

**Numéro 18 - juin 2009**

**Echos et reflets alpestres : regards ethnologiques sur le Valais**

## **De l'usage des images au musée**

Thomas Antonietti

### **Résumé**

Dans quelle mesure des œuvres d'art contribuent-elles, par-delà leurs qualités artistiques, à élargir les connaissances acquises dans le domaine des sciences culturelles ? Quelle est la portée ethnographique de telles images pour un musée ? Cet article traite de ces questions en se fondant sur l'œuvre du peintre bernois établi dans le Lötschental, Albert Nyfeler (1883-1969), et sur les collections du Musée du Lötschental consacré à l'ethnographie régionale. Si l'œuvre picturale de Nyfeler contribue à la connaissance de cette vallée alpine, ce n'est pas par ce qu'elle représente -aucun projet de documentation ne la sous-tend-, mais par le regard projeté sur ce qu'elle représente. A une époque où les limites du champ que le concept d'art recouvre ont tendance à se brouiller, cet exemple montre la possibilité qui s'offre à l'anthropologie visuelle aujourd'hui de mettre sur le même plan, en vue de les étudier, des ensembles complets de sources iconiques. L'œuvre d'un artiste régional comme Albert Nyfeler, considérée dans son ensemble, devient ainsi le témoin des phénomènes et des réseaux de relations les plus divers.

URL: <http://www.ethnographiques.org/2009/Antonietti>

ISSN : 1961-9162

### **Pour citer cet article :**

Thomas Antonietti, 2009. « De l'usage des images au musée ».

*ethnographiques.org*, Numéro 18 - juin 2009

Echos et reflets alpestres : regards ethnologiques sur le Valais [en ligne].

(<http://www.ethnographiques.org/2009/Antonietti> - consulté le 11.12.2019)

*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.

# De l'usage des images au musée

Thomas Antonietti

## Sommaire

- L'anthropologie visuelle dans une vallée alpine
  - Nouvelles images, nouveaux usages
- Image et contexte
  - Une façon de voir le monde
- Notes
- Bibliographie

## **Abstract/Zusammenfassung**

About using pictures in a museum

*In what ways do works of art contribute, beyond their artistic qualities, to the creation of knowledge in the fields of cultural and museum studies ? What is the ethnographic significance of pictures for museums ? This article proposes answers to these questions by reflecting on the work of the Bernese painter Albert Nyfeler (1883-1969) who settled in Lötschental in 1922, as well as on the collections of the Museum of Lötschental dedicated to regional ethnography. If the artistic work of Nyfeler contributes to our understanding of this alpine valley, it is not through what it represents - no documentary project underlies it - but through the gaze projected on what it represents. In a time when the limits of the field covered by the concept of art are increasingly blurred, this example demonstrates the possibilities offered to visual anthropology for broadening its approach to iconic sources. His work considered as a whole, is an invaluable source of insights into the events, social relations and worldviews produced during the lifetime of a regional artist such as Albert Nyfeler.*

---

Traduit de l'allemand par Suzanne Chappaz-Wirthner

Cet article est accompagné d'une série d'images qui peuvent être visionnées à partir des liens dans le texte ou en ouvrant [la visionneuse](#) en bas de votre écran. En cliquant sur les vignettes, vous atteindrez directement les parties de texte se référant aux images.

ouvrir la  
visionneuse >>

Durant l'hiver 2008-2009, le Musée du Lötschental à [Kippel](#) (Valais, Suisse) organisa en collaboration avec le Musée Olsommer à Veyras (Valais) une exposition intitulée *Le choix du Valais : Albert Nyfeler — Charles Clos Olsommer*. Cette exposition, organisée conjointement par les deux institutions, se proposait de comparer les trajectoires respectives des deux peintres Albert Nyfeler (1883-1969) et Charles Clos Olsommer (1883-1966). Il s'agissait cependant moins de s'intéresser à leur activité artistique que de mettre l'accent sur les relations qu'ils nouèrent avec le Valais, leur terre d'élection. Pour le Musée du Lötschental en particulier, tourné vers une ethnographie régionale, la question était de savoir dans quelle mesure les travaux de créateurs œuvrant dans le domaine artistique étaient susceptibles, par-delà leurs qualités purement artistiques, de contribuer à élargir le domaine des connaissances acquises par les sciences culturelles. Cette question en soulevait une autre, plus fondamentale, celle du statut épistémologique des œuvres d'art dans le champ d'une anthropologie visuelle élargie telle que l'entend l'ethnologue britannique Sarah Pink : « L'anthropologie visuelle ne saurait se définir comme la seule anthropologie du visuel et du recours aux méthodes visuelles dans la recherche et sa présentation ; c'est une anthropologie de la relation entre le visuel et d'autres éléments relevant de la culture, de la société, de la pratique et de l'expérience, une démarche méthodologique qui combine le visuel et d'autres médias dans la production et la présentation du savoir anthropologique » [1] (2006 :

143-144).

