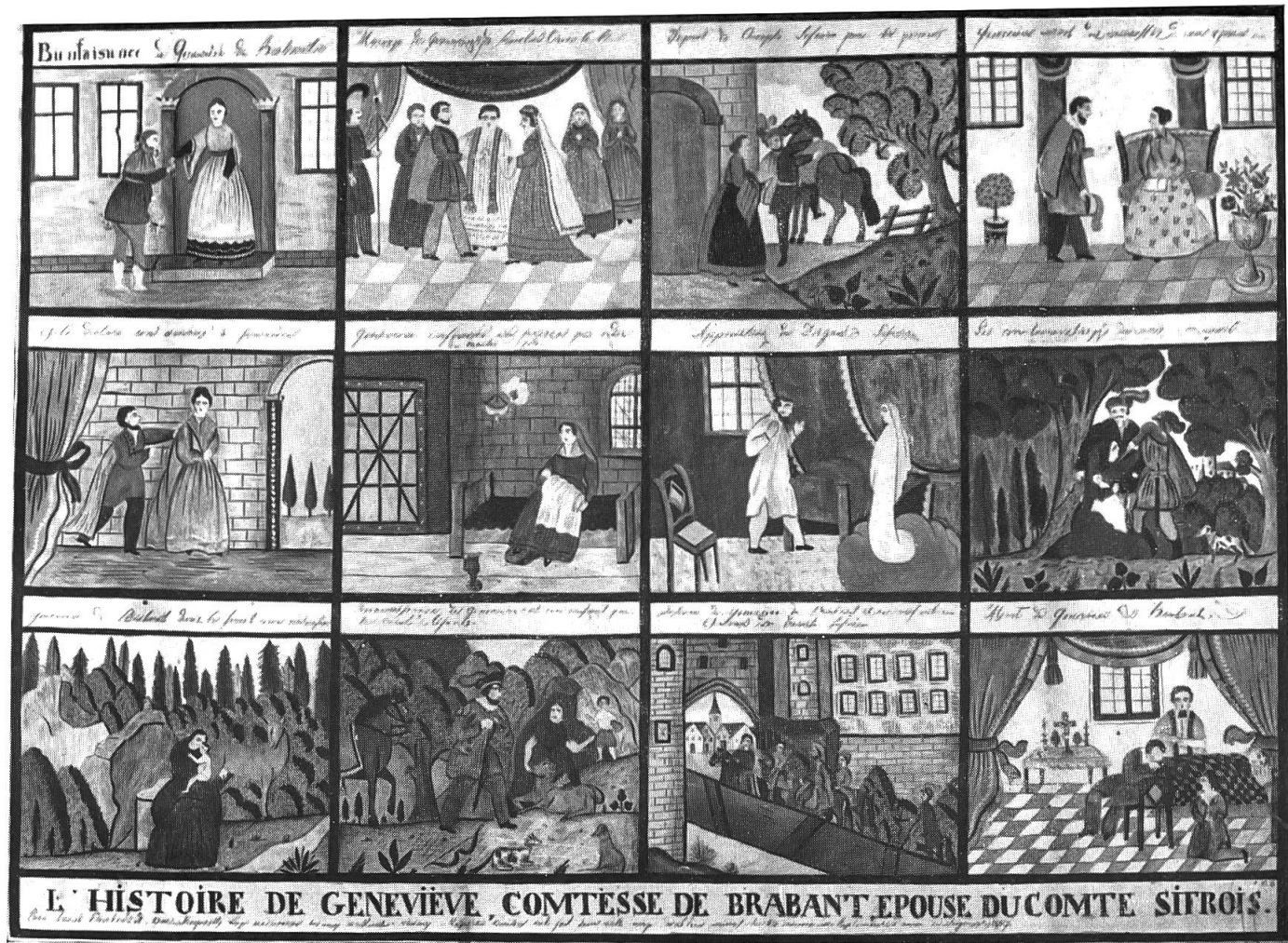
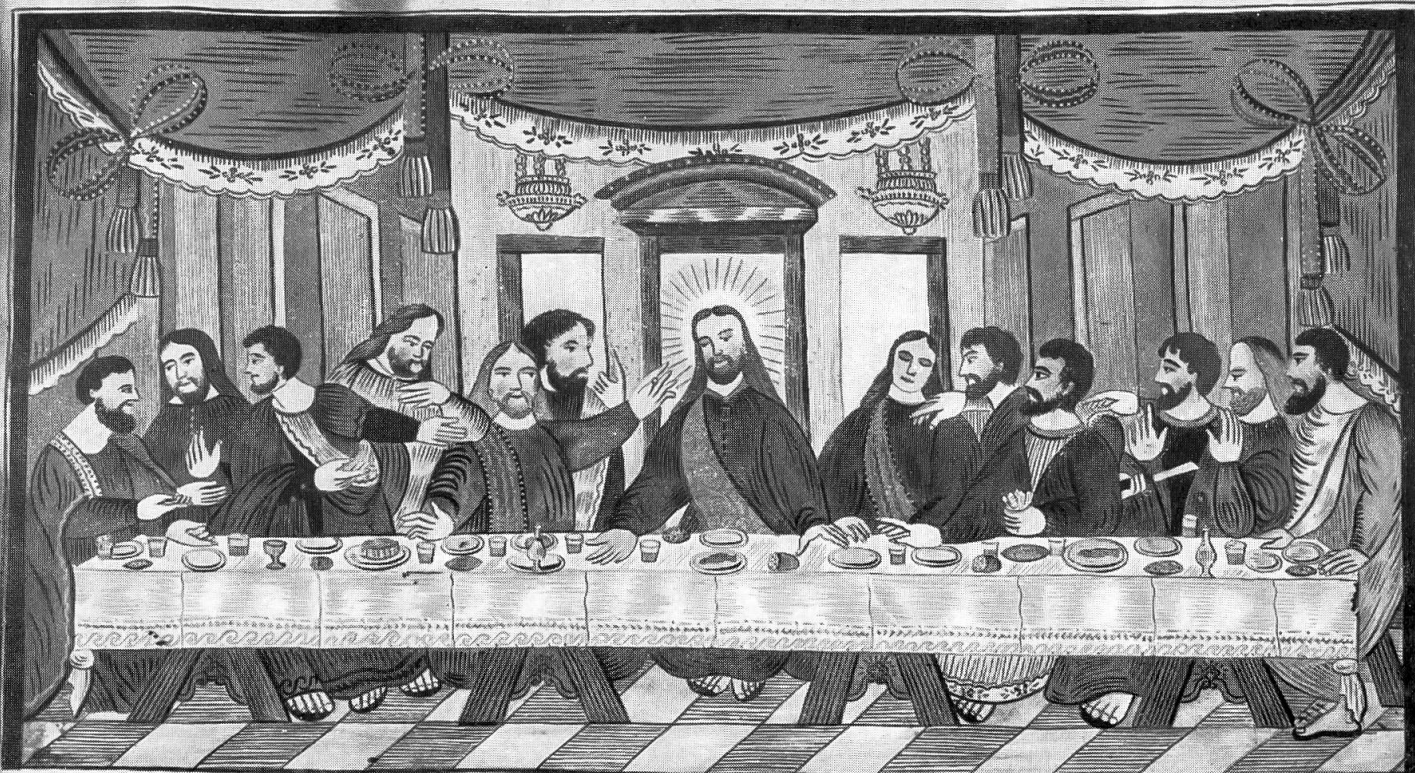




