

Association des Amis de
Marguerite Burnat-Provins

Marguerite Burnat-Provins
1878
à Willy Bauer

© Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins
1034 Bousens - 2012

Couverture : Marguerite Burnat-Provins

Paysanne à la coiffe

Fusain et crayon sur papier de couleur contrecollé sur papier, 1899,
Musée d'art du Valais, Sion.

SOMMAIRE

Passé, présent... et avenir ? Catherine Dubuis	3
Hommage à la fondatrice de l'AAMBP Francine Gehri, Romaine de Kalbermatten, Catherine Dubuis	5
Une page se tourne Petit historique de l'Association Catherine Dubuis	7
Grasse 1989 Jérôme Meizoz	9
L'Ecole de Savièse ou la colonisation du Valais rural par les peintres [extraits] Pascal Ruedin	11
La gravure sur bois et les <i>Petits tableaux valaisans</i> Sophie O'Connor	29
Marguerite Burnat-Provins Une femme poète et peintre du Valais méridional Pierrette Micheloud	49
Les Provins : un arbre généalogique Laurent Provins	57

COLLABORATEURS

Jérôme Meizoz, critique littéraire, écrivain, enseignant UNIL,
Suisse

Sophie O'Connor, historienne de l'art, Suisse

Laurent Provins, généalogiste amateur, Belgique

Pascal Ruedin, historien de l'art, directeur du Musée d'art de
Sion, Suisse

Sophie Godel, Cossonay, pour le choix des illustrations et la mise
en page

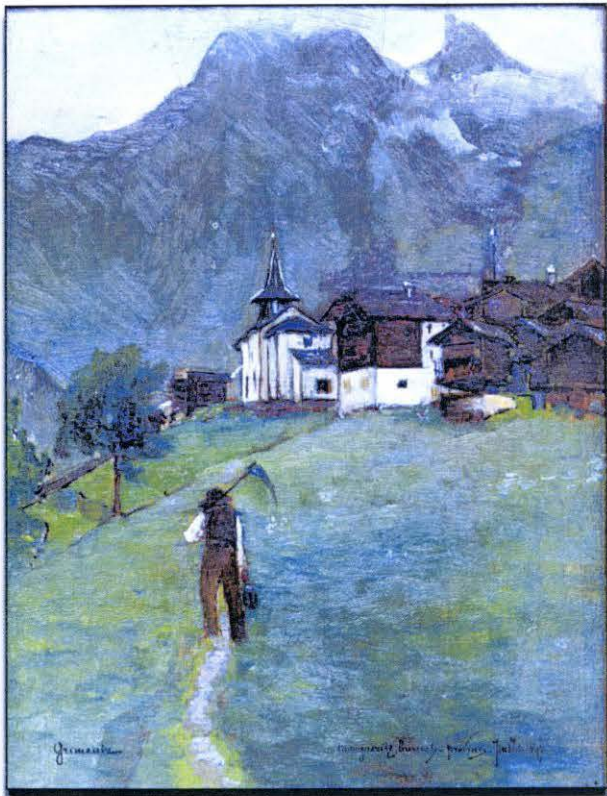
Catherine Dubuis, critique littéraire, Boussens

et

Pierrette Micheloud, poète (1915-2007)

ont réalisé ce *Cahier 20*.

Imprimerie Christophe Hangartner, Lavigny



Marguerite Burnat-Provins, *Grimetz*, huile sur bois, 1897, coll. privée (photo Sophie Godel).



Marguerite Burnat-Provins, *Autoportrait aux soucis*, huile sur toile, vers 1900, coll. privée (photo Claude Bornand).



Marguerite Burnat-Provins, *La Bahia, Marrakech*, aquarelle et gouache sur carton, 1926, coll. privée (photo Claude Bornand).

PASSE, PRESENT... ET AVENIR ?

Au seuil de ce vingtième Cahier, je vous engage, chères lectrices, chers lecteurs, à regarder dans trois directions différentes. D'abord vers le passé, avec un retour sur la personne de Marguerite Wuthrich, fondatrice de notre Association, retour en forme d'hommage, né de l'émotion que nous causa, en 1996, son décès prématuré. Un petit historique de notre parcours complètera ce regard en arrière, enrichi d'une lettre de Jérôme Meizoz contant la découverte d'une amitié par le biais de fouilles dans un fonds d'archives !

Le présent, autrement dit la présence vivante de Marguerite Burnat-Provins, est richement illustré grâce à des extraits de la remarquable introduction rédigée par Pascal Ruedin pour le catalogue accompagnant l'exposition «Welcome to paradise : L'Ecole de Savièse», exposition qui a lieu tout l'été, de juin à novembre 2012, dans les fascinants locaux de l'Ancien Pénitencier de Sion. Une autre étude fouillée nous est venue d'une jeune historienne de l'art, passionnée par l'histoire de la gravure sur bois, et qui nous offre une analyse de fond des bois gravés des *Petits tableaux valaisans*. Signe bienvenu de l'intérêt qu'a suscité notre artiste auprès d'une jeune universitaire, ce Mémoire de licence soutenu à l'université de Genève (directeur Frédéric Elsig) allie érudition et sensibilité de la meilleure manière. Pour ma part, je suis allée rechercher le texte d'une intervention signée Pierrette Micheloud, faite à un colloque en Belgique sur l'«aire culturelle méditerranéenne», où elle trace le portrait de Marguerite, poète pour laquelle elle eut toujours une certaine tendresse (preuve en sont les trois beaux articles qu'elle a donnés à nos Cahiers, au fil des ans), et qu'elle associe hardiment au sujet proposé, même si cela ne va pas vraiment de soi...

L'avenir maintenant. Pourvu d'un fort point d'interrogation, il prend la forme paradoxale d'un arbre généalogique ! Mais c'est aussi que Laurent Provins, qui nous l'apporte, appartient à la lignée des ancêtres de Marguerite Burnat-Provins, qu'il est jeune et qu'il représente, symboliquement, la survie de notre Association. Qui sait ? Appuyons-nous sur le passé pour construire l'avenir. Et pour preuve que nous continuons à édifier notre monument à la mémoire de Marguerite Burnat-Provins, vous trouverez dans ce Cahier, amis lecteurs, quelques images neuves représentant des œuvres peu connues, que nous nous faisons une joie de vous donner à découvrir !¹

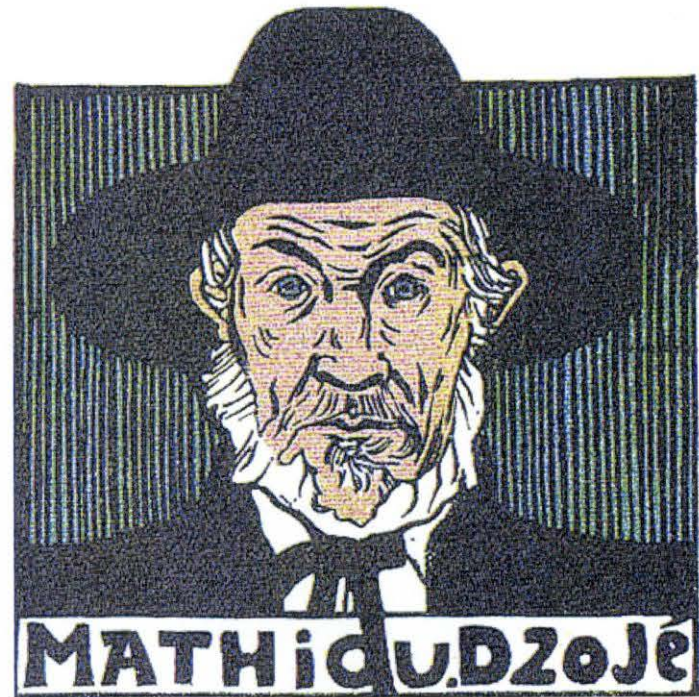
Catherine DUBUIS



¹ Pour les besoins de la mise en page, nous nous sommes permis d'insérer les illustrations de l'article de Sophie O'Connor un peu partout ; elles ne paraissent donc pas dans l'ordre prévu par le texte.



III.3 Marguerite Burnat-Provins, *Le Crétin*, planche hors-texte des *Petits tableaux valaisans*, 1903.



III.8 Marguerite Burnat-Provins, *Le Vieux*, cul-de-lampe des *Petits tableaux valaisans*, 1903.

HOMMAGE A LA FONDATRICE DE L'AAMPB¹

Notre Association est en deuil.

Au moment où nous mettons la dernière main à ce Cahier 8, nous avons appris avec consternation que la maladie dont elle souffrait depuis deux ans avait emporté Marguerite Wuthrich, qui présidait notre Association depuis sa fondation.

Nous sommes dans la peine. Une collaboration portant maintenant sur plusieurs années a permis aux membres de ce Comité d'apprécier les qualités tant professionnelles que de cœur de cette présidente exceptionnelle. Au fil des séances de travail, des amitiés très fortes se sont nouées.

Si l'on n'avait avec Marguerite Wuthrich que des rapports fortuits, on pouvait en garder l'image d'une personne dont la douceur un peu rêveuse s'alliait à une gaieté paisible, à un humour toujours bienveillant, à une sensibilité constamment en éveil. Marguerite Wuthrich paraissait considérer choses et gens avec une sorte d'émerveillement sans cesse renouvelé.

Mais, lorsqu'il s'agissait de travailler ensemble, lorsque des rapports plus suivis permettaient de dépasser cette vision en tous points charmante, on s'apercevait vite qu'elle ne laissait place à aucune futilité: elle était au contraire l'expression d'une grande maîtrise de soi et d'une étonnante force de caractère. Nous n'avons pas tardé à apprécier la ferme volonté de Marguerite Wuthrich, son autorité naturelle toujours respectueuse de l'opinion d'autrui, sa capacité de discerner d'emblée les meilleures qualités de ses partenaires et de leur donner l'occasion de les

exercer, trouvant ainsi à chacun sa juste place. Se faisait jour aussi une sorte d'intrépidité frondeuse, un goût pour l'aventure – mais l'aventure dont elle avait lucidement évalué les risques: une manière d'appriivoiser les obstacles pour mieux les surmonter. Et surtout, cette femme de culture croyait aux miracles: son art résidait en ceci qu'elle mettait tout en œuvre – nous l'avons bien vu lors de notre exposition itinérante de 1994, à première vue, pour nous, impossible – pour qu'ils se réalisent.

C'est cette foi dans les miracles qu'elle nous aura communiquée également tout au long de la maladie qui vient d'avoir raison de ses forces.

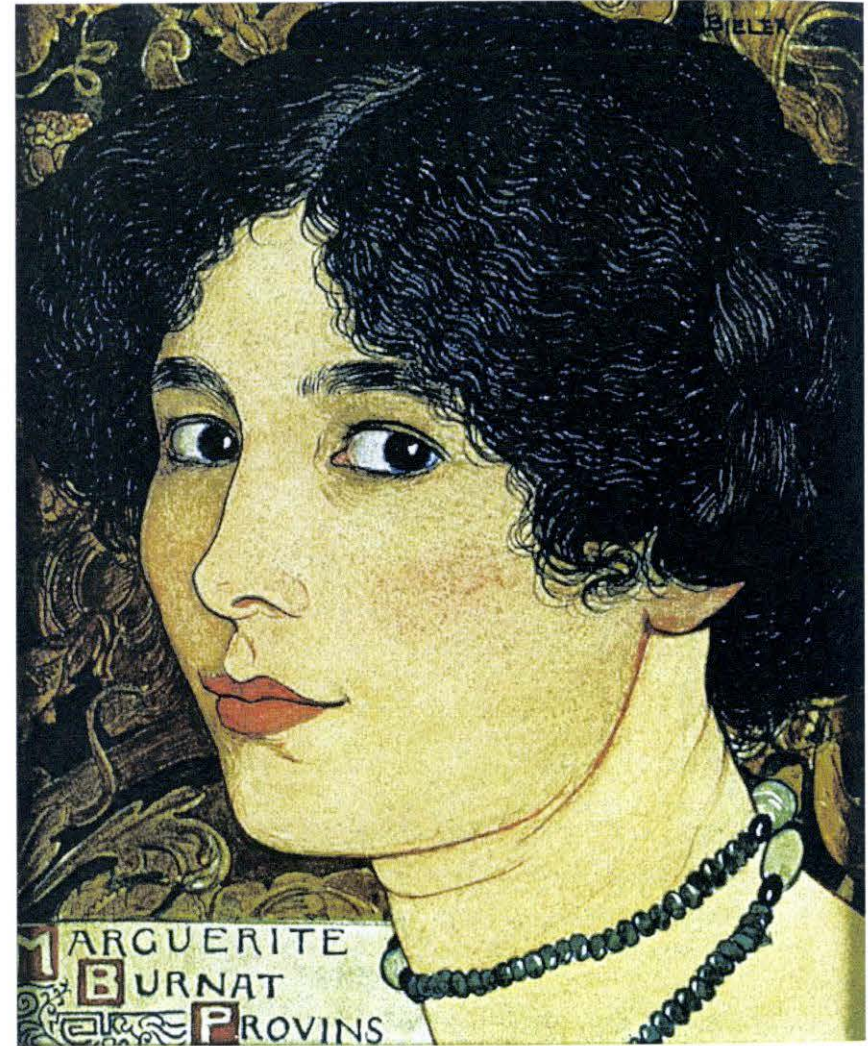
Le miracle, cette fois, n'a pas eu lieu. Marguerite Wuthrich est à son repos et nous sommes dans la peine. Notre consolation réside dans le souvenir de son lumineux sourire, de sa personnalité rayonnante. Puisse-t-on y trouver la force de continuer cette action de redécouverte de l'œuvre de Marguerite Burnat-Provins, à laquelle elle aura voué tant de ses forces vives.

Francine GEHRI
Romaine DE KALBERMATTEN RENAUD
Catherine DUBUIS

¹ Texte paru dans le Cahier 8, novembre 1996.



Ernest Biéler, *Portrait de Marguerite Burnat-Provins*, huile sur toile, 1899, Musée d'art du Valais.



Ernest Biéler, *Portrait de Marguerite Burnat-Provins*, s.d. [vers 1904], aquarelle et gouache, coll. privée, Suisse.

UNE PAGE SE TOURNE PETIT HISTORIQUE DE L'ASSOCIATION

J'imagine un beau jour clair, embaumé de lavandes. Une jeune femme blonde découvre, émerveillée, l'existence d'une artiste dont l'œuvre lui prend le cœur, et qui l'accompagnera jusqu'au bout de sa propre vie, si brève. C'est à Grasse, la cité des parfums, qu'accueillie par la Société des Amis de Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Wuthrich s'éprend de l'auteur du *Livre pour toi* et de tant de recueils aujourd'hui injustement oubliés ; de la peintre de l'Ecole de Savièse et des dessins hallucinatoires de *Ma Ville* ; de la brûlante amoureuse de Sylvius et de la recluse du Clos des Pins à Saint-Jacques de Grasse.

De retour en Suisse, Marguerite Wuthrich n'a de cesse de créer, elle aussi, une Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, qu'elle va animer de sa joie de vivre et de son amour pour la beauté. Je la rencontre au cours de l'été 1988 et, entraînée par la contagion de son enthousiasme, j'entre au comité de la toute neuve association. Jusque-là, je n'ai écrit que quelques articles sur l'artiste, mais il est entendu que je serai désormais la responsable de l'édition des Cahiers par l'Association. Il y en aura vingt.

La première manifestation d'envergure mise sur pied par l'AAMBP est l'exposition itinérante de 1994, accompagnée de la première monographie importante sur l'artiste, due à la plume de Pascal Ruedin et Catherine Dubuis. Grâce au savoir et à l'expérience de Pascal Ruedin, cette initiation au monde de «l'exposition de peinture» est une découverte inoubliable pour notre équipe. Partie de Ballenberg, l'exposition ira à Sion (La Grenette), à Vevey (Musée historique) et finira à Grasse (Palais

des Congrès). A chaque nouveau lieu, Pascal invente un accrochage miraculeux qui s'accorde parfaitement avec les murs. Un gros nuage cependant plane sur l'étape de Grasse : Marguerite, déjà bien atteinte dans sa santé, ne peut nous y accompagner. Elle meurt 18 mois plus tard, et je reprends les rênes de l'Association, faute de combattants...

Enhardis par cette expérience humainement très fructueuse, nous décidons d'organiser une nouvelle exposition, cette fois avec l'appui et les compétences d'Helen Bieri Thomson, alors conservatrice de la Fondation Neumann à Gingins. C'est en 2003, le catalogue, magnifique et malheureusement aujourd'hui épuisé, met en évidence les trois aspects de l'œuvre : l'art décoratif, le primitivisme rural et les dessins hallucinatoires. La Fondation Neumann a hélas disparu, et nous gardons un souvenir ému et nostalgique de ce haut lieu de l'art 1900.

Troisième exposition, beaucoup plus modeste et centrée sur les documents concernant Marguerite Burnat-Provins et l'AAMBP (manuscrits, éditions, articles, rééditions, Cahiers, avec quelques dessins tout de même), est celle qui fête les vingt ans de notre Association en 2008. Elle a lieu d'abord à la Médiathèque Valais-Sion, puis, sous une forme un peu différente et avec d'autres documents, dans les belles vitrines du hall d'entrée de la Bibliothèque cantonale et universitaire, au Palais de Rumine. Un très gai vernissage et une lecture accompagnée de musique marquent l'événement. En témoigne également notre Cahier Anniversaire numéro 17.

Un beau jour de l'année 1998, Francine Gehri et moi nous trouvons dans un avion à destination de Bordeaux. Après maintes recherches infructueuses pour faire rééditer un recueil de Marguerite (les éditeurs français semblent n'avoir plus aucun souvenir d'elle, ni aucune envie de nous aider à faire rayonner cette œuvre, comme nous le demandent nos statuts), nous avons enfin obtenu l'accord du patron d'une petite maison d'édition, L'Escampette. Le choix s'est porté sur les *Poèmes troubles*, admirable chant de la solitude, de la douleur et du tremblement de l'être. L'entrevue se passe fort bien, notre hôte nous reçoit avec chaleur, et le projet aboutit : un ravissant volume, sorti en 1999. C'est le premier d'une longue liste de rééditions, et d'une liste moins longue, et néanmoins fort intéressante, d'éditions de manuscrits restés dans les cartons de l'artiste, et que nous mettrons au jour pour un public choisi.

Ici, il faut rendre hommage aux éditions Plaisir de Lire, et au soutien sans faille de sa présidente, Isabelle Cardis Isely, secondée par Daniel Cardis. Sans eux, notre «bibliothèque burnat-provins» ne s'enorgueillirait pas de : *Vous* (2001), *Le Voile* (2002), *Près du rouge-gorge* (2003), *Heures de printemps*, *Heures d'été* (inédit, 2004), *Heures d'automne*, *Heures d'hiver* (2004), *Hôtel* (inédit, 2012). Ajoutons à cette liste un Minizoé (2005) reprenant le très singulier texte intitulé *Une nuit chez les Aïssaouas*. Rappelons que *La Fenêtre ouverte sur la vallée* (1986) avait déjà bénéficié de l'attention des éditions Plaisir de Lire, qui l'avaient réédité avant le début de notre collaboration.

Je passe sous silence les nombreuses lectures que nous avons organisées pour marquer tel ou tel événement ; les concerts, car la poésie de Marguerite fut l'inspiratrice de très nombreux musiciens ; les conférences, exposés et causeries, pour faire

entendre la voix de celle dont nous avons pour mission de perpétuer le souvenir. Restent quelques tâches à accomplir, comme celle d'établir un catalogue raisonné de l'œuvre picturale, tâche pour laquelle le temps, les compétences, et surtout l'énergie, nous ont manqué ! Mais, pour paraphraser Rimbaud, viendront d'autres travailleurs, nous le souhaitons et les appelons de nos vœux.

Une page se tourne, sans amertume, teintée d'espoir. Vingt-cinq ans, vingt Cahiers, trois expositions, neuf éditions ou rééditions : le bilan n'est pas mince, et nous permet de jeter sur ces années un regard rétrospectif satisfait, compte tenu de nos minuscules ressources. Marguerite Wuthrich ne nous en voudra pas de lâcher la rampe maintenant, considérant ce que nous avons accompli. Et Marguerite Burnat-Provins, sans doute, tient en réserve quelques surprises encore pour les amateurs avertis qui n'ont jamais cessé de l'accompagner de leur fervente admiration.

Un merci tout spécial à la petite équipe qui n'a cessé d'œuvrer pour que nos statuts ne restent pas lettre morte. Et un grand merci à tous nos membres, soutien indispensable d'une entreprise comme la nôtre. Que le fragile esquif qui a porté tant de nos espoirs, de nos joies et de nos découvertes continue à voguer, c'est le souhait que nous formons tous.

Catherine DUBUIS

GRASSE 1989

Chère Catherine,

Pour ce dernier Cahier préparé sous ta direction, tu me demandes de revenir sur l'inventaire du fonds Marguerite Burnat-Provins que Pascal Ruedin et moi avons réalisé à la Bibliothèque municipale de Grasse en 1989. Je ne trouve plus mes notes sur ce séjour et la mémoire est un drôle de piège : deux embûches, donc. Je ne peux que reconstituer quelques scènes, au risque de les réinventer, en espérant que tu y trouveras de quoi intéresser les lecteurs.

