



ethnographiques.org

Revue en ligne de sciences humaines et sociales

Suzanne Chappaz-Wirthner, Grégoire Mayor

Les Tschäggättä en scène : débats sur l'esthétique du masque parmi les sculpteurs du Lötschental

Résumé

Cet article présente les premiers résultats d'une recherche effectuée dans le Lötschental entre 2006 et 2009. Elle porte sur une figure du carnaval de cette vallée du Haut-Valais suisse, la Tschäggättä, devenue depuis sa « découverte » par les élites urbaines à la fin du XIXe siècle un emblème régional utilisé tant pour la représentation d'une identité helvétique idéalisée lors des Expositions nationales que pour la promotion touristique des beautés alpestres dans les campagnes de publicité des chemins de fer fédéraux. Cette emblématisation se manifeste dans l'apparition d'un type « masque du Lötschental » abondamment diffusé par les artistes, les musées et les médias, avec lequel les sculpteurs de la vallée doivent compter. Ceux-ci défendent des positions distinctes sur l'acte de création et sur l'esthétique des masques qui révèlent l'existence d'un jeu possible avec les limites de ce type. Ses modalités conflictuelles laissent apparaître des rivalités entre des familles luttant pour détenir le monopole des critères du masque « authentique » et obtenir la reconnaissance du rôle qu'elles jouent dans la production d'une image du Lötschental lancée sur un marché touristique aujourd'hui planétaire. La vivacité des débats témoigne de l'importance des enjeux : devenus les emblèmes de la vallée, les Tschäggättä représentent celle-ci au sens théâtral et politique du terme.

Abstract

The Tschäggättä on stage : the sculptors of the Lötschental debate the aesthetics of masks. This article presents the first results of fieldwork carried out in the Lötschental, a Swiss Upperwallis valley, between 2006 and 2009. It focuses on a carnival figure of this alpine valley, the Tschäggättä, which has become since its "discovery" by urban elites at the end of the 19th century a regional emblem used for the representation of Swiss identity in national exhibitions as well as for the touristic promotion of alpine beauty in the advertising campaigns of the Swiss federal train company. This emblematisation is apparent in the use of one type of "mask from Lötschental", broadly spread by artists, museums and media – a process which the mask sculptors must then reckon with. The latter defend distinct positions on the creation and the aesthetics of masks, that reveal the existence of a possibility for playing with the limits of the type. The conflictual modalities of this play suggest rivalries between families, who fight to control the criteria used to define an "authentic" mask and to be recognized for the role they play in the production of an image of the Lötschental launched on the worldwide market intourism. The vivacity of the debates demonstrates the importance of the stakes : as emblems of the valley, the Tschäggättä represent it in both the theatrical and the political senses of the word.

Pour citer cet article :

Suzanne Chappaz-Wirthner, Grégoire Mayor, Les Tschäggättä en scène : débats sur l'esthétique du masque parmi les sculpteurs du Lötschental. ethnographiques.org, Numéro 18 - juin 2009 [en ligne]. (consulté le [date]).

ethnographiques.org est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

Zusammenfassung

Die Tschägäggättä auf der Bühne : Eine Debatte zur Ästhetik der Maske unter den Schnitzern des Lötschentals.

Dieser Artikel stellt die ersten Ergebnisse einer Feldforschung vor, die im Lötschental zwischen 2006 und 2009 durchgeführt wurde. Sie bezieht sich auf eine fastnächtliche Figur dieses Tales im Oberwallis (Schweiz), die Tschägäggättä, die seit ihrer "Entdeckung" durch städtische Eliten am Ende des 19. Jahrhunderts zu einem regionalen Emblem geworden ist, das sowohl der Darstellung einer helvetischen Identität an nationalen Ausstellungen dient als auch der touristischen Werbung, zum Beispiel der schweizerischen Bundesbahnen. Diese Emblematisierung offenbart sich in der Erscheinung eines bestimmten Typs "Lötschentaler Maske", der weitgehend von Künstlern, Museen und Medien verbreitet worden ist und mit dem die Maskenschnitzer des Tales umgehen müssen. Diese verteidigen unterschiedliche Positionen bezüglich Kreation und die Ästhetik der Masken, was wiederum auf die Freiräume aufmerksam macht, mit den Grenzen dieses Typs zu spielen. Die konflikthafte Seite dieses Spieles lässt Rivalitäten zwischen Familien erkennen, die darum kämpfen, das Monopol der Kriterien der "echten" Maske zu behalten und die Anerkennung ihrer Rolle bei der Produktion dieses vom Tourismus instrumentalisierten Bildes des Lötschentales zu erhalten. Die Intensität der Debatte zeugt von der Wichtigkeit der Sache : als Embleme des Tales vertreten die Tschägäggättä dieses im theatralischen wie im politischen Sinn des Wortes.

De l'exploration à la rencontre



Gare de Lausanne. Janvier 2007.

« Plus cliché, tu meurs. Des monstres aux masques de bois, une fourche dans la main, dévalent une pente enneigée. Tout juste si on ne les entend pas hurler » écrit la journaliste Ariane Dayer dans *Le Matin dimanche*, daté du 21 janvier 2007. Dans un article intitulé « Le grand retour du crétin des Alpes », elle décrypte avec humeur une campagne publicitaire des chemins de fer fédéraux mettant en scène trois figures masquées, protagonistes d'un des carnivals les plus célèbres de Suisse, le carnaval des *Tschägäggättä* [1] dans le Lötschental. Si la photographie lui paraît déjà lourde de sens, elle s'indigne surtout du slogan choisi par l'agence de publicité « Explorez les peuples rudes », rappelant selon elle la réputation déplorable de crétinisme qui a longtemps poursuivi les habitants du canton du Valais. L'affiche fait partie d'une campagne de publicité qui décline durant les douze mois de l'année des représentations liées aux paysages, aux traditions ou à la manière de parler de douze régions de la Suisse, jouant avec l'idée qu'il n'est pas nécessaire de chercher sous d'autres latitudes un dépaysement que l'on peut trouver à quelques heures de train de chez soi. De la jungle à l'Ecosse, en passant par le Far West, le pays contiendrait en quelque sorte le monde ! Le ressort humoristique s'appuie dans la plupart des cas sur des particularités géographiques ou historiques,

détournant des clichés touristiques avec ironie, soit par un décalage entre le texte et l'image, soit par l'ajout d'un élément exogène comme un monstre marin cousin de celui du Loch Ness nageant dans un lac de Suisse centrale ou un chariot bâché évoquant la conquête de l'Ouest dans les alpages du Jura.

Cette promotion touristique pour le Valais a provoqué des réactions indignées, à tel point que la première mouture de la publicité fut modifiée, le texte proposant par la suite aux voyageurs de « Rencontrer des peuples authentiques ». C'est sous cette forme qu'elle est à nouveau utilisée durant tout le mois de mars 2009. Alors que les affiches sont placardées un peu partout en Suisse, des élus valaisans découvrent le slogan, sans l'image, sur un tableau d'affichage de la gare de Lausanne et réagissent auprès des médias, suscitant une série d'articles dans la presse romande [2]. Ainsi Gilles Berreau, du quotidien valaisan *Le Nouvelliste*, ironise-t-il : « Le Valais est une colonie lointaine, aux peuplades aux mœurs primitives, c'est bien connu... ». Une semaine plus tard, un assistant et un professeur de géographie de l'Université de Genève se demandent si la Suisse a des sauvages, qualifiant au passage de « primitifs » les masques mis en scène. Les Tschägättä étant assurément à la mode en ce printemps 2009, *Le Matin* du jeudi 16 avril consacre une page au tournage d'un film d'horreur français se déroulant au Lötschental et mettant en scène le carnaval et ses célèbres figures masquées [3].

Des monstres ; des masques de bois ; des peuples d'abord rudes puis authentiques ; des sauvages et des primitifs. Des journalistes ; des agences publicitaires ; des offices de promotion touristique ; des cinéastes ; des transports publics, des géographes et des politiciens offensés. Ne manquent que les ethnologues ! Ils ne sont pas loin puisque le Lötschental est une de leurs terres de prédilection, certainement une des vallées les plus étudiées de Suisse depuis plus d'un siècle. Son carnaval fait partie des « traditions populaires » les plus connues du pays et ses masques sont devenus de véritables emblèmes nationaux, utilisés à toutes les sauces idéologiques et publicitaires (Bellwald 1997), du poème fantastique à la vente de bière ou de médicaments contre la grippe en passant par la valorisation de la Suisse rurale éternelle, la bande dessinée et les clips vidéos de chanteuses contemporaines.

Ce débat intervient alors que nous menons depuis 2006 une recherche ethnographique et filmique sur les positions esthétiques contrastées adoptées par les sculpteurs de masques de la vallée, ainsi que sur le phénomène de rétroaction en lien avec l'intense circulation d'images et de discours produits depuis la « découverte » des Tschägättä par les ethnologues à la fin du XIX^e siècle [4]. Le retour dans l'espace public, même sur un mode ironique, de notions telles que « peuples », « rudes », « primitifs » et « authentiques » ne pouvait que nourrir notre enquête, dans un contexte national marqué par une recrudescence de la valorisation idéologique de la culture dite *populaire*.

La publicité en question repose sur la fiction de deux plans de réalité séparés : le local, l'archaïque et le clos constituant le champ mis en relation avec un hors-champ global, moderne et ouvert auquel s'adresse l'injonction « Explorez ». Prenant l'invitation à la lettre, cet article vous propose une rencontre avec ces peuples « rudes » et « authentiques ». En parcourant à la fois ce champ et ce hors-champ, il ne s'agit pas tant de déceler les intentions de la régie de transport ou la stratégie de l'agence publicitaire, que de s'intéresser à la configuration qui se déploie en arrière-fond : derrière les masques, il y a des acteurs mais aussi des

théories et des conflits esthétiques, des luttes d'influence entre des familles, la constitution d'un type de masques et un jeu carnavalesque avec les catégories sociales. Et l'image des hommes sauvages et menaçants dans un paysage enneigé cache autant qu'elle révèle le récit complexe de l'histoire récente de la vallée dans lequel les sculpteurs, les touristes, les publicitaires, les ethnologues et les muséographes tiennent chacun leur place.