Cet article s'inscrit dans la perspective indiquée par Sarah Pink ; il se propose de démontrer la portée ethnographique des images pour un musée. Les exemples choisis à cette fin proviennent des collections du Musée du Lötschental [2]. Des œuvres du peintre Albert Nyfeler servent de fil rouge à cette présentation qui prend elle-même la forme d'un hypertexte au sens de l'ethnographie hypertextuelle définie par Ana Luiza Carvalho da Rocha et Cornelia Eckert dans l'avant-dernier numéro d'*ethnographiques.org* (Carvalho da Rocha, Eckert, 2008) : « Il s'agit de traiter la culture de l'écran et celle de la civilisation de l'image comme de nouvelles formes d'organisation des savoirs disponibles sur les supports traditionnels, transfigurant leur sens original, leur attribuant une signification plus mobile, plurielle et instable ».

### **L'anthropologie visuelle dans une vallée alpine**

Le peintre bernois [Albert Nyfeler](#) (1883-1969) effectue un premier séjour dans le Lötschental en 1906 comme peintre-décorateur engagé pour la rénovation de l'église de Kippel. Par la suite, il revient régulièrement dans la vallée et en 1922, ayant achevé sa formation à l'Académie des beaux-arts de Munich, il s'installe à Kippel. Pour ce peintre issu d'un milieu protestant, le Lötschental devient une terre d'élection, le lieu de son inspiration artistique.

Albert Nyfeler n'est pas seulement un peintre, comme il aime à se présenter lui-même, c'est aussi un photographe. La documentation qu'il lègue à ce titre comprend des milliers de photographies dont la densité, la diversité et la qualité demeurent inégalées. Voici un exemple tiré de ce vaste fonds, [Une classe à Kippel](#). Prise en 1918, la photographie nous montre des écoliers et des écolières entourant leur institutrice Emma Schnyder devant l'une des plus anciennes maisons de Kippel, la Meyerhaus (1665), située sur « la Petite Place ». Tous les enfants, sauf deux, sont nés entre 1906 et 1911 et fréquentent l'école primaire de la commune de Kippel [3]. La photographie de Nyfeler — il habite alors au premier étage de cette maison — constitue un témoignage révélateur de la société du Lötschental à cette époque, sur le plan de l'habillement et de la socialisation propres à chaque sexe [4]. En même temps, la disposition des enfants et leur maintien corporel renvoient à une propriété fondamentale de l'image photographique, celle de n'être pas seulement « une représentation du monde », mais aussi « une action sur le monde » (Prévost, 2003 : 276).

Le titre « Une classe à Kippel » ne vient pas du photographe et ne rend compte que partiellement du contenu représenté. Les deux enfants assis au premier plan, les frères et sœurs Markus et Anna Bellwald, ne sont en réalité pas encore en âge de scolarité ; leur maison paternelle étant proche, c'est par hasard qu'ils figurent sur le cliché. Par ailleurs des enfants appartenant à la même classe d'âge en sont absents ; c'est le cas d'Alban Ebener, né en 1906. Nous pouvons l'apercevoir en revanche dans le film de Frederick Burlingham [La Suisse inconnue : La vallée de Lötschental](#), tourné en 1916, deux ans avant la prise photographique d'Albert Nyfeler. La scène du film dans laquelle il apparaît nous montre aussi l'ethnologue [Friedrich Gottlieb Stebler](#) en compagnie de jeunes garçons devant une maison d'habitation à Kippel. La femme à la fenêtre sur la gauche s'appelle Kleopha Rieder-Bellwald (1881-1960) ; son fils

Wilhelm à la fenêtre sur la droite pose également sur la photographie de classe prise par Albert Nyfeler. Quant à Alban Ebener, déjà mentionné, il se tient dans le groupe de jeunes garçons filmés par Burlingham [5].