L'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins nous avait mandatés pour ce travail. Elle m'avait également demandé d'aller faire un entretien avec un critique littéraire qui avait connu Marguerite Burnat-Provins dans les années 1950, je crois. Si mon souvenir est exact, il s'appelait Jean-Jacques Gonthier, mais vivait à Cannes sous le nom de Jean Donostia. C'était un homme meurtri par les ans, fragile, ne sortant plus de son appartement, qu'il partageait avec deux femmes âgées, sa femme et sa belle-sœur je crois. Quand j'ai sonné à la porte, j'étais certain de mener une enquête de première importance, j'allais recueillir un témoignage décisif. L'appartement cannois était une sorte de tombeau ombreux. On me servit du thé. M. Donostia se déplaçait avec peine, il était extrêmement étonné que j'aie fait tout ce voyage pour lui poser des questions sur Marguerite Burnat-Provins. Il avait peine à croire que des recherches et des publications étaient organisées sur les ouvrages de la poétesse. Ses souvenirs étaient plutôt vagues, il en avait connu du monde ! Il m'a délicatement fait comprendre, tout en évoquant quelques

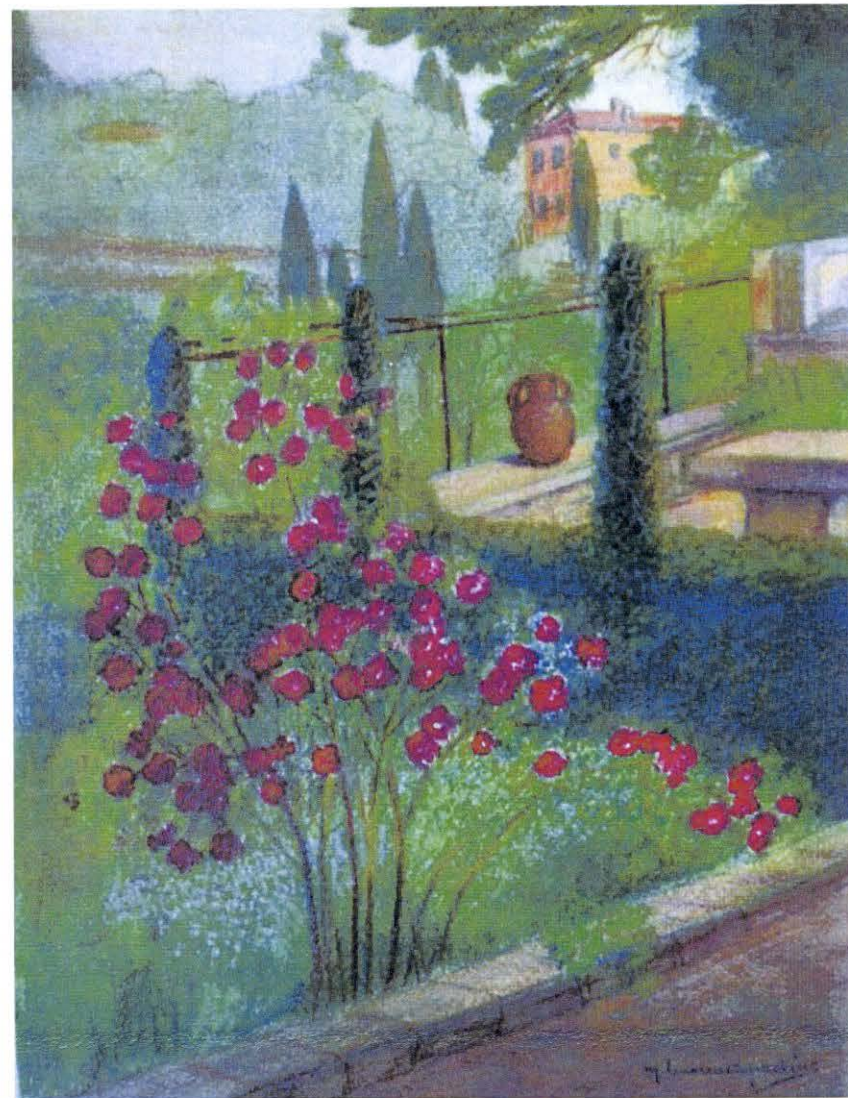
rencontres avec elle, que jamais il n'aurait songé que Burnat-Provins puisse passer à la postérité. Il ne voyait pas bien ce qui distinguait ses écrits de ceux de nombreux auteurs passés à la trappe de l'oubli. Quant à moi, fort du mandat confié et passablement ignorant (étudiant en lettres, j'avais commis un pieux article sur Marguerite dont les libres amours sédunoises m'avaient troublé), je lui soutenais avec aplomb que cette œuvre était désormais largement reconnue et que les rééditions abondaient. Tout de même, je n'ai pas été jusqu'à dire, comme l'avait fait une personne lettrée de ma connaissance, que Burnat-Provins valait Marcel Proust. Ce n'est que plus tard que je lirais la page de *Mythologies*, où Roland Barthes oppose avec ironie la poésie moderniste d'Apollinaire à «celle de Mme Burnat-Provins»¹.

Je ne m'attarde pas sur les heures passées à la Bibliothèque où, assistant un Pascal Ruedin bien plus expérimenté que moi, je notais le contenu des cartons qu'il ouvrait devant nous. L'inventaire, qui doit presque tout au professionnalisme de

¹ «Il y a eu en effet, alentour 1914, un certain nombre de poètes mineurs, que les histoires de notre littérature, fort embarrassées de classer le néant, groupent généralement sous le nom pudique d'Isolés et Attardés, Fantaisistes et Intimistes, etc. C'est incontestablement là qu'il faut placer la jeune Drouet — ou sa muse — aux côtés de poètes aussi prestigieux que Mme Burnat-Provins, Roger Allard ou Tristan Klingsor. [...] Pour ne parler que de la Poésie moderne [...] celle bien entendu d'Apollinaire, et non celle de Mme Burnat-Provins [...]» Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, Coll. «Points», 1970, p.155-159. (NdE)

Pascal, a été publié et les lecteurs pourront s'y reporter². Mais le séjour a surtout été l'occasion de nouer amitié avec cet historien de l'art passionné et méticuleux qu'est Pascal Ruedin, aujourd'hui directeur du Musée d'Art de Sion. Nous partagions des goûts littéraires, des affinités politiques (pour l'écologie et le social, dans l'orbite d'un groupuscule désarmant de non-violence qui, la même année, placardait des affiches en vue de la suppression de l'armée suisse), et je me souviens particulièrement d'un repas au restaurant, à Grasse, où nous avons «refait le monde», comme on dit, devant des petits verres, lançant dans l'enthousiasme mille projets d'édition, d'expositions et d'associations culturelles. La nappe de papier blanc sur laquelle nous griffonnions ces idées s'est maculée au cours de la soirée de schémas, dessins et listes de noms qui devaient constituer un programme d'action pour les années à venir. Ce soir-là, la vie avait été incandescente. A un tel moment d'amitié et d'optimisme, je repense souvent. Mais les projets inscrits sur les nappes ont la fragilité du papier : tous ne deviennent pas des actes. La plupart d'ailleurs sont restés à l'état de carburant mental. Reste que ce papier gras qui nous liait a posé les bases d'une belle complicité. Pascal Ruedin doit encore posséder cette nappe (ou serait-ce moi qui l'ai rangée, dans un carton, à la cave ?). En tant que *conservateur* de musée, il l'a sans doute inventoriée parmi ses propres souvenirs, à une cote que lui seul connaît.

Jérôme MEIZOZ



Marguerite Burnat-Provins, *l'églantier*, Croquis d'étude, Clos des Pins, Saint-Jacques de Grasse, mai 1949, coll. privée.

² Voir Cahier de l'AAMBP no 6, Martigny, 1993, p. 7-18. (NdE)

L'ÉCOLE DE SAVIÈSE OU LA COLONISATION DU VALAIS RURAL PAR LES PEINTRES¹

*Au lieu de s'évader,
ce pays consent à lui-même ;
ainsi il est doux et extrême ;
menacé et sauvé.*

Rainer Maria Rilke
Les Quatrains valaisans (1926)²

Paris 1899. Le critique Robert de La Sizeranne (1866-1932) dresse le constat suivant dans les «salons» qui donnent alors le ton à l'Europe artistique : «Une seule tendance générale s'observe également dans les deux Salons, chez toutes les écoles et à peu près dans toutes les salles, et ce n'est pas une tendance technique. C'est le choix non concerté, presque inconscient, d'un thème semblable : la vie rurale. Jamais tant de paysans n'avaient envahi le Salon.»³

Dans un contexte marqué par la multiplication des orientations stylistiques, l'auteur souligne dans les expositions parisiennes une communauté thématique qui le frappe. Les sujets ruraux s'imposent au Salon des artistes français, réputé conventionnel, comme au Salon de la Société nationale des beaux-arts, qui

¹ Ce texte est une adaptation de l'introduction au catalogue de l'exposition «Welcome to paradise : l'École de Savièse», due à la plume de Pascal Ruedin, directeur du Musée d'art de Sion et commissaire de l'exposition. (NdE)

² Rainer Maria Rilke, *Vergers. Les Quatrains valaisans. Les Roses. Les Fenêtres. Tendres impôts à la France*, Paris, 1978 (1926), p. 116.

³ Robert de La Sizeranne, «Les Paysans aux Salons de 1899», dans *Revue des deux mondes*, 15.5.1899, pp. 412 et 418.

représente une modernité modérée. Alors que la période est marquée par l'explosion urbaine, le boum industriel, les revendications ouvrières et l'exode rural, les artistes peignent des paysans et en proposent l'image aux citadins. Le paradoxe n'échappe pas au critique d'art : «C'est ainsi que l'intérêt pour la vie rurale s'est répandu parmi nous en même temps que déclinait la vie rurale, que le goût pour les costumes et les coutumes de nos paysans s'est traduit dans notre art à mesure que ces costumes et ces coutumes disparaissaient. On y trouve le charme des choses qu'on va perdre ou du moins qu'on est en danger de perdre.»⁴

Le regard nostalgique voire mélancolique sur ce qui est en train de disparaître découle du traumatisme collectif que l'écrivain André Theuriet (1833-1907), proche des peintres, avait déjà brillamment formulé en 1888 dans *La vie rustique*, un ouvrage de mémoire illustré des dessins de Léon Lhermitte (1844-1925) : «Nous avons essayé d'y recueillir pieusement les reliques de ces mœurs, de ces physionomies et de ces paysages qui vont disparaître, – et nous serons largement récompensés de nos efforts, si nous avons pu ainsi conserver à nos arrière-neveux le tableau d'un monde et d'une nature qu'ils ne connaîtront peut-être plus.»⁵ L'ouvrage de l'écrivain et du peintre comporte en creux la dénonciation d'une évolution non assumée, d'une métamorphose trop rapide, du passage d'une société rurale plurimillénaire à une organisation scientifique, industrielle et urbaine, en recomposition permanente, qui est encore la nôtre

⁴ *Ibidem*, p. 418.

⁵ André Theuriet, *La vie rustique*, Paris, 1888, p. VIII.

aujourd'hui. L'École de Savièse est la réaction helvétique par excellence à ce bouleversement des sociétés et des valeurs traditionnelles de l'Europe au cap du XX^e siècle.

[...]

City versus Country⁶

Pour comprendre la perception du Valais par les artistes de l'École de Savièse et leur clientèle, il y a lieu d'adopter une vision de l'histoire et de la culture héritée du XIX^e siècle et mesurée par l'indice du progrès technique, économique et social. Dans ce système, la campagne est perçue comme un conservatoire du passé et de la coutume. Opposée à la ville dont le temps serait dynamique et orienté vers l'avenir, elle vivrait une temporalité stable, immobile, et même figée. Elle ne changerait ni n'évoluerait. La paysannerie relèverait donc d'un espace et d'un temps décalés par rapport à la marche de l'histoire vers le progrès, elle conserverait intouchées les traditions et les valeurs ailleurs menacées ou mises à mal par l'expansion de la modernité. On voit combien une telle représentation de la ruralité repose sur une conception paradoxalement progressiste de l'histoire : la société paysanne est assignée au passé, mais un passé auquel le présent des citoyens aimerait nostalgiquement faire retour dans un assaut de primitivisme. La campagne est alors envisagée comme un espace-temps spécifique : un lieu présent où le passé se survivrait. Autant dire : un Paradis perdu, une arcadie, où subsisterait un passé pré-urbain, pré-industriel et pré-moderne. Or on sait bien aujourd'hui que la campagne, si elle ne change pas aussi brusquement que la ville, n'en évolue pas moins⁷.

⁶ Voir Robert L. Herbert, «City vs Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin», in *Artforum*, février 1970, pp. 44-55.

⁷ Voir, pour le cas de Savièse, Rose-Marie Roten Dumoulin, *Savièse, une*

Prenons deux exemples attachés à l'image mythique de la ruralité : le chapeau féminin, dit traditionnel, d'une part ; l'économie et le paysage agricoles d'autre part. Au même titre que le costume dans son ensemble, qui dérive directement des modèles de la cour de France au XVIII^e siècle relayés par la bourgeoisie urbaine au début du XIX^e, le chapeau régional, emblème par excellence d'une prétendue immuabilité de la société rurale, fournit une démonstration patente d'évolution⁸. En 1847, la seconde épouse du peintre Laurent-Justin Ritz (1796-1870), issue de l'aristocratie sédunoise, le porte encore naturellement et fièrement. Il sera toutefois bientôt délaissé en faveur de couvre-chefs à la mode de Paris et abandonné aux paysannes. Dans les villages du Valais, le costume n'est guère fixé géographiquement avant les dernières décennies du XIX^e siècle ; il s'adapte, se recycle et se bricole longuement. Il n'est que de comparer des œuvres de Raphael Ritz (1829-1894), de Marguerite Burnat-Provins et d'Ernest Biéler pour se convaincre des transformations du costume de Savièse. Alors qu'en 1869, rien ou presque ne distingue encore le chapeau que portent les Saviésannes de celui d'autres villages, il prend peu à peu un aspect «typique» qui, entre 1890 et 1934, évolue vers une forme de plus en plus conique avec des bords qui s'incurvent⁹, tandis que le foulard s'anime de couleurs.

Quant aux transformations économiques qui marquent le paysage rural du Valais, elles sont notamment liées à l'arrivée du chemin de fer. La facilitation des échanges que celui-ci permet, modifie

commune rurale dans le Valais du XIX^e siècle, Brigue, 1990.

⁸ Voir Thomas Antonietti, *Mode, Macht und Tracht. Kleidungsverhalten in Visperterminen und im Wallis 1700-2000*, Baden, 2003 ; Thomas Antonietti, «De l'histoire du costume en Valais», dans *Le costume de Savièse. Patrimoine vestimentaire de 1860 à nos jours*, éd. Fondation Anne-Gabrielle et Nicola-V. Bretz-Héritier, Savièse, 2011, pp. 17-32.

⁹ Antonietti 2003, pp. 114-115.

progressivement la production agricole. L'évolution de l'élevage et de la composition du bétail traduit le passage d'un système presque autarcique à une économie de plus en plus intégrée. A Savièse par exemple, entre 1876 et 1916, la population de moutons – un animal essentiel pour l'habillement, l'alimentation carnée et l'entretien des terrains – régresse de 1'395 à 669 têtes¹⁰. A l'inverse, le cheptel bovin augmente fortement, témoignant de la transition d'une agriculture de subsistance à une agriculture commerciale et d'exportation, notamment laitière. Dans l'ensemble du Valais, on compte plus de 75'000 têtes de bovins en 1906. L'augmentation est de 5,6% depuis 1901 (on en trouve 1'438 à Savièse et 2'049 à Evolène)¹¹. Les surfaces céréalières, indispensables dans une économie fermée, cèdent progressivement la place aux pâturages, ainsi qu'au vignoble dont la surface s'accroît de 2'500 hectares en 1896 à 3'150 hectares en 1916¹². Entre 1905 et 1917, la superficie dévolue aux céréales passe de 3'786 à 2'925 hectares, soit une diminution de près d'un tiers, quand bien même l'année 1917 est au cœur de l'économie de guerre¹³. Entre 1894 et 1912, les exportations de produits

¹⁰ *Le costume de Savièse*, op. cit., 2011, p. 37.

¹¹ François Giroud, «VI^e recensement général du bétail en Suisse du 20 avril 1906. Résultats du recensement pour le canton du Valais. Extrait des publications du Bureau fédéral de statistique accompagné d'une notice», dans *Travaux statistiques du canton du Valais 1907*, Berne, 1908, pp. 374-385. Près de 40'000 vaches appartiennent alors à la race d'Hérens, près de 25'000 à la race tachetée rouge et près de 11'000 à la race brune de Conches. Quant aux chèvres, «vaches du pauvre», elles augmentent de 22% pour atteindre 6'464 têtes en 1906.

¹² Louis Delaloye, *L'Evolution du Vieux Pays. Le Valais, ses mœurs, ses coutumes, son développement économique et social à travers les siècles*, Neuchâtel, 1937, p. 138.

¹³ Séraphin Métrailler, *L'Etat face au développement de l'agriculture dans la vallée du Rhône durant la seconde moitié du XIX^e siècle (1860-1914)*, mémoire de licence, Université de Fribourg, 1978, annexes 11a et 11b.

agricoles quadruplent¹⁴ : celles des fruits augmentent même de 350'000 kg en 1880 à 4'500'000 kg en 1910¹⁵.

On pourrait multiplier les exemples de ces transformations lentes mais profondes du monde rural, occultées par la perception archétypique de la campagne qu'ont les citadins. La représentation de celle-ci est en effet toujours construite par la ville, lieu où s'élabore la culture dominante. La paysannerie, pour citer le sociologue Pierre Bourdieu (1930-2002), est une «classe-objet» : «il est certain que l'on ne pense à peu près jamais les paysans en eux-mêmes et pour eux-mêmes, et que les discours mêmes qui exaltent leurs vertus ou celles de la campagne ne sont jamais qu'une manière euphémisée ou détournée de parler des vices des ouvriers et de la ville»¹⁶. A la fin du XIX^e siècle, l'explosion urbaine, la révolution industrielle et le développement du capitalisme conduisent plus que jamais à une concentration du pouvoir économique, politique et culturel dans les villes.

Par la nature même de leur formation, de leur activité, de leur production et de leur marché, les peintres appartiennent pleinement à l'univers urbain. Leur intérêt pour la campagne traduit un point de vue foncièrement citadin. Les artistes reflètent et anticipent les attentes et les projections de la ville ; leurs œuvres traduisent la représentation – pour ainsi dire exotique – que les élites urbaines se font aussi bien des cultures extra-européennes que – et c'est ce qui nous intéresse ici – des sociétés paysannes indigènes. A un moment où s'épanouit le marché privé de l'art, il n'y a rien d'étonnant à ce que les peintres soient à l'écoute des préoccupations culturelles et sociales de leurs

¹⁴ Delaloye, *op.cit.*, p. 92.

¹⁵ Delaloye, *op.cit.*, p. 121.

¹⁶ Pierre Bourdieu, «Une classe objet», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 17-18, novembre 1977, p. 4.

contemporains et acheteurs urbains.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le contraste entre ville et campagne s'intensifie dans toute l'Europe. Alors que la ville, sous la pression de l'industrialisation et des services, requiert de plus en plus de travailleurs, la campagne voit ses besoins en main-d'œuvre diminuer grâce aux progrès de la mécanisation et de la productivité. L'exode rural, plus ou moins volontaire, remplit les centres urbains d'une population d'origine paysanne. Ce phénomène bien réel est toutefois amplifié par les discours et les fantasmes ; ceux-ci se focalisent sur la profonde crise d'identité collective que génèrent les bouleversements structurels de la société et de l'environnement. Comme toujours dans ces cas, la campagne agit comme un refuge nostalgique où se nicheraient les vestiges d'un temps idyllique et d'un ordre naturel. L'art et la culture étant les espaces de cristallisation de ces attentes, les peintres de l'Ecole de Savièse répondent naturellement à l'exode rural par l'exode urbain.

Les grands modèles du primitivisme rural européen

Envisagée de la sorte comme une projection de la ville, l'Ecole de Savièse s'inscrit dans une longue tradition d'ennoblissement de la paysannerie européenne par les peintres. Les Salons de Paris, qui fonctionnent pendant tout le XIX^e siècle comme espaces de référence et de légitimation, sont au cœur de ce processus. La capitale de la France donne alors le ton aux artistes de l'Europe entière, qui s'y forment souvent, y font carrière parfois, en ambitionnent la reconnaissance toujours. Les peintres de l'Ecole de Savièse, presque tous formés à Paris, s'imprègnent naturellement de l'histoire, de l'esthétique et des valeurs du primitivisme rural européen.

Le phénomène se met en place autour de 1830 et accompagne en contrepoint toute la révolution industrielle et urbaine du XIX^e

siècle, précoce dans de nombreux pays comportant de grands centres, relativement tardive et mesurée en Suisse où dominent les villes de taille moyenne¹⁷. L'inventeur en est Léopold Robert (1794-1835), un artiste neuchâtelois installé à Rome, y travaillant pour une clientèle cosmopolite et visant la consécration des Salons parisiens. Ses œuvres deviennent aussitôt des icônes de la sublimation de l'image du paysan. Tant à travers leur sujet qu'à travers leur style, elles magnifient les motifs populaires et l'environnement rural par leur ancrage dans l'Antiquité et dans la religion.

Entre 1827 et 1830, Robert peint ses chefs-d'œuvre, deux épisodes tirés de la vie des paysans italiens, qui se retrouvent presque immédiatement dans les collections officielles de la France¹⁸. *Le retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc* (1827) relie un épisode de la vie populaire napolitaine contemporaine aux rites propitiatoires de l'Antiquité, dans un fascinant syncrétisme pagano-chrétien. La distance géographique se double d'une distance temporelle qui renforce l'exotisme de la scène. *L'arrivée des moissonneurs dans les Marais pontins* (1830) transforme en fête rituelle et en épopée la présence de pauvres paysans dans l'une des régions les plus insalubres d'Italie. Le grand format des deux œuvres, inhabituel pour des tableaux de genre, confirme l'intention de Robert de se mesurer avec la grande peinture, celle de la mythologie et de l'histoire, catégorie privilégiée dans la hiérarchie artistique depuis la Renaissance. Selon cet ordre, la peinture de genre se retrouve plutôt au bas de l'échelle. La production de Robert favorise un phénomène qui, présent dès la fin du XVIII^e siècle, va prendre une ampleur

¹⁷ Voir Herbert, *op.cit.*

¹⁸ Sur Léopold Robert, voir Pascal Griener, «Un genre qu'on ne connaît pas encore...» Léopold Robert et l'élévation du genre sous la monarchie de Juillet», dans *Art+Architecture en Suisse*, 45, 1994, pp. 346-353.

formidable au XIX^e : la contamination des genres entre eux¹⁹. Les artistes de l'École de Savièse la pratiqueront encore à l'envi, jouant de la confusion entre histoire, portrait, genre, paysage, voire nature morte. Avec Robert, les fondamentaux du primitivisme rural européen sont établis.

Le peintre de genre genevois Alfred van Muyden (1818-1898), qui séjourne longuement et à plusieurs reprises dans la Ville éternelle jusqu'au milieu des années 1850, est un épigone de Robert, dont il reprend les sujets sentimentaux inspirés de la vie populaire et paysanne italienne. Il n'est autre que le père d'Henry, le premier des artistes auxquels Biéler fait découvrir Savièse²⁰. Plusieurs autres peintres suisses endosseront – de façon plus ou moins ponctuelle – l'héritage de Robert, tels Frank Buchser (1828-1890), Ernst Stückelberg (1831-1903) ou August Weckesser (1821-1899).

Dans les années 1850, les œuvres référentielles de Gustave Courbet (1819-1877) et de Jean-François Millet (1814-1875) dégagent apparemment le sujet rural des références stylistiques classiques et du contenu romantique de Robert. Ils orientent leur production vers une forme de réalisme. La carrière de Courbet repose, comme celle de Robert, sur une intense volonté de distinction par la nouveauté²¹. Celle-ci réside d'une part dans le traitement de sujets tirés de la vie paysanne contemporaine, une provocation souvent redoublée par des modèles de composition empruntés à l'art populaire. Le format monumental de ses toiles et la lecture semi-allégorique qu'elles proposent les apparentent à

¹⁹ Voir Sylvie Wuhmann, «Le tremblement de terre entre peinture de genre et peinture d'histoire. De Jean-Pierre Saint-Ours à Léopold Robert», dans *Art+Architecture en Suisse*, 45, 1994, pp. 330-339.

²⁰ Bernard Wyder, *L'École de Savièse ou le Barbizon helvétique*, mémoire de licence, Université de Fribourg, 1984, p. 9.

²¹ Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, 1979.

des peintures d'histoire. Les œuvres qu'il expose au Salon dès 1848 et qui représentent divers aspects de la société rurale, établissent sa réputation et ses ambitions : *Une après-dînée à Ornans*, *Les casseurs de pierres*, *Un enterrement à Ornans*, *La fileuse*, *Les demoiselles de village* et *Les cribleuses de blé*.

Les œuvres de Jean-François Millet jouent sur l'ambiguïté entre réalisme social et sublimation culturelle de l'image des paysans. Les œuvres achevées se distancient en effet des premières pensées de l'artiste. Les croquis de glaneuses, dessinés sur le motif, expriment sans réserve la misère des campagnes et de ces pauvres êtres réduits à ramasser les épis et les grains abandonnés par les moissonneurs. Au contraire, les peintures présentées au Salon esthétisent la condition paysanne. *Des glaneuses* (1857), par exemple, recourt à la monumentalisation du sujet et à des modèles antiques légitimants²².