Rencontrez des peuples authentiques (séquence vidéo)

L'atelier derrière l'image

Le samedi 25 février 2006 nous avons rendez-vous vers 13 heures dans l'atelier de Heinrich Rieder, un sculpteur interviewé la veille, ayant convenu avec lui de filmer l'habillage de ceux qui porteront ses masques et revêtiront ses peaux pour défilier dans les rues de Wiler lors du cortège que la jeunesse du village y organise chaque année le Samedi gras. Durant toute la période du carnaval, les participants vont se costumer chez l'un ou l'autre sculpteur de la vallée, choisissant les artisans en fonction de leurs affinités, de la classe d'âge, des liens de parenté ou de critères esthétiques. Contre une petite somme, ils louent le costume et le masque pour la journée ou la nuit. C'est le deuxième habillage que nous filmons cette année-là et notre surprise est grande : ce ne sont plus des jeunes gens de la vallée mais des touristes qui entament la métamorphose rituelle devant la caméra de l'un d'eux, reporter pour la revue spécialisée de ski *Powder Magazine*. Employé dans une banque bernoise, le frère du sculpteur, qui a séjourné aux Etats-Unis pendant un an, accepte de jouer l'interprète et de les initier à un mode de faire inconnu. Avec ses ethnologues, ses masques cachant des touristes, ses caméras, l'espace exigu de l'atelier de la famille Rieder à Wiler se présente ce jour-là comme une scène de théâtre exemplaire. A l'attitude désinvolte de l'interprète répond la violence que l'habilleur porte au corps d'un jeune Américain pour le rendre conforme au modèle rituel et à l'esthétique requise pour le cortège qui va suivre [5]. Comme les jeunes touristes ignorent tout de cette « vieille coutume alpine », les rôles convenus sont bousculés et les règles à suivre pour se comporter en Tschägäta, habituellement implicites, sont explicitées. Ainsi se dessinent les contours d'un modèle élaboré sur le vif, dans une interaction qui condense la longue histoire du jeu d'images et de regards instaurée dès la fin du XIX^e siècle entre les habitants de la vallée et les personnes de l'extérieur fascinées par les Tschägäta [6].

La présence des deux caméras, celle de l'ethnologue et celle du touriste-journaliste, rappelle l'effervescence médiatique (sans commune mesure avec la taille de la vallée) qui règne durant la période de carnaval : plusieurs télévisions ainsi que de

nombreux journaux suisses et étrangers couvrent l'événement, en particulier les cortèges organisés le Jeudi gras et le Samedi gras. Les masques sont photographiés et filmés à outrance autant par des professionnels que par des amateurs, si bien que montrer des personnes en train de saisir des Tschäggättä dans leur objectif est presque devenu un lieu commun ethnographique. Les artisans ont des carnets de rendez-vous chargés et certains répètent ou affinent depuis de nombreuses années leurs discours en fonction de ceux qui les questionnent. Ils se montrent très loquaces, développant, comme c'est presque toujours le cas dans les sociétés à masques, leur propre exégèse qui se modifie au cours du temps en fonction de contraintes externes et internes. Ils doivent en effet compter avec un type « masque du Lötschental » né dans l'histoire de la « découverte » des Tschäggättä par les élites urbaines et abondamment diffusé par les artistes, les musées et les médias. L'esthétique des *Tschäggättä* s'est ainsi élaborée dans une relation dynamique avec des images et des modèles préexistants, forgés par les acteurs d'un jeu dont les ethnologues font eux-mêmes partie, pris dans le champ d'analyse d'un objet qu'ils contribuent à modifier dans le même temps (Ciarcia 2003 :9).

A la suite des travaux effectués par Suzanne Chappaz-Wirthner au début des années soixante-dix (1974), analysant l'influence des folkloristes et des anthropologues sur les discours et les pratiques des sculpteurs de masques, nous avons voulu enquêter sur le phénomène de rétroaction aujourd'hui. La découverte d'une reproduction de l'*Enfer* de Jérôme Bosch, tirée de l'hebdomadaire *Schweizer Illustrierte* et posée sur l'établi d'un sculpteur, avait à l'époque infléchi de façon décisive l'orientation de la recherche, révélant les influences artistiques complexes à l'œuvre dans une création qualifiée alors de « tradition archaïque ». Après une longue période d'après-guerre où les masques souvenirs (*Souvenirlarven*) étaient massivement produits à des fins touristiques — plusieurs familles de la vallée vivant à l'époque de ce commerce — et après une baisse de la production entre 1970 et 1990, le nombre de sculpteurs s'est accru et les masques proposés se sont diversifiés : les « masques à porter » (*Traglarven*) ont supplanté les « masques souvenirs » non évidés au verso [7].



Masques souvenirs et masques à porter (séquence vidéo)

Parmi la trentaine de sculpteurs — dont une seule femme — que compte actuellement la vallée, certains artisans se démarquent, influençant à la fois la pratique carnavalesque et la plastique des masques et des costumes. Plus visibles que d'autres parce que possédant des boutiques où ils vendent leurs pièces, ils apparaissent en vedette dans les émissions de télévision et deviennent auprès du grand public les interprètes de la tradition. C'est le cas de la famille Rieder à Wiler qui a joué un rôle important dans la popularisation du masque à porter depuis les

années soixante-dix, mais également d'autres sculpteurs comme Heinrich Lehner à Blatten ou Moritz Siegen à Ried — représentants d'une veine plus touristique — ou l'excellent théoricien Christof Rieder, également de Wiler [8].

Ce mouvement de différenciation se manifeste dans les débats animés qui divisent les sculpteurs de la vallée sur l'esthétique des Tschäggättä. Quels sont les critères du masque « authentique » ? Les réponses divergent, cette esthétique naissant du jeu différencié que les uns et les autres mènent avec la contrainte que constituent la surabondance des images et l'existence d'un type « masque du Lötschental ». Au travers des récits que les sculpteurs ont tenus devant la caméra, au gré des observations filmées pendant le carnaval, les modalités d'un tel jeu nous sont apparues fort diverses, chacun mobilisant des critères différents pour définir ce que représente à ses yeux un « masque du Lötschental », se distinguant ainsi des autres et affirmant son style propre. Cette diversité cependant, ne se perçoit telle que parce qu'elle se découpe sur un fond commun, si bien que ces récits sont autant de variations sur le même thème. Une question resurgit sans cesse dans les propos recueillis : si les modes de vie se transforment et avec eux les idées, comment préserver ce qui rend la Tschäggättä reconnaissable parmi d'autres figures masquées ? Jusqu'où pousser les variations sur le thème, le jeu avec les limites du type, avant que celui-ci se dissolve et qu'en surgisse un autre, considéré comme « étranger » à la vallée ?

Herder chez les Tschäggättä

Pour comprendre l'émergence d'un « type » qui s'est imposé comme modèle rituel et se glisse dans l'univers publicitaire, il importe de connaître les circonstances historiques de la « découverte » des Tschäggättä par les élites urbaines à la fin du XIX^e siècle [9]. En juillet 1896, l'agronome zurichois Friedrich Gottlieb Stebler effectue un premier séjour dans le Lötschental. L'année suivante, il présente aux membres du Club alpin suisse réunis à Zurich les six masques de bois qu'il a ramenés de la vallée. Dans le paysage lisse des objets de « l'art populaire suisse » célébré dans les centres urbains, ces masques rugueux, portés avec des peaux de bête et des sonnailles attachées à la ceinture, introduisent une dissonance jugée anachronique. Aussi, lorsque l'ethnologue bâlois Leopold Rütimeyer les voit exposés au Musée national ouvert à Zurich en 1898 avant d'en acquérir lui-même pour le Musée d'ethnographie de Bâle en 1905, il les considère d'emblée comme des *species relictæ* (Bellwald 1997). Une telle expression témoigne de son adhésion au postulat évolutionniste qui domine alors le champ des sciences humaines en gestation, rappelant le concept de « survivance » créé par l'ethnologue britannique Edward Tylor en 1871. Pour rendre compte de la dissonance relevée, Rütimeyer reprend l'équivalence établie par le courant évolutionniste entre les sociétés non européennes, censées être demeurées en dehors de l'histoire, et les ancêtres préhistoriques des sociétés européennes. Ainsi propose-t-il de retrouver le sens originel, perdu, des Tschäggättä du Lötschental dans les « sociétés secrètes d'Afrique et d'Océanie » étudiées par l'ethnologue allemand Leo Frobenius (1898) et fait de ces figures masquées les formes survivantes de rites de fécondité nés en des âges obscurs (Rütimeyer 1924), l'ombre portée de « l'humanité des origines » (*Urmenschheit*) [10]. Ces conceptions savantes et l'engouement qui s'en suit pour les masques de la vallée suscitent parmi les habitants du Lötschental des réactions auxquelles le chercheur bâlois ne pouvait guère s'attendre : comme le montre Werner Bellwald, masques et accessoires de carnaval sont bientôt produits pour

répondre à la demande des ethnologues — la vallée connaissant même sa première surproduction peu avant la première Guerre mondiale — et quelques artisans franchissent bientôt les cols pour vendre leurs masques sur les marchés du canton de Berne.

Outre les rapports économiques instaurés entre la vallée et les centres urbains de la plaine du Rhône et du Plateau suisse, il faut relever ici le rôle que le prieur Johann Siegen (1886-1982) joua dans la diffusion de cette interprétation archaïsante à l'extérieur comme à l'intérieur du Lötschental. Pendant le long ministère (1914-1974) qu'il y exerça, faisant montre d'une autorité morale qui marqua les mémoires jusqu'à aujourd'hui, il fut en contact avec Rütimeyer et consacra à la « vie populaire » de la vallée de multiples ouvrages. L'un d'eux, un guide touristique traduit en plusieurs langues, attribue aux premiers habitants l'invention, en des âges néolithiques, de masques taillés dans le bois avec des couteaux de pierre « en vue de chasser les esprits de l'hiver » (Siegen 1923).

Marqués du sceau de l'archaïque, les Tschäggtä allaient connaître un destin qui déborda les flancs abrupts du Lötschental pour venir s'arrimer à la construction politique de la Suisse, la transformation en un Etat confédéré de la Confédération d'Etats qui avait prévalu jusqu'à la fin du XIX^e siècle. La « découverte » des Tschäggtä par le monde scientifique intervient à une époque où l'expansion industrielle requiert, partout en Europe, un cadre politique à même de favoriser la création de l'espace homogène nécessaire. Aux élites économiques et politiques qui en orientent le cours, « l'Etat-Nation » apparaît la forme appropriée ; mais il leur faut, pour asseoir la légitimité de leurs actions, vaincre particularismes et résistances et convaincre les individus et les groupes, objets des campagnes de « modernisation » entreprises sous leur égide, de leur appartenance à une même entité, le « peuple national » (Hobsbawn 1992). En Suisse, cette communauté imaginaire prend les traits du « peuple des bergers » que le patricien bernois Albrecht von Haller (1708-1777) célèbre dans son poème *Die Alpen* (1736). L'écho rencontré — une trentaine d'éditions paraissent entre 1750 et 1770 — s'inscrit dans une réaction aux Lumières porteuse des fièvres nationalistes associées dans toute l'Europe au mouvement romantique (Belmont 1985).