Fig. 16

LA SAINTE CÈNE.



Jésus-Christ, alors au milieu des hommes qui devaient fonder son Eglise, leur dit, J'ai d'aujourd'hui mangé cette Pâque avec vous, avant que cette victime va disparaître, c'est la dernière fois que cette est immolée, la réalité y est cachée. Il prit alors le pain azyme, comme avaient coutume de le faire les pères de famille, il le rompit et le distribua à ses disciples, il versa du vin aux coupes, et après avoir rendu grâce à son père, il le fit successivement passer à ses mêmes disciples, en leur annonçant que le temps était arrivé où il devait retourner de son sang le royaume de Dieu parmi les hommes. Puis Notre Sauveur ajouta : Un des douze qui mangent ici avec nous, me trahira, et sa trahison ne sera pas impunie. Le fils de l'homme va disparaître, mais l'authenticité est assurée par qui il sera trahi, et aurait aucun valeur qu'il ne s'en fût. A ces paroles, tous les Apôtres se levèrent entourant Jésus, et se dirent chacun : Serait-ce moi Maître ? Quand approcha Judas faisant la même question, il lui fut répondu : Toi bascule. Vous l'avez dit, et ils se séparèrent pour aller porter au pauvre des Oliviers. — J. Rouvenel à Paris.