Au même titre que son quasi contemporain Jules Breton (1827-1906), Jean-François Millet emprunte ses modèles à une culture savante qui contrebalance la trivialité des sujets tirés de la paysannerie. De quotidienne, la vie rurale devient ainsi comme intemporelle. Les tableaux de Millet représentent une société située hors du temps, inaccessible au progrès moderne. *L'Angélu* (1855-57) est l'icône de cette vision sacralisante²³. Les reproductions que le tableau a suscitées et les records de vente qu'il a atteints démontrent l'extraordinaire fascination de son message. L'œuvre exalte puissamment l'ordre rural, comme détenteur et conservatoire de valeurs simples et «naturelles». Les

²² Voir Pascal Ruedin, «Le thème des glaneuses dans la peinture et dans la photographie : Millet, Breton, Payot et la neutralisation de l'image rurale (1848-1914)», dans *Edouard Payot, photographe pictorialiste*, Annecy, 1995, pp. 121-133.

²³ Voir Héliane Bernard, «*L'Angélu* de Millet. Conditions d'un discours mythique (1856-1993)», dans *Ethnologie française*, 24, 1994, pp. 243-253.

deux figures appartiennent à la terre sur laquelle elles se détachent à peine et à laquelle revient leur regard. Elles en sont sorties, elles en vivent, elles y retourneront. L'homme et la femme forment à la fois couple et contraste. Lui, avec sa fourche, symbolise le travail et l'activité extérieure. Elle, avec son panier et sa brouette remplis, est une allégorie de la fécondité. Elle est le personnage principal qu'éclaire la lumière du soir. Prière de dévotion mariale, l'angélus exalte la femme dans son rôle biblique de servante et de mère : «Je suis la servante du Seigneur». Oraison appelée matin, midi et soir par tous les clochers de France, l'angélus est l'indice d'une vie rythmée et ordonnée par la religion et par les grands cycles de la nature.

Les œuvres de Courbet et de Millet résultent d'un intense travail d'élaboration de l'image et d'une stratégie réglée sur la réception et sur les ambitions de carrière des artistes. Elles diffusent internationalement un modèle de réalisme auquel de nombreux peintres de toute l'Europe vont ensuite s'identifier. A l'instar de l'Allemand Wilhelm Leibl (1844-1900) et de tant d'autres artistes, Ernest Biéler, Edmond Bille et Edouard Vallet notamment se souviendront des leçons des deux Français.

[...]

La mode du paysan en peinture

En 1884, la mort prématurée de Jules Bastien-Lepage, modèle idéal et à succès du renouveau du sujet rural naturaliste, laisse la place aux héritiers présomptifs. Parmi ceux-ci figure en première ligne Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, qui se rend immédiatement en Bretagne en quête de sujets réalistes mêlant religion et ruralité, comme *Bretonnes au Pardon*²⁴. C'est à

²⁴ Voir Gabriel P. Weisberg, *Against the Modern. Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition*, cat. exp., Dahesh Museum of Art,

occuper ce terrain-là que s'essaie également le jeune Ernest Biéler – il a alors une vingtaine d'années –, qui vit à Paris depuis le début des années 1880. Le monumental *Devant l'église de Saint-Germain à Savièse* en est le morceau de bravoure. Commencé en 1884 et signé en 1886, il est exposé au Salon de 1887 et encore à l'Exposition universelle de 1889. Au pied du symbole par excellence du progrès technique et industriel qu'est la Tour Eiffel, la peinture naturaliste et rurale européenne y connaît d'ailleurs un premier triomphe²⁵.

Considérer *Devant l'église de Saint-Germain* comme «le manifeste de l'Ecole de Savièse»²⁶ relève d'une réinterprétation abusive de l'œuvre de Biéler, envisagée d'un point de vue rétroactif. Avec ce tableau, il s'agissait avant tout pour l'artiste «d'étonner le profane vulgaire»²⁷, pour marquer son entrée dans le très concurrentiel Salon, porte d'accès au marché de l'art parisien et international. L'œuvre exploite toutes les ficelles qui en font un tableau de Salon par excellence, propre à se distinguer par sa modernité assumée mais tempérée, et par son sujet original : cadrage photographique et mise en page évoquant Edgar Degas, peinture claire, ombres colorées et luminosité intense inspirées par le pleinairisme impressionniste, motif rural remis à la mode par Bastien-Lepage. Autour de 1900, plusieurs autres peintres de l'Ecole de Savièse – Edmond Bille, Marguerite Burnat-Provins, Raphy Dallèves, François de Lapalud, Albert Muret, Edouard Vallet, Otto Vautier ou encore Paul Virchaux –

New York, 2002, chap. V.

²⁵ Voir Pascal Ruedin, *Beaux-arts et représentation nationale. La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Berne, 2010.

²⁶ Bernard Wyder, «Notes pour servir à l'histoire de l'Ecole de Savièse», dans *L'Ecole de Savièse*, 1974, p. 8.

²⁷ Paul Scipiel, «Les peintres suisses au Salon I», dans *Journal de Genève*, 19.6.1887.

présenteront, dans les expositions suisses surtout, de telles peintures de Salon à motif valaisan et, à ce titre, exotiques et attractives.

Le projet supposé d'une exposition commune des peintres genevois actifs en Valais, sous l'appellation d'«Ecole de Savièse», à laquelle réfère un projet d'affiche d'Otto Vautier (vers 1895)²⁸, ne signale rien d'autre que le même phénomène et la volonté de «coller au marché» dans une alliance classique entre artistes, marchands et critiques d'art²⁹. Il en va de même des expositions communes de «peintres valaisans» présentées notamment en Suisse alémanique dans les années 1910 et qui capitalisent sur la communauté iconographique des artistes de l'Ecole de Savièse.

Si elle s'inscrit à l'évidence dans une tradition historique et culturelle européenne et suisse, l'Ecole de Savièse se met en place sans programme ni projet. Les peintres démontrent tout au plus un réel sens des opportunités économiques et thématiques qui s'offrent à la production artistique suisse à la fin du XIX^e siècle. Chercher à tout prix des filiations entre les artistes de l'Ecole de Savièse démontre le plus souvent les limites d'une appréhension purement formelle et organique de la question. On le voit bien dans les rapports que la critique d'art actuelle tente parfois d'établir entre Biéler et le peintre Raphael Ritz.

Raphael Ritz, inventeur et passeur du sujet valaisan

L'acception topographique³⁰ de l'Ecole de Savièse engage le plus

²⁸ *L'Ecole de Savièse* 1974, p. 7.

²⁹ Voir Bättschmann 1997 ; Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, 1991 (1965).

³⁰ Ainsi définie par l'auteur : «Nous désignons, par le raccourci "Ecole de Savièse", un phénomène géographiquement et culturellement plus vaste : la colonisation artistique de l'ensemble du Valais central, entre 1880 et 1930

souvent à y intégrer le peintre de genre et paysagiste Raphael Ritz, auquel Savièse inspira effectivement plusieurs œuvres. L'histoire de l'art étant friande de filiations, il n'est en outre pas étonnant qu'une telle relation ait été postulée entre Ritz et Biéler, reprenant sur un mode symbolique les parentés physiques d'autres peintres, comme celles d'Henry van Muyden, fils d'Alfred, ou d'Otto Vautier, fils de Benjamin (1829-1898). Selon la seconde épouse de Biéler³¹, celui-ci doit au conseil de Ritz la découverte de Savièse. La rencontre se limite donc au conseil bienveillant d'un aîné à un jeune artiste ; elle n'a ensuite conduit à aucun échange suivi entre les deux peintres qui appartiennent à des générations artistiques distinctes et dont les œuvres traduisent des horizons culturels différents.

Raphael Ritz est le fils du portraitiste et peintre d'église Laurent-Justin Ritz. Né en Valais, il se forme à l'Académie de Düsseldorf, ville où il s'installe durablement et où il possède son propre atelier jusqu'en 1875. Il appartient à la même génération que plusieurs artistes suisses tournés vers la peinture de genre à sujet rural : Alfred van Muyden (1818-1898), Edouard Girardet (1819-1880), Gottlieb Emil Rittmeyer (1820-1904), Robert Zünd (1827-1909), Konrad Grob (1828-1904), Rudolf Koller (1828-1905), Benjamin Vautier (fig. 22) et Albert Anker (1831-1910). Confrontés à une production picturale pléthorique et à la concurrence du marché de l'art où l'offre anticipe désormais sur la demande des acheteurs, ces peintres sont en quête de sujets originaux, propres à assurer à la fois leur distinction artistique et leur survie économique. Dans toute l'Europe, la peinture de genre paysanne héritée des modèles historiques des Pays-Bas du XVII^e

environ, par des peintres venus majoritairement de l'extérieur du canton et travaillant pour un public situé lui aussi hors des frontières valaisannes.» (NdE)

³¹ Madeleine Biéler, *Ernest Biéler. Sa vie, son œuvre*, Lausanne, 1953, p. 36.

siècle et de la France du XVIII^e connaît alors un grand succès, qui correspond au goût de la bourgeoisie montante et à l'identification régionale ou nationale.

Raphael Ritz saisit très vite les enjeux de son temps. Il est sensible au développement du tourisme alpin en Valais, pour lequel il a notamment collaboré à l'édition de vues panoramiques. Le retentissement que provoque la première ascension du Cervin en 1865 diffuse en outre à une échelle internationale l'image alpestre du Valais. La paysannerie de montagne de son canton natal sera le filon qui assurera la spécificité et la visibilité de sa production. Mais il aurait tout aussi bien pu continuer à s'intéresser, de façon quasiment interchangeable, à la région de Kleinbremen en Westphalie ou aux paysans normands dont il étudie les costumes à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf ou dans l'atelier de son maître Rudolf Jordan (1810-1887), lui-même spécialiste de la peinture de genre « ethnographique ». La mort du peintre de genre autrichien Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865) a aussi pu convaincre Ritz de s'approprier à son tour cette même identité artistique populaire et alpine³².

Sur la base d'études réalisées sur le motif lors de ses séjours dans sa patrie, Ritz élabore et exécute ses scènes valaisannes dans son atelier de Düsseldorf où des modèles rhénans posent en habits de montagnards. En établissant ainsi le type du paysan de montagne valaisan, il allie le sublime de la peinture alpestre et le pittoresque du genre rural. Inventeur avéré du genre valaisan, Ritz en est également le passeur. Il est en effet l'inspirateur d'autres artistes, comme le Vaudois Eugène Burnand, les Genevois Edouard Ravel et Alfred Dumont (1828-1894) ou encore le Neuchâtelois Edouard Jeanmaire (1847-1916), qui peignent en Valais dès les années 1870 ou 1880.

³² Voir *Ferdinand Georg Waldmüller, 1793-1865*, cat. exp., Musée du Louvre, Paris, Belvédère, Vienne, 2009.

De son vivant, Ritz écoule sa production essentiellement sur le marché allemand et suisse alémanique. Au début du XX^e siècle, ses œuvres seront victimes de la désaffection pour la peinture de genre traditionnelle, effet collatéral de l'émergence de l'art moderne. Dépouillés de leurs ambitions cosmopolites et universelles, ses tableaux réapparaîtront alors dans les collections publiques et privées du Valais comme gages contre la modernité et comme icônes de l'identité cantonale³³. L'assimilation abusive de Ritz à l'École de Savièse s'explique par cette redécouverte tardive. Dès la fin des années 1920, sa production est réinterprétée : elle semble prophétiser la suridentité paysagère et rurale alors conférée au Valais par le développement du tourisme et par le rayonnement des peintres de l'École de Savièse.

Chez Ritz, alors qu'il vit à Düsseldorf dans le troisième quart du XIX^e siècle, le sujet valaisan est surtout une opportunité économique, un prétexte artistique, un attachement affectif et – sans doute – l'expression d'une nostalgie personnelle. Mais l'horizon culturel du peintre est cosmopolite et international. De retour en Valais, s'il sacrifie parfois à la mode célébrative de son canton, Ritz fait surtout montre de préoccupations universalistes qu'il applique à sa patrie : intérêt patrimonial pour l'archéologie, les monuments historiques et les musées, dilettantisme botanique, géologique et ethnographique (il écrit en particulier un article sur Savièse³⁴), alpinisme. Il peint même – sur commande du Conseil d'Etat valaisan, il est vrai, et sur un mode épique – l'un des rares tableaux montrant l'une de ces entreprises pharaoniques qui

³³ Voir Pascal Ruedin, « Pas assez moderne et trop valaisan ? L'infortune critique de Raphaël Ritz (1829-1894), peintre cosmopolite », in *Raphaël Ritz (1829-1894)*, cat. exp., Visp, Kulturzentrum La Poste, 1999, pp. 31-47.

³⁴ Raphael Ritz, « Notizen über die Berggemeinde Savièse », dans *Jahrbuch des Schweizer Alpen Club*, 11, 1875/76, pp. 506-522.

bouleversent le paysage suisse au XIX^e siècle : la *Correction du Rhône près de Rarogne*.

Pour Ritz, le Valais est une région périphérique où la vie se poursuit sans grandes révolutions. La ville de Sion est très présente dans son œuvre. Elle donne à voir un patrimoine monumental témoignant d'une large circulation des idées et des modèles à travers l'histoire. Si la ville semble quelque peu figée dans le temps et dans des activités non industrielles, elle l'emporte, dans son œuvre, sur les villages. Dans ces derniers, l'artiste s'intéresse surtout aux monuments historiques et religieux. L'image que Ritz donne de son canton dans les années 1870 à 1890 ne se limite donc ni à la campagne ni à la montagne. Elle reflète la complexité de la réalité du Valais et son intégration dans la culture cosmopolite de la fin du XIX^e siècle.

La focalisation massive du regard des artistes sur le Valais rural est le fait de la génération de Biéler et des peintres de l'École de Savièse. Celle-ci apparaît à la faveur de nombreuses circonstances croisées et datées dont elle résulte, qu'elle reflète, ou dont elle prend le contre-pied : le bouleversement des structures économiques et sociales traditionnelles, l'identité nationale suisse et l'émergence d'une scène artistique helvétique.

[...]

L'idéalisme de Rousseau

À la fin du XIX^e siècle, la littérature et la peinture concourent à construire l'image d'un Valais particulier et irréductible. Celle-ci se différencie des nombreux récits de voyages et des vues topographiques qui ont auparavant décrit le canton sur un mode encyclopédique, dans une visée de curiosité universelle³⁵.

³⁵ Voir Antoine Pitteloud, *Le Valais à livre ouvert : anthologie des voyageurs et des écrivains de la Renaissance au XX^e siècle*, Lausanne, 2010 ; Anton

L'attention des écrivains et des peintres se porte désormais moins sur le paysage que, à travers une vision sélective, sur la population du Valais. Les connivences entre art et littérature sont d'emblée étroites. C'est ainsi que l'écrivaine Mario (pseudonyme de Marie Trolliet, 1831-1895) publie en 1889 un ouvrage pionnier, dont le titre sert, aujourd'hui encore, à désigner le Valais dans les discours conservateurs : *Un vieux pays : croquis valaisans*. L'ouvrage est illustré par Edouard Ravel.

Le nouveau regard que les peintres de l'École de Savièse portent sur le Valais est clairement rousseauiste. La communauté rurale est envisagée comme une société non corrompue par le progrès, restée à un stade antérieur de l'évolution sociale. Le primitivisme ne désigne pas l'arriération, mais la fascination pour un état prétendument originel et pur. On en trouve des exemples privilégiés chez les peintres-écrivains Marguerite Burnat-Provins et Edmond Bille : l'un et l'autre poursuivent une double production qui culmine dans des ouvrages hautement esthétisants, combinant texte et image³⁶. Alors très proche d'Ernest Biéler, Burnat-Provins publie en 1903 les *Petits Tableaux valaisans* où la contrée est chantée comme un Paradis perdu resté proche d'une nature « primitive », à la fois rude et accueillante. Elle y dépeint notamment un paysan littéralement enraciné dans la nature, une figure qui incarne son propre idéal de créatrice. Voici tout d'abord le tableau où l'écrivaine dépeint un homme dont le chant, expression artistique naturelle, est toute spontanéité, une sorte d'artiste qui s'ignorerait et à travers lequel on peut lire l'aspiration de Burnat-Provins à quelque unité perdue entre l'homme, l'art et la nature :

Gattlen, *L'estampe topographique du Valais*, 2 vol., Martigny, Brig, 1987-1992.

³⁶ Voir *Le livre libre. Essai sur le livre d'artiste*, Paris, 2010.

Balancé sur son mulet, l'Homme chantait en montant le chemin.

Il chantait sans paroles, aux arbres, aux nuages, au ruisseau, une chanson qui n'avait été dite nulle part, et que lui-même ne connaissait pas ; une chanson faite du besoin de son cœur et de l'expansion de sa poitrine emplie de soleil, par cette matinée provocante où tout chantait.

Il avançait sans voir, les yeux levés, la voix dans le ciel, savourant l'allégresse de son hymne, et, quand il m'aperçut au bord du sentier, il suspendit son chant et sourit.

Puis cette vision s'intériorise. Elle renvoie Marguerite Burnat-Provins à elle-même, à son rapport au monde et à la nature, où l'on reconnaît sans peine l'empreinte de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), dont le roman épistolaire *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) comprenait une lettre laudative sur l'innocence des montagnards³⁷ :

Devant la naïveté de ce sourire, j'ai pensé : Pourquoi n'allons-nous pas ainsi, joyeux, par la montagne, sans qu'on s'étonne en nous voyant passer, y a-t-il au fond de notre âme une fatalité qui refoule la joie de vivre, ou bien avons-nous à jamais perdu cette joie ?

C'est que nous sommes trop loin de la Nature, blessée dans sa tendresse primitive, et qui ne berce plus ceux qui l'ont méconnue ; déserteurs des campagnes, nous avons voulu la part de fièvre et de tristesse, comme l'enfant prodigue, qui abandonna

³⁷ Lettre XXIII. Notons que Rousseau y oppose les purs habitants de la montagne difficilement accessible et les habitants rançonneurs de la vallée du Rhône parcourue par les voyageurs.

la maison de son père.

Ici, l'utopie fusionnelle cède la place au vieux motif de l'opposition entre la nature et la culture, entre la campagne et la ville, le tout mêlé à des projections morales que le vocabulaire de Burnat-Provins trahit à chaque ligne :

Autour de l'entassement noir des villes, la Nature consternée lutte, trop grande pour entrer, trop fière pour venir se souiller, et recule jusqu'au jour où elle s'enfuit découragée.

Dans le beau domaine vide des espaces verts, des bois reposants, des champs libres, d'autres moins fous, marchent sans rencontrer de visages déçus.

Ceux-là conservent, en leur rusticité, la saveur des bons fruits, ils ont la peau forte, les yeux droits, l'âme fraîche, ils restent dans le giron maternel, et leurs vices, innocents dans leur impudence, se voient comme les fautes des pierres et les défauts des écorces.

C'est enfin, dans les dernières lignes, le renversement des hiérarchies traditionnelles, l'appel au modèle de la nature et de la ruralité, plutôt qu'à celui de la culture et de l'urbanité :

Si nous vivions comme ils vivent, nous pourrions oublier les quotidiennes méfiances, et nous refaire un cœur neuf qui se vêtirait de douceur ! Mais, trop ingrats, nous n'avons plus le droit de parler à celle que nous avons fait taire, et qui ne nous comprend plus ; nous n'avons plus le droit d'être joyeux et fredonnant par une matinée sereine, dans l'entière

insouciance de ce Valaisan qui chantait³⁸.

La position de Burnat-Provins assignant les paysans à leur condition « naturelle » est préparée sur place par le discours dominant des autorités conservatrices valaisannes à la fin du XIX^e siècle. En 1878, soit cinq ans après la promulgation d'une nouvelle loi scolaire cantonale, les motivations politiques visant le *statu quo* sont masquées par l'argument de la nécessité religieuse : « Il incombe à l'Etat le devoir d'élever le peuple au degré d'instruction indispensable au genre de vie que la Providence lui a assigné. C'est assez dire l'inadmissibilité d'un système qui voudrait placer tous les cantons au même niveau en matière d'instruction publique et formuler à cet égard les mêmes exigences pour des populations essentiellement agricoles et habitant les campagnes, que pour celles qui se vouent à l'industrie et habitent les villes. Des connaissances, indispensables à ces dernières, ne seraient qu'un fardeau inutile pour les premières. [L'Etat] n'élargira pas le cadre de l'instruction obligatoire au point de pousser tout notre peuple hors de la voie qui lui a été naturellement tracée. »³⁹

Edmond Bille ne dit pas autre chose. Dans une conférence qu'il donne en 1901 sur « Les Hautes Alpes et leurs habitants », il affirme qu'« Il y aurait une intéressante étude à faire sur l'influence de la vie simple et naturelle sur la moralité et le

³⁸ Marguerite Burnat-Provins, « L'homme qui chantait », dans *Petits Tableaux valaisans* 1903, pp. 120-122.

³⁹ *Rapport de gestion du Conseil d'Etat, Département de l'Instruction publique*, 1878, p. 2, cité dans Danièle Périsset Bagnoud, *Vocation : régent, institutrice. Jeux et enjeux autour des Ecoles normales du Valais romand (1846-1994)*, Sion, 2003, p. 156. En 1888, près de 80% de la population active valaisanne l'est dans le secteur primaire (moyenne suisse = 40%), environ 60% en 1910 (moyenne suisse = 30% environ); voir Alain Clavien, « La modernisation du Valais 1848-1914 », dans *Histoire du Valais* 2002, p. 601.

bonheur des peuples ; et il est fort probable que dans une comparaison avec les populations primitives des Hautes Alpes, les habitants plus civilisés, emportés par le courant moderne, n'en sortiraient pas avec tous les avantages. »⁴⁰ Quant à l'homme de lettres d'origine valaisanne Louis Courthion (1858-1922), père du célèbre critique d'art Pierre Courthion (1902-1988), il souligne, dans son étude sur *Le peuple du Valais* éditée en 1903 à Paris et à Genève, la supériorité du type de la montagne sur celui de la plaine⁴¹. L'idéalisme de Rousseau apparaît ici mêlé de conceptions relevant de la théorie du milieu et du darwinisme social.

Le regard extérieur : ethnologues, touristes et peintres

Au cap du XX^e siècle, de nombreux scientifiques envisagent l'évolution des sociétés humaines comme un phénomène de progrès continu, régulier et orienté vers une finalité. Le développement s'opérerait toutefois à des rythmes différents, certaines communautés régionales périphériques et rurales restant plus ou moins longtemps en retrait et en attente. Le regard des ethnologues révèle de la sorte un parallélisme frappant avec le regard des peintres. Les uns et les autres considèrent le Valais comme un « terrain » privilégié, un espace conservatoire, un reliquaire. Ils pensent trouver dans les villages reculés du canton les vestiges vivants de races et d'organisations sociales archaïques.

A l'heure où l'anthropologie académique commence à se

⁴⁰ Edmond Bille, « Les Hautes Alpes et leurs Habitants », publié et édité par Myriam Evéquoz-Dayen, dans Pascal Ruedin, *D'Edmond Bille à Kirchner. Ruralité et modernité artistique en Suisse (1900-1930)*, cat. expo., Sion, Musée cantonal des beaux-arts, 2003/2004, p. 159. Voir aussi Charles-Ferdinand Ramuz, *Le Village dans la montagne*, ill. par Edmond Bille, Lausanne, 1908.