Le film *La Suisse inconnue : La vallée de Lötschental* est un film 35mm de 6 minutes que la Cinémathèque suisse à Lausanne a pu sauver il y a quelques années dans une version vraisemblablement incomplète. Il fut produit en 1916 par Frederick Burlingham. Né en 1877 à Baltimore (USA), ce réalisateur résida à Montreux (Suisse) pendant plusieurs années, y dirigea une firme de production cinématographique et tourna de nombreux films en Suisse et en France. Le film sur le Lötschental semble avoir été tourné en quelques jours seulement, à l'époque de la Fête-Dieu (cette année-là, le jeudi 22 juin), comme certaines scènes le laissent supposer. Cette scène surprend immédiatement par la perception manifeste, ostentatoire, que les personnes filmées ont du réalisateur. L'Américain Burlingham évolue dans un monde qui lui est étranger et c'est la raison pour laquelle Stebler, familier des lieux et des gens, lui sert d'intermédiaire auprès des indigènes. La figure de Stebler se porte ainsi garante de l'exotisme du film : ce qui y est représenté est si étranger qu'une médiation s'impose. Les séquences du film, montées simplement les unes à la suite des autres, renferment d'ailleurs déjà, d'une façon quasi achevée, le canon des représentations dont le Lötschental sera l'objet par la suite : une vallée alpine primitive, avec sa vie paysanne, ses femmes en costume, ses grenadiers de la Fête-Dieu, ses figures masquées...

[Friedrich Gottlieb Stebler](#) (1842-1935) lui-même parcourut le Lötschental avec son appareil photographique, mais il choisit pour ce faire une approche visuelle radicalement différente. Il fut l'un des premiers ethnologues en Suisse à avoir fait de la photographie un usage systématique à des fins de recherche, en vue de constituer par ce biais un inventaire photographique de la culture matérielle replacée dans son contexte fonctionnel. C'est ainsi qu'à chaque fois, les personnes photographiées posent devant l'appareil de façon à ce que leurs activités et les objets (outils, ustensiles) qui y ont trait soient les plus visibles possible sur l'image. La photographie prise vers 1905 et intitulée [Devant la maison Plast à Kippel](#) constitue à cet égard un bon exemple de sa démarche. Cependant chez Stebler les photographies demeurent finalement de simples illustrations de ses textes ethnographiques. En sont absentes une critique des sources ou des réflexions iconographiques comme celles que, à la même époque, Julie Heierli (1859-1942) et Rose Julien (1869-1935), deux spécialistes du costume, ou l'ethnographe Eugénie Goldstern (1883-1942), introduisirent dans leur démarche (Hägele, 2007 : 71-84).

### **Nouvelles images, nouveaux usages**

Les photographies et les films de Stebler, Burlingham et Nyfeler font irruption dans une tradition de l'image régie jusque-là par d'autres normes. C'est ainsi que selon celles qui prévalaient alors au Lötschental, le corps humain faisait partie d'une configuration d'ensemble dont il ne constituait qu'un élément parmi d'autres, au sein d'une procession religieuse par exemple ou comme support de déguisements carnavalesques. La distance que l'observation aménage entre l'ethnographe ou l'artiste et son sujet eut pour conséquence de rendre la fonction représentative d'un masque, par exemple, indépendante du

corps humain et de transformer le masque en un objet autonome, désigné dès lors pour entrer dans la collection d'un musée ou figurer dans une exposition. Le [Masque du Lötschental](#) peint par Albert Nyfeler et porté vers 1930 à Kippel pendant le carnaval illustre bien cette transformation : c'est tel quel — sans aucun accessoire explicitant le contexte de son usage — qu'il fut exposé à New York en 1939-40 lors de l'Exposition universelle.