C'est certainement à l'influence de l'écrivain allemand Friedrich Johann Gottfried Herder (1744-1803) que les Tschäggtä du Lötschental doivent d'être mobilisés dans l'élaboration d'un modèle d'identification national censé contribuer au renforcement de l'Etat confédéré. En opposition aux conceptions universalistes, selon lesquelles la Nation est le produit d'une volonté politique commune, d'un « contrat social », Herder définit celle-ci comme une communauté organique animée d'un génie créateur, « l'esprit du peuple » (*Volksggeist*). Face à la « couche supérieure » (*Oberschicht*) constituée des élites urbaines gagnées par le « cosmopolitisme », le « peuple » (paysan) forme la « couche mère » (*Mutterschicht*) de la Nation (Finkielkraut 1987). Censé être demeuré à l'écart des grands flux historiques, il aurait conservé intact un état « naturel » originel où se serait élaboré un savoir spécifique (*Volkstum*) incarné dans la « culture populaire ». Ces considérations projettent sur le « peuple des bergers » célébré par Haller une aura archaïque garante de l'authenticité de ses pratiques, instaurant entre les termes « archaïque », « populaire » et « national » une relation d'équivalence lourde de conséquences. Provenant d'une « vallée perdue » apparemment suspendue hors du temps et inaccessible à cause des avalanches durant une grande partie de l'hiver, les Tschäggtä du Lötschental l'incarnent de façon exemplaire. C'est ainsi que lors de l'Exposition nationale de Zurich en 1939,

ils sont présentés comme une des expressions du génie du « peuple suisse ». Aux remous intérieurs provoqués par la crise économique s'ajoute alors la menace extérieure d'une guerre en Europe. L'idée s'impose aux politiques que la défense armée du pays doit se doubler d'une « défense spirituelle » (Bellwald 1997). L'Exposition de Zurich leur paraît être l'outil stratégique à même de créer le consensus sur lequel fonder cette défense. Aussi ses organisateurs accueillent-ils avec faveur la proposition de l'ethnologue bâlois Karl Meuli, alors président de la Société suisse des traditions populaires, de monter, dans le cadre de cette manifestation nationale, une exposition sur le thème des « coutumes populaires » visant à souligner la vitalité de ce qu'il appelle « la culture populaire autochtone » (*die eigentliche bodenständige Volkskultur*). Dans la section intitulée *Schweizer Volk*, il présente une trentaine de masques provenant des régions alpines, dont le Lötschental.

En cette époque troublée, les Alpes ne constituent pas seulement le réduit physique [11] conçu par les militaires, mais également un réduit moral où ancrer la défense spirituelle du pays. Vivant en marge des grands centres urbains, les populations qui y vivent auraient su préserver un mode de vie archaïque, fidèle à l'esprit des pères fondateurs. C'est ce miroir des origines de la Nation que les masques exposés à Zurich renvoient aux visiteurs de l'exposition. La même année un autre masque en provenance du Lötschental représentera d'ailleurs la Suisse à l'Exposition universelle de New York.

Il faut relever ici l'ambivalence dont fait l'objet, de la part de ces mêmes politiques, l'archaïsme imputé aux populations alpines (Kilani 1984). Alors que les préoccupations idéologiques de l'époque le teintent d'une connotation positive puisqu'il touche aux origines, il s'inverse en arriération et se mue en obstacle qu'il s'agit de surmonter pour ouvrir la voie à la « modernisation » et tirer des ressources alpines un produit conforme aux principes de la rationalité économique (Berthoud 1982).

Sous le pinceau et la plume



Le modèle ancien : une photographie de Nyfeler.
Préparation du cortège du samedi chez Heinrich Rieder à Wiler, février 2006.

C'est dans ces relations complexes instaurées entre les régions alpines et les centres urbains que s'élabore un type « masque du Lötschental ». Diffusé par les artistes et les écrivains, tels par exemple le peintre bernois Albert Nyfeler et le poète valaisan Maurice Chappaz, ainsi que par les musées et les médias, ce type conserve

aujourd'hui toute son efficacité, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur de la vallée, comme en témoignent l'affiche promotionnelle des chemins de fer suisses et la photocopie d'une photographie ancienne prise par Nyfeler qui est utilisée comme modèle lors d'une séance d'habillage contemporaine.

Le peintre bernois Albert Nyfeler (1883-1969) introduisit une veine « exotique » dans les représentations des masques tandis que le poète valaisan Maurice Chappaz (1916-2009) rendit plus intense leur aura « archaïque ». Tous deux contribuèrent, du fait de l'écho que leurs œuvres respectives rencontrèrent dans le Lötschental, à préciser les contours d'une figure idéale que les sculpteurs de masques ne purent éluder. Après avoir achevé sa formation à l'Académie des beaux-arts de Munich, Nyfeler s'établit à Kippel en 1922. Très vite, ses peintures étant popularisées dans des revues consacrées aux Alpes, l'atelier que Nyfeler aménage dans sa maison reçoit la visite des alpinistes, des scientifiques et des touristes attirés par les paysages du Lötschental et par le mode de vie de ses habitants. La renommée de Nyfeler atteint son apogée dans les années 1930-1940, portée par des expositions organisées dans les grands centres de Suisse alémanique où l'intérêt pour le monde alpin, en cette période troublée, se révèle particulièrement vif.

Les jeunes hommes de la vallée, alors seuls habilités à se déguiser en Tschägättä pendant le carnaval, franchissent eux aussi le seuil de son atelier, apportant au peintre leurs masques de bois, en quête de conseils. L'influence de Nyfeler sur la facture des masques de cette période se traduit dans le recours à une palette plus vive, polychrome, et dans le tracé de lignes parallèles ondoyantes au-dessus de l'arcade sourcilière. L'ethnologue zurichois Arnold Niederer (1914-1998) y voit l'emprunt à des modèles exotiques [12].

Cependant, plus que dans ses toiles, l'intérêt de Nyfeler pour les masques se manifeste dans les photographies des Tschägättä qu'il réalise dans les années 1920-1940. Chappaz leur consacre un chapitre de son livre *Lötschental secret*, dans lequel il publie et commente le témoignage photographique laissé par Nyfeler, non seulement du carnaval, mais aussi de la vie quotidienne des habitants de la vallée pendant cette période qui précède les grandes mutations des années 1950. Dans ce chapitre intitulé « Les Masques : les morts qui rêvent les vivants », Chappaz reprend à dessein les interprétations — évolutionnistes — des ethnologues bâlois Leopold Rüttimeyer et Karl Meuli pour en faire le terreau de sa vision poétique. Dans un Valais livré en pâture aux « maquereaux des cimes blanches », le Lötschental lui apparaît comme « l'arche dans l'arche », « un pauvre paradis perdu » dont les figures masquées conservent l'empreinte fragile. Sous sa plume, les Tschägättä deviennent l'incarnation des ancêtres, « les enfouis », avec lesquels les vivants communient le temps d'une fête, aspirés vers les origines jusqu'au couple primordial : « Eve a deviné les masques, Adam se les est appropriés ». Ainsi demeurent-ils — les vivants — intégrés « dans le perpétuel engendrement de la nature », « cet acte de la semence, de la pourriture et de la résurrection ». « Dire les origines, c'est se guérir de la mort, repousser le cadavre » et « assurer la continuité des royaumes ruraux minuscules et infinis » (1975 : 32 et 36-37). Cette survie apparaît cependant bien illusoire. A la fin du livre, Chappaz s'entretient avec Niederer sur « la question du progrès » et interroge l'ethnologue sur les transformations « à la valaisanne » qui « accouchent brutalement le Lötschental hors de la paysannerie sur le béton et le papier monnaie dévalué » (1975 : 143), le

livrant à des politiques qui cultivent « la haine intéressée du passé tout en se servant des valeurs du Valais ancien comme d'un masque rassurant ». C'est dans ce contexte politique qu'il importe de replacer la vision archaïsante des Tschäggtä que l'écrivain a contribué à diffuser.

L'édition allemande de son livre, publiée en 1979 dans la traduction de l'écrivain haut-valaisan Pierre Imhasly, a pour titre *Die wilde Würde einer verlorenen Talschaft* (La dignité sauvage d'une vallée perdue). La plupart des familles de sculpteurs en possèdent un et pour nombre d'entre eux, la vision du poète est devenue l'aune à laquelle ils mesurent l'amplitude des variations apportées à la « tradition » du masque dans la vallée. Ainsi le sculpteur Ernst Rieder réagit-il très durement à la présentation, dans le nouvel espace consacré aux masques, au musée de Kippel, d'une vidéo réalisée à partir de nos images de terrain. Alors que nous entrons dans sa boutique afin de le saluer, il refuse tout d'abord de nous serrer la main, affirmant être en colère contre nous. En présentant des fabricants de masques contemporains, qui ne s'inscrivent pas dans la tradition telle qu'il la conçoit, nous aurions dénaturé la pensée de Maurice Chappaz [13], le seul qui aurait vraiment compris ce que sont les masques du Lötschental.

Comment créer un masque ? Entre la quête de l'autochtonie et l'ouverture au fantastique



Atelier d'Ernst Rieder, Wiler février 2006.

Une diversité conflictuelle, des voix dissonantes, un ton querelleur souvent, telles sont les manifestations les plus immédiatement perceptibles du travail de distinction et d'affirmation d'un style propre auxquels les sculpteurs se livrent dans leur production, jouant avec la contrainte que représente le type « masque du Lötschental » et avec la surabondance d'images dont les Tschäggtä sont l'objet depuis tant d'années, amenés pour ce faire à définir ce qu'ils entendent par style « à l'ancienne » ou style « moderne » (séquence vidéo). Ces querelles esthétiques opposent entre eux des sculpteurs — et leurs familles — désireux de s'attribuer le monopole des critères du masque « authentique ». Cependant les sculpteurs ne discutent pas ouvertement entre eux des critères esthétiques mais dans cette communauté restreinte les informations circulent entre les habitants, chacun connaissant la position de l'autre et jugeant de manière plus ou moins virulente le talent des autres artisans et les discours qu'ils tiennent dans les médias, sur internet ou dans le cadre de prestations touristiques ou muséales.