Fig. 18

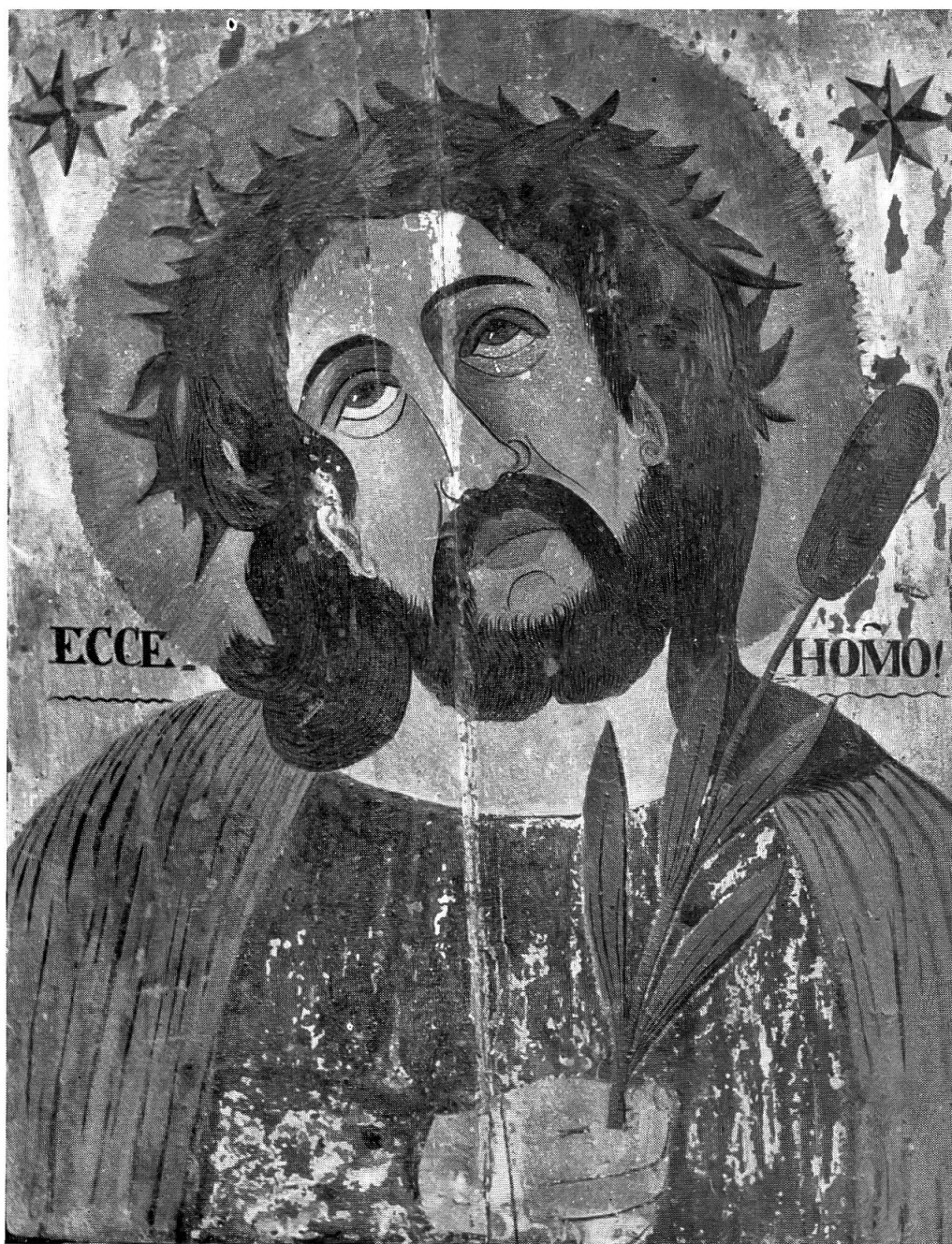


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

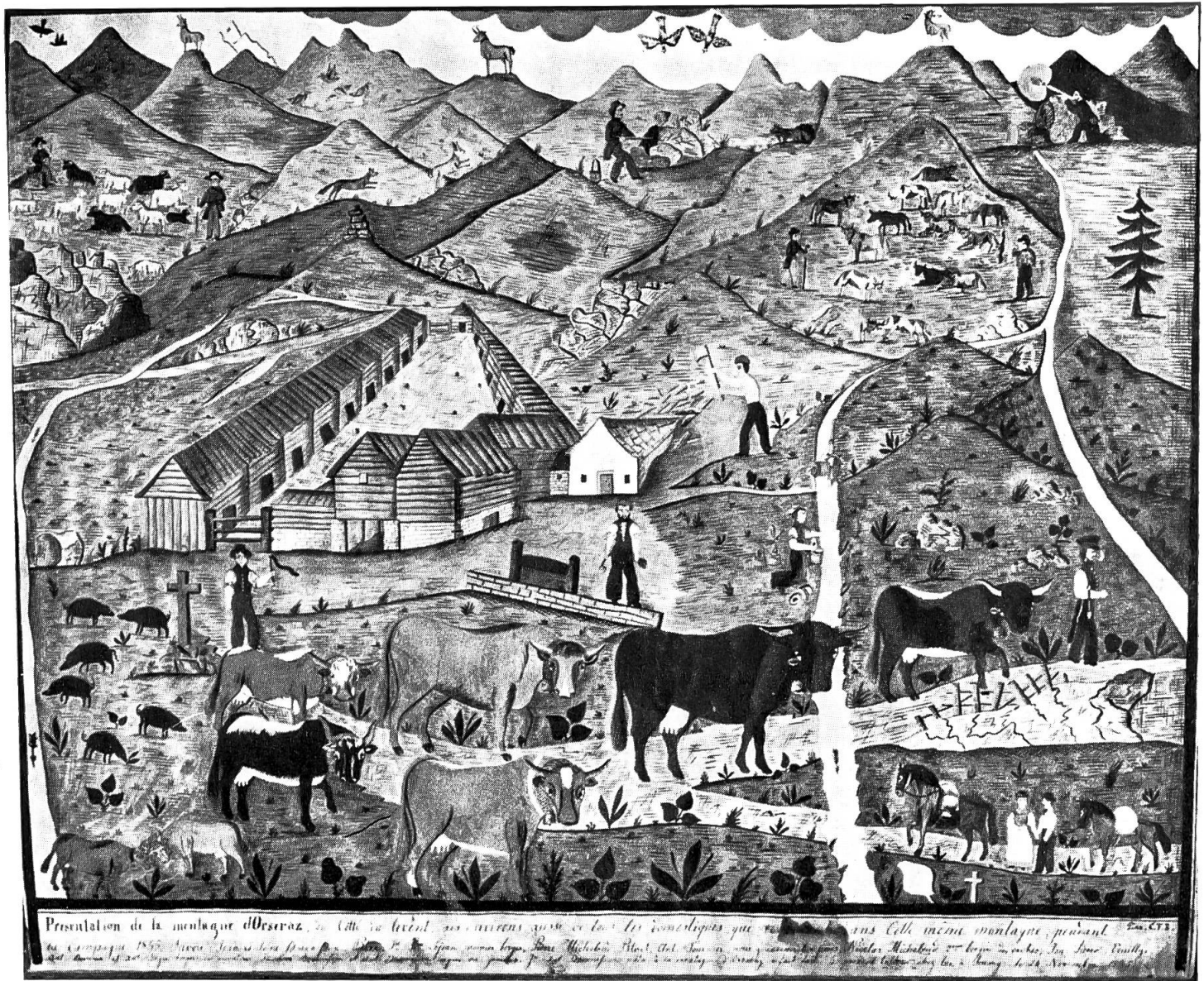


Fig 21a

Tableaux reproduits dans ce fascicule

Sauf indication contraire, les tableaux sont peints sur papier, à la tempéra et à l'encre

A = collection de M. Georges Amoudruz, Genève

B = collection de M. l'Abbé Henri Bonvin, curé de Fully

Photos H. Weber, Bâle (fig. 1-10, 12-21) et Schüle, Crans (fig. 11, 21a).