De plus, la pratique visuelle en vigueur dans la société préindustrielle était fortement liée au mot — écrit — et participait d'une esthétique purement fonctionnelle. Ce n'est certes pas un hasard si un tel usage de l'image, dans une société comme celle du Lötschental, connut sa forme la plus aboutie dans le domaine du religieux. Considérons à cet égard l'[Ex-voto de Joseph Murmann](#) (1808-1874) peint à Kippel vers 1850-1860. Souffrant d'une infirmité corporelle, Joseph Murmann ne put tirer aucun revenu de l'agriculture de montagne et consacra sa vie à l'activité artistique. Il fut tour à tour peintre, sculpteur, joueur de violon et composa des chants d'église. Mais cette infirmité et cette activité artistique n'en firent pas un marginal pour autant ; c'est au contraire sa pleine intégration dans la société du Lötschental qui lui permit de transposer son sentiment de la vie dans un langage imagé compris de tous. La peinture sous-verre de Murmann laisse apparaître d'ailleurs le schéma typique de l'ex-voto : la figure implorée occupe le haut de l'image tandis que la personne qui implore, représentée dans l'attitude de la prière, ainsi que le motif de l'ex-voto, en occupent le bas. Le peintre reprend ainsi le canon prescrit et c'est dans la tradition de l'ex-voto baroque qu'il réalise son œuvre. En même temps, il élabore, sur le plan de la technique et du style, un langage pictural original témoignant de son individualité.

L'ex-voto de Murmann est un exemple de l'esthétique fonctionnelle mentionnée ci-dessus. Sur le plan de leur usage, les ex-voto, comme d'ailleurs la plupart des images pieuses, constituent des moyens de communication entre l'ici-bas et l'au-delà. Leur forme extérieure vise à rendre présente une absence, à en assurer la (re)présentation. C'est pourquoi, malgré leur richesse décorative et leur diversité, les images de saints obéissent généralement, pour ce qui est de leur agencement, à des principes communs : la propension à la symétrie, la disposition concentrique de la scène autour d'un centre, la mise en relief valorisante de certains motifs à l'aide de signes particuliers comme une auréole dorée. Ces propriétés formelles renvoient à l'intention particulière qui préside à ces images : leur ornementation recherchée vise en dernière mesure à rendre visible l'altérité des choses, c'est-à-dire leur sainteté. Mircea Eliade a relevé à ce propos le paradoxe qu'il y a à représenter « le tout autre, une réalité qui n'est pas de notre monde » (1990 : 14) avec des objets appartenant au monde profane qui est le nôtre. En cela, les images ne contribuent pas seulement à visualiser des significations auxquelles elles prêtent signes, elles ont en propre un pouvoir de configuration. Les symboles religieux, en effet, se distinguent sur ce plan des autres signes : selon Clifford Geertz (1987 : 52), ils ne sont pas seulement des modèles de quelque chose, c'est-à-dire des signes renvoyant à quelque chose, mais aussi des modèles pour quelque chose, c'est-à-dire des modèles de configuration pour des formes concrètes d'action. La qualité « sainte » d'une image n'est donc pas une propriété qui lui serait intrinsèque, mais une relation, celle qui s'instaure entre l'homme et l'image et qui se manifeste dans les actes accomplis devant et avec les images.

## Image et contexte

L'exemple de Joseph Murmann a illustré ce qu'il faut entendre par une esthétique fonctionnelle ; il nous conduit à l'approche de l'image élaborée par l'ethnologue allemand Helge Gerndt selon lequel chaque image est la convergence de trois champs (2005 : 25) : un champ d'expression (une image montre quelque chose), un champ de signification (elle véhicule un sens) et un champ d'action (elle sert à une fin particulière). Voyons comment cette convergence s'opère dans la [Carte postale](#) intitulée « Faneurs ». Sur la photographie qu'elle reproduit, prise vers 1925, nous retrouvons Alban Ebener de Kippel, aperçu déjà dans le film de Frederick Burlingham.

Quelques années se sont écoulées ; Ebener occupe ici le centre du cliché et pose en faneur, vêtu de ses plus beaux habits. Il porte ce qui est alors le costume typique des hommes du Lötschental : un chapeau de paille, une large ceinture d'étoffe brodée, une chemise blanche et des pantalons noirs faits d'une étoffe mêlant la laine et le chanvre (*Trilch*). Il tient dans ses mains les objets utilisés pour les foins : le râteau, la corde en cuir et le sac de portage. La scène est manifestement arrangée et sert à représenter ce qui, à l'époque de la prise photographique, est considéré comme typique du Lötschental. Ainsi cette carte postale devient-elle le témoin du statut symbolique que le Lötschental occupe dans la culture nationale suisse de cette époque. Vers 1930, dans le contexte de la « défense spirituelle du pays », les régions alpines se trouvent investies de la charge d'incarner des valeurs d'authenticité et d'originalité. Dans une forme d'appropriation du monde rural par la ville, des cercles croissants de la population sont saisis d'enthousiasme pour le monde paysan. Le Lötschental devient ainsi le territoire de prédilection de cet exotisme intérieur suisse. Peintres, cinéastes et journalistes visitent la vallée et produisent leurs propres images du pays et des gens. Leurs représentations des conditions de vie des paysans de montagne sont au fondement d'une structure idéale qui mettra en regard pendant des décennies les centres urbains et les régions périphériques de montagne (Antonietti, 2007 : 9-13).