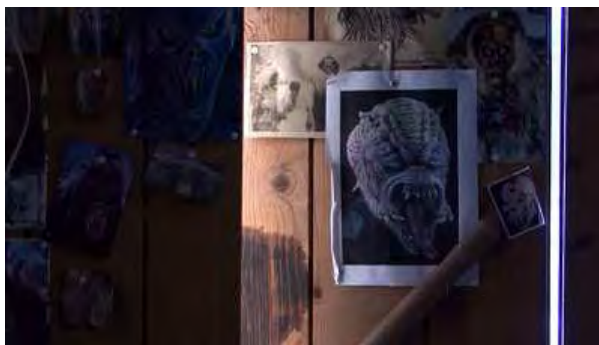
Deux veines se précisent, s'excluant chez certains, coexistant chez d'autres. La première se caractérise par son ancrage dans ce qui relève d'un « territoire », d'une sphère « intérieure », l'intimité personnelle, la famille, la vallée. La seconde s'ouvre sur des mondes imaginaires nourris de science-fiction, sur une sphère « extérieure », un monde « inconnu » relevant du genre fantastique (séquence vidéo). C'est en nous expliquant comment ils procèdent pour créer leurs masques et s'ils recourent ou non à des « modèles » que les sculpteurs nous ont laissé entrevoir à quelle « école » ils se rattachent [14].

Les représentants de la première tendance font l'apologie du geste spontané ; ils récuse tout modèle assimilé à une influence extérieure entravant la spontanéité créatrice. Ainsi l'idée passe-t-elle directement « de la tête dans le bois ». Venant des tréfonds, le geste du sculpteur échappe à son auteur : *es schnitzt in mir* (cela sculpte en moi) nous dit l'un d'eux. Aussi le geste de sculpter ne s'apprend-il pas, il s'acquiert « au berceau », se confirme « en regardant par-dessus l'épaule un parent l'effectuer », se nourrit d'objets trouvés au hasard des promenades : ossements de chèvre ou de mouton, cornes, mousses, lichens, racines aux formes insolites, autant d'éléments qui semblent « nés du sol » et que les sculpteurs intègrent dans le bois, conférant à leurs masques une tonalité « autochtone » dans laquelle se manifeste « l'esprit de la vallée ». A leurs yeux, un masque du Lötschental doit être identifiable partout dans le monde, se distinguer d'autres sculptures de Suisse ou d'ailleurs. Toute influence extérieure leur fait en ce sens courir le risque de la banalité. Cette tendance s'alimente de surcroît d'une adhésion aux interprétations archaïsantes des ethnologues, des peintres et des écrivains présentées plus haut et diffusées notamment par le prieur Siegen. La voie « juste » serait pour certains celle du paysan qui taillait son masque derrière sa maison, non pour le vendre mais uniquement pour lui-même, répétant le geste de son père. Les tenants de cette conception opposent clairement l'artisan et l'artiste, ce dernier terme étant connoté négativement et utilisé pour railler d'autres sculpteurs : l'artiste s'éloignerait de la tradition populaire, la virtuosité et la recherche d'images extérieures étant considérées comme des freins à la créativité, comme une menace contre l'authenticité de la pratique. Ancrage du geste même de sculpter dans le territoire de la vallée, doublé d'un intérêt marqué pour l'origine des masques dont ce geste assure la transmission au fil des générations : de tels propos réunissent les éléments qui définissent « l'ethnicité » selon Max Weber (1971 : 416) et contribuent à ériger les masques en « marque déposée » faisant écho par ailleurs aux attentes des politiques, des promoteurs touristiques et des publicitaires [15].

Nier le recours à une quelconque forme de modèle devient alors le gage d'une originalité indéfectible : puisque le sculpteur puise en lui les formes qu'il transmet au bois, son style est « unique », ses masques autant d' « originaux » qu'il s'agit de « marquer » pour prévenir toute copie. La plupart des sculpteurs signent d'ailleurs leurs pièces, y imprimant parfois au chalumeau leurs initiales ou une marque spécifique, comme celles qui distinguaient entre elles les familles de la vallée lors des travaux communautaires associés à une économie de subsistance (Niederer 1965) [16].

Loin de récuser l'usage de modèles « extérieurs » à la seule inspiration, les représentants de la seconde tendance y trouvent la source d'idées qu'ils ébauchent dans des dessins « à main libre » ou avec de la pâte à modeler, ce qui leur vaut des critiques virulentes de la part des défenseurs du geste « spontané ». A telle figure

découverte lors de leurs navigations sur Internet, ils empruntent le nez, la bouche, la cavité de l'œil, le crochet du menton, ou tout autre trait participant d'une veine « démoniaque » prisée : cornes, gueules dentées, ricanements... Mais l'emprunt est aussitôt intégré dans le projet de masque qu'il contribue à préciser, en une démarche qui relève, selon un terme récurrent dans leurs propos, de la « combinaison ». Cette démarche permet aux représentants de cette tendance, accusés par leurs détracteurs de n'être que des « imitateurs », de revendiquer à leur tour une originalité indéfectible se traduisant de la même façon dans la « marque » spécifique imprimée dans le bois telle un tatouage.



La science-fiction comme source d'inspiration.
Atelier du sculpteur Oskar Ebner. Ferden, février 2007.

L'autre veine esthétique, plus fantastique, s'est développée à la fin des années 1980. Elle émane de sculpteurs amateurs de musiques « hard-rock », de bandes dessinées, de films d'horreur ou de science-fiction, « des films de Hollywood » disent leurs adversaires. S'ils soutiennent que la « tradition » doit évoluer en s'inspirant de l'imaginaire contemporain, l'inclination manifestée pour ces figures lointaines est loin d'être exclusive et n'empêche pas leurs amateurs d'en créer d'autres, plus familières, à partir d'ossements ou de racines trouvés dans les forêts ou sur les alpages de la vallée. Ces deux veines se mêlent dans la définition que Bernhard Rieder, directeur d'une entreprise d'informatique à Brigue et président de la commune de Kippel, donne du « démoniaque » (*dämonisch*), un concept qu'il prise particulièrement. Les Tschäggtättä incarnent à ses yeux « un monde de l'entre-deux, une condition qui ne relève ni des hommes ni des bêtes » et se manifeste dans un comportement dont il n'est jamais possible de savoir ce qu'il sera, pacifique ou agressif, rude ou policé.

Lors de notre dernier séjour dans la vallée, en février 2009, certains sculpteurs nous ont fait part d'une évolution : il semble qu'un retour à des références esthétiques anciennes s'amorce. Depuis un an ou deux, les personnes qui viennent dans leur atelier pour se faire habiller en Tschäggtättä pendant le carnaval délaissent quelque peu les masques « hollywoodiens » et manifestent une préférence pour les masques « à l'ancienne » fabriqués sur le modèle des masques achetés par les premiers ethnologues, comme Rütimeyer le fit à Blatten, pour les collections d'« art populaire » des musées suisses (séquence vidéo). Ces sculpteurs recourent d'ailleurs pour les qualifier à l'expression « die Lachenden von Blatten » (les rieurs de Blatten) à cause de leur faciès rieur qui contraste avec celui des masques « d'horreur » ; ils relèvent la « simplicité », voire la « naïveté » de leur facture, dans laquelle ils retrouvent l'authenticité associée au geste spontané. Cette valorisation des masques « à l'ancienne », ou de facture plus rude, se manifeste

chez des sculpteurs plus jeunes comme Bruno Ritler ou ne réalisant que quelques masques pour leur plaisir comme Amédée Bloetzer ou Robert Tannast ; elle trouve son pendant dans le désir de certains porteurs de masques de renouer avec la « rudesse » que les récits des anciens prêtent aux Tschäggättä des temps passés.

Comment porter un masque ? Quand la nuit défait le jour



Blatten, février 2008.

Les récits recueillis et les observations réalisées nous laissent entrevoir, sur le plan de l'esthétique de la figure dans son ensemble, des divergences analogues à celles relevées pour le masque proprement dit. Afin d'en mesurer l'enjeu, il nous faut avoir à l'esprit quelques-unes des conséquences que leur emblématisation exerce sur l'allure et le comportement des Tschäggättä.

Jusqu'à la fin des années 1950, un tel déguisement était l'apanage des jeunes hommes célibataires ; il s'inscrivait dans le champ des fréquentations amoureuses, lui-même soumis aux rythmes des activités saisonnières inhérentes à une économie de subsistance, comme Claude Macherel l'a montré de façon exemplaire (Macherel 1979). Aux remous des cœurs, les Tschäggättä donnaient une expression rituelle empreinte d'une violence codifiée. Ils faisaient irruption dans les maisons où les jeunes femmes célibataires tenaient assemblée tous les après-midi pendant la période de carnaval pour effectuer leurs travaux d'hiver [17]. Ils se saisissaient d'elles, chacun choisissant le plus souvent sa préférée de l'heure, et de leurs gants de laine passés dans la cheminée les mâchuraient de suie, comme pour les rendre ainsi semblables à eux, les « tachetés », et réaliser sur ce mode transposé une « conjonction » annonciatrice des unions matrimoniales à venir (Macherel 1979) [18].

Les mutations économiques et sociales qui s'intensifièrent dans les années 1950 redistribuèrent les rôles festifs, ce qui eut pour effet de détacher les Tschäggättä de ce « champ matrimonial ». Déjà arrimés à la construction politique de la Suisse et érigés en quintessence d'une identité helvétique ancrée dans « l'arche » alpine, ils occupèrent à partir des années 1950 une place croissante dans l'image du Lötschental que les publicitaires conçurent pour les offices de tourisme régionaux et nationaux et diffusèrent par le biais de leurs prospectus et de leurs affiches.