⁴¹ Louis Courthion, *Le Peuple du Valais*, Paris, Genève, 1903.

développer et multiplie les études descriptives, les habitants du Valais sont perçus comme une entité caractéristique et inchangée, une race déterminée par un milieu et pérennisée par l'isolement montagnard⁴². En préambule à un rapport d'étude sur la taille des Valaisans et après avoir mis en garde leur lecteur contre les simplifications d'une question complexe, l'anthropologue Eugène Pittard (1867-1962), fondateur et directeur du Musée d'ethnographie de Genève, et l'historien et sociologue Otto Karmin (1882-1920) déclarent : «Ce canton, l'un des plus curieux de la Suisse à tous égards, est aussi l'une des plus intéressantes régions qui soient au point de vue anthropologique. [...] / Enfin, pour le Valais, nous avons cet avantage immense dans l'exposé des faits qui vont suivre, de rapporter nos observations à un coefficient à peu près le même pour tout le canton : la race égale.»⁴³

Le Lötschental et le val d'Hérens sont considérés et investis d'emblée comme des espaces particulièrement favorables à l'étude⁴⁴. Des scientifiques comme l'archéo-ethnologue et médecin bâlois Leopold Rütimyer (1856-1932) cherchent en Valais, «avant qu'il ne soit trop tard»⁴⁵, les objets qui témoigneraient d'une société, d'une culture et d'une économie

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Eugène Pittard, Otto Karmin, «La taille humaine en Suisse. I. Le canton du Valais», dans *Travaux statistiques du canton du Valais 1907*, Berne, 1908, p. 101.

⁴⁴ Voir Thomas Antonietti, «Le regard ethnographique sur le Valais au début du XX^e siècle», in *Folklore suisse*, 3-4, 1993, pp. 25-33 ; Werner Bellwald, *Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckung lokaler, Volkskultur' und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Lötschen*, Sion, 1997.

⁴⁵ «so lange es noch Tag ist» (Leopold Rütimyer, «Vorwort» à L. Rütimyer, *Ur-Ethnographie der Schweiz : ihre Relikte bis zur Gegenwart mit Prähistorischen und ethnographischen Parallelen*, Bâle, 1924, p. X).

primitives, restées inchangées à travers les siècles⁴⁶. C'est à la faveur de ce type d'intérêt que les costumes du Valais vont alors enrichir les collections des musées d'histoire et d'ethnographie de toute l'Europe, comme le futur Musée des cultures de Bâle ou le Musée national germanique à Nuremberg par exemple, dont la fameuse salle des costumes traditionnels, ouverte en 1905, comporte des spécimens de la vallée de Saas et du Lötschental⁴⁷. Dans le canton lui-même, l'intérêt pour le patrimoine ethnologique est fortement lié à sa mise en valeur par les peintres de l'Ecole de Savièse. Le catalogue publié en 1900 de ce qui est devenu aujourd'hui le Musée d'histoire du Valais ne signale encore aucun costume traditionnel dans la collection. Surtout tourné vers les objets archéologiques et les souvenirs de l'histoire religieuse et aristocratique, le fonds comporte alors aussi des objets ethnographiques extra-européens (probablement rapportés par des voyageurs valaisans et provenant, entre autres, de Tahiti, de Java, du Dahomey, de Madagascar ou du Canada), qui soulignent la double vocation, patriotique et comparative, d'un musée national et universel⁴⁸. Ce sont significativement des peintres comme Ernest Biéler et Raphy Dallèves qui fondent en 1903 à Savièse une association pour la collecte d'objets documentant la culture matérielle des communautés rurales. La

⁴⁶ Voir *ibidem* ; Leopold Rütimyer, «Ueber einige archaische Gerätschaften und Gebräuche im Kanton Wallis und ihre prähistorischen und ethnographischen Parallelen», dans *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 20, 1916, pp. 283-372 ; Werner Bellwald, «'... jahrtausende lang zäh und unveränderlich...', Reliktforschung in der Fortschrittephorie. Zur wissenschaftlichen Verortung des Ethnographen Leopold Rütimyer», dans *Oesterreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 59, 2005, pp. 185-212.

⁴⁷ Claudia Selheim, *Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, Nuremberg, 2005, pp. 204-206, 213-215.

⁴⁸ *Catalogue du Musée archéologique cantonal de Sion*, Sion, 1900.

Société des traditions valaisannes a pour but de «rechercher [et de] collectionner tous les objets intéressant l'histoire du foyer valaisan», et notamment «les objets de ménage et de la vie domestique», ainsi que «les costumes et les portraits anciens pouvant servir à l'histoire du costume.»⁴⁹ Les initiateurs manifestent l'intention de placer les collections de la Société dans le château de Valère, à proximité immédiate du Musée. Par ce voisinage de bon aloi, ils cherchent à inspirer à l'institution valaisanne l'intérêt pour le patrimoine d'origine rurale de sa propre région.

La posture distanciée des peintres et des ethnologues par rapport à la réalité du Valais s'apparente encore à un autre modèle : celui du touriste. Même Raphy Dallèves, le seul Valaisan de l'Ecole de Savièse, est devenu en quelque sorte un étranger à son propre canton. Issu du patriciat séduinois, son éducation est cosmopolite et il passe plusieurs années hors du Valais ; de 1899 à 1905, il est à Paris, où il fréquente l'Académie Julian, puis l'Ecole des beaux-arts⁵⁰. Tous les autres peintres proviennent de l'extérieur. Même lorsqu'ils séjournent durablement dans le canton (Biéler, Muret, Vallet) ou s'y installent de façon définitive (Bille), leurs contacts et leur réseau se situent en-dehors. Leur habitus et leur regard sont clairement exogènes. Tous adoptent peu ou prou une attitude et des comportements qui traduisent leur distance native au canton et à ses habitants, même et peut-être surtout lorsqu'ils s'efforcent, avec la meilleure volonté du monde, de faire corps avec la population locale. Marguerite Burnat-Provins tombera sous le charme d'un Valaisan, mais pas d'un paysan : Paul de

⁴⁹ *Statuts de la Société des traditions valaisannes* 1904, art. 2 et 3.

⁵⁰ On peut également citer la peintre autodidacte Bertha Roten-Calpini (1871-1962), mère de Germaine Hainard-Roten (1902-1990) et belle-mère de Robert Hainard (1906-1999), qui suit son mari à Nuremberg de 1901 à 1917 (www.hainard.ch/index.php?manufacturers_id=4).

Kalbermatten (1878-1967), à qui elle dédie *Le Livre pour toi* (1907), est ingénieur et il est issu d'une famille patricienne de Sion. Le second mariage d'Edmond Bille et d'Edouard Vallet rapproche en revanche ces artistes de la société paysanne qu'ils peignent. Bille épouse d'abord une riche héritière, Elisa Mayor-Vautier (1877-1911) ; après son décès prématuré, il se lie à Catherine Tapparel (1891-1974) qui, issue d'une famille paysanne de la région de Sierre, a été la gouvernante de ses enfants et son modèle. Edouard Vallet connaît une destinée semblable. Suite au décès de sa première femme, la peintre genevoise Marguerite Gilliard avec laquelle il a partagé sa découverte du Valais, il épouse la Saviésanne Marie Jollien (1886-1951).

Un mode de vie et de logement bourgeois est un indicateur parmi d'autres de la distance qui existe de fait entre les peintres et les communautés rurales. En engageant du personnel de service local ou en descendant à l'hôtel, certains artistes affirment d'emblée leur statut distinctif⁵¹. Ceux qui adoptent ou font construire une habitation dans leur lieu d'élection présentent une posture plus complexe, faite à la fois de distance et d'intégration. C'est ainsi qu'en 1905, Bille fait édifier à Sierre un manoir historiciste comme résidence principale. Il le munit d'un atelier-chapelle monumental et y mène grand train de vie. L'année suivante, il fait encore bâtir un chalet situé un peu à l'écart de Chandolin dans le val d'Anniviers. Vu des fenêtres de la résidence du peintre, le village devient motif pittoresque, parfois saisi, composé et encadré dans un tableau par l'artiste. L'emplacement précis où est peint un tableau antérieur à la construction du chalet peut même

⁵¹ Voir Sylvie Doriot Galofaro, «Ludivine, la servante d'Albert Muret et l'amoureuse de C.F. Ramuz», dans *Revue historique vaudoise*, 117, 2009, pp. 228-257 ; Bernard Wyder, *Les années séduinoises d'Edouard Vallet (1920-1927)*, Sion, 2011.

anticiper sur la situation de ce dernier. Même point de vue chez Albert Muret, qui construit en 1904 un chalet à proximité de Lens, d'où s'offre une vue d'ensemble saisissante sur le petit lac du Louché, les bâtiments du village et la colline du Châtelard. Edouard Vallet achète en 1912 au cœur du village de Vercorin, non pas un chalet, mais l'ancienne maison d'école, devenue ensuite maison du curé, qu'il remplit avec un poêle en faïence italienne et un mobilier contemporain commandé à Zurich⁵². Quant à Ernest Biéler, il intègre à la maison qu'il se fait construire à Savièse en 1935, deux pièces récupérées d'un chalet de Drôme⁵³. Sans doute est-ce chez lui que la volonté d'osmose est la plus forte, confinant au fantasme d'une société sécrétant des habitations naturellement chaleureuses et hospitalières, comme la chambre de bois qu'évoque Marguerite Burnat-Provins dans ses *Petits Tableaux valaisans* : «Tu es bonne, tu respires le calme, et ton abri m'est cher, car tu te recueilles avec moi. / [...] j'appuie mon front avec confiance contre ton flanc plein de douceur, et je m'endors en songeant que ta sécurité protège mon sommeil.»⁵⁴ Il n'en reste pas moins que cette «bonne volonté» des artistes n'est guère comprise par les habitants du lieu qui soulignent la distance avec leurs hôtes par la question suivante : «Pourquoi venez-vous chez nous, où tout est vieux et laid, tandis que dans les villes il y a de belles maisons et de beaux châteaux ?»⁵⁵

[...]

⁵² Muriel Eschmann Richon, *Les Artistes de l'Ecole de Savièse et le patrimoine architectural : vision, engagement et représentation*, mémoire de M.A.S., Université de Genève, 2011, p. 49.

⁵³ Madeleine Biéler, citée par Eschmann Richon, op. cit., p. 50.

⁵⁴ Marguerite Burnat-Provins, «La chambre de bois», dans *Petits Tableaux valaisans* 1903, p. 11.

⁵⁵ Madeleine Biéler, op. cit., pp. 37-38.

Une réalité sélectionnée et recadrée

Ne vouloir voir et faire voir que la face esthétique et archaïque du Valais, à l'instar des peintres de l'Ecole de Savièse, suppose un processus de sélection des motifs et de recadrage du réel. Car, dès les années 1860, mais particulièrement entre 1890 et 1914, le canton participe du large mouvement d'internationalisation des flux économiques et sociaux avec notamment l'amélioration et la création d'infrastructures, l'expansion du tourisme, l'établissement d'industries métallurgiques et chimiques⁵⁶. Ce développement est favorisé par la connexion des villes de Sion (1860) et de Sierre (1868) au réseau ferroviaire lémanique, puis italien et suisse alémanique avec le percement de deux grands tunnels alpins dans les premières années du XX^e siècle. Si le paysage du Valais est marqué par ces bouleversements, l'économie régionale l'est aussi. La première correction du Rhône, entreprise de Brigue au Léman à partir de 1863 jusqu'à la fin du siècle, coûte plus de dix millions de francs⁵⁷. Elle ne transforme pas seulement la physionomie du fleuve et de la vallée ; elle stimule aussi le marché valaisan et favorise le développement de l'économie monétaire, grâce au versement d'importantes subventions fédérales. L'apport d'argent frais induit en outre de profonds changements culturels et sociaux dans l'ensemble du canton.

Suivant l'implantation de premières manufactures et entreprises

⁵⁶ Voir *Un peuple réfractaire à l'industrie ? Fabriques et ouvriers dans les montagnes valaisannes*, dir. Werner Bellwald et Sandro Guzzi-Heeb, Lausanne, 2006.

⁵⁷ Beat Kaufmann, *Die Entwicklung des Wallis vom Agrar-zum Industriekanton*, Zurich, 1965, p. 23. Voir aussi Stephanie Summermatter, «Die erste Rhonekorrektur und die weitere Entwicklung der kantonalen und nationalen Wasserbaupolitik im 19. Jahrhundert», ainsi que Léna Pasche, «Travaux de correction des cours d'eau en Valais et dans la région de Conthey (1860-1900)», dans *Vallesia*, 59, 2004, respectivement pp. 199-224 et 225-246.

industrielles, encore surtout liées à la production agricole, dès le milieu du XIX^e siècle, de véritables usines traitent, dès le début des années 1890, des matériaux importés mais traités sur place pour profiter de l'hydro-électricité. La première concession énergétique accordée en 1891 par le gouvernement cantonal est suivie de quelque 120 autres jusqu'en 1918⁵⁸. Le Valais connaît alors un véritable boum industriel, marqué par l'établissement d'importantes usines chimiques (Lonza à Gampel puis à Viège dès 1897 ; Ciba à Monthey dès 1904 ; Société des produits azotés à Martigny dès 1907) et métallurgiques (Aluminium Industrie AG à Chippis dès 1905). Si le volume des exportations de produits agricoles quadruple entre 1894 et 1912, le volume cumulé des exportations agricoles et industrielles est multiplié d'un facteur huit de 1894 à 1914⁵⁹. En 1910, le Valais compte environ 10'000 ouvriers, soit 24% de la population active du canton⁶⁰.

La construction des deux grands tunnels ferroviaires alpins – le Simplon (1906) et le Lötschberg (1913) – décloisonnent le canton, engagent des investissements massifs et impulsent un développement considérable⁶¹. Ces nouvelles lignes sont accompagnées par la construction (et de nombreux projets) de chemins de fer de montagne qui rejoignent les stations d'altitude entre 1890 et 1915 (Viège-Zermatt, Zermatt-Gornergrat, Martigny-Châtelard, Aigle-Ollon-Monthey, Monthey-Champéry, Martigny-Orsières, Sierre-Montana, Leuk-Leukerbad, Brigue-

⁵⁸ Kaufmann, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁵⁹ Delaloye, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁰ Alain Clavien, «La modernisation du Valais 1848-1914», dans *Histoire du Valais* 2002, pp. 601 et 623.

⁶¹ Voir Gérard Duc, «Projet de tunnel ferroviaire du Simplon et genèse du réseau de chemins de fer de Suisse occidentale (1836-1909). Rivalités cantonales, négociations internationales et trajectoires des compagnies privées», dans *Vallesia*, 56, 2001, pp. 495-617.

Gletsch)⁶². Le nombre d'hôtels double entre 1880 et 1894 ; il double encore entre cette date et 1907, année où le Valais central (districts de Sierre, Sion, Hérens et Conthey) compte 61 hôtels et pensions, totalisant 1'714 chambres et donnant du travail à 800 employés ; 39 de ces établissements ne sont ouverts que pendant la saison d'été⁶³.

Les peintres de l'Ecole de Savièse ignorent délibérément ce Valais-là, industriel et touristique, qui constitue d'ailleurs une forme parallèle – mais matérielle – de colonisation du canton par l'extérieur. Ils ne s'intéressent pas non plus, ou si peu, à la plaine du Rhône, qui avait notamment capté l'attention des voyageurs romantiques – François Diday (1802-1877), Alexandre Calame (1810-1864), Charles Guigon (1807-1882) par exemple – pour ses airs d'Italie domestique. Si la plaine ne disparaît pas totalement de l'image peinte du Valais autour de 1900, elle reste cantonnée aux œuvres de quelques artistes de passage, moins intéressés par les populations que par le paysage. Les pas et le regard des peintres de l'Ecole de Savièse se posent presque exclusivement à mi-hauteur : ni plaine ni montagne, c'est la strate intensivement cultivée et arborée (de 700 à 1'500 mètres d'altitude environ) qui les retient : coteaux de la vallée du Rhône (Savièse, Ayent, Lens) et villages plus reculés des vallées latérales (Chandolin, Hérémente, Evolène). Les peintres y élaborent une image focalisée sur la ruralité de la moyenne montagne. Les hauts sommets sont presque totalement exclus de cette production, sauf à être réduits à la fonction d'arrière-plan ou de signe icônique. Le sublime le cède au pittoresque. La peinture alpestre, qui fait florès à la même époque, suit un cursus parallèle et distinct, correspondant à des attentes, à des publics et à des

⁶² Kaufmann, *op. cit.*, pp. 45 et ss.

⁶³ Jules Emonet, «L'industrie hôtelière dans le canton du Valais», dans Haenni, *Travaux statistiques du canton du Valais 1907*, Berne, 1908, p. 408.

marchés différents.

Le cadrage des œuvres de l'École de Savièse exclut bien sûr toute trace de modernité. Le regard des artistes est sélectif. Il ne produit pas des documents à l'exactitude ethnographique ou «photographique» (si tant est que ceux-ci soient exacts). Les tableaux sont toujours élaborés et construits. Les peintres privilégient nettement certains motifs, et leur répétition forme de véritables séries qui transforment les images de la paysannerie en stéréotypes. Or les stéréotypes sont des constructions sociales ; riches de significations et de valeurs clandestines, ceux qui s'attachent au Valais rural se présentent comme autant d'antithèses des nouvelles valeurs urbaines et industrielles. Les paysages campagnards gérés rationnellement par l'agriculture contre la dynamique urbaine dévoreuse de paysage identitaire. L'artisanat, l'art populaire, les contes et le patois contre le nivellement de la production industrielle. Une société naturellement structurée et hiérarchisée par l'âge et le sexe contre les révolutions féministe et socialiste. La centralité de la religion, des rites et des traditions contre le libéralisme, la laïcité et les relativismes. Le lien et l'appartenance communautaires traduits dans la convivialité villageoise, l'habitat groupé, le costume et la coutume contre l'individualisme et le relâchement du tissu social.

[...]

Eterniser ce qui disparaît

Les artistes de l'École de Savièse traduisent une vision esthétisée et fantasmagique de la ruralité certes, mais leurs représentations ne sont pas toujours forcément idylliques. De nombreuses œuvres sont même empreintes d'une gravité confinante à la mélancolie⁶⁴.

⁶⁴ Voir Pascal Ruedin, «A la recherche de la ruralité perdue : mélancolie et peinture de genre à la fin du XIX^e siècle», in *Art+Architecture en Suisse*, 4,

L'iconographie en est le témoin évident, qui multiplie les paysages d'automne, les vieillards, les regards pensifs et les figures absorbées.

La tendance s'accroît au fil du temps. Elle culmine, tant stylistiquement qu'iconographiquement, dans les œuvres de Raphy Dallèves et d'Edouard Vallet, les deux artistes qui ont aspiré à la plus grande proximité, voire à une véritable symbiose, avec la société rurale du Valais. Ils lui ont l'un et l'autre voué l'essentiel de leur carrière et de leurs œuvres. Dallèves, derrière une apparence décorative, fouille la dureté de la réalité par le dessin et par une ligne incisive qui porte notamment sur les épidermes ridés des vieillards, suggérant parfois la texture du bois. Quant à Vallet, dans des compositions où la mort est souvent présente ou en embuscade, il traduit l'épaisseur du réel par une technique de superposition et de grattage des couches de peinture, qui suggère l'évolutivité de la nature et de la vie.

C'est que les peintres projettent dans leurs œuvres valaisannes l'angoisse de la perte et de la disparition – sous leurs yeux – d'une société et d'un mode de vie ancestraux. Sur une population d'environ 102'000 habitants en 1888, plus de 77'000 personnes sont actives dans l'agriculture ou en dépendent directement (76,4%) ; ce chiffre passe à quelque 68'000 en 1930 (51,7%)⁶⁵, une diminution qui peut paraître faible si on ne la compare pas à la population totale qui atteint alors grosso modo 136'000 habitants. Et le chiffre est encore plus éloquent lorsqu'on lui oppose l'augmentation, par exemple, des personnes actives dans le secteur secondaire (industries et métiers), qui augmente, sur la

1994, pp.375-382.

⁶⁵ Didier Chambovey, *Le Déclin de la fécondité dans le canton du Valais : la transformation des comportements face à la procréation dans une région des Alpes suisses du milieu du XIX^e siècle à la Seconde Guerre mondiale*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 1992, p. 22.

même période, de 12'000 personnes environ à quelque 34'000⁶⁶. La collecte d'images des peintres en Valais s'apparente alors à celle des ethnologues qui font moisson d'objets pour les collections publiques et privées. Il faut appréhender dans cet esprit de sauvegarde – et même de sauvetage – les initiatives sociales de plusieurs artistes : en 1903, Ernest Biéler et Raphy Dallèves participent activement à la création, à Savièse, de la Société des traditions valaisannes qui vise avant tout à conserver la mémoire matérielle du Valais rural et à la patrimonialiser. Deux ans plus tard, dans un article retentissant⁶⁷, Marguerite Burnat-Provins suscite la création de la Ligue pour la Beauté⁶⁸, qui deviendra le *Heimatschutz* (aujourd'hui : Patrimoine suisse)⁶⁹. Pendant la Première Guerre mondiale, l'exaltation picturale de la ruralité alpine constituera une sorte de bannière patriotique chez Ernest Biéler et Edouard Vallet notamment. Dans les années 1920 enfin, c'est dans le but de freiner l'exode rural qu'Edmond Bille et Ernest Biéler tenteront d'insuffler à l'artisanat textile une orientation plus artistique.

A la demande du conseiller d'Etat Maurice Troillet (1880-1961), Bille présente en 1926 un rapport «sur la possibilité de développer dans le Canton des petites Industries d'art déjà existantes et d'en créer éventuellement de nouvelles.»⁷⁰ L'artiste

⁶⁶ Recensement fédéral de la population 1^{er} décembre 1930. 12^{ème} volume. Canton du Valais, Berne, 1934, p. 23.

⁶⁷ Marguerite Burnat-Provins, «Les cancers», in *Gazette de Lausanne*, 17 mars 1905.

⁶⁸ Voir Diana Le Dinh, «Marguerite Burnat-Provins et le Heimatschutz, ou comment changer le monde en beauté», dans *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, 1990, pp. 43-47.

⁶⁹ Voir Diana Le Dinh, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté : esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne, 1992.

co-fondera le Consortage des broderies d'Anniviers en 1927, une association en faveur de l'art domestique valaisan une année plus tard, puis encore une entreprise de tissage, appelée Rhodan, active autour de 1930. La réponse esthétique apportée à une question économique et sociale est emblématique de la poursuite d'une relation de nature éminemment culturelle entre la ville et la campagne.