Sur l'[Affiche publicitaire](#) conçue par Albert Nyfeler en 1946 pour la région de vacances Lötschental, nous apercevons une ceinture masculine analogue à celle qu'Alban Ebener porte sur la carte postale de 1925. En découpant sur le col de la Lötschenlücke la silhouette de ce couple représenté en costume d'été du Lötschental, l'affiche rassemble les éléments clés de la symbolique alpine (Bellwald, 1997). Certes, dans cette vallée, le costume des hommes ne déploya jamais la force symbolique du costume des femmes, ni encore celle du costume des fromagers d'Appenzell ou de Gruyère. Il faut relever cependant que si le costume d'homme ne joua dans la réalité quotidienne du Lötschental qu'un rôle marginal, la figure du « grenadier de la Fête-Dieu » en revanche, celle qui défile lors des processions de la Fête-Dieu, évolua en emblème régional au cours du XX<sup>e</sup> siècle (Antonietti et Langenegger, 2006). La carte postale de 1925 et l'affiche publicitaire de 1946, pour ce qui est du costume d'homme dans l'iconographie du Lötschental, demeurent à cet égard des témoins isolés. De plus, avec son grand format, une telle affiche pour une région économique aussi périphérique que le Lötschental représentait un moyen de communication plutôt rare.

Aussi les petites affiches placardées d'une année à l'autre dans les

villages de la vallée n'en revêtent-elles que plus de signification. En plus de leur valeur documentaire sur la vie des associations locales et sur les activités de loisirs, elles témoignent au fil des ans des techniques et des styles utilisés dans leur conception et prisés du grand nombre. Ainsi en est-il de la [Petite affiche](#) créée à l'occasion d'un festival de musique organisé à Kippel en juin 2005. Placardée sur les panneaux publicitaires de la vallée, elle circula aussi sous la forme de flyers. Sa structure et son motif sont le fait d'un informaticien de Kippel, Bernhard Rieder ; ils laissent entrevoir une influence du courant grunge ou de l'écriture hip-hop bien que son auteur qualifie lui-même la mise en relation de cette affiche à des courants contemporains, ou à des trends, de « pure spéculation ».

C'est le plus souvent à la demande des associations locales ou des organisateurs de manifestations qu'il conçoit - comme un « hobby » - ces affiches ainsi que d'autres réalisations graphiques. Tel fut le cas pour le festival de Golmbach mis sur pied par la société de jeunesse de Kippel. Pour réaliser cette affiche, il partit de l'idée de mettre en scène le logo du festival, une guitare et deux épées brandies : la guitare établit le lien avec la musique et les épées symbolisent à ses yeux « l'élément sauvage et juvénile de la jeunesse » [6]. C'est à l'évidence un graphiste amateur qui est ici à l'œuvre ; il recourt certes à des modèles professionnels, mais il procède en se défaisant de la contrainte des règles graphiques en vigueur dans la profession. L'esthétique punk *Do it yourself* des années 1970 et le *Breaking the rules* des années 1980 (Jäggi, 2007 : 13-17) sont ainsi repris spontanément et participent de la conception d'un produit graphique qui ne tient pas compte des codes du langage publicitaire commercial. Recueillies systématiquement pour constituer une collection muséale, de telles affiches attestent l'existence de phénomènes complexes tels que les tissus de relations global-local ou high-low.