Si les Tschäggättä dansent pour les ethnologues depuis fort longtemps, comme en témoigne l'extrait d'un film tourné en 1916, l'essor du tourisme d'hiver à partir des années 1960 modifia la perception des comportements carnavalesques. Redoutant des débordements et craignant les plaintes possibles des touristes malmenés, les

autorités politiques et religieuses s'unirent pour les prévenir. C'est ainsi qu'en 1966, le curé de Wiler organisa, avec le concours de la « société de jeunesse » (*Jugendverein*) du village, une association paroissiale placée sous son contrôle, le premier « cortège de carnaval » dans la vallée (Bellwald 1997). La date retenue, le samedi après-midi suivant le Jeudi gras, devait permettre aux jeunes gens, engagés pour la plupart dans des apprentissages qui les tenaient éloignés de la vallée le reste de la semaine, de se manifester en force le samedi sous le masque des Tschäggättä et de se prêter à l'évaluation d'un jury récompensant les meilleures prestations. Le modèle prisé par cette sélection se pliait à l'esthétique « papier glacé » des catalogues de musée et des prospectus touristiques : silhouette imposante aux épaules rehaussées, peaux lavées et peignées, masques aux traits grimaçants ; il exerça au fil des ans une contrainte croissante sur l'image que les Tschäggättä se devaient de (re)présenter lors de ce cortège. C'est ainsi que les jeunes gens qui participaient à ce cortège, entravés par le poids des peaux et des masques, se trouvèrent réduits à mimer les poursuites et les gestes brutaux tolérés autrefois. Cette contrainte perdue d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui et le concours reste important aux yeux des sculpteurs même si certains remettent en cause l'esthétique qu'il a imposée (séquence vidéo).

Il a fallu attendre les années 1980 pour qu'une réaction à une telle euphémisation se manifeste. Elle se fit jour parmi les jeunes sculpteurs, porteurs également de leurs masques. Les récits recueillis auprès de ceux d'entre eux qui prirent part à la fronde nous en donnent un aperçu. Refusant de voir leur rôle réduit à une apparition ordonnée dans un cortège qui n'était qu'un « spectacle » pour gens de salon, ils décidèrent de braver l'interdiction séculaire faite aux Tschäggättä, sous l'influence des autorités religieuses, de sortir dans les rues après l'Angelus du soir. C'est donc de nuit, au retour des villes proches où ils acquéraient de jour un métier ou l'exerçaient déjà, qu'ils se mirent à hanter les ruelles enneigées, seuls ou par groupes de deux ou trois, en quête de passants à malmener. Le Conseil de la vallée (*Talrat*), une instance politique constituée des présidents des quatre communes de Ferden, Kippel, Wiler et Blatten, convint alors de donner à cette interdiction vespérale force de loi afin d'être en mesure de punir les contrevenants. Loin d'obtempérer à cette menace parvenue jusqu'à eux par les « fils de président » ralliés à leur cause, les contestataires renchérirent sur elle.

En 1988, jouant du bouche à oreille, ils furent une centaine à se rassembler un soir de Jeudi gras à Blatten, le village situé le plus en amont, arborant masques, peaux et sonnailles (Bellwald 1999 : 35). Et c'est en courant dans la nuit qu'ils descendirent la vallée, déclenchant sur leur passage un vacarme qui valait musique des ténèbres. A Kippel, le président du *Talrat* se dressa devant eux pour leur barrer la voie ; une altercation, des bousculades s'ensuivirent, mais cette tentative d'intimidation échoua et les Tschäggättä poursuivirent leur course dans la nuit jusqu'à Ferden, le village situé le plus en aval.

L'esthétique que ces contestataires adoptèrent pour la circonstance constitue elle aussi un défi. Loin de se plier à celle que prisaient les officiels, elle en prenait le contre-pied, comme pour tenter de la « défaire » : banni le spectaculaire, malmené le modèle, il s'agissait de retrouver une mobilité propice aux poursuites. Masques plus minces, peaux plus courtes, sonnailles plus légères mais pas moins vives de ton, comme si, en se livrant à cette course dans la nuit, en choisissant cette esthétique « relâchée », les contestataires cherchaient à se dérober aux regards, à se soustraire à la curiosité médiatique, à s'alléger de la charge idéologique dont les Tschäggättä étaient investis depuis tant d'années. Aussi les auteurs de cette initiative déplorent-ils aujourd'hui, au point de boycotter la manifestation, la récupération dont leur « cortège de protestation » a fait l'objet de la part des

officiels du tourisme et des politiques : la tolérance « forcée » des premiers temps eut tôt fait de se muer en encouragements devant l'augmentation rapide du nombre de curieux venus de loin pour assister, le soir du Jeudi gras, à cette « course dans la nuit », si bien que celle-ci est devenue le clou du carnaval du Lötschental, vanté sur le site Internet de l'office du tourisme. Femmes et enfants à leur tour jouent les Tschägättä, en famille, aux côtés des hommes jeunes et moins jeunes qui consentent encore à se prêter à ce qui est devenu, à l'instar du cortège de jour à Wiler, un « spectacle » dont une voiture de pompiers règle l'allure, assurant « le service d'ordre » dans la lueur orangée qu'elle projette sur le troupeau ainsi canalisé.



Cortège de nuit de Blatten à Wiler (séquence vidéo)

Depuis quelques années cependant, comme en réponse à la récupération par l'office du tourisme de la contestation du Jeudi gras, un mouvement de contestation analogue se dessine au sein même du cortège du samedi après-midi, portant sur l'esthétique des figures masquées et sur leur comportement : certaines Tschägättä y affichent leur refus de se conformer au « modèle » prisé par le jury en renouant avec celle que leurs prédécesseurs en rébellion adoptèrent lorsqu'ils défièrent le Conseil de la vallée. En même temps, au lieu de se plier au rythme du défilé, elles surgissent de derrière les maisons, foncent dans les rangs des spectateurs, en jettent certains dans la neige après leur en avoir frotté le visage avec vigueur (séquence vidéo). Une façon pour elles, en rendant à leur pratique la rudesse qui fut à l'origine de sa canalisation dans un tel cortège, de se défaire à leur tour du modèle policé de mise ce jour-là, d'en repousser les limites par leurs débordements. Une façon peut-être de manifester leur réprobation, voire leur colère, devant le spectacle de certaines Tschägättä qui se prêtent, avec la docilité de marionnettes, aux injonctions de photographes tel ce Pygmalion de la mode venu de Milan en quête de « pittoresque » à même de pimenter ses réalisations.

La contestation de cette image corsetée émane des sculpteurs-porteurs de masques à l'origine de la contestation des années 1980 [19] ; ils jugent excessives les recommandations qui leur sont adressées par le biais des organisateurs de ces manifestations de ménager les « hôtes de la vallée » ; conscients que les concessions faites à ces pressions menacent l'existence même de leur pratique, ils tentent de redonner à celle-ci une « spontanéité » perdue, invoquant « l'humeur du moment », « le hasard » qui réunit soudain des amis animés de la « même disposition d'esprit », comme seuls mobiles légitimes à leur métamorphose en Tschägättä. Comme le geste de créer un masque, le geste de le porter puiserait ainsi son « authenticité » dans un élan « intérieur » affranchi de toute incitation « extérieure ». Cette idéalisation des temps anciens se retrouve dans les discours tenus sur la manifestation. Certains de ces contestataires, âgés aujourd'hui d'une quarantaine d'années, regrettent le bon temps où les Tschägättä étaient plus

violents, secouant ceux qui ne les respectaient pas. Pour autant, assumant la contradiction, ils acceptent toujours une part des règles du jeu et préparent souvent des Tschäggättä pour le concours du Samedi gras, qui leur assure en cas de victoire une reconnaissance de leurs pairs, en plus d'une récompense financière bienvenue. Ils manifestent ainsi le désir d'occuper avec leurs masques l'ensemble du champ, tenant à la fois les positions contestataires et officielles.

La valorisation par l'office du tourisme de la rudesse des Tschäggättä crée une situation paradoxale classique dans l'histoire du tourisme et de l'ethnologie. Les pratiques se modifient en fonction des visiteurs extérieurs qui viennent justement rêver aux peuples rudes et authentiques vantés par la publicité. Et l'envie des jeunes sculpteurs, qui sont également des porteurs de masques, de retrouver une fête plus violente, sauvage, relaye le regret perceptible sous la plume de nombreux visiteurs, tel ce photographe publié dans un numéro des *Cahiers européens de l'imaginaire* consacré à la Barbarie, traquant les croque-mitaines en peu partout en Europe : « Bien que connus pour leur authenticité, je suis allé voir tardivement les Roitschäggättä. La peur d'être déçu probablement, leur apparition programmée dans la vallée du Lötschen les jours gras attirant de plus en plus de touristes venus surtout pour les sports d'hiver » (Steinlein 2009 : 280).

Pouvant s'étendre sur plusieurs semaines selon les années, puisqu'il débute toujours à la même date — le jour suivant la Chandeleur — et se termine le Mardi gras qui est une fête mobile, le carnaval dispose dans le Lötschental d'une marge qui permet aux masques de s'échapper des contraintes inhérentes au tourisme. Lorsque les télévisions sont parties, par exemple le Lundi gras et le Mardi gras, la fête se joue davantage entre soi, et les Tschäggättä se mêlent à d'autres figures masquées, les *Fuidini* (les déguisés : du verbe *fuidinu*, faire carnaval), et aux saynètes satiriques jouées dans les cafés. Alors, en dehors des jours que la publicité assigne aux touristes, le respect que les masqués portent habituellement aux médias, évitant de bousculer une caméra, s'ébrouant théâtralement devant elle, devient plus ironique et peut même s'estomper pour faire place à une violence plus directe, les Tschäggättä n'hésitant pas à renverser le caméraman dans la neige ou sur la table d'un café (séquence vidéo).

Les sculpteurs et leurs images



Présentation du film sur les Tschäggättä réalisé par Bernhard Rieder
Sur le parcours du cortège de nuit. Wiler, février 2007.

La présence quasi continue de chercheurs au Lötschental depuis le XIX^e siècle et l'intérêt pour les masques a également suscité des réactions parmi les habitants de la vallée : ils se sont adaptés à la demande extérieure en produisant des pièces pour

les ethnologues puis pour les touristes. L'apport économique a été certain, puisque quelques familles ont pu vivre de la vente des masques [20] et que l'industrie touristique a bénéficié et bénéficie encore de la publicité faite par les Tschäggtä. Pour autant, comme en témoignent les querelles esthétiques signalées ci-dessus, cette pratique carnavalesque ne s'est pas figée. Ni les ethnologues et leurs théories, ni les touristes et la crainte de leurs plaintes, n'ont eu raison d'elle ni réussi à la momifier. Si le type « masque du Lötschental » représente une contrainte, c'est au travers des modalités conflictuelles du jeu mené avec elle que cette pratique se transmet comme « tradition » tout en se remodelant selon la conjoncture et connaissant périodiquement des hauts et des bas en fonction de l'intérêt que les différentes générations lui portent. C'est ainsi qu'une période un peu creuse dans les années quatre-vingt a été suivie d'un renouvellement et d'une adaptation du carnaval marquée par un retour puis une prolifération des masques à porter individuels.