Annoncé par l'engagement de Marguerite Burnat-Provins, l'intérêt des artistes de l'Ecole de Savièse pour le patrimoine bâti témoigne d'une tentative d'accrocher leur production à un autre signe de pérennité, moins labile que la société paysanne dont ils constatent l'effritement. Leur attachement de plus en plus marqué aux monuments anciens du canton participe de la même nostalgie régionale et terrienne que les scènes d'une ruralité intemporelle ; les châteaux et les églises étant les indices d'une grandeur passée et d'une société révolue. Alors installé en Valais, le poète Rainer Maria Rilke (1875-1926), qui appartient à la même génération que les peintres de l'Ecole de Savièse, traduit bien cette fascination ruralo-castellaire dans ses choix de vie et de mort. Après avoir été membre de la colonie d'artistes de Worpswede et en avoir écrit la première monographie en 1903⁷¹, le poète, dont l'attention a été attirée sur le Valais par l'une des compositions monumentales du peintre Alexandre Blanchet vue à Winterthur, prend domicile au château de Muzot sur Sierre en 1921. Parallèlement à ses œuvres majeures, il y compose notamment ses *Quatrains valaisans* publiés en 1926 :

⁷⁰ Edmond Bille, «Rapport présenté au Département de l'Intérieur du Canton du Valais sur la possibilité de développer dans le Canton des petites Industries d'Art déjà existantes et d'en créer éventuellement de nouvelles», août 1926 (Archives de l'Etat du Valais, Sion, Fonds Edmond Bille, 61).

⁷¹ Rainer Maria Rilke, *Worpswede : Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, Bielefeld, Leipzig, 1903.*

*Contrée ancienne, aux tours qui insistent
tant que les carillons se souviennent - ,
aux regards qui, sans être tristes,
tristement montrent leurs ombres anciennes.*⁷²

A travers la ruralité et le patrimoine monumental se lit donc une même perception du Valais : celle d'un paradis perdu et d'un conservatoire du passé avec son cortège de nostalgie et de vaine idéalisation.

[...]

Pascal RUEDIN

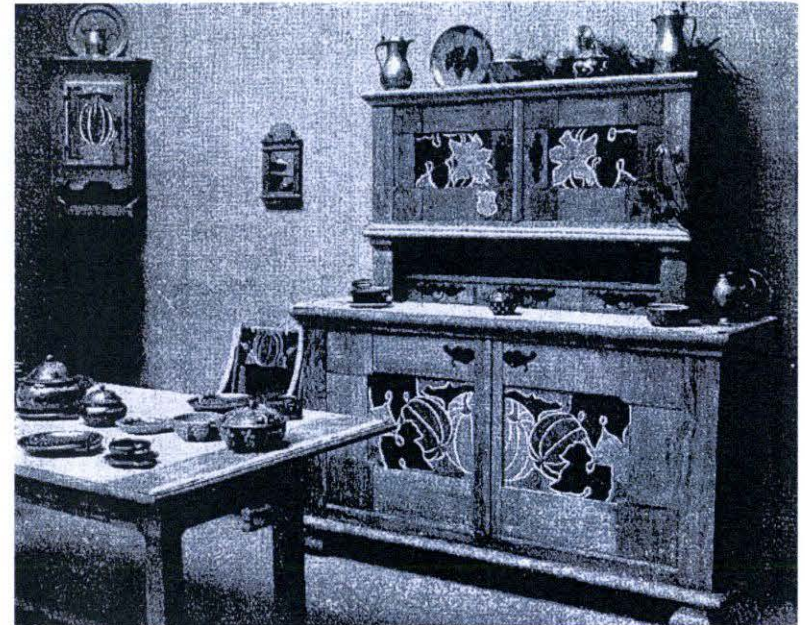
Tu es bonne, tu respires le calme, et ton abri m'est
cher, car tu te recueilles avec moi.

A l'heure où les oiseaux nocturnes ululent dans les
noyers, quand les prés refroidis sont déserts et que la mon-
tagne s'enténébre, j'appuie mon front
avec confiance contre ton flanc plein
de douceur, et je m'endors en songeant
que ta sécurité protège mon sommeil.



Ill.13 Marguerite Burnat-Provins, *La Chambre de Bois*,
cul-de-lampe des *Petits tableaux valaisans*, 1903.

⁷² Rainer Maria Rilke, *Vergers. Les Quatrains valaisans. Les Roses. Les Fenêtres. Tendres impôts à la France*, Paris, 1978, p. 90.



Ill.7 Ernest Biéler et Marguerite Burnat-Provins, mobilier d'une salle
à manger en bois gravé et décoré de courges, 1900-01.



Ill.14 Ernest Biéler, *Les charges*, s.d. (vers
1900-01).

LA GRAVURE SUR BOIS ET LES *PETITS TABLEAUX VALAISANS*



Ill.1 Marguerite Burnat-Provins, *Les Hiboux*, cul-de-lampe des *Petits tableaux valaisans*, 1903.

Quand on voudra de beaux livres, ornés de beaux dessins en accord typographique avec le texte, il faudra les demander, encore et encore, à la gravure sur bois, à la vraie gravure sur bois.

Félix Bracquemond, *Etude sur la gravure sur bois et la lithographie*, Paris, Béraldi, 1897, p. 95.

En été 1898, Marguerite Burnat-Provins (1872-1952) découvre Savièse par l'intermédiaire du peintre Ernest Biéler (1863-1948). Elle s'enthousiasme aussitôt pour la commune valaisanne encore préservée de l'industrialisation. Peu de temps après, elle décide d'écrire le texte et d'ébaucher les vignettes, les culs-de-lampe et les dix planches hors texte de ce qui deviendra les *Petits tableaux valaisans* (1903). Elle débute l'ouvrage en 1902, prévoit de le publier pour la fin décembre, pour Noël, mais le livre ne paraîtra qu'en avril 1903. Les cinquante poèmes en prose, les 113

illustrations en couleurs gravées sur bois à la main, le format oblong, la jaquette de toile, le papier spécial et les caractères en firent un livre de luxe, qui coûta beaucoup, et rapporta peu, comme ceux de William Morris (1834-1896), l'initiateur de la tradition du Livre d'art illustré de bois gravés.

L'illustration au moyen de gravures sur bois en couleurs explique le retard de la publication et justifie le coût élevé du livre. Dans la gravure sur bois en couleurs, chaque teinte nécessite une matrice, et chaque matrice un tirage, avec un sérieux repérage. Lors de l'impression, la difficulté majeure engendrée par la technique réside dans l'obtention de teintes juxtaposées – sans blanc en réserve, et sans chevauchement – d'où le besoin de recommencer les tirages autant de fois qu'il le faut pour parvenir au parfait assemblage des couleurs. Le critique et collectionneur Philippe Burty annonce en 1867 la fin du procédé, trop lent, coûteux et peu précis. Il prédit son remplacement par la photographie, plus rapide, moins chère et plus fiable. Dès que les techniques de reproduction photomécaniques parviendront à obtenir la précision de l'ancienne technique, celle-ci, pense-t-on, sera condamnée. La prévision est justifiée car la gravure sur bois de fil, dépréciée à cause de son côté artisanal, spontané et rude, avait déjà été abandonnée à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles au profit du burin et de l'eau-forte, plus raffinés, plus intellectuels et plus aptes à reproduire les nuances.

Or, en 1900, on assiste à la renaissance de la gravure sur bois de fil, de la taille d'épargne et du bois de trait en Europe, différents de la gravure sur bois de bout, de la taille blanche et du bois de teinte. L'invention de la gravure sur bois de fil (ou xylographie) remonte à la fin du XIV^e siècle. Dans la gravure sur bois de fil, le graveur creuse au canif, au couteau, au ciseau ou à la gouge des bois tendres, tels que le pin, le sapin, le poirier et le sycomore,

coupés longitudinalement dans le sens de la fibre de l'arbre pour dégager les surfaces et les traits d'un dessin. Lors de l'impression, lignes et aplats se révèlent sur le papier. Dans la gravure sur bois de bout, des bois plus durs que pour la gravure sur bois de fil (buis, pommier, cerisier et merisier), sont coupés cette fois-ci perpendiculairement aux veines du tronc. Le praticien interprète les couleurs plates ou fondues d'un dessin, étendues au lavis, à la gouache ou à l'estompe, par des hachures, des traits, des lignes et des pointillés dont il choisit lui-même la direction, la force et la largeur des intervalles ; ceux-ci donnent, une fois imprimés, la sensation d'un gris modulé qui rivalise de précision avec celui obtenu au moyen de la taille-douce sur métal.

Pourquoi des artistes adoptent-ils cette première technique de reproduction des images, et comment la renouvellent-ils ? Marguerite Burnat-Provins utilise la gravure sur bois pour décorer le texte des *Petits tableaux valaisans*. Les images des gravures et les métaphores des poèmes renvoient aux notions abstraites du temps, du changement et de l'immuable. Quels procédés narratifs l'artiste utilise-t-elle pour suggérer ainsi le temps ?

Marguerite Burnat-Provins, William Morris et la fabrication artisanale du livre d'art illustré de bois gravés

William Morris (1834-1896), nostalgique de l'époque préindustrielle, suit les principes du philosophe John Ruskin (1819-1900), et dénonce l'imprimerie et les techniques de reproduction de masse. Il décide de fabriquer lui-même ses livres de manière artisanale sur le modèle des premiers imprimeurs du XV^e siècle. En octobre 1889, il fonde la *Kelmscott Press* qui, jusqu'en 1898, publie 52 titres en 64 volumes. Il écrit son œuvre la plus ambitieuse, *The Works of Geoffrey Chaucer* (1896) en Chaucer Type, la dernière police de caractères qu'il dessine, après

celle du Troy Type. Il tire ses textes avec des encres dont il choisit la composition sur du papier qu'il a appris lui-même à fabriquer. Il en fait aussi refaire selon une formule hollandaise de 1473. Il confie à W. H. Hooper la gravure à l'ancienne, au trait sur bois de fil, des illustrations du peintre préraphaélite Burne-Jones (1833-1898). Blake (1757-1827) et Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) avaient déjà avant lui utilisé le médium pour décorer leurs poèmes, mais c'est Morris qui lance véritablement la tradition du livre d'art illustré de bois gravés. L'œuvre d'art totale ainsi obtenue est réalisée au moyen de plusieurs mains. Elle additionne les savoir-faire de l'écrivain, du peintre, du graveur, du relieur et de l'imprimeur.

Marguerite Burnat-Provins dessine elle-même les 213 aquarelles à reporter sur les bois. Cependant, elle confie les autres tâches – la gravure des bois et leur impression en couleurs – à deux industries¹. Elle charge trois artistes de la maison A. Martin et C^{ie} d'Ardon de graver les bois de reproduction et de traits avec une gouge et un ciseau : Victor Sabatier de St-Etienne (France), Louis Etienne de Neuchâtel, qui a déjà exposé au musée Rath à Genève, et Hermann Benz².

¹Le fonds Marguerite Burnat-Provins des Bibliothèque et Archives municipales de Grasse contient le manuscrit, les croquis des initiales et des culs-de-lampe, les dates des envois des dessins pour la gravure à Ardon et la liste de ces dessins, le calendrier d'exécution des gravures et la liste d'indication des couleurs des gravures. Voir Jérôme Meizoz et Pascal Ruedin, « Inventaire sommaire d'un fonds Marguerite Burnat-Provins », dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 6, Martigny, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1993, p. 10.

² Né à Wallisellen (Zurich), Benz effectue de 1887 à 1891 un apprentissage de xylographe chez Orell Füssli à Zurich. Installé en Suisse romande entre 1901 et 1907, il est ouvrier à la manufacture A. Martin et C^{ie} de 1903 à 1906, avant de retourner chez Orell Füssli.

La maison A. Martin, fondée le 12 août 1873 par l'ingénieur Auguste Martin (1835-1900) originaire de Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire) et Henri Corderey, fabriquait des caractères en bois de poirier sec et étuvé ou de yucca du Brésil pour tout genre de gravures. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le moteur principal de l'usine A. Martin fonctionne grâce à une roue à eau et, au besoin, en hiver, à l'aide d'une machine à vapeur. Même si, à partir de 1902, le courant fourni par l'usine électrique actionne les machines, le travail dans la fabrique demeure manuel, et ceci jusque vers 1932.

La fabrication du livre a nécessité de 16 à 18 heures de travail par jour³. En tout, il a fallu 2'000 heures pour la gravure, 500 heures pour la composition, 3'400 heures pour l'impression⁴ et six mois de surveillance à l'imprimerie⁵. L'impression d'une gravure sur bois peut s'exécuter, soit manuellement au moyen du bois d'une cuiller, d'un plioir ou d'un froton, soit mécaniquement. En l'occurrence, c'est la maison Säuberlin & Pfeiffer à Vevey qui tira l'édition originale. Emile Leist d'Oberbipp (Berne) y conduisait les machines et préparait les couleurs, la mise sous presse et le tirage des illustrations, ce qui lui demanda plus de 3'500 heures de travail⁶. Les encres furent spécialement commandées, 100⁷ (ou 150⁸) kilos d'encres grasses Lorilleux broyées exprès, et les rouleaux lavés à l'essence autant de fois

³ Morand, Joseph, «Note bibliographique sur les "Petits tableaux valaisans" de Marguerite Burnat-Provins», dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 2, Sion, Musées cantonaux du Valais; Bex, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1989, pp. 7-8.

⁴ Vallette 1903, p. 11. Malo 1910, p. 286. Malo 1920, pp. 20-21.

⁵ Morand 1989, pp. 7-8.

⁶ Säuberlin & Pfeiffer s.d., s.p., Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire de Dornigen, Fonds Marguerite Burnat-Provins, IS 5349/1/3/2.

⁷ Malo 1910, p. 284. Malo 1920, p. 18.

⁸ Morand 1989, p. 7.

Ill. 2 William Morris, *The Works of Geoffrey Chaucer*, 1896.

qu'il fallait pour modifier le ton. On se servit de caractères neufs⁹, et on tira le corps gras du texte en un beau noir. Chaque exemplaire exige un tirage pour chaque planche gravée. De l'édition de 600 exemplaires, avec 400 bois gravés, résulte un énorme chiffre de tirages (7'800 pour la seule planche de «L'Enfant»)¹⁰. Le blanc des trois pistils de la fleur bleue de centaurée sauvage (ill.2, p.37) est rapporté, et ces trois pistils ont demandé 512 tirages¹¹. Sur les 600 ouvrages, 50 exemplaires furent rejetés à l'épuration pour ne garder que ceux considérés comme irréprochables¹², et 550 furent numérotés de 13 à 562 et tirés sur papier gris Montgolfier. Douze exemplaires numérotés d'un à douze furent tirés sur papier gris de Hollande. La planche du «Crétin» (ill.3, p.4) a nécessité 13 bois et 6'656 tirages pour les 512 exemplaires¹³. La toile verte de la couverture, décorée d'une guirlande de feuilles et de physalis, est fabriquée à Londres pour obtenir le grain voulu¹⁴, les 800 mètres de ruban aux nuances vertes, rouges et jaunes choisies par l'artiste pour les signets sont tissés et teints à Zurich¹⁵.

Le livre d'art et le renouveau des arts décoratifs vers 1900

Marguerite Burnat-Provins réemploie certains motifs des vignettes de son livre, notamment celui des fleurs sauvages à corolle jaune (ill.4, p.37), pour en faire des patrons de broderie (vers 1904) (ill.5, p.56) applicables à différents objets de décoration d'intérieur, tels que chemins de table, nappes, napperons, bandeaux de cheminée, tapis, couvre-lits, abat-jour,

⁹ Malo 1910, p. 284.

¹⁰ Vallette 1903, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹² *Ibid.*, p. 11. Malo 1910, p. 286. Malo 1920, p. 21.

¹³ Morand 1989, pp. 7-8.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Vallette 1903, p. 3. Morand 1989, pp. 7-8.

coussins, pelotes, dessous de bols, exécutés par Jeanne Rossier¹⁶. A l'aide d'un papier carbone, elle décalque le motif sur le patron, qu'elle rehausse à l'aquarelle par le biais d'un pochoir. Les modèles comportent au dos des inscriptions techniques sur les types de points et les nuances à adopter. Elle les écoule dans son magasin de travaux manuels et décoratifs *A la cruche verte* (vers 1903) (ill.6, p.33) fondé en 1898 à Vevey. Elle conçoit ses broderies en accord avec l'intérieur décoré des gravures sur bois de fil de Biéler et des poteries de sa sœur Elisabeth (1875-1956). Dans ce vaste programme, Marguerite Burnat-Provins rajoute les courges sur le mobilier de Biéler, et réalise les fers forgés et le vitrail. Meubles et objets décoratifs sont présentés à l'Exposition cantonale vaudoise de 1901 à Vevey (ill.7, p.28) dans le groupe «Intérieur de maison et ameublement» de la section «Industrie et commerce». Biéler aurait préféré présenter ces pièces, entièrement conçues et décorées par les artistes eux-mêmes, dans une section d'art appliqué. Quelques mois avant l'exposition veveysanne, Biéler avait d'ailleurs proposé avec succès à l'assemblée générale de la Société des peintres et sculpteurs suisses de créer dans les expositions fédérales une section d'art décoratif.

Son engagement pour la reconnaissance de la production artisanale et des arts appliqués témoigne de l'adhésion de Biéler aux idées et aux pratiques de William Morris récupérées par le mouvement *Arts and Crafts*, et diffusées d'Angleterre vers les années 1890. Morris supervisait la conception de livres, de meubles et d'objets décoratifs, que des artisans façonnaient. Renouant ainsi avec la tradition médiévale de la corporation, il dénonçait en même temps la production de masse d'objets manufacturés par des ouvriers travaillant dans des industries.

¹⁶ Grand, Muriel, *L'œuvre graphique de Marguerite Burnat-Provins de 1898 à 1907*, Mémoire de licence ès Lettres, Genève, 2007, p. 17.

William Morris et Marguerite Burnat-Provins désiraient renouveler les arts appliqués, et les insérer dans la production artisanale de leur pays. Pour les libérer des conventions de la tradition académique, ils puisent directement dans la nature. En l'occurrence, le motif de la vignette de fleurs sauvages à corolle jaune (ill.4, p.37) représente probablement des lotiers corniculés, cueillis dans les pâturages de Savièse, et «interprétés à la façon décorative et simpliste des faïences de Thoune»¹⁷ exposées au musée national de Zurich. Avec les *Petits tableaux valaisans*, Marguerite Burnat-Provins réalise un «chef-d'œuvre d'impression, d'illustration et d'exécution»¹⁸ qui, au moment de sa parution, remporta un immense succès dépassant les frontières de la Suisse. C'est notamment sous le titre «Le triomphe de la typographie suisse»¹⁹ que paraît l'article consacré à l'ouvrage dans le *Printing World*, l'organe des imprimeurs de Londres. L'artiste renouvellera l'expérience avec *Heures d'automne* (1904). Elle orne *Chansons rustiques* (1905) d'en-têtes en forme de bandeaux décoratifs empruntés à des encadrements de porte, des coffrets, des colliers de vache ou des outils, et de culs-de-lampe représentant des boutons à habits. Du *Chant du verdier* (1906) et de *Sous les noyers* (1907), elle n'illustre que la

¹⁷ Françoise Maynard, l'héroïne du *Cœur sauvage*, pour occuper le temps, «copiait et brodait sur de la toile blanche des fleurs trouvées dans les pâturages, qu'elle interprétait à la façon décorative et simpliste des faïences de Thoune». Voir Burnat-Provins, Marguerite, *Le Cœur sauvage*, Savièse, Editions Valmedia, réédition 1989, [1^{ère} édition 1909], p. 43.

¹⁸ Monnier, Philippe, «Journal de Genève», dans *Notice bibliographique sur «Petits Tableaux valaisans» de Marguerite Burnat-Provins, Opinion de la presse suisse et étrangère*, Vevey, Säuberlin & Pfeiffer, 1903, p. 4.

¹⁹ Malo, Henri, «Un art qui doit renaître», *Mercure de France*, n° 313, Tome LXXXVI, 16 juillet 1910, p. 285. Malo, Henri, *Marguerite Burnat-Provins. Biographie critique illustrée d'un portrait-frontispice et d'un autographe, suivie d'opinions et d'une bibliographie*, Paris, E. Sansot, [Les célébrités d'aujourd'hui], 1920, p. 19.

couverture. Tous ces livres sont édités par la maison Säuberlin & Pfeiffer à Vevey. Aucun n'atteindra toutefois la qualité du premier. Son projet d'illustrations pour les poèmes du *Livre pour toi*, publié à Paris chez Sansot en 1907, n'aboutira pas²⁰. Ces livres appartiennent à la période valaisanne de l'artiste, la plus féconde, qui commence en 1898 et s'achève en 1907. Elle doit alors quitter définitivement Savièse en raison de son amour scandaleux pour un jeune homme de bonne famille, Paul de Kalbermatten, alors qu'elle était mariée à Adolphe Burnat, un architecte veveysan rencontré à Paris.

Pour communiquer au public les étapes de la fabrication des *Petits tableaux valaisans* et justifier son coût, l'artiste ouvre, le 26 avril 1903, l'exposition «L'Histoire d'un livre» au Musée Jenisch, prolongée jusqu'au 4 mai. Elle y expose ses dessins et ses matrices²¹. Plus tard, elle essaiera de vendre les dessins originaux et les bois. Dans une lettre à Paul Ganz, datée du 30 avril 1907, elle écrit que les 260 différents tons des gravures ont occasionné une dépense de 12'000 francs sans bénéfice. Elle lui propose 123 originaux et 480 bois pour 6'000 francs, mais le conservateur du musée de Bâle décline l'offre²². Dans une lettre adressée à Daniel Baud-Bovy, le conservateur du musée Rath à Genève, elle céderait cette fois-ci 129 aquarelles et 480 bois pour 9'000 francs, alors qu'il y en a pour plus de 20'000 francs rien qu'avec les bois, sans compter les 252 tons²³. Dans la tourmente de la Première

²⁰ Le projet d'illustrations est conservé dans le fonds Marguerite Burnat-Provins de la Bibliothèque municipale de Grasse. Voir les feuilles volantes, Grasse, Bibliothèque municipale, Fonds Marguerite Burnat-Provins, cote B.P. 45 et le carnet de croquis numéro 2, Grasse, Bibliothèque municipale, Fonds Marguerite Burnat-Provins, cote B.P. 44.

²¹ Godet 1903, pp. 9-10.

²² Lettre à Paul Ganz, Sion, Suisse, collection particulière. Dubuis 1999, pp. 46-47.

²³ Lettre de Marguerite Burnat-Provins à Daniel Baud-Bovy, 21 août 1907,

Guerre mondiale, les bois, alors déposés dans la maison de la mère de Marguerite Burnat-Provins, dans le nord de la France, sont perdus. Ils n'ont jamais été retrouvés depuis.



Ill. 6 Marguerite Burnat-Provins, *A la cruche verte*, s.d. (1903), lithographie en couleurs sur papier.

Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Archives Baud-Bovy 7, f. 272-291. Grand 2007, p. 35.

La gravure sur bois menacée par la photographie

Rien ne démontre mieux la fin prochaine et irréparable de l'art de la gravure qu'une visite dans les galeries des Beaux-Arts à l'Exposition universelle. Lorsqu'on aura interrogé tous les secteurs, parcouru toutes les rues, voyagé tout autour de ces compartiments qui fragmentent l'espace comme les alvéoles divisent un gâteau de miel, il reste acquis que le monde se désintéresse de la gravure sur métal, que l'eau-forte succède au burin, que la lithographie agonise, que le bois est en péril, que «le procédé» tend à supprimer le burin, l'eau-forte, la lithographie et le bois, et que l'agent provocateur de ces menées révolutionnaires, c'est, directement ou indirectement, la Photographie²⁴.