Retournons à l'affiche de 1946, sur laquelle Albert Nyfeler a fixé le costume d'été du Lötschental. Elle témoigne de la charge idéologique qui pèse sur le costume dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et qui se traduit dans une production d'images montrant avec efficacité la signification nouvelle attribuée alors au costume régional. Leurs auteurs, comme il a été dit, s'intéressent presque exclusivement au costume féminin. Albert Nyfeler lui-même a exécuté d'innombrables représentations de femmes du Lötschental en costume, tel le dessin au fusain de [Klari de Kippel](#) réalisé en 1938. Cette jeune fille coiffée du chapeau d'été typique du Lötschental, Klara Murmann, figure à nouveau sur l'[Affiche publicitaire](#) de 1946 en compagnie de son mari Bernhard Bellwald. Tous deux posèrent pour cette affiche dans l'atelier du peintre pendant plusieurs jours et durent emprunter auprès de parents certains éléments de leur costume, telle la blouse brodée de la femme et la ceinture d'étoffe de l'homme. Jusqu'à son mariage, Klara Murmann fut à d'innombrables reprises le modèle d'Albert Nyfeler, « sans aucune rétribution », souligne-t-elle [7]. Pour sa part, le peintre vit sa cote monter grâce au motif de la jeune paysanne du Lötschental, pas seulement auprès de ses clients, mais aussi dans les médias de l'époque. C'est ainsi que le portrait de Klara Murmann fit, en octobre 1940, la couverture du journal illustré *Ringier's Unterhaltungs-Blätter* (« Les feuilles divertissantes de Ringier »), très diffusé dans les ménages de Suisse alémanique. Cette affiche de 1946 décore aujourd'hui la salle de séjour de sa maison à Kippel, de même qu'un portrait de jeune fille pour lequel elle posa et dont elle racheta plus tard une copie. Mais l'attitude chiche



du peintre à son égard éveilla en elle une déception qui n'est pas près de s'éteindre et qui témoigne bien des projections, des malentendus et des dépendances nés avec l'avènement de l'imagerie nationale suisse au temps de la défense spirituelle du pays.

Par ailleurs Nyfeler ne s'intéressait pas uniquement au costume en tant que tel, mais également, de façon plus sporadique certes, à la fabrication de ce vêtement typique d'une région, comme l'illustre l'aquarelle *La chapelière* réalisée en 1945. L'image représente Maria-Theresa Rieder-Bellwald (1876-1946) en train de confectionner un chapeau de femme en paille ; elle applique sur le bord du chapeau une bande de velours noir en guise d'ornementation. Cependant l'attention du peintre se porte à l'évidence moins sur la technique de fabrication elle-même que sur la position concentrée de la chapelière. C'est une démarche inverse qu'adopte Yves Yersin pour son film *Le chapeau de paille*, tourné en 1970 à la demande de la Société suisse des traditions populaires pour sa série *Artisanat ancien*. Une publication scientifique (Seeberger, 1987) accompagne ce film ethnographique d'une durée de 78 minutes qui documente avec minutie le geste technique du tressage de la paille, la fabrication du chapeau et sa décoration avec des garnitures diverses. La chapelière filmée par Yersin, Julia Bellwald-Rieder (1907-1972), n'est autre que la fille de la chapelière Maria-Theresa Rieder-Bellwald peinte par Albert Nyfeler en 1945.

Tout au long de sa carrière, Albert Nyfeler s'est attaché à rendre les positions et les gestes du corps liés à des travaux particuliers, comme le montre l'image *La chapelière*. Il en va de même avec le croquis *Défoncer un champ* datant de 1946. L'artiste s'est confronté à ce motif dans des douzaines d'esquisses et de dessins. Pour la décrire rapidement, cette activité, le *Hoiwun*, consiste à retourner à l'aide d'une houe (*Hoiwa*) la couche de terre supérieure en vue de la plantation de céréales ou de pommes de terre [8]. Philippe Kalbermatten, né dans le Lötschental en 1946, a pratiqué cette forme de labour à la houe dès l'âge de 12 ans ; il reconnaît dans les croquis de Nyfeler la relation étroite qui noue la position du corps et la déclivité du terrain et souligne à quel point ils rendent compte de la dureté de ce travail, à ses yeux « le travail agricole le plus astreignant parce qu'il ne laisse que peu de place aux moments de détente » [9]. Ces commentaires, qui émanent d'un familier de la houe, nous conduisent à de nouvelles considérations. En mettant l'accent sur le corps individuel, Nyfeler occulte l'une des caractéristiques du *Hoiwun* : sa dimension communautaire ; de plus, il porte son attention sur le corps masculin exclusivement, alors que des femmes aussi, selon la constellation familiale, le pratiquaient. En affichant sa prédilection pour la représentation des femmes du Lötschental sous les traits de fromagères en costume, le peintre chroniqueur Albert Nyfeler se fait donc l'agent influent de sa transformation en emblème régional.