Dans le même temps, les sculpteurs ont considérablement enrichi leurs réflexions et leurs argumentations et la plupart d'entre eux construisent aujourd'hui leurs propres savoirs. Comme c'est souvent le cas dans le champ des « traditions populaires », la théorie archaisante l'emporte dans celui des interprétations autochtones, alors que des théories plus critiques comme celles de Theo Gantner ou de Werner Bellwald, rappelant les constructions historiques complexes et les jeux d'influences qui ont conduit au carnaval contemporain, ne sont pas prises en compte (Gantner 1970 ; Bellwald 1997) [21].

Les sculpteurs d'aujourd'hui se méfient et se moquent parfois des textes produits par les ethnologues et les journalistes, jugés extérieurs à la vallée et donc incapables de saisir l'authenticité de la pratique. Ainsi peu avant l'ouverture au Musée du Lötschental du nouvel espace dédié aux masques, une rencontre mit en présence les sculpteurs apparaissant dans la vidéo intégrée dans l'exposition. Confrontés à des pièces anciennes faisant partie des collections des Musées de Bâle, de Zurich et de Berne, les sculpteurs se comportent en experts, jugeant et jugant la technique des anciens à l'aune de leur pratique. A cette occasion, la sculptrice Agnès Rieder émet par exemple des doutes sur l'originalité des pièces de la fin du XIX^e siècle : qu'est-ce que les conservateurs des Musées de Bâle et de Berne connaissaient aux masques qu'ils achetaient ? Est-ce que les habitants de la vallée n'ont pas donné de fausses pièces aux muséographes, gardant les pièces importantes et significatives pour eux ? L'enquête menée par Werner Bellwald sur la production d'un faux ethnographique en 1916 destiné au directeur d'un Musée de Bâle et sur l'adaptation de la production des habitants à la demande des ethnologues d'alors rend cette hypothèse plausible sinon acceptable. Mais ce n'est pas cela qui importe ici. Les doutes d'Agnès Rieder sont plutôt révélateurs, si ce n'est du rejet des théories construites par les ethnologues, tout au moins d'un conflit de compétences entre spécialistes. Désormais les sculpteurs s'affirment non seulement en tant que praticiens mais également en tant qu'experts.

Les interprétations se multiplient et les acteurs eux-mêmes créent leurs propres théories, les mettant en formes, en scène et en images de différentes manières, du texte photocopié et distribué dans les boutiques au site internet en passant par la réalisation de films vidéo et la constitution de collections particulières. En écho à l'intérêt des collectionneurs extérieurs à la vallée, certains artisans passionnés développent en effet aussi un savoir lié à la constitution et à l'étude d'une

collection. La famille Rieder de Wiler a joué et joue toujours un rôle considérable dans cette création des discours sur les masques, mais d'autres sculpteurs occupent également le terrain. Ernst Rieder, le mari d'Agnès dont nous venons de parler, met par exemple en mots une opinion sur les masques s'apparentant à une véritable profession de foi. Valorisant l'autochtonie et rejetant toute forme de copie ou d'inspiration extérieure, les textes produits par la famille Rieder portent d'ailleurs tous des mentions de copyright.

Alors qu'auparavant, les masques étaient le plus souvent sculptés à la diable avec des restes de bois puis certainement jetés après la carnaval, ils sont désormais conservés par les habitants de la vallée. Valorisés, ils font l'objet d'un intense trafic : ils sont vendus, échangés ou donnés lors des anniversaires, des mariages ou des naissances [22] et conservés comme des trésors chez les particuliers qui les exposent dans leur appartement. Certaines collections comptent plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines de pièces, dépassant de loin le nombre de masques que possède le musée du Lötschental à Kippel. Elles peuvent être entreposées à l'atelier, à la cave ou dans des locaux qui leur sont spécialement destinés, avec les peaux, les cloches et les habits nécessaires au travestissement. La famille Rieder de Wiler possède par exemple une « cave à masques » (*Maskenkeller*) adjacente à sa boutique que l'on peut visiter comme un petit musée. D'autres artisans ont adopté ce terme qui désigne bien dans un canton viticole une intention de préserver, voire de faire vieillir des pièces. Une partie de cette collection d'environ 400 masques, la plupart de la main d'Agnès Rieder, fut exposée de septembre à novembre 2008 au Museum im Schafstall à Neuenstadt en Allemagne. Le site internet de cette institution précise que certaines pièces peuvent remonter à 150 ou 200 ans et que le couple posséderait une des plus grandes collections de masques d'Europe. On y découvre par ailleurs la photographie utilisée sur l'affiche vantant les peuples rudes et authentiques, les trois masques mis en scène appartenant à la famille Rieder [23].

A la différence des pièces de musée qui perdent leur valeur d'usage, les masques sont utilisés à chaque carnaval, les pièces plus anciennes se mêlant aux nouvelles. Cela permet de lire comme dans un livre ouvert une partie de l'histoire esthétique récente dans les cortèges du Jeudi et du Samedi gras, ce qui n'était pas le cas auparavant. Ainsi Bonifaz Ritler, évoquant dans un entretien avec Werner Bellwald la période de l'immédiate avant-guerre, rappelle qu'« autrefois, on ne voyait ici presque aucun masque ancien. Nous devons les sculpter nous-mêmes, sinon nous n'en aurions pas eu » [24]. Le prestige de chaque sculpteur se mesure aujourd'hui au nombre de pièces qui sortent de son atelier à carnaval. Si un sculpteur important décide une année, pour une raison ou une autre, de ne pas habiller de Tschägättä, la physionomie de la fête ou d'un cortège peut s'en trouver modifiée.

Comme pendants aux présentations visibles sur les sites de promotion touristique, de nombreux artisans profitent du média électronique pour mettre en scène et en vente leur production. Les sites relèvent à la fois de la vitrine promotionnelle, du blog et de l'affirmation d'un discours sur l'esthétique du masque et sur les origines de la pratique. Ils sont tout autant destinés à un public externe qu'à un public interne à la vallée, auquel ils proposent des photographies des cortèges. S'y manifestent aussi bien la vulgarisation des théories des origines sur le carnaval que l'expression de la veine fantastique. Certains ouvrent cependant sur d'autres horizons carnavalesques, tel les pages développées par Andreas Rieder qui illustre

son propos avec *Le combat de Carnaval et Carême* de Jérôme Bosch ainsi qu'avec une gravure tirée du livre *La Nef des fous (Das Narrenschiff)* de Sebastian Brant, publié à Bâle en 1494.

La production vidéo joue également aujourd'hui un rôle important dans la réappropriation des images et des discours. Si durant une longue période, les images animées ont été produites par des gens extérieurs à la vallée, le développement et l'accessibilité des caméras vidéo et des systèmes de montage virtuel bon marché permettent maintenant la création de récits cinématographiques locaux. Ainsi, le sculpteur de masques Bernhard Rieder, informaticien en plaine, a réalisé en 2002 un film comportant plusieurs récits mettant en scène des Tschägättä et inspirés de traditions orales véhiculées par Léopold Rütimeyer et Karl Meuli. Parant les masques de l'aura sauvage et archaïque attendue, il filme les voleurs masqués (*Schurtendiebe*) qu'une légende locale assimile aux premiers habitants de la vallée et considère comme les lointains ancêtres des *Tschägättä* (Stebler 1907, Rütimeyer 1924, Meuli 1943). Mais il innove aussi et invente de toutes pièces l'histoire de la *Bärgtschägäta*, ou « Tschägäta des montagnes ». Dans ce court-métrage imprégné de l'esthétique bleutée des films fantastiques qu'il apprécie, une silhouette velue au masque démoniaque hante les pentes enneigées de la vallée et guette les snowboardeurs pour marquer de son empreinte ceux qui osent pénétrer son territoire. Le récit renvoie à des pratiques existantes puisque, chaque année en période de carnaval, des Tschägättä se rendent à la station du Lauchernalp au-dessus du village de Wiler pour jeter dans la neige quelques touristes apeurés et ravis. D'une certaine manière, l'image publicitaire des Chemins de fer fédéraux joue avec cette idée d'une menace contre les skieurs puisque les Tschägättä semblent courir vers les futurs touristes auxquels le slogan « découvrez des peuples rudes » s'adresse. Par ailleurs, le motif classique de la limite à ne pas dépasser rappelle les interdits du ski hors-piste dans une zone très prisée des snowboardeurs. La pratique du *branding* observée chez les sculpteurs apparaît dans le film, mais c'est ici le masque qui imprime sa marque sur l'humain.

Conscient du processus dynamique de la construction des récits historiques, le réalisateur du film nous affirme avec ironie que si ce récit apparaît aujourd'hui comme créé de toutes pièces, dans cent ans il sera considéré par les ethnologues comme authentique. Le rôle qu'il joue dans le Lötschental — il était alors conseiller communal et préside aujourd'hui la commune de Kippel —, et la diffusion de son film parmi les habitants de la vallée font de lui en tout cas un acteur clé dans la définition de la « tradition ». Depuis sa réalisation, son film est régulièrement projeté dans la vallée à diverses occasions et le DVD est en vente dans les commerces ainsi qu'au musée du Lötschental à Kippel où il a été présenté à plusieurs reprises. En 2008 et en 2009, le film était même diffusé lors du passage du cortège nocturne du Jeudi gras sur la petite place devant le restaurant Lonza au cœur de Wiler, produisant un curieux effet de mise en abîme. Si pour l'instant ce film reste un cas unique, il a donné des idées à d'autres sculpteurs, soucieux de faire entendre leur point de vue et des projets similaires verront peut-être le jour.

Une lutte pour la reconnaissance



Cortège du samedi. Wiler, février 2009.

Les divergences sur l'esthétique des Tschäggättä et les nombreux récits produits à leur sujet témoignent de la créativité des sculpteurs et de la vitalité de la pratique, mais elles laissent entrevoir aussi des rivalités opposant, pour le prestige, des familles qui aspirent chacune à s'attribuer le monopole des discours sur les masques. Ces rivalités traduisent à leur tour les mutations économiques accélérées que connaissent les familles du Lötschental avec l'intensification de leur intégration au marché touristique à partir de la seconde moitié du XX^e siècle [25]. Bousculant les anciennes hiérarchies fondées sur l'accès inégal à la propriété des terres et des bêtes, ces mutations en instaurent de nouvelles fondées sur l'accès, tout aussi inégal, aux formations et aux activités requises par un tel marché, devenu aujourd'hui planétaire.