Dans la gravure sur bois de reproduction, deux métiers doivent collaborer, ceux de dessinateur et de graveur. Le dessin perd un tiers de son expression en passant dans les mains du graveur, non en raison de son manque d'habileté manuelle, mais à cause de ses outils. On peut par contre réaliser un cliché typographique à partir d'un simple dessin à l'encre sur papier blanc. On peut aussi reproduire une épreuve unique plusieurs fois, réduite ou agrandie, sans perdre de détails, au moyen de la photogravure. Ce sont les raisons pour lesquelles, dans un article rédigé en 1867 pour la *Gazette des beaux-arts* sur les estampes de l'Exposition universelle à Paris de cette année-là, Philippe Burty écrit que la photographie, la photolithographie et l'héliogravure, plus précises, plus rapides et moins chères que le burin, l'eau-

²⁴ Burty, Philippe, «La gravure et la photographie en 1867», *Gazette des beaux-arts*, année 9, septembre 1867, p. 252.

forte, la lithographie et la gravure sur bois, annoncent la fin de ces procédés de reproduction.

En 1875, Louis Gonse, dans la revue du Salon pour la *Gazette des beaux-arts*, prédit à nouveau l'abandon de la gravure sur bois. Le bois, menacé par la photogravure et l'héliogravure typographique, toujours plus détaillées et précises, s'est mis à imiter les autres estampes, le burin, l'eau-forte et la lithographie. Mais il a ainsi perdu ses qualités inhérentes. La teinte aussi, «fille bâtarde de la photographie [...], fai[...]t disparaître, dans son travail mécanique, le nerf, l'accent, la nature même du bois»²⁵. Dès que l'héliogravure typographique parviendra à réaliser les seuls avantages que présente encore le bois, son velouté, son satiné, et ses effets de tirage, le médium, prédit-on, sera abandonné.

A vouloir imiter le burin, l'eau-forte et la lithographie, le bois a perdu ses qualités natives. Ce genre de gravure traverse d'ailleurs une phase critique dans sa lutte avec les nouveaux procédés héliographiques, qu'ils s'appellent Gillot, Comte ou Dujardin. L'avenir appartient, quoi qu'on puisse faire, à l'héliogravure typographique, parce qu'elle supprime l'intermédiaire du graveur sur bois, et qu'elle rend directement le travail de l'artiste sans l'interpréter. Le bois n'a pour lui que l'élasticité de ses cellules et sa trame homogène qui le rendent si obéissant aux multiples efforts de la presse, et qui lui permettent d'obtenir de lui des colorations, des douceurs satinées et des effets de tirage que le procédé ne donne pas encore ; mais il n'est pas difficile d'affirmer que le bois sera presque

²⁵ Bracquemond, Félix, *Etude sur la gravure sur bois et la lithographie*, Paris, Béraldi, 1897, p. 54.

entièrement abandonné le jour où les perfectionnements de ce dernier permettront d'obtenir ces variétés de tirages et de colorations qui lui manquent encore²⁶.

Dans *Le Morte Darthur* (1893-94), Aubrey Beardsley (1872-1898) prouve que la reproduction photomécanique peut rivaliser avec la gravure sur bois de fil. Pourquoi donc utiliser la gravure sur bois, lente, peu précise et coûteuse, alors qu'il est possible d'obtenir le même résultat au moyen de la zincographie ou de la photogravure ? A la fin des années 1880 et au début des années 1890, le bois a presque disparu au profit de la similigravure, de la photogravure et de la photographie. Il survit toutefois dans des éditions limitées de livres illustrés promus par des éditeurs amateurs comme Henri Beraldi et Edouard Pelletan, et par les sociétés de bibliophiles, comme la Société des Amis des Livres et celle des Cent Bibliophiles présidée par M. Rodrigues. Le procédé, en relief, est favorisé depuis l'invention de l'imprimerie par Gutenberg (1400-1468) car compatible avec les caractères typographiques. Soit on imprime une planche avec dessins et lettres incorporés, soit on imprime le dessin à partir d'une planche et les lettres à partir de caractères amovibles. A partir de 1840, le bois s'utilise aussi dans les magazines, les romans populaires, les livres pour enfants et les ouvrages de vulgarisation scientifique ou technique. Cependant, le désavantage du bois est qu'il menace de se fendre durant l'impression.

²⁶ Gonse, Louis, «Aquarelles, dessins, et gravures au Salon de 1875», *Gazette des beaux-arts*, année 17, deuxième période, tome 12, août 1875, p. 174.

La gravure sur bois de fil, un art ; la photographie, une science mécanique

La première Exposition des peintres-graveurs – sorte de société qui fait suite à celle des aquafortistes, et qui deviendra la Société des peintres-graveurs français – tenue aux Galeries Durand-Ruel en janvier-février 1889, présente des burins, des eaux-fortes, des pointes-sèches, des lithographies, des gravures sur bois et des mezzo-tinto. Dans la préface du catalogue, quelque vingt ans après son annonce fatale, Philippe Burty opère une distinction entre la photographie en tant que science mécanique, et la gravure en tant que création de l'esprit qui s'achève dans la main. Ainsi, l'avènement des techniques de reproduction photomécaniques de plus en plus précises a eu pour résultat de faire de la gravure sur bois un art autonome qui mérite sa place dans la tradition artistique de l'estampe originale. Pour revaloriser le médium, le critique argumente que l'art de la gravure équivaut à celui, intellectuel, du dessin. Il renoue ainsi avec le débat esthétique lancé en 1400 autour de la question de savoir si l'artiste est un artisan ou un homme de lettres, et si ses œuvres sont à classer parmi celles des arts mécaniques ou celles des arts libéraux.

Les plus grands défenseurs du bois gravé sont les artistes eux-mêmes. En 1889, Eugène Dété fonde la Société Coopérative de l'Image, qui cherche à prouver la supériorité du médium pour l'illustration, par rapport aux procédés photomécaniques. Lepère dirige artistiquement la Société Corporative des Graveurs sur Bois qui fait suite en 1896 à la Société Artistique du Livre Illustré, qu'il fonde en 1890. En tant que directeur artistique, il participe à la publication du précieux recueil d'art et de littérature *L'Image* (décembre 1896-novembre 1897) dirigé par Tony Beltrand, limité à douze numéros, conçu pour ramener le livre au bois. L'Estampe originale, société dirigée par J.-D. Maillard, dont le premier album paraît en mai 1888, promeut l'usage du bois non

plus pour l'illustration, mais pour l'expression artistique indépendante. Pour la première fois, des éditions numérotées, limitées, parfois uniques, et signées de bois gravés, imprimés sur papier de luxe, de Lepère et de Vallotton, paraissent aux côtés des plus respectables eaux-fortes de Bracquemond (1833-1914).

Le renouveau de la gravure sur bois, le refus de l'idéal antique et du néo-classicisme et la redécouverte du Moyen Age et des estampes japonaises

Roger Marx écrit en 1896 que «c'est [au peintre-graveur] Louis-Auguste Lepère, que la gravure sur bois doit sa complète rénovation et sa remise en honneur»²⁷. Jusqu'en 1889, Lepère exploite toutes les possibilités et les nuances du bois de bout et du bois de teinte. Mais, à partir de cette date, il renouvelle la gravure sur bois non pas par le fini, la délicatesse de la taille, les demi-teintes et l'imitation de la précision des procédés photomécaniques, mais par la simplification et le non-respect des règles académiques. Son étude des estampes japonaises en couleurs et des vieux Allemands témoigne de son refus de l'idéal antique et du néo-classicisme. Il annonce ainsi la tendance qui va régner pendant la fin du XIX^e siècle dans le domaine de la gravure sur bois.

Jusqu'à là, il optait pour du buis, la matière idéale, résistante et docile à la fois. Mais, dès lors, il creuse dans les planches filandreuses du hêtre ou du sapin, aux densités inégales, avec le canif des aïeux pour tout instrument. Dans *Marchands au panier sous la porte du Compas-d'or, rue Montorgueil* ou *Sous une porte cochère* (1889), qu'il présente à l'Exposition des peintres-graveurs de 1889, il simplifie les figures et les cerne d'une ligne de contour. L'obtention des ombres et de la lumière au moyen de

²⁷ Marx, Roger, «Peintres-graveurs contemporains : L-A. Lepère», *Gazette des beaux-arts*, année 38, troisième période, tome 16, octobre 1896, p. 299.

traits forts et vigoureux rappelle les clairs-obscurs des vieux maîtres allemands des XV^e et XVI^e siècles.

Morris, pour élaborer ses livres, se réfère aux manuscrits enluminés de la fin du moyen âge et aux incunables du début de l'imprimerie en Angleterre. Des aplats noirs et blancs et une ligne décorative caractérisent ces ouvrages qui appartiennent à une tradition savante, à la facture délicate et recherchée. Le style de Morris participe au renouveau de la gravure sur bois de fil en France vers 1890, qui atteint son apogée avec l'expressionnisme allemand. Cependant, les artistes français innovent la tradition de la gravure sur bois de fil en puisant dans une source non citée par Morris, celle de l'imagerie populaire. C'est à partir de l'étude de ces gravures de piété rudimentaires, aux formes sommaires, contemporaines des incunables, mais encore d'actualité à la fin du XIX^e siècle, qu'en 1887-89 Emile Bernard renouvelle la gravure sur bois de fil par des lignes brisées et des couleurs qui les dépassent. Une estampe gravée sur bois grossier de l'artiste, *La Crucifixion* (1890-91), a été publiée par André Marty dans *L'Estampe originale* de 1894. Dans certaines de ses gravures, Emile Bernard rajoute la couleur manuellement, avec des débordements, sur des estampes déjà imprimées en noir et blanc.

Le style des gravures sur bois en couleurs des *Petits tableaux valaisans*

Marguerite Burnat-Provins ne désirait pas rappeler le style archaïque de Bernard ni celui de l'imagerie populaire. Elle n'applique pas la couleur à la main, mais confie à Säuberlin & Pfeiffer l'impression en couleurs au moyen de plusieurs planches, comme dans les estampes japonaises. Habitée à tirer des prospectus²⁸, la maison rencontra maintes difficultés.

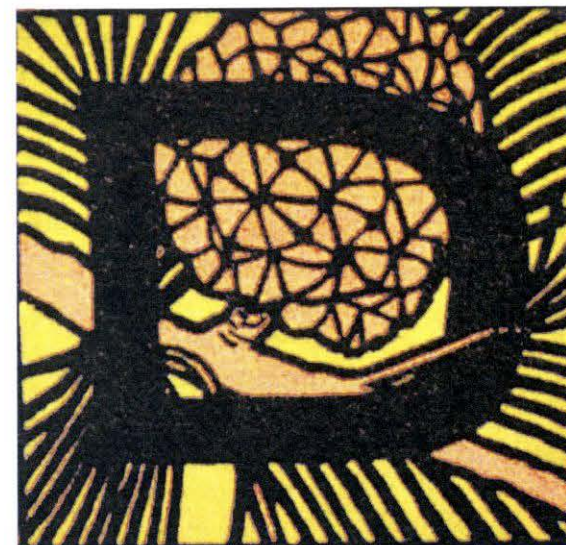
²⁸ Malo 1920, p. 18.



III.10 Marguerite Burnat-Provins, *La Pipe*, vignette des *Petits tableaux valaisans*, 1903.



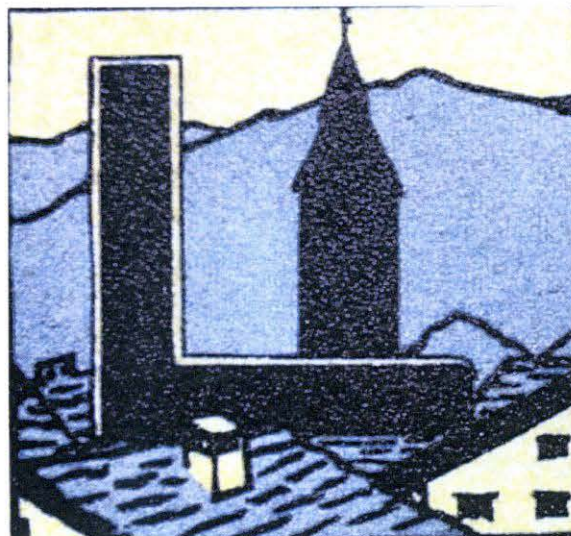
III.4 Marguerite Burnat-Provins, *Fleurs des prés*, vignette des *Petits tableaux valaisans*, 1903.



III.15 Marguerite Burnat-Provins, *La Pive d'Arolle*, vignette des *Petits tableaux valaisans*, 1903.



III.2 Marguerite Burnat-Provins, *Fleur bleue de centaurée sauvage*, vignette des *Petits tableaux valaisans*, 1903.



III.11 Marguerite Burnat-Provins, *La Nuit*, vignette des *Petits tableaux valaisans*, 1903.



III.16 Marguerite Burnat-Provins, *Les Cierges Funéraires*, vignette des *Petits tableaux valaisans*, 1903.

La juxtaposition des couleurs demande une préparation soigneuse des planches afin que les encres ne se chevauchent pas. Dans un fragment de lettre que Marguerite Burnat-Provins écrit à M. Säuberlin, l'artiste exige d'éviter tout débordement pour ne pas rappeler la facture des images d'Epinal. Elle y dénonce aussi les encres ternes, tristes, sourdes et effacées, alors qu'elle les veut chaudes, fraîches, colorées et veloutées.

Maintenant je m'aperçois que le "Vieux" (ill.8, p.4) a été tiré ton sur ton, contrairement à ce que je pensais et qui devait être fait. Le ton de chair déborde du chapeau, de la cravate, de l'épaule ; je suis *on ne peut plus mécontente* de cette reproduction, qui a un aspect d'imagerie d'Epinal, et me désole tout à fait. Veuillez, je vous prie, revoir les bois ; on ne tirera plus rien avant qu'ils soient corrigés, je m'y oppose absolument. Quoi qu'en ait dit M. Pfeiffer, les encres sont ternes et tristes. Les trois feuilles du cul-de-lampe "Colchiques" (ill. 9, p.44) sont jaune doré dans mon dessin : elles sont devenues quelque chose d'incolore qui ne rend absolument pas l'original, c'est incontestable, et je regrette que la personne qui compose les tons ne soit pas plus coloriste. Le violet de l'initiale des "Vieux" (ill.10, p.37) a tourné au bleu ; il était pourpre dans mon dessin, j'en suis sûre. Ce livre que j'envisageais comme une chose chaude et colorée deviendra sourd et effacé, et prend dès le début un aspect triste. Moi seule je puis juger de la couleur ; il faut une grande habitude de l'œil pour saisir les nuances, et avec cette encre bouchée, il faut faire attention. D'un autre côté un ton riche n'est pas un ton violent, c'est encore une distinction à faire. M. Pfeiffer m'avait tellement assuré que la copie serait parfaite que je l'ai cru ; elle ne l'est pas, et cela me contrarierait beaucoup de songer qu'on va continuer à

tirer dans les mêmes conditions. Aussi ne suis-je pas décidée à laisser les choses ainsi. J'aime mieux rien publier qu'une chose qui me déplaît. Vous le comprendrez, dans ce sens que si c'est une autre personne qui interprète ma couleur à sa fantaisie, je ne me retrouve plus dans un ouvrage que j'ai pourtant fait²⁹.

Aplats de couleurs juxtaposés et blanc en réserve

Dans la gravure en couleurs, chaque teinte nécessite une matrice, et il a fallu 400³⁰ (ou 380³¹) bois pour les 113 illustrations des *Petits tableaux valaisans*. Il n'y a pas deux verts, deux bleus, deux rouges qui soient semblables, et les figures offrent 262³² (ou 260³³ ou 252³⁴) tons différents, alors que d'habitude, dans le livre illustré, le maximum, ce sont cinq ou six couleurs. Chaque initiale et cul-de-lampe a nécessité de trois à quatre bois gravés. Le hors-texte de «La Chèvre» en a requis cinq, celui de «La Ruine» sept, du «Vieux» neuf (ill.8, p.4) et de «L'Enfant» treize³⁵.

²⁹ *Ibid.*, pp. 19-20. Malo 1910, pp. 285-286.

³⁰ Säuberlin & Pfeiffer, *Publicité pour «Petits tableaux valaisans» par Marguerite Burnat-Provins*, Vevey, Säuberlin & Pfeiffer, s.d., Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire de Dorigny, Fonds Marguerite Burnat-Provins, IS 5349/1/3/2. Godet, Philippe, «Bibliothèque Universelle», dans *Notice bibliographique sur «Petits Tableaux valaisans» de Marguerite Burnat-Provins, Opinion de la presse suisse et étrangère*, Vevey, Säuberlin & Pfeiffer, 1903, pp. 9-10. Vallette, Gaspard, «La Suisse», dans *Notice bibliographique sur «Petits Tableaux valaisans» de Marguerite Burnat-Provins, Opinion de la presse suisse et étrangère*, Vevey, Säuberlin & Pfeiffer, 1903, p. 11. Malo 1910, p. 286. Malo 1920, p. 21.

³¹ Burnat-Provins 1980, p. 17.

³² Malo 1910, p. 286. Morand 1989, p. 7.

³³ Säuberlin & Pfeiffer s.d., s.p., Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire de Dorigny, Fonds Marguerite Burnat-Provins, IS 5349/1/3/2.

³⁴ Malo 1920, p. 21.

³⁵ Vallette 1903, p. 11. Malo 1910, pp. 286-287. Malo 1920, pp. 20-21.

C'est avec *Pardon de Sainte-Anne-de-Palud* (1892) d'Henri Rivière, exposé à la quatrième Exposition des peintres-graveurs tenue chez Durand-Ruel du 15 au 30 avril 1892, que la gravure sur bois de fil et sur poirier en couleurs atteint son paroxysme. Chacune des cinq parties qui compose la scène a nécessité dix bois. Henri Rivière renouvelle la technique à partir de l'étude d'*ukiyo-e*. Ce genre d'estampes japonaises date de la période d'Edo (1615-1868), qui se termine avec l'abolition du régime féodal et l'entrée dans l'ère moderne du Japon. Plusieurs corps de métier collaborent pour réaliser ces gravures sur bois qui, dès le XVIII^e siècle, introduisent la couleur au lieu du noir et blanc traditionnel. Chaque surface en relief des matrices est badigeonnée au pinceau avec le pigment coloré approprié, dilué dans de l'eau, lié avec de la pâte de riz. Les Japonais obtiennent ainsi des aplats doux et éclatants juxtaposés, ou ils superposent des couleurs transparentes.

L'usage d'une large palette de teintes en aplats permet à Marguerite Burnat-Provins d'obtenir les ombres, la lumière et les effets traditionnellement dévolus aux demi-teintes et à leur modulation. Un camaïeu bleu-gris foncé, gris-vert clair et noir et un clocher en contre-jour (ill.11, p.37) figurent «la mante plus ténue que les ailes des phalènes»³⁶ de la nuit. A partir d'un jaune phosphorescent, elle obtient les yeux des hiboux qui brillent dans l'obscurité comme des émeraudes (ill.1, p.29)³⁷. Avec un noir intense fractionné de gris en lignes ou en surface, elle représente le «vêtement de soie»³⁸ du Botch (ill.12, p.56). Le blanc du papier en réserve suggère, quant à lui, les reflets de la lumière (ill.13, p.28) et l'«émail vivant des cétoines [qui] enrichit les feuillages

³⁶ *Ibid.*, p. 35.

³⁷ *Ibid.*, p. 47.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

sur [les] bords»³⁹ du bisse.

L'usage d'encre grasses Lorilleux ne permet toutefois de réaliser ni la lèvre humide du Botch, ni la poussière qu'il marque de son pied fendu. D'autres descriptions visuelles qui agrémentent les poèmes sont omises dans les gravures. Il s'agit par exemple des «clairs reflets satinés»⁴⁰ au long des parois de la chambre de bois, de «la soie floche des écumes»⁴¹ de l'eau du bisse, des mayens qui luisent et des reflets qui s'amortissent au coucher du soleil, des nuées blanches, de l'écume des brumes, et de la buée. Dans *Le Palais de Justice, vu du Pont Notre-Dame* (1889), présentée à l'Exposition des peintres-graveurs de la Galerie Durand-Ruel de 1890, Lepère prouve qu'avec cette gravure sur bois de fil et l'usage d'encre à base d'eau, on peut réaliser des effets, des fumées, des buées, des nuages et de la lumière, qui rivalisent avec ceux de la gravure sur bois de bout. Cependant, les préraphaélites, les symbolistes et Marguerite Burnat-Provins ne cherchent pas à imiter la réalité extérieure, ce qui était encore le cas chez les impressionnistes. Chez ces peintres, lignes, plans, ombres, lumières et couleurs expriment le rêve et la pensée. L'idée récupérée par ces artistes, que la réalité se trouve au-delà des apparences et réside dans l'âme des choses, remonte à Platon. La bonne tradition devient celle, plus spirituelle, des primitifs.

Ligne et succession de plans

Marguerite Burnat-Provins exploite les possibilités de la technique de la gravure sur bois de fil pour inventer un nouveau style, adaptable à la peinture. Le réalisme ne la satisfait plus. Elle recherche un vocabulaire simplifié. Elle abandonne

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

progressivement les touches larges et épaisses, les empâtements, les clairs-obscur, le modelé, la palette sombre et chaude et les détails de sa formation académique, qu'elle pratique tout de même jusqu'en 1905. Dès 1895, elle favorise les lignes directrices du dessin et ses aplats. Au plus tard pendant l'été 1901, Biéler achève lui aussi six gravures sur bois de fil. Cela fait une année qu'il a quitté la ville et s'est installé à Savièse. En ce temps-là, Marguerite Burnat-Provins travaillait déjà à son projet des *Petits tableaux valaisans*, et c'est elle-même qui aurait conseillé à l'artiste de pratiquer la technique. La peinture à l'huile et l'impressionnisme ne satisfaisaient plus Biéler. L'artiste «recherchai[t] un procédé en relation avec l'atmosphère rare, l'absence de distance, le manque de brume, les montagnes accusées par les vents chauds de l'automne. Pour exprimer le caractère si marqué de ces paysans aux traits comme gravés dans le bois, il [lui] fall[ai]t un procédé plus linéaire, plus graphique»⁴². Dans la xylographie, le graveur dégage les lignes, les traits et les surfaces du dessin. En plus de la pratique de la technique, c'est l'étude de la céramique grecque à figures noires⁴³ qui aide Biéler à développer le graphisme où la ligne, au détriment des nuances, exprime la texture, notamment la fluidité des tissus de chanvre qui composent les sacs des *Charges* (vers 1900-01) (ill.14, p.28). L'antiquité continue donc d'être admirée au XIX^e siècle, même s'il s'agit d'une Antiquité autre que celle du XVIII^e siècle. Le nouveau regard porté sur cette période procède de la découverte des marbres du Parthénon récemment arrivés à Londres, favorisés par rapport à ceux de Naples et de Florence que Paris a accueillis⁴⁴. C'est également par le biais de la ligne que

⁴² Biéler, Madeleine, *Ernest Biéler. Sa vie, son œuvre*, Lausanne, édition A la Louve – Charles Bonnard, 1953, p. 79.