Quand ils commencèrent à défoncer les champs avec les hommes, Philippe Kalbermatten et ses frères reçurent de leur père des houes déjà très utilisées, dont le poids réduit par l'usure devait rendre aux adolescents qu'ils étaient encore la tâche plus légère. Des traces d'usage de cette sorte inspirèrent à l'artiste Uli Wirz une œuvre intitulée *Chanteur muet*, une sculpture faite de l'assemblage d'une houe et d'une chaîne à vache. L'artiste résume en ces termes le processus au cours duquel un outil agricole devient une œuvre d'art et un objet témoin au musée : « Dans le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, je me suis emparé des outillages

rouillés trouvés dans la forêt ou dans des bâtiments abandonnés. [Ils sont les] témoins d'une époque pendant laquelle l'existence humaine était riche en privations et dépendait de la bénédiction ou de l'iniquité de la nature. Martelés à la forge, modelés par le travail et le temps, ces vestiges sont empreints d'une humanité proche. Mais une transformation les écartant de toute évocation réaliste de leur usage premier et l'agencement de ces trouvailles en visages et en figures leur confèrent de nouvelles significations. Des objets qui furent des ressources indispensables à la vie d'une époque particulière deviennent ainsi porteurs de valeurs intemporelles (Wirz, 2000 : 188).

### **Une façon de voir le monde**

Le choix et la présentation des exemples retenus pour cet article résultent de réflexions guidées par la libre association plutôt que par l'esprit de système. Nous aimerions pourtant, en guise de conclusion, revenir à la question posée en introduction : dans quelle mesure l'œuvre d'un artiste comme celle d'Albert Nyfeler contribue-t-elle à élargir les connaissances acquises dans le domaine des sciences culturelles ? Nyfeler n'était pas un peintre d'avant-garde. C'est précisément la raison pour laquelle son art nous apparaît propre à servir d'indicateur pour la mise en lumière de phénomènes et de processus culturels, bien que — ou justement parce que — aucun projet de documentation ne sous-tende son œuvre picturale. En tant qu'artiste, Nyfeler nous livre une façon particulière de voir le monde : non pas ce qui est représenté en soi, mais le regard projeté sur ce qui est représenté. Tel est l'apport décisif de telles images au champ de la connaissance. Et c'est dans ce sens que l'œuvre de Nyfeler est devenue en quelque sorte l'icône du Lötschental.

Pour Ulrich Hägele (2007 : 71-84), le commerce avec les images est en relation étroite avec le concept d'art. Le fait que les limites du champ que ce concept recouvre aient tendance à se brouiller aujourd'hui ouvre à l'anthropologie visuelle la possibilité de mettre sur le même plan, en vue de les étudier, des ensembles complets de sources iconiques. L'œuvre d'un artiste régional comme Albert Nyfeler, ainsi considérée dans son ensemble, devient le témoin des phénomènes et des réseaux de relations les plus divers. L'ancrage de ces images dans le contexte d'une collection muséale, ainsi que leur capacité à parler par elles-mêmes indépendamment d'un tel contexte, accroissent leur potentiel cognitif. Il en résulte que, selon le philosophe Gernot Böhme (1999 : 132), l'image a accru son poids épistémologique non pas par rapport au texte — écrit — mais par rapport aux objets. Les enjeux apparus avec la présence des images dans un musée d'ethnographie débordent leur signification convenue et font d'elles bien plus qu'une source d'informations, un moyen de documentation ou une forme de communication. Cela vaut plus particulièrement pour les œuvres d'art picturales qui, du fait de leur dimension métaphorique, renvoient au-delà d'elles mêmes, une qualité qui devrait être inhérente à chaque objet de musée, à savoir le fait d'être à la place de quelque chose, de renvoyer à quelque chose, de raconter quelque chose, de signifier. Ainsi l'art et le musée se rejoignent-ils dans ce rôle de médiateurs entre des univers de vie et de pensée différents.

## Notes

[1] « As such, visual anthropology might be redefined as not simply the anthropology of the visual and the use of visual methods in research and representation, but as the anthropology of the relationship between the visual and other elements of culture, society, practice and experience and the methodological practice of combining visual and other media in the production and representation of anthropological knowledge. » (2006 : 143-144).