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer les débats qui divisent les sculpteurs sur l'esthétique des Tschäggättä. Aussi, jouer avec les limites du type « masque du Lötschental », être en désaccord sur les variations apportées au thème, dépasse le champ de la pure esthétique. A travers les querelles qui opposent entre eux les acteurs impliqués dans la mise en scène de la figure des Tschäggättä se dessine aujourd'hui un jeu d'une autre portée.

La position particulière que les sculpteurs de masques occupent dans la vallée nous le fait entrevoir. Par-delà leurs dissensions, ils exercent tous le même rôle de médiateurs. Entre la vie quotidienne et le temps du carnaval d'une part : ils sculptent les masques et habillent en Tschäggättä les habitants de la vallée ou de l'extérieur. Entre celle-ci et le monde extérieur d'autre part : ils créent et exposent leurs masques dans leurs ateliers, les vendent aux touristes et les présentent lors de foires et d'expositions en Suisse et à l'étranger, expliquant aux curieux comment est créé un masque et comment se comporter en Tschäggättä. Ils prêtent leurs masques pour la réalisation d'un film fantastique [26] et acceptent de figurer sur des publicités vantant les attraits du Valais, jouant les sauvages aux yeux du reste de la Suisse sans pour autant s'offusquer des qualificatifs de « rudes » et « authentiques » auxquels le slogan publicitaire recourt pour les désigner puisque le jeu avec ces caractéristiques constitue, depuis plus d'un siècle, une des facettes de leur pratique.

Lorsqu'ils font l'apologie du geste spontané, intègrent dans le bois sculpté des éléments du paysage local ou, déguisés en Tschägättä, parcourent entre amis la vallée d'amont en aval, ils marquent les limites d'un territoire géographique et historique, social et mental, qui sert de cadre à leur existence ; mais lorsqu'ils recherchent dans l'univers fantastique les formes susceptibles de servir de modèles à leur jeu avec le type « masque du Lötschental », ils jouent avec les limites de ces mêmes territoires et en montrent la porosité. Ainsi redonnent-ils au masque de carnaval sa vertu première, ce bousculement des digues fragiles qu'une collectivité s'invente pour délimiter en son sein les sexes, les âges et les conditions, en une énonciation qui est toujours déjà une modulation des limites qui définissent ces catégories (Fabre 2005, Chappaz-Wirthner 1995). A travers la médiation qu'exercent les sculpteurs de masques, ce sont tous les habitants de la vallée qui sont amenés à chercher dans cette oscillation entre la quête d'une autochtonie prisée par le marché touristique et l'évasion en des mondes que leur désigne « la voie des masques » un espace de liberté, affranchi en partie du poids des attentes extérieures.

L'amplitude qu'il leur est possible de donner à cette oscillation est déterminée en partie par les réponses que les sculpteurs apportent à la question qui les divise : quelle est la Tschägättä la mieux à même de représenter le Lötschental ? Lorsque certains sculpteurs revendiquent l'originalité d'une création « autochtone » et par là même « authentique » et stigmatisent ceux qui, recourant à des modèles extérieurs, ne produisent que des « copies », ils tentent de donner une réponse à cette question. Nous avons laissé entendre que ces divergences traduisent des luttes opposant pour le prestige des familles qui veulent chacune s'attribuer le monopole des critères du « vrai » masque ; mais ces mêmes familles sont aussi unanimes à déplorer le manque de reconnaissance dont leur activité fait l'objet de la part des milieux officiels, touristique et politique, alors qu'elles sont conscientes de jouer un rôle économique majeur dans la production d'une image du Lötschental diffusée dans un marché aujourd'hui planétaire. La vivacité des querelles est à la mesure de l'importance des enjeux : devenus les emblèmes de la vallée, les Tschägättä représentent celle-ci au sens théâtral et politique du terme.



En guise de conclusion (séquence vidéo)

Notes

[1] Ce nom, féminin en dialecte, désigne les figures masquées devenues les emblèmes de la vallée valaisanne du Lötschen ; il est vraisemblablement dérivé de l'adjectif *tschäggut* employé pour désigner un animal à la peau tachetée (Chappaz-Wirthner 1974). Au singulier, il s'écrit *Tschäggätta*, au pluriel *Tschäggättä*.

[2] Articles parus dans *Le Nouvelliste* daté du 21 mars 2009 ; *Le Matin Bleu* du mardi 24 mars 2009 ainsi que dans *Le Temps* du vendredi 27 mars 2009. Le 30 mars 2009, une caricature représentant des personnalités valaisannes vêtues comme des *Tschäggättä* est par ailleurs publiée dans *Le Nouvelliste*.

[3] « Ils terrorisent le Valais », article signé Joël Cerutti, *Le Matin*, jeudi 16 avril 2009.

[4] Entre 2006 et 2009, nous avons effectué, pendant la période du carnaval, des séjours répétés dans le Lötschental. Les entretiens réalisés avec une quinzaine de sculpteurs de masques ainsi que les scènes filmées pendant les manifestations carnavalesques représentent plus de 40 heures de tournage destinées aux archives du Musée du Lötschental à Kippel. En outre, chaque personne interrogée a reçu une copie brute de l'entretien. A deux reprises, des extraits vidéo ont été présentés au Musée du Lötschental aux sculpteurs qui désiraient les visionner, la première fois à leur attention exclusive et la seconde fois lors d'une projection publique. Le premier de ces montages, *Schnitzer über Masken* / *Paroles de sculpteurs*, est par ailleurs diffusé depuis janvier 2008 dans l'espace que le musée consacre aux masques. En ce qui concerne notre enquête, cette démarche a permis de susciter des réactions et de nourrir le débat entre les artisans. Le montage rend possible une confrontation de points de vue qui n'existe que très rarement, chacun présentant d'ordinaire son opinion de son côté lorsque les médias l'interrogent. Le conservateur du Musée, l'ethnologue haut-valaisan Thomas Antonietti, a transcrit en allemand les entretiens réalisés en dialecte. Nous le remercions ici pour cette aide ainsi que pour ses précieux conseils à toutes les étapes de la recherche. Notre gratitude va également à Rita Kalbermatten et Werner Bellwald pour les contacts avec les sculpteurs et les compléments d'informations. Et nos remerciements amicaux à Olivier Schinz qui nous suggéra l'idée de cette recherche en commun ainsi qu'à Thierry Wendling pour sa lecture critique d'une première version du texte.

[5] Il faut relever que la notion de modèle est au cœur du carnaval et de sa dynamique rituelle : en tant que rupture codifiée d'avec la vie quotidienne, la fête offre un riche éventail, en constant renouvellement, d'images et de comportements possibles auxquels les déguisements et les rôles rituels prêtent corps et vie, instaurant l'avènement d'une autre scène. Individus et groupes viennent puiser dans cet éventail, y opérant un choix déterminé par la position qu'ils occupent dans la collectivité, pour mettre en scène, en explorant des

solutions originales, leurs antagonismes et leurs aspirations (Chappaz-Wirthner 1995). En l'occurrence, les membres d'un jury se mêlent aux spectateurs agglutinés le long des rues et attribuent des points aux *Tschäggättä* selon leur masque, leur costume et leur comportement ; des prix récompensent les figures jugées les plus conformes au modèle qu'un tel cortège s'emploie à promouvoir.

[6] Comme le remarque Werner Bellwald dans le présent numéro d'*ethnographiques.org*, les touristes se déguisent en *Tschäggättä* depuis fort longtemps, au moins se faire photographier. Voir en particulier l'analyse qu'il fait d'une image ancienne (illustration 10) : les chaussures vernies révèlent ou trahissent sous le déguisement le touriste de passage. .

[7] En 1973 par exemple, un masque à porter coûtait entre 150 et 250 francs suisses ; le prix d'un masque souvenir variait en fonction de sa taille, de 10 francs suisses pour les plus petits à 300 francs suisses pour les très grandes pièces ; dans la commune de Blatten à cette époque, l'artisan Heinrich Lehner fabriquait jusqu'à 1500 masques souvenirs par année, en même temps que des meubles sur commande et des chalets miniatures. Aujourd'hui, la demande en masques souvenirs ayant fortement chuté, le revenu tiré de la taille de masques s'est réduit d'autant et le marché concerne plutôt les masques à porter dont le prix s'est envolé à la mesure de la valeur attachée à des pièces présentées comme uniques. Le prix d'un masque à porter varie entre 500 et 1000 francs suisses, mais peut atteindre des sommes beaucoup plus élevées pour des masques qui ont marqué une époque, et sont par conséquent très valorisés sur le marché local. Les masques souvenirs conservent sensiblement les mêmes prix, de 10 francs suisses pour un porte-clé à 50 francs pour un petit masque décoratif.

[8] Aucun des sculpteurs que nous avons interrogés ne vit aujourd'hui uniquement de la taille des masques. Même si cette activité peut apporter à certains un appoint financier, la plupart la considère comme un loisir qui leur coûte de l'argent plutôt qu'elle ne leur en rapporte. Outre le temps consacré à la production des masques, il faut en effet acquérir des peaux pour vêtir les *Tschäggättä* et parfois louer un local pour les entreposer. La plupart des sculpteurs sont employés dans les secteurs de la construction et du tourisme. Certains travaillent à l'extérieur de la vallée, par exemple dans les usines d'aluminium de Steg et de Sierre, dans l'entreprise chimique Lonza à Viège, dans les entreprises de construction de Frutigen, dans les services administratifs de Berne mais aussi comme professeurs de snowboard ou mécaniciens dans les entreprises de remontées mécaniques de la Lauchernalp, la station créée sur les hauts du village de Wiler dans les années 1960.

[9] Les données historiques sur lesquelles nous nous appuyons ici proviennent des recherches que l'ethnologue haut-valaisan Werner Bellwald a effectuées pour la thèse qu'il a publiée en 1997 ; il y

analyse la construction du « type » masque du Löttschental dans son contexte historique (1997).

[10] Pour une mise en perspective épistémologique de cette approche évolutionniste, voir Chappaz-Wirthner 1974).

[11] Pour parer à l'éventualité d'une invasion de la Suisse par les armées allemandes, l'état-major de l'armée helvétique avait imaginé un repli des autorités politiques et militaires dans le bastion constitué par le massif alpin. Cette attitude défensive a été qualifiée de stratégie du réduit.