⁴³ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁴ Haskell, Francis, *La norme et le caprice, redécouvertes en art, aspects du*

Marguerite Burnat-Provins traduit les «lentes bouffées qui montent des pipes soudées aux lèvres violettes [des vieux]» (ill. 10, p.37)⁴⁵. Additionnés à l'âpreté et à la rudesse du bois, lignes et traits permettent de rendre compte du visage buriné du vieux Mathi du Dzojé (ill.8, p.4). Biéler, contrairement à Marguerite Burnat-Provins, taille lui-même ses matrices au moyen d'une gouge et d'autres outils tranchants, technique qu'il aurait acquise auprès du graveur Alexis Forel (1852-1922). Il imprime ses gravures monochromes avec de l'encre sépia sur des papiers dont il expérimente la couleur. Il les choisit brun, brun clair, beige, sable, gris, ivoire, gris vert, vert bleu ou tilleul. L'adoption de la tempera et du style Art nouveau – clarté de la ligne, aplats et succession de plans – pendant l'hiver 1905-06 signent ainsi l'aboutissement de longues recherches que l'artiste mène pour réformer son esthétique.

Le temps en images dans les gravures sur bois et les métaphores des *Petits tableaux valaisans*

Marion ! tu grandiras, le chat deviendra vieux, les hiboux ne sont pas éternels et les noyers périront, la grande forêt elle-même ne sera plus un jour qu'un amas de cailloux !

Mais l'impérissable poésie qui se dégage des choses et des heures demeurera⁴⁶.

Tout meurt et tout se transforme

Dans les *Petits tableaux valaisans*, l'apparence des choses change en fonction des saisons et de l'éclairage des différentes heures de

goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914, Paris, Flammarion, 1986, pp. 12-13.

⁴⁵ Burnat-Provins 1985, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 22-23.

la journée, comme dans la peinture impressionniste et celle de Monet. Marguerite Burnat-Provins observe et relève la fugacité de la nature : «Le même petit chemin [qui va de la maison jusqu'au creux où le Bisse marmotte apparaît b]run quand il pleut, gris tendre par le temps couvert, fardé de mauve au soleil [...]»⁴⁷.» Le même objet s'use avec le passage du temps :

A la longue, [le] flanc busqué [de la cavagne] se hâle, se fait luisant, et la lumière des matins y faufile des points mauves ; mais vienne le temps où le chanvre élimé se coupe, où la treille exténuée se déchire, avant que les enfants ne l'éventrent ou que le feu n'en laisse qu'une pincée de cendres [...]»⁴⁸.

L'image en série

La série de deux images composée d'une pive d'arolle (ill.15, p.37) et de l'intérieur de la chambre de bois (ill.13, p.28) présente deux moments consécutifs avec un vide intermédiaire qui suggère l'écoulement du temps et la transformation. Elle sous-entend l'usage du rabot pour faire du bois de l'arolle une planche. L'intervention humaine est présentée comme destructrice dans le texte :

[...] sur la planche polie [de la chambre de bois] que mordit la lame sifflante du rabot, des ondulations s'infléchissent, comme les vagues de la mer. Elle porte, nombreuses, les cicatrices des blessures faites au cœur de l'arolle qui, peut-être, se souvient de la forêt [...], car des larmes de topaze, allongées, coulent silencieuses sur les cloisons brunies⁴⁹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

La prise de conscience, au XIX^e siècle, qu'il existe un patrimoine naturel et culturel, beau et irremplaçable, à défendre et à protéger du vandalisme et de l'industrialisation, aboutit à la fondation en 1905 (à laquelle participe Marguerite Burnat-Provins) de la Ligue pour la Beauté, qui deviendra le Heimatschutz (ou la ligue pour la conservation de la Suisse pittoresque).

L'image monoscénique

L'image fixe à scène unique telle que celle des cierges funéraires allumés en train de se consumer (ill.16, p.37) suggère le temps, la mort et la transformation. Cependant, elle présente d'autres stratégies narratives que celles adoptées dans l'image en série, laquelle raconte une histoire par la mise en images d'une suite d'événements. En l'occurrence, c'est le choix de figurer l'instant fécond qui suggère la narration, car il inscrit l'image dans un déploiement temporel. Ce type d'images monoscéniques remonte à l'âge classique. C'est l'analyse du *Laocoon* par Lessing qui mit un terme à la tradition de l'«ut pictura poesis»⁵⁰ d'Horace et ouvrit l'ère moderne de l'autonomie des arts. Lessing différencia la poésie, qui présente une succession d'actions dans le temps, de l'image fixe à scène unique qui évoque le temps. Cependant, les images monoscéniques de la littérature illustrée et symboliste renouent avec la tradition de l'«ut pictura poesis» sur les plans matériel, esthétique et symbolique, dans le sens que les images du texte et les gravures renvoient toutes à des notions abstraites. Le livre illustré du XIX^e siècle brouille ainsi à nouveau les limites entre les caractères et les images imprimés.

L'immuable, « l'impérissable poésie qui se dégage des choses et des heures »

⁵⁰ Horace, *Art poétique*, Bruxelles, Latomus, 1951, p 35.

Marguerite Burnat-Provins associe aux heures de la journée des observations, des sensations, des couleurs et des émotions. Avec l'enténébrement, les choses passent du gris au noir, et elles semblent grandir. L'absence de perception visuelle rend plus attentif aux sons. Les hiboux ululent. «On entend craquer la barrière plantée alentour du pré, des pas pressés agitent l'herbe, quelqu'un barbote dans le ruisseau, puis c'est le silence, après le silence, un cri !»⁵¹. La nuit, l'imagination s'éveille et crée un monde onirique peuplé de revenants dont les histoires inquiètent. Avant la mauvaise nuit, c'est l'effroi de l'heure blême. Le coucher de soleil donne alors une couleur vert pâle aux choses, au lieu du rouge habituel.

La signification des fleurs dépend de leur couleur, de l'espace et des saisons auxquelles elles sont associées. Les iris, soucis, phlox et rameaux du cimetière languissent, s'étiolent, se délabrent, et procurent un sentiment de tristesse et d'inanité. «Partout [...], c'est la détresse navrante des fleurs artificielles qui meurent aussi dans ce funèbre jardin⁵²». L'apparition des colchiques dans les prés annonce la fin de l'été et le froid. Dans «leur parure endeuillée, il est une tristesse⁵³». En revanche, l'épanouissement, au printemps, du cresson, des iris, des passeroles, des ancolies et des dahlias du jardin dont rêve Marguerite Burnat-Provins suggère la fécondité.

Cycle, métamorphose et évolution

Dans la littérature symboliste illustrée, texte et images sont autonomes et se complètent pour suggérer des notions abstraites. Le texte des *Petits tableaux valaisans* renferme des images au pouvoir évocateur. Marguerite Burnat-Provins compare, par

⁵¹ *Ibid.*, p. 130.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ *Ibid.*, p. 12.

exemple, les rameaux de l'arolle à des membres : «La chaleur tendait les rameaux roux de l'arolle comme des bras humains⁵⁴». Elle personnifie aussi d'autres éléments naturels tels que l'eau du bisse, les ravines et la terre :

Venu tout froid de la forêt, [le bisse] miroite la peluche des mousses et faufile son eau tordue en de capricieuses ravines, artères ouvertes où s'épanche le sang des glaciers ; puis, brusquement évanoui, il s'enfonce sous l'épiderme brun de la terre pour s'y perdre, muet et caché dans son cœur⁵⁵.

Elle humanise la nature, notamment les arbres, et en rapproche les êtres humains: la peau des mains des vieux ressemble à «l'écorce des chênes⁵⁶». Elle instaure aussi une relation entre les humains et les objets usuels. Elle relève par exemple que la rouille mord les aïeux, «comme elle mord le vieux soc⁵⁷». Ces liens qu'elle tisse entre les humains, la nature et les objets au moyen de figures de style telles que la métaphore relèvent de la pensée magique⁵⁸. Ils témoignent du refus de Marguerite Burnat-Provins de la pensée naturaliste et scientifique, laquelle, à partir du XVIII^e siècle, sépare et distingue les humains des animaux et des plantes. Le message évoqué par ces images – dans une «Nature immuable⁵⁹», tout meurt et tout se transforme de manière cyclique – anéantit la croyance chrétienne en la survivance de l'âme après la mort et libère la notion du temps linéaire de son poids.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁸ James George Frazer, *Le Rameau d'Or : Le Roi Magicien dans la Société Primitive : Tabou et les Périls de l'Âme*, Paris, Robert Laffont, 1981.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

Marguerite Burnat-Provins distingue l'espace qui s'étend du village à la montagne comme lieu de la nature, du sauvage et du bonheur, de celui de la ville et du fleuve de la plaine comme lieu de tristesse. La géographie mentale de l'artiste, plus que de révéler la réalité, dénonce le modernisme, l'industrialisme et l'individualisme de la civilisation occidentale, et rappelle ainsi Rousseau. Elle observe toutefois aussi les changements survenus dans la société paysanne. Elle regrette l'époque «où les villages ignorants de la vigne, nichaient plus haut», où les hommes moins ambitieux étaient plus sages, où l'on prenait encore le temps de faire des «boîte[s] incisée[s], à coulisse, qui conserve[nt] soigneusement pliés, les beaux mouchoirs de soie⁶⁰». La conception du temps de Marguerite Burnat-Provins reflète les théories scientifiques évolutionnistes contemporaines soutenues par Darwin. Elle réserve toutefois la notion de progrès aux mœurs des individus civilisés et cultivés. Même si elle perpétue le mythe rousseauiste de la nature généreuse, bienveillante et maternelle, et de la paysannerie aux mœurs simples, heureuse et libre⁶¹, elle relève aussi la haine atavique, les passions primitives et les croyances candides du paysan valaisan. Marguerite Burnat-Provins rêve d'un temps idéal. Elle songe au paradis terrestre décrit dans les premiers chapitres de la Genèse, ou à l'Age d'or évoqué par Hésiode dans *Les Travaux et les Jours*, un temps où des sages exerçaient la justice et où les hommes vivaient sans soucis, sans propriété privée, sans agriculture, sans commerce, sans industrie et sans luxe. Nourris par une terre féconde, ils n'avaient pas besoin de travailler. L'avènement de la photographie et des techniques de reproduction photomécaniques de plus en plus précises avaient

⁶⁰ Burnat-Provins 1985, pp. 90, 99 et 172.

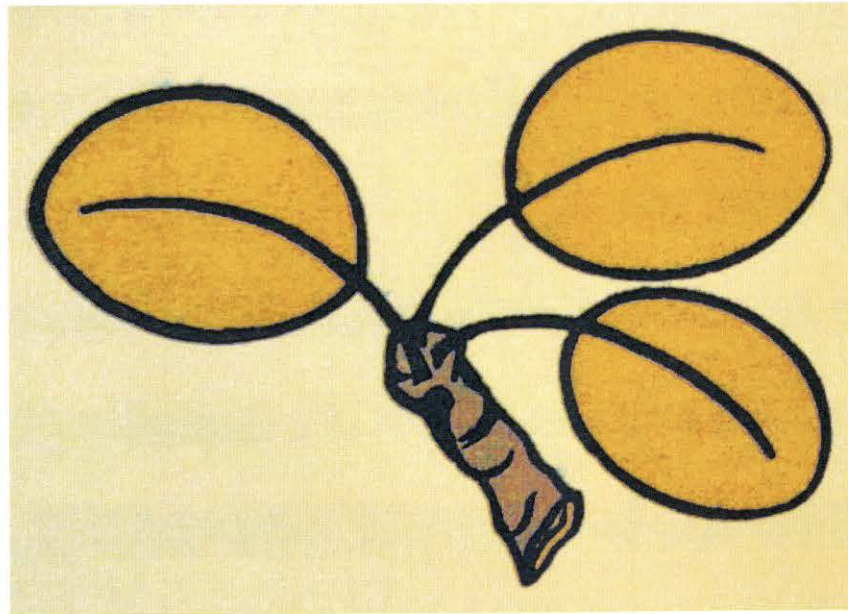
⁶¹ Rousseau, Jean-Jacques, «Première partie, lettre XXIII à Julie», dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Flammarion, 1967, pp. 43-50.

engendrés l'abandon de la gravure sur bois pour la reproduction fidèle du visuel et sa diffusion à grande échelle, et son adoption pour l'illustration et l'expression artistique autonome. En 1880-90, désenchantés par l'industrialisation, la fabrication en masse d'objets et le progrès, et nostalgiques d'un temps plus simple et plus spirituel, les artistes, encouragés par la politique culturelle de la fin du XIX^e siècle, adoptent des modes d'expression plus primitifs.

Les gravures sur bois des *Petits tableaux valaisans* de Marguerite Burnat-Provins participent au renouveau des arts décoratifs vers 1900. L'artiste renouvelle le style et le sens des vignettes, culs-de-lampe et planches hors-texte de l'ouvrage par l'observation, l'étude et la contemplation de la nature, tout comme le style gothique est né de l'étude de la flore nordique⁶². Elle ne renonce toutefois pas totalement à la tradition académique et au modèle grec lorsque, par exemple, elle représente des images monoscéniques et symétriques. Elle ne se débarrasse donc pas complètement de l'éducation reçue de 1891 à 1895 à l'Académie Julian, où elle suit les cours de peinture auprès de Jean-Paul Laurens (1838-1921) et de Jean-Joseph Benjamin-Constant (1767-1830). C'est le Norvégien Edvard Munch, à la recherche du primitif, non pas dans des régions préservées de l'industrialisation, mais dans l'être humain, qui révolutionne la gravure sur bois. Munch, pour rompre avec l'esthétique occidentale, puise dans les conflits internes de l'homme et prête forme à son inconscient, auquel rêves et souvenirs de l'enfance donnent accès. Il ouvre ainsi la voie à l'expressionnisme allemand.

Sophie O'CONNOR

⁶² Semper, Gottfried, *Du style et de l'architecture, Ecrits, 1834-1869*, Marseille, Editions Parenthèses, 2007.



III.9 Marguerite Burnat-Provins, *Trois Feuilles*, cul-de-lampe des *Petits tableaux valaisans*, 1903.

Bibliographie

Abélès, Luce, «Le renouveau du bois gravé dans le livre illustré», dans *1900*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 192-197.

d'Arcy Hugues, Ann et Vernon-Morris Hebe, *Le Grand Livre de la Gravure : Techniques d'Hier à Aujourd'hui*, France, Pyramyd, 2009.

«Ardon.- M.A. Martin, père», *Gazette du Valais*, 17, 1900, p. 3.

Aristote, *Poétique*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», [Collection des Universités de France], 1969, [1^{ère} édition 1932].

Auguste Lepère ou le renouveau du bois gravé, catalogue d'exposition, catalogue rédigé et établi par François Fossier, Paris, Réunion des musées nationaux, Paris, Spadem, Adagp, [Les dossiers du Musée d'Orsay], 1992.

Aurier, Albert G., «Les symbolistes», *Revue encyclopédique*, tome 2, n°32, 1^{er} avril 1892, pp. 474-486.

Baas, Jacquelynn Rae, *Auguste Lepère and the Artistic Revival of the Woodcut in France, 1875-1895*, thèse de doctorat, The University of Michigan, 1982.

Bénédite, Léonce, «Auguste Lepère, peintre-graveur», *Art et décoration*, vol. 15, janvier 1904, pp. 22-33.

Bénédite, Léonce, «Félix Bracquemond l'Animalier», *Art et décoration*, janvier - juin 1905, tome XVII, pp. 37-47.

Biéler, Madeleine, *Ernest Biéler. Sa vie, son œuvre*, Lausanne, éditions A la Louve – Charles Bonnard, 1953.

Blachon, Rémi, *La gravure sur bois au XIX^e siècle : L'âge du bois debout*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001.

Blunt, Wilfrid avec l'assistance de William T. Stearn, *The Art of Botanical Illustration*, London, Collins, [The New Naturalist : a Survey of British Natural History], 1951 [1^{ère} édition 1950].

Bouyer, Raymond, «L'exposition rétrospective et moderne de la gravure sur bois à l'École des Beaux-Arts», *Gazette des beaux-arts*, année 44, mai, troisième période, tome 27, 1902, pp. 387-394.

Bracquemond, Félix, *Étude sur la gravure sur bois et la lithographie*, Paris, Béraldi, 1897.

Broccard, Sophie, Bernard Broccard, Reynald Delaloye, Jean Ducrey, Max Frossard, Alexis Gaillard, Raphaël Gaillard, Nicole Kunz et Aimé Riquem, *Regards croisés sur Ardon*, Ardon, Imprimerie Montfort SA à Monthey, 2006.

Burnat-Provins, Marguerite, «Lettre ouverte à M. Henri Malo», *Mercur de France*, n° 321, Tome LXXXVIII, 1 novembre 1910, pp. 190-191.

Burnat-Provins, Marguerite, *Petits tableaux valaisans*, Genève, Ed. Slatkine, 1985, [1^{ère} édition, Vevey, Säuberlin & Pfeiffer, 1903].

Burnat-Provins, Marguerite, *Heures d'automne*, Paris, Emile-Paul, 1921, [1^{ère} édition, Vevey, Säuberlin & Pfeiffer, 1904].

Burnat-Provins, Marguerite, *Le Cœur sauvage*, Savièse, Éditions Valmedia, réédition 1989, [1^{ère} édition, Paris, Sansot, 1910].

Burty, Philippe, «La gravure et la photographie en 1867», *Gazette des beaux-arts*, année 9, septembre 1867, pp. 252-271.

Busset, Maurice, *La Technique moderne du bois gravé et les méthodes anciennes des xylographes du XVI^e siècle et des maîtres graveurs de Yedo*, Paris, Delagrave, 1925.

Coppens, Christian et al., *L'Empire de Flore : Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^e siècle au XIX^e siècle*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1996.

Costantini, Michel, «La question du récit», *Littérature*, n°106, juin 1997, pp. 3-5.

Delaloye, Louis, *Ardon*, Sion, Valprint S.A., 1968.

Dubuis, Catherine, «Lorsque les *Petits tableaux valaisans* paraissent...», dans

Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, Cahier 2, Sion, Musées cantonaux du Valais ; Bex, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1989, pp. 9-12.

Dubuis, Catherine et Pascal Ruedin, *Marguerite Burnat-Provins : écrivaine et peintre (1872-1952)*, Lausanne, Payot, 1994.

Dubuis, Catherine, *Les forges du paradis, Histoire d'une vie : Marguerite Burnat-Provins*, Vevey, Editions de l'Aire, 1999.

Dubuis, Catherine, «Petits tableaux valaisans et Le village dans la montagne : deux regards sur la ruralité valaisanne au tournant du XX^e siècle» dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 18, Boussens, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 2010, pp. 25-36.

Fovanna, Christophe, «La mise en recueil, A propos de "La Chambre de bois", du texte et des images dans les *Petits tableaux valaisans* de Marguerite Burnat-Provins», dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 1, Sion, Musées cantonaux du Valais ; Bex, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1988, pp. 27-29.

Gabbud, Jean-Yves, «Un peu d'histoire et d'économie», *Haut-de-Cry*, n° 141, février 2004, pp. 6-8.

Genève, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Archives Baud-Bovy.

Grand, Muriel, *L'œuvre graphique de Marguerite Burnat-Provins de 1898 à 1907*, Mémoire de licence, Lettres, Genève, 2007.

Gonse, Louis, «Aquarelles, dessins, et gravures au Salon de 1875», *Gazette des beaux arts*, année 17, deuxième période, tome 12, août 1875, pp. 166-174.

Hadot, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.

Handasyde, Buchanan, *Nature Into Art : a Treasury of Great Natural History Books*, New York, Mayflower Books, 1979.

Haskell, Francis, *La Norme et le caprice, redécouvertes en art, aspects du*

goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914, Paris, Flammarion, 1986.

Hicklin, Frances, *Bewick Wood Engravings*, London, Her Majesty's Stationery Office, [Victoria and Albert Museum], 1978.

Horace, *Art poétique*, Bruxelles, Latomus, 1951.

Izquierdo, Patricia, «La poésie féminine à la Belle Epoque : l'originalité de Marguerite Burnat-Provins», dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 15, Boussens, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 2006, pp. 33-42.

«La fabrique de caractère en bois d'Ardon incendiée», *Nouvelliste*, 179, 1933, p. 2.

Lazarille (Cognard, Jules), «Echos de partout», *La Semaine littéraire*, n° 455, 1902, pp. 458-459.

Frazer, James George, *Le Rameau d'Or : Le Roi Magicien dans la Société Primitive : Tabou et les Périls de l'Ame*, Paris, Robert Laffont, 1981.

Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire de Dornigen, Fonds Marguerite Burnat-Provins, IS 5349.

Lausanne, Centre de recherches sur les lettres romandes, Fonds Marguerite Burnat-Provins.

Leniaud, Jean-Michel, *L'Art nouveau*, Paris, Citadelles & Mazenod, [L'Art et les grandes civilisations 39], 2009.

Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 2002, [1^{ère} édition 1990].

MacRobert, T. M., *Fine Illustrations in Western European Printed Books*, London, Her Majesty's Stationery Office, [Victoria and Albert Museum], 1969.

Madsen, Stephan Tschudi, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, H. Aschehoug & Co., 1956.

Magnin-Gonze, Joëlle, *Histoire de la botanique*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2009, [1^{ère} édition, Paris, Delachaux et Niestlé, 2004].

Malo, Henri, «Un art qui doit renaître», *Mercure de France*, n° 313, Tome LXXXVI, 16 juillet 1910, pp. 282-287.

Malo, Henri, *Marguerite Burnat-Provins. Biographie critique illustrée d'un portrait-frontispice et d'un autographe, suivie d'opinions et d'une bibliographie*, Paris, E.Sansot, [Les célébrités d'aujourd'hui], 1920.

Marguerite Burnat-Provins, catalogue d'exposition, Bernard Wyder, Manoir, Martigny, 1980.

Marguerite Burnat-Provins 1872-1952 : de l'Art nouveau à l'art hallucinatoire, catalogue d'exposition, sous la dir. de Helen Bieri Thomson et Catherine Dubuis, Gingins, Fondation Neumann, Paris, Somogy, 2003.

Marx, Roger, «Les expositions : simples notes sur le Salon des peintres-graveurs», *L'Artiste*, vol. 123, avril 1891, pp. 259-265.

Marx, Roger, «Peintres-graveurs contemporains : L-A. Lepère», *Gazette des beaux-arts*, année 38, troisième période, tome 16, octobre 1896, pp. 299-305.

Marx, Roger, «Peintres-graveurs contemporains : L-A. Lepère», *Gazette des beaux-arts*, année 50, troisième période, tome 39, mai-juin 1908, pp. 394-402, 497-512.

Marx, Roger, «Peintres-graveurs contemporains : L-A. Lepère», *Gazette des beaux-arts*, année 50, troisième période, tome 4, juillet 1908, pp. 77-88.

Mason, Rainer Michael [et al.], *Le livre libre : essai sur le livre d'artiste*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2010.

Meizoz, Jérôme, «Marguerite Burnat-Provins protège les mystères», dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 2, Sion, Musées cantonaux du Valais ; Bex, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1989, pp. 19-23.

Meizoz, Jérôme, «Esquisse d'une idéologie du rustique : entreprise poétique et emprise politique chez Marguerite Burnat-Provins», dans *Association des Amis*

de Marguerite Burnat-Provins, Cahier 3, Bex, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1990, pp. 39-42.

Meizoz, Jérôme et Pascal Ruedin, «Inventaire sommaire d'un fonds Marguerite Burnat-Provins», dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 6, Martigny, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1993, pp. 7-18.

Meizoz, Jérôme, *Un lieu de parole : Notes sur quelques écrivains du Valais romand (XX^e siècle)*, Saint-Maurice, Pillet, 2000.

Melot, Michel, Antony Griffiths et Richard S. Field, *Histoire d'un art, l'estampe*, Genève, Skira, 1981.