[2] Je remercie ici Rita Kalbermatten-Ebener, conservatrice au musée du Lötschental à Kippel, pour sa collaboration dans ce choix.

[3] Identification des personnes sur l'image par Ignaz Bellwald et Jakob Bellwald, Kippel, 2007.

[4] Sur l'enfance et l'école dans le Lötschental, voir Bellwald 1960, Buchmann 1981 et Gruntz-Stoll und Steiner 2007.

[5] Les données sur le lieu et les personnes apparaissant dans le film proviennent d'Ignaz Bellwald et de Gertrud Murmann de Kippel ; elles nous furent communiquées lors de la présentation du film au Musée du Lötschental les 17 juillet 2007 et 12 décembre 2007.

[6] Précision de Bernhard Rieder de Kippel, dans un courriel du 4 janvier 2009.

[7] Conversation avec Klara Bellwald-Murmann (née en 1927) le 6 janvier 2009 à Kippel (Archives du Musée du Lötschental à Kippel).

[8] Dans son mémoire de licence (Université de Zurich, non publié, typoscript) Peter Bretscher décrit excellemment cette forme de travail (1986 : 173-184).

[9] Conversation du 2 janvier 2009 avec Philippe Kalbermatten, né à Blatten en 1946 (Archives du Musée du Lötschental à Kippel).

## Bibliographie

ANTONIETTI Thomas, 2007. « Lötschental 1930 - Modell einer idealen Schweiz », in *Lötschental 1930. Die fotografische Bilderwelt von Emil Schmidt-Binz*. Kippel, Lötschentaler Museum : 9-13.

ANTONIETTI Thomas und Birgit LANGENEGGER, 2006. *Tracht tragen. Appenzell Lötschental überall*. Baden, hier+jetzt.

BELLWALD Joseph, 1960. *Der Erlebnisraum des Gebirgskindes*. Fribourg, Editions de l'Université.

BELLWALD Werner, 1997. *Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckung der "Volkskultur" und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Lötschen (Schweiz)*. Sitten, Walliser Kantonsmuseen.

BÖHME Gernot, 1999. *Theorie des Bildes*. München, Fink.

BRETSCHER Peter, 1986. *Probleme der Ausstellungspraxis und Sachdokumentation in kleinen Museen*. Universität Zürich, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit : 173-184.

BUCHMANN Katrin, 1981. *Das Kind im Lötschental*. Zürich, Völkerkundemuseum der Universität.

CARVALHO DA ROCHA Ana Luiza et ECKERT Cornelia, 2008. « L'anthropologie dans les interfaces du monde de l'hypertexte ». *ethnographiques.org*, Numéro 16 - septembre 2008 [en ligne].  
<http://www.ethnographiques.org/2008/Eckert,Carvalho-da-Rocha.html>

ELIADE Mircea, 1990. *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt a.M., Insel Verlag.

GEERTZ Clifford, 1987. « Religion als Kulturelles System » in *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a.M., Suhrkamp : 44-96.

GERNDT Helge, 2005. « Bildüberlieferung und Bildpraxis. Vorüberlegungen zu einer volkskundlichen Bildwissenschaft », in Helge GERNDT und Michaela HAIBL, *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft*. Münster, Waxmann : 13-34.

GRUNTZ-STOLL Johannes und Edmund STEINER, 2008. *Tafeln klappern - Griffel kreischen. Lötschentaler Schulgeschichte(n)*. Bern, Haupt.

HÄGELE Ulrich, 2007. *Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde.

JÄGGI Martin, 2007. « Der Aufstand der Zeichen ». *Breaking the rules. Plakate der bewegten 1980er Jahre in der Schweiz*. Zürich, Museum für Gestaltung : 13-17.

PINK Sarah, 2006. *The Future of Visual Anthropology*. London, Routledge.

PREVOST Bertrand, 2003. « Pouvoir ou efficacité symbolique des images ». *L'Homme*, 165, (Image et anthropologie) : 275-282.

SEEBERGER Marcus, 1987. *Hutmacherinnen im Lötschental*. Basel, G. Krebs.

WIRZ Uli, 2000. *Tääle und Chiniga*. Visp, Rotten Verlag.