- Fig. 1 (hors texte en couleurs). Saint Théodule, évêque. – A.
Fig. 2. La Naissance de l'Enfant Jésus. – A.
Fig. 3. La Naissance de l'Enfant Jésus et les trois Rois mages. Verrey (Nendaz), 2 janvier 1870. – A.
Fig. 4. La Sainte Vierge Marie, Saint Jean. – A.
Fig. 5. Sainte Madeleine, Sainte Marie, Sainte Anne et Marie sa fille. Vex, 14 décembre 1850. – A.
Fig. 6. Saint Maurice et ses compagnons. – A.
Fig. 7. Sainte Elisabeth, Saint Léger, Saint Maurice d'Agaune. Haute-Nendaz, 2 mars 1860. – A.
Fig. 8. Saint Martin évêque, Saint Jacques, Saint Jean, Saint Bernard de Menthon. Beuson (Nendaz), 29 avril [?] 1850. – B.
Fig. 9. Saint Léger, évêque. Brignon (Nendaz), 11 janvier 1869. – B.
Fig. 10. Saint Barthélemy, Saint Antoine. Veysonnaz, 22 décembre 1869. – B.
Fig. 11. Saint Jacques patron, Saint Barthélemy apôtre. – Propr. privée, Haute-Nendaz.
Fig. 12. Saint Pierre, Saint Sébastien. Veysonnaz, 4 décembre 1869. – B.
Fig. 13. Sainte Philomène, martyre. 1859. – A.
Fig. 14. Sainte Geneviève de Brabant. – B.
Fig. 15. «L'Histoire de Geneviève, comtesse de Brabant, épouse du comte Sifrois», en 12 scènes. Le Cerisier (Haute-Nendaz), 23 septembre 1857. – B.
Fig. 16. Détail de fig. 15.
Fig. 17. La Sainte Cène. Beuson (Nendaz), 3 février 1864. – B.
Fig. 18. «N.D. de Bon Secour». Huile sur bois. Janvier 1858. – B.
Fig. 19. Ecce Homo. Huile sur bois. – B.
Fig. 20. Saint Joseph, «Jacques Joseph Fourny». Décembre 1850. – B.
Fig. 21. «Marie Jeanne Bournissay, femme à Légier Fragnier, né [sic] l'année 1812, mariée l'année 1830». – B.
Fig. 21a. «Presentation de la montagne d'Orseraz». Hérémence, 24 novembre 1855 (55 × 45 cm.). – Propr. privée, Hérémence,

Nous remercions les propriétaires des tableaux de nous avoir autorisés aimablement à les reproduire ici.

Reproductions d'autres œuvres du Déserteur

- Fig. 22. La Naissance de Notre Seigneur Jésus. – A. – Dans la revue *Schweiz, Suisse...*, éd. par l'Office national suisse du tourisme, Zurich, décembre 1961, p. 10.
- Fig. 23. La Naissance du Sauveur du Monde et l'Adoration des Rois mages. – A. – Dans *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, 12 (1961, paru en 1963) = Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Meisen, fig. 1 ad p. 218/219. – Reproduction moins nette dans la revue *Annabelle*, Zurich, décembre 1946, p. 42. – Le tableau est daté de Brignon (Nendaz), 24 janvier 1859.
- Fig. 24. La Naissance de l'Enfant Jésus et l'Adoration des Rois mages. – B. – Dans *Annales valaisannes*, 1965, ad p. 384, planche hors texte en couleurs.
- Fig. 25. La Sainte Famille: Jésus, Marie et Joseph; Saint Léger. – A. – Dans *Annabelle*, décembre 1946, p. 43.
- Fig. 26. «Saint Jacques Major», Saint Maurice d'Agaune, Saint Antoine. Veysonnaz 1863 [?]. – Dans Festschrift Meisen, fig. 6.
- Fig. 27. Saint Jean, Saint Léger, Sainte Anne et la Sainte Vierge Marie. Veysonnaz, 24 novembre 1864. – Dans Festschrift Meisen, fig. 4.
- Fig. 28. Saint Jean-Baptiste, Saint Pierre apôtre, Saint Maurice d'Agaune. Nendaz, 1856. – Dans Festschrift Meisen, fig. 5.
- Fig. 29. Sainte Elisabeth reine du Portugal, Sainte Anne, Sainte Marguerite. La Loye (Haute-Nendaz), juillet 1856. – Dans Festschrift Meisen, fig. 11.
- Fig. 30. Le Sacré Cœur de Jésus, Veysonnaz, 1852. – Dans Festschrift Meisen, fig. 12.
- Fig. 31. Croix peinte. – Nendaz, Chapelle St-Michel, 1859. – Dans *Annales valaisannes*, 1965, p. 407.
- Fig. 32. Armoire peinte. 1854. – Propr. Ad. Sierro, Sion. – Dans *Annales valaisannes*, 1965, p. 408, et dans *Art valaisan*, catalogue de l'exposition de Martigny 1964, planche 47.

Parution de ce numéro:
novembre 1965