[12] Communication orale. L'inventaire de la bibliothèque de Nyfeler, qui contient des ouvrages tels que *Exotische Kunst. Afrika und Ozeanien* d'Eckart von Sydow, publié à Leipzig en 1921, ainsi que des esquisses retrouvées dans ses carnets et une photographie représentant l'artiste en train de peindre un masque qu'il a chargé un jeune homme de la vallée de sculpter pour lui, semblent confirmer l'hypothèse de Niederer (Bellwald 1997 : 85 et 115 note 95).

[13] Suzanne Chappaz-Wirthner est la belle-fille de Maurice Chappaz.

[14] Les recherches que Zoe S. Strother a menées en République démocratique du Congo auprès des sculpteurs Pende, s'intéressant à « la tradition de l'invention » au cœur de leur pratique, ont été à cet égard particulièrement stimulantes pour notre propre travail (Strother 1998). A travers la façon dont ces sculpteurs expliquent et commentent la fabrication de leurs masques, Z.S. Strother met au jour l'inventivité constante qui caractérise le processus de création, faisant pièce ainsi à la vision « occidentale » stéréotypée d'un art africain soumis au despotisme de la tradition et de ses règles dont les sculpteurs ne seraient que les instruments dociles, les copistes anonymes. Pour saisir la portée de cette créativité, caractérisée par un mélange d'inventions individuelles et d'emprunts aussitôt réinterprétés, la dimension temporelle est nécessaire ; aussi l'ethnographe replace-t-elle ce processus dans l'histoire de la société Pende et de ses relations avec les sociétés voisines ainsi qu'avec les Européens, montrant comment les variations stylistiques constitutives de cette « tradition » des masques s'articulent avec les dissensions sociales entre les clans et les villages. Elle recourt à la théorie du roman selon Mikhaïl Bakhtine et à sa notion de polyphonie pour élaborer une écriture ethnographique qui fasse entendre au lecteur la diversité des voix et la variété des styles.

[15] Rappelons que le haut de la vallée fait partie de la région Jungfrau-Aletsch-Bietschhorn, inscrite au patrimoine naturel mondial de l'Unesco depuis 2001 et qu'une polémique est en cours dans le Löttschental, le terme Bietschhorn, du nom de la montagne dominant la vallée, ayant disparu récemment de cette appellation (*Le Nouvelliste* du 20 mars 2009). Comme la Suisse vient de ratifier la Convention sur le Patrimoine culturel immatériel et doit en conséquence se doter d'un inventaire en la matière, il sera intéressant d'observer dans les années qui viennent si les pratiques carnavalesques du Löttschental feront partie de celui-ci.

[16] Cette volonté de singularisation nous amène à rapprocher cette pratique du branding. Ce terme anglais (qui résonne avec l'allemand *Brand*) désigne, entre autres acceptions reliées par la notion de feu, la marque imprimée au fer rouge sur les bêtes d'élevage pour en signaler le propriétaire ; cette acception a été déplacée dans l'univers de la publicité et sert à souligner la singularité d'un produit, participant de la fabrication marchande de l'authentique. Dans l'article qu'il consacre aux métamorphoses de la figure de Heidi, l'ethnologue bâlois Walter Leimgruber développe la notion de *brandscape*, ou l'association d'une figure littéraire à un paysage pour mieux le vendre (Leimgruber 2005) : telle Heidi aux Grisons, les Tschägäggä sont dans la publicité des chemins de fer, comme d'ailleurs dans de nombreuses autres représentations, fortement associées à un paysage : en arrière-fond le photographe a d'ailleurs pris soin de faire apparaître le col emblématique de la Lotschenlücke qui donne précisément sur le glacier d'Aletsch.

[17] *Der grosse Dorf* (de *dorfen*, bavarder) réunit les jeunes filles célibataires à partir de 20 ans, *der kleine Dorf* les plus jeunes de 16 à 20 ans (Chappaz-Wirthner 1974).

[18] Voir note 1.

[19] Ce jeu entre la propension des officiels de la fête à contenir les débordements et la contestation de ces tentatives par des individus et des groupes appartenant à des catégories sociales moins « intégrées » est constitutive du carnaval et en assure le renouvellement (Chappaz-Wirthner 1995).

[20] Voir notes 7 et 8.

[21] En juin 1972, un élève de Arnold Niederer, l'ethnologue Max Matter, aujourd'hui professeur d'ethnologie européenne à l'Université de Fribourg-en-Brisgau, organisa avec des étudiants de l'Université de Zurich une exposition de masques présentée dans la maison d'école de Kippel, le Musée du Löttschental n'existant pas encore. Caractérisée par une volonté de « démythologisation » restituant à l'histoire des relations du Löttschental avec le monde extérieur un rôle prépondérant dans celle des Tschägäggä, elle ne suscita parmi les habitants de la vallée qu'un intérêt limité (Bellwald 1997).

[22] La parenté symbolique joue un rôle important et il est fréquent qu'un parrain offre à son filleul un masque qu'il a sculpté.

[23] La question de la valorisation des collections privées, abordée ici succinctement, sera développée dans un article à paraître.

[24] « Hier hast du ja vorher fast keine alte Larve mehr gesehen. Wir mussten sie selber schnitzen, wir hätten sonst keine gehabt ». (Bellwald, 1999 : 67).

[25] Entre 1930 et 1990 la répartition de la population active de la vallée entre les secteurs primaire et tertiaire s'inverse : respectivement 83,4% et 7,5% en 1930, 7,5% dans le secteur secondaire et 1,6 pour des tâches domestiques non répertoriées ; 6,8% et 75,4% en 1990, 13,4% pour le secteur

secondaire et 4,4% pour des tâches domestiques non répertoriées ; le secteur secondaire passe de 7,5% à 13,4% pendant la même période (Bellwald 1997 : 57). Sur les inégalités qui prévalent entre les familles et entre les villages de la vallée voir également l'article de Henning Freund *Lien sur l'article de Henning Freund* et Macherel 1992.

[26] « Sinon, elle [la productrice du film d'horreur *Humains*] se souvient du tapis rouge déroulé par les autorités ou de la collaboration de certains collectionneurs pour utiliser d'authentiques masques portés par les Tschagatta [sic] ». Joël Cerutti. « Ils terrorisent le Valais ». *Le Matin*, Jeudi 16 avril 2009.

Bibliographie

BELLWALD Werner, 1997. Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckung lokaler Volkskultur und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Lötschen (Schweiz). Sion, Musées cantonaux.

BELLWALD Werner, 1999. Alte Masken aus dem Lötschental. Fasnachtsmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums Zürich. Zürich, Museum Rietberg.

BELMONT Nicole, 1985. « Folklore ». Encyclopædia Universalis : 95-101.

BERTHOUD Gérald, 1982. « Lecture anthropologique des Alpes : de la marginalité à la dépendance », in Plaidoyer pour l'Autre, Genève, Droz : 203-218.

CHAPPAZ Maurice, 1975. Lötschental secret. Les photographies historiques d'Albert Nyfeler. Lausanne, Editions 24Heures.

CHAPPAZ Maurice, 1979. Lötschental : Die wilde Würde einer verlorenen Talschaft ; in historischen Photographien von Albert Nyfeler ; aus dem Französischen von Pierre Imhasly. Zürich-Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne, 1974. « Les masques du Lötschental : présentation et discussion des sources relatives aux masques du Lötschental ». Annales valaisannes (49) : 3-95.

CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne, 1995. Le Turc, le Fol et le Dragon. Figures du carnaval haut-valaisan. Neuchâtel / Paris, Institut d'ethnologie / Maison des sciences de l'homme.

CIARCIA Gaetano, 2003. De la mémoire ethnographique. L'exotisme du pays dogon. Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

FABRE Daniel, 2005. « Limites non frontalières du sauvage ». L'Homme (175-176) : 427-443.

FINKIELKRAUT Alain, 1987. La défaite de la pensée. Paris, Gallimard.

FREUND Henning, 2007. Blockbau in Bewegung : Ökonomiegebäude als Bedeutungsträger alpiner Sachkultur. Münster- New York- München-Berlin, Waxmann.

FROBENIUS Leo, 1898. Die Masken und Geheimbünde Afrikas. Leipzig, E. Karras.

GANTNER Theo, 1970. Der Festumzug : ein volkskundlicher Beitrag zum Festwesen des 19. Jahrhunderts in der Schweiz : Führer durch das

Museum für Volkskunde und Schweizerische Museum für Volkskunde, Basel, Sonderausstellung 1970. Basel, Zbinden.

GOODY Jack, 2006 (1997). La peur des représentations. Paris, La Découverte.

HOBSBAWM Eric, 1992 (1990) Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe et réalité. Paris, Gallimard.

KILANI Mondher, 1984. « Les images de la montagne au passé et au présent ». Archives suisses des traditions populaires (80, 1-2) : 27-55.

LEIMGRUBER Walter, 2005. « Heidiland : Vom literarischen Branding einer Landschaft », in Jon MATHIEU et Simona BOSCANI LEONI (éds), Alpes ! Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance. Berne, Peter Lang : 429-440.

MACHEREL Claude, 1979. « La traversée du champ matrimonial : un exemple alpin ». Etudes rurales (73) : 9-40.

MACHEREL Claude, 1992. « La Spond de Ferden (Lötschental) : un pacte en acte ». Archives suisses des traditions populaires (88, 1-2) : 161-174.

MEULI Karl, 1943. Schweizer Masken. Zürich, Atlantis-Verlag.

NIEDERER Arnold, 1965. Gemeinwerk im Wallis : bäuerliche Gemeinschaftsarbeit in Vergangenheit und Gegenwart. Bâle, Société suisse des traditions populaires.

RÜTIMEYER Leopold, 1924. Ur-Ethnographie der Schweiz : ihre Relikte bis zum Gegenwart mit prähistorischen und ethnographischen Parallelen. Bâle, Société suisse des traditions populaires.

SIEGEN Johann, 1923. Lötschental. Führer für den Touristen. Lausanne, Spes Verlag.

STEBLER Friedrich Gottlieb, 1907. Am Lötschberg. Land und Volk von Lötschen. Zürich, A. Müller.

STEILEIN Jean-Marie, 2009. « Le croque-mitaine [porte-folio] ». Cahiers européens de l'imaginaire. La Barbarie. Paris, éditions du CNRS.

STROTHER Zoe.S., 1998. Inventing Masks. Agency and History in the Art of the Central Pende. Chicago and London, The University of Chicago Press.

WEBER Max, 1971. Economie et société. Paris, Plon.