Melot, Michel, *L'Illustration : Histoire d'un Art*, Skira, Genève, 1984.

~ 1900 *Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, catalogue d'exposition, édité par Christoph Vögele, Matteo Bianchi et Pascal Ruedin, Solothurn, Solothurn Kunstmuseum, Bellinzona, Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, Sion, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 2000.

Morand, Joseph, «Note bibliographique sur les *Petits tableaux valaisans* de Marguerite Burnat-Provins», dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 2, Sion, Musées cantonaux du Valais ; Bex, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1989, pp. 7-8.

Naylor, Gillian (édité par), *William Morris by himself, Designs and writings*, London & Sydney, Macdonald & Co (Publishers) Ltd, 1988.

Notice bibliographique sur Petits Tableaux valaisans par Mme Marguerite Burnat-Provins, Opinion de la presse suisse et étrangère, Genève, Librairie A. Jullien, Vevey, Säuberlin & Pfeiffer, 1903.

«Nouvelles locales, L'incendie d'Ardon», *Nouvelliste*, 180, 1933, p. 2.

Palmer, Rodney et Thomas Frangenberg (éd. par), *The Rise of the Image : Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Aldershot, Ashgate, 2003.

Reichler, Claude et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, [Bouquins], 1998.

Reichler, Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, [Collection «Le Voyage dans les Alpes»], 2002.

Rivière, Mireille et Jan Baetens (dir.), *Time, Narrative & the Fixed Image. Temps, Narration & Image fixe*, Amsterdam, Rodopi, 2001.

Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Flammarion, 1967.

Ruedin, Pascal, «Fonds archivaux et iconographiques», dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 1, Sion, Musées cantonaux du Valais ; Bex, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1988, p. 9.

Ruedin, Pascal, «Les expositions», dans *Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, Cahier 1, Sion, Musées cantonaux du Valais ; Bex, Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, 1988, p. 23.

Rumpel, Heinrich, *La gravure sur bois*, Genève, Les Editions de Bonvent, [Les métiers d'art], 1972.

The Artistic Revival of the Woodcut in France 1850-1900, catalogue d'exposition, Jacquelynn Baas et Richard S. Field, Ann Arbor, The University of Michigan Museum of Art, 1984.

«Une nouvelle industrie à Ardon», *Nouvelliste*, 184, 1930, p. 3.

Semper, Gottfried, *Du style et de l'architecture, Ecrits, 1834-1869*, Marseille, Editions Parenthèses, 2007.

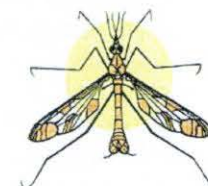
Uzanne, Octave, «La Renaissance de la gravure sur bois, un néo-xylographe, M. Félix Vallotton», *L'Art et l'Idée*, février 1892, pp. 113-119.

Valette, Gaspard, «La vie en Suisse», *Semaine littéraire*, n° 491, 1903, pp. 253-256.

Vallotton, Maxime et Charles Goerg, *Vallotton : catalogue raisonné de*

l'œuvre gravé et lithographié / Catalogue raisonné of the printed graphic work, Genève, Ed. de Bonvent, [Publications du Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève], 1972.

Zermatten, Françoise, *Marguerite Burnat-Provins et les Petits tableaux valaisans*, Mémoire de licence, Lettres, Fribourg, 1977.



MARGUERITE BURNAT-PROVINS
UNE FEMME POETE ET PEINTRE DU VALAIS MERIDIONAL¹

Savièse², un village de la vallée du Haut-Rhône, suspendu à ses coteaux de vignes et de vergers. Au-dessus, ses mayens, ses forêts, ses alpages et roches nues. Devant lui, la vallée d'Hérens, avec ses villages de bois et ses cimes de neige. Entre les deux, la plaine où coulent les eaux glaciaires, turbulentes, du jeune Rhône. Est-ce suffisant pour investir ce coin «d'aire culturelle méditerranéenne» ?

De sa source à son entrée dans la mer, le Rhône a façonné des peuples d'une même parenté d'esprit. On y trouve des légendes jumelles, des clochers frères. Le patois valaisan est un idiome franco-provençal. Magie de l'eau, âme de la terre. Mais quand Marguerite Burnat-Provins fait son premier séjour à Savièse, en 1901, elle n'a rien de rhodanien. Elle est née à Arras en 1872, d'un père belge et d'une mère de sang hollandais, et elle est loin de se douter qu'elle deviendra «la Valaisanne d'un Valaisan³», d'autant qu'elle est mariée depuis six ans à Adolphe Burnat, un architecte vaudois. Le couple habite Vevey, sur les rives du Léman, la petite cité d'exil de Gustave Courbet. Jeune fille, elle a suivi la filière des études de dessin, à Paris, où elle rencontre le peintre Benjamin Constant. Parmi les portraits qu'il fit d'elle, celui intitulé «Les Diamants noirs» (allusion aux yeux du modèle) restera célèbre.

¹ Texte d'une communication faite en Belgique, paru dans *Sources* no 7, Namur, septembre-octobre 1990. p.159-166. Le thème du colloque était l'exploration d'une géographie culturelle méditerranéenne. (NdE)

² Graphie généralement acceptée (P.M. écrit «Savièze»). (NdE)

³ Rilke, in *Les Quatrains valaisans*.

A Vevey, elle organise des expositions dans son atelier, donne des cours de dessin, écrit des articles dans la *Gazette de Lausanne*. Tout cela ne l'exorcise pas de sa nostalgie latente. Elle trouve le milieu protestant trop rigoriste, alors que Savièse... A lui seul, le nom est un poème, une musique et c'est aussi et surtout le centre de tout un groupe de peintres. Elle y a déjà fait une exposition en 1898, encouragée par Ernest Biéler, le fondateur de l'Ecole de Savièse. Mais elle est mariée. Qu'à cela ne tienne ! Elle enfreindra la loi première du mariage, celle qui décrète que la femme doit suivre son mari. Elle aura d'ailleurs de bonnes raisons : «Mes nombreux séjours en Valais ont été motivés par la vie que je menais dans le canton de Vaud, la façon dont M. Burnat avait organisé la sienne, toujours dehors, réunions, comités, associations, écoles... ! C'est pourquoi en 1898, quand Biéler m'a dit du Valais : Ce pays est pour vous, j'ai senti qu'il disait vrai⁴».

Symbiose immédiate. Ici la jeune femme respire. Ici, elle vit. D'abord comme peintre. Elle entre de plain-pied dans l'Ecole de Savièse qui se distingue par des lignes incisives, une perception visuelle dépouillée, voire ascétique, fidèle au graphisme du Valais et de l'âme de ses habitants. Il faut savoir, par exemple, qu'un village valaisan, comme le décrit le critique Blaise Allan, «est un être seul devant Dieu et devant la mort⁵».

Rainer Maria Rilke qui, on le sait, vécut en Valais les huit dernières années de sa vie, lui a rendu hommage dans ses *Quatrains valaisans* : pays silencieux dont les prophètes se taisent, pays qui prépare son vin, où les collines sentent encore la

⁴ Propos cités par Bernard Wyder, dans le catalogue de l'exposition qu'il organisa au Musée de Martigny, en 1980.

⁵ *La Suisse au cap du XX^e siècle*, d'Alfred Berchtold.

Genèse. Et ne craignent pas la fin.

Marguerite Burnat-Provins ne connaîtra pas Rilke. En 1918, date à laquelle le château de Muzot accueillera le poète, elle voyagera entre l'Anjou, Luchon et Paris. Quant aux écrivains valaisans de chair et de sang, ils n'existent pas encore. Le premier espoir, Louis de Courten, meurt à 23 ans, en 1903, et l'homme qui sera le premier écrivain valaisan, Maurice Zermatten, n'est pas encore né.

L'osmose qui s'opère entre Marguerite Burnat-Provins et la contrée saviésanne est si totale, si profonde, que l'œuvre, tant celle écrite que la picturale, en portera le sceau, comme un pacte qu'on signe avec son sang. Et l'on peut se demander si les présences hallucinatoires qui se manifesteront plus tard chez elle, dans leurs multiplicités originelles, n'existent pas déjà en puissance, dotant son personnage d'un double. Elle va jusqu'à adopter le costume saviésan.

Elle ne connaîtra pas non plus le jeune Vaudois René Morax qui, à courte distance d'elle, à peine d'un vol d'aigle, écrit sa première pièce de théâtre : *La Nuit des quatre temps*. Il a déjà en tête le projet d'un théâtre à la campagne, qui serait construit dans le style d'un vaste fenil. En 1905, ce sera chose faite, le Théâtre du Jorat ouvrira sa porte rustique dans une odeur de bois encore fraîche. Tout le monde sera là, citadins et paysans, ce qui fera dire à l'écrivain genevois Gaspard Valette : «On ne vient pas là comme au théâtre, on s'y retrouve comme à un immense rendez-vous de famille.⁶»

⁶ *Ibid.*

De grandes œuvres y seront jouées, reprises, entre autres (puisque nous parlons du Valais) *La Servante d'Evolène*, du même René Morax. On y entend des vers comme ceux-ci :

Seigneur dans votre main
Vous tenez l'âme humaine
Ce n'est qu'une humble graine
Dans le vent du matin.

Gaspard Valette aurait-il raison, quand il dit que «la Suisse romande ne se dépêtrera jamais de son aspiration au ciel» ?

En tout cas, cette graine dans la main, comparée à l'âme, c'est la morale qui se dégage de la parabole du grain de sénevé : «La plus petite des semences devient un arbre, de sorte que les oiseaux du ciel viennent habiter dans ses branches.⁷»

Revenons à Marguerite, que Gonzague de Reynold décrit dans *La Liberté*, de Fribourg, vêtue en saviésanne, se rendant au marché de Sion, le panier sous le bras.

Et Ramuz, dans tout cela ? Ce Vaudois du lac qui, lui aussi, sera inspiré par le Valais. L'année où Marguerite Burnat-Provins fait paraître ses *Petits tableaux valaisans* (1903), il est à Paris. A-t-il connaissance de ce livre ? Le lira-t-il plus tard ? Et les autres recueils ? Aucun témoignage écrit de sa part. Il est vrai que l'écriture féminine ne semble pas l'avoir spécialement intéressé. Elle était rare, certes, mais raison de plus pour attirer la curiosité littéraire de quelqu'un qui se disait, ou tout au moins le sous-entendait, attentif à toute forme d'expression, pourvu qu'elle fût authentique.

⁷ Matthieu, XIII, 31/32.

Avant les *Petits tableaux valaisans*, Marguerite Burnat-Provins n'a fait paraître que quelques articles, bien qu'elle avoue «avoir toujours dessiné et écrit, étant une toute petite fille». Elle ajoute : «Je ne sais à présent, si j'aime écrire ou peindre⁸». Henri Bataille dira de ces *Petits Tableaux* qu'ils sont «sans composition apparente, sans effort d'arrangement, comme la nature elle-même».

Lisons quelques lignes d'un de ces *Tableaux*, intitulé «Le bisse» :

Ourlé du sauvage parfum des menthes, le bisse court en écartant les herbes qui le saluent ; la sauterelle confiante s'y aventure à la nage, et l'émail vivant des cétoines enrichit les feuillages sur ses bords. [...]
Son onde fiévreuse, contrariée par les pierres, déchirée par les doigts invisibles qui s'y plongent et font voler la soie floche des écumes, vient parfois s'étendre, pour se reposer, dans un havre caillouté de graviers ronds comme des noix. [...]

Les bisses sont d'étroits canaux de montagne qui amènent l'eau des rivières sur les pentes herbeuses. Sans eux le Valais central serait une garrigue. Ils courent, coulent, bondissent au flanc des pentes, souvent creusés dans le rocher, à moins qu'ils ne soient faits de planches vissées à même le roc. Le plus ancien est justement celui de Savièse (1430).

Pour qui a suivi un de ces bisses, comme je l'ai fait dès ma petite enfance, le texte de Marguerite Burnat-Provins est doublement vivant. Elle ne se contente pas de dire : une fleur, un insecte... chaque chose est appelée par son nom. Les cent quatorze bois

gravés en couleurs, illustrant le texte, font magiquement revivre les sèves de ces bois. Tout d'abord l'arole, ce pin d'altitude, majestueux, quoique souvent tordu, déchiré par les tempêtes. Son vrai nom : pin cembre. C'est le Valais qui le nomme *arole*, du patois *arola*, lui-même venant du pré-latin *arula* : petit autel.

Comme il est vrai qu'un autel se dresse au-dessus des choses, l'arole croît plus haut que les autres arbres. Cette attention à la nature l'engage à fonder la Société protectrice des paysages, qui deviendra le Heimatschutz. Effet de l'air montagnard sur cette femme des terres planes et des brumes nordiques. Un air tout rempli d'imperceptibles cristaux de glace. Mais nous l'avons dit, l'osmose fut immédiate. A ses angoisses d'artiste, à ses dissonances intérieures, lui répond l'appel d'une terre d'une authenticité encore vierge. Il faut se représenter le Valais à cette époque : une plaine du Rhône en partie ébouriffée de joncs et de saules, où vit toute une faune marécageuse. Dans les montagnes, les villages sans bruit. C'est l'été. Les gens sont aux foins. Ils sont partis le matin, la faux et le râteau sur l'épaule. L'homme et la femme, avec les enfants, le mulet quand ils en possèdent un. Le plus souvent on se le partage entre deux, ou trois familles. La clef de chaque maison est sur la porte. Ici le temps n'est ni avide, ni pressé. La fontaine, où les femmes viennent laver le linge, le sait. Chant de la vie en sa simplicité rustique, ardue, mais belle de ne rien devoir à personne, tout cela donnant au mot Valais une aura de ferveur et de vérité.

«Pays trop fier pour désirer ce qui transforme» écrira Rilke. Ce ne sera bientôt plus vrai. A partir des années trente, les exigences du tourisme viendront bousculer la méditation abrupte de ce pays, où l'on vit du strict nécessaire, dans une ascèse hiératique acceptée.

⁸ Lettre à Jules Cougnard, critique de *La Semaine littéraire*.

Les *Petits tableaux valaisans* seront suivis des *Heures d'automne* (1904), des *Chansons rustiques* (1905), du *Chant du verdier* (1906), ainsi que d'un court récit : *Sous les noyers*. Tous ces ouvrages vibrent de l'aire valaisanne, dans un tournoiement de papilles régi par les cinq sens.

Mais tout cela n'est encore qu'une attente qui s'ignore, une préparation insoupçonnée à l'éclosion du moi profond de l'artiste-poète. Il lui faudra l'offrande de l'amour, de la passion, de la volupté. Juin 1906... A cette saison, en Valais, sur les chemins bordés d'absinthes sauvages, le soleil est blanc.

Je t'aime.

Personne ne m'a appris ce mot. Je l'ai senti venir des profondeurs de ma chair, monter de mon sang à mes lèvres et s'envoler vers ta jeunesse et la force féconde qui est en toi.

Je l'ai entendu sortir de ta bouche avec ivresse. [...]

Ainsi s'ouvre *Le Livre pour toi*. Toi, c'est Paul de Kalbermatten. J'en connais la souche aristocratique. Stature olympienne dont émane une force intérieure rassurante, voire protectrice. «J'ai regardé ton corps debout, simple et altier comme un pilier d'ivoire, ambré comme un rayon de miel.»

Elle le nomme Sylvius, évocation de forêts, d'alpages, de gentianes. Il a vingt-huit ans, elle, trente-quatre. Ces six ans de différence semblent la hanter. A tout moment, elle exalte la jeunesse de l'amant, comme si, déjà, la sienne était passée.

Tu ris sous mes dents et ton rire me fait vibrer jusqu'aux talons ; sa juvénile insolence amuse mes nerfs et glisse dans ma bouche entr'ouverte un

chatouillement.

Qui sait si, plus tard, quand elle aura divorcé d'avec Adolphe Burnat, puis se sera remariée à Paul de Kalbermatten, qui sait si ses nombreux voyages, loin de lui, ne seront pas inconsciemment des fuites motivées par la psychose de cette différence d'âge.

Telle induction ne contredit pas le narcissisme que Monique Laederach diagnostique dans son étude sur cet auteur⁹. En effet n'y a-t-il pas à la base du narcissisme un complexe d'infériorité ? On se contemple pour avoir la certitude d'exister. La peur de ne plus être aimé, ou de ne plus aimer à ce paroxysme, s'infiltré à tout moment dans les pages du *Livre pour toi*.

Si tu dois un jour me lacérer le cœur [...]

J'ai senti que tu m'oubliais, que tu allais plus loin que moi vers la vie. [...]

Que n'ai-je la force de te broyer, d'arrêter ton cœur à cette seconde où je le sens tout à moi, de te faire glisser lentement de l'ivresse dans la mort. [...]

La mort, elle en parle souvent. Seule éternité possible, inéluctable, même.

J'ai peur, quelque chose s'en va... Est-ce en toi, est-ce en moi, je ne sais plus. [...]

Cette peur d'elle-même, confondue avec la peur de l'autre, tel un long filament sécrété par son âme, s'entortille autour d'elle, en une spirale d'autodestruction. Marguerite Burnat-Provins est

⁹ «Marguerite Burnat-Provins. Sa vie, son œuvre». Postface au *Livre pour toi*, Bibliothèque romande, 1971.

certainement un être lunaire. Mais des trois divinités qui régissent cet astre : Séléné, Artémis et Hécate, les deux premières ne font que transparaître chez elle, laissant la primeur à trouver son centre d'équilibre.

Le Livre pour toi paraît en 1907, chez Sansot à Paris. En Suisse, c'est le scandale. Une femme osant, à l'oreille de tout un chacun, glorifier les corps et les gestes de deux amants ; une femme osant décrire les étreintes et les fureurs de la passion, jusqu'à les rendre perceptibles, comme le ferait une aiguille dans la pulpe de la chair.

Des frissons, des vertiges traversent les mots, grésillent sous la peau, se rassemblent en des réseaux de volupté. Pourtant tout n'est pas dit, loin de là ! mais il en est de certaines suggestions, comme du dernier voile qui recouvre une nudité.

Viens maintenant : voici ma robe, voici mes mains.
Reste agenouillé, je caresserai lentement ta nuque inclinée.

Célébrant la bouche de Sylvius :

Elle est la source à la fois cuisante et fraîche où je bois la vie ; je la provoque et je la subis, tendre ou volontaire, apaisante et cruelle, avec la caresse moite de ta langue, la piqûre brève de tes dents.

Certains accents font penser à une Louise Labé. Mais Louise, c'était le début de la Renaissance. Entre elle et Marguerite, trois siècles passeront, au long desquels le puritanisme anglais laissera son empreinte un peu partout dans les milieux protestants, tel que celui des Burnat. Quant aux Kalbermatten, ils sont catholiques.

S'ils échappent au self-rigorisme, les dogmes sont là pour les emmurer, ce qui, finalement, revient au même. Ils ne voient en cette femme qu'une femme adultère, en état de péché mortel.

Et le respect de ta force m'a laissée muette, retenant le rôle prêt à percer ma gorge, retenant les mots serrés entre mes dents, retenant le spasme déchaîné, pour écouter rugir le tien, dans la clameur brève et triomphante jaillie du bonheur de ta chair, dans le cri de victoire jeté vers l'éternel amour.

Imaginons, en nous reportant à cette époque, le père et la mère de Sylvius, gens de messe, lisant cet aveu du «dérèglement de tous les sens¹⁰» !

Sylvius résistera aux foudres, à la tempête. Peut-être protégé par ce surnom mythique qui l'associe aux éléments, à la nature entière, dans une sorte de panthéisme sacré.

Et le mari ? Adolphe Burnat ? très brave, très maître de lui. Marguerite ne lui avait pas caché sa passion : «Le 15 juin 1907, je m'éloigne pour toujours. Monsieur Adolphe Burnat m'a accompagnée à la gare en me souhaitant bonne chance. Sa dernière parole a été : "Ce n'est pas pour moi que vous eussiez écrit le Livre pour toi", qu'il a voulu connaître et qui parut cette année-là.»

Désormais Savièse lui sera fermé, lieu de ses plus belles années. C'est à Bozel, en Savoie, où elle rejoint Sylvius, qu'elle écrit le *Cantique d'été*, d'une sensualité aussi aiguë que l'œuvre précédente.

¹⁰ Rimbaud, *Une saison en enfer*.

Je serre entre mes dents les mèches blondes désordonnées, tandis qu'allongée près de toi, dans le miroir profond de tes yeux je regarde surgir par des venelles où s'écrasent des roses, les désirs fous qui se heurtent et se pressent.

La tige des bromes est sucrée, mais tes cheveux ont l'arôme que prend, au fond des boîtes de laque, le thé noir et précieux.

Savièse est derrière elle. Elle n'y reviendra plus. Elle y était venue pour peindre, elle en est repartie sous l'anathème d'un livre qui, s'il avait été «lancé» en toute liberté d'esprit, aurait pu, aurait dû devenir le bréviaire des amants. Henri Bataille dira de lui qu'il «s'en dégage une splendeur védique». Il y a de cela, si l'on pense à certains mantras investis d'un pouvoir magique :

Sur toi mon époux, j'ai placé
L'herbe qui sur toutes l'emporte :
Comme le veau court vers sa mère,
Comme l'eau court, tu viens à moi.

Il est indéniable que *Le Livre pour toi* donne l'impression d'un véritable rituel de magie, dédié à l'amour charnel. Sans la persévérance de l'écrivain et poète suisse Monique Laederach, il serait sans doute encore en train de croupir dans les caves où l'avait jeté, en des centaines d'exemplaires rachetés à l'éditeur, la famille de Sylvius. C'était Michel Dentan qui avait eu l'idée de le rééditer pour la Bibliothèque romande, «mais il hésitait, me confia Monique Laederach, parce que personne ne voulait faire de postface. On ne savait à peu près rien de Marguerite Burnat-Provins, après son divorce d'avec Adolphe Burnat, même pas le nom de Sylvius»... Elle accepta néanmoins le défi. Et quel défi !

Faire le détective entre Sion, Genève, Louveciennes et Paris et se voir claquer la porte au visage par des personnages irréels, sortes de sépulcres blanchis. Après Savièse, Marguerite Burnat-Provins écrira maints ouvrages encore, romans, contes, poèmes. Parmi ceux-ci les *Poèmes troubles* (1920), auxquels *Orlando*, de Virginia Woolf, fera curieusement pendant.

Ces livres font partie d'autres périodes, qui ne concernent pas notre sujet. De même j'ai peu parlé de l'œuvre picturale. Elle prendra son importance plus tard, dès 1914, date à laquelle se réveilleront les entités qui l'habitent, encore insoupçonnées, elles se feront connaître en une longue suite de personnages aux expressions souvent effrayantes, montrant au grand jour ce qui grouille dans les bas-fonds de l'âme, ou de l'infra conscience humaine¹¹.

Je m'en suis donc tenue à la période saviésanne, à l'influence de cette aire méditerranéenne située au cœur des Alpes, sur un être venu d'ailleurs, de carnation psychique complètement différente. Marguerite aurait-elle aimé Sylvius, si elle l'avait rencontré autre part ? L'aurait-elle seulement remarqué ? Il fallut ce regard de l'homme des montagnes, qui s'accroche à la terre pour en extraire le suc, sans perdre de vue la cime, tandis que l'air s'imprègne de «l'odeur forte de la terre abreuvée qui remercie».

Elle aussi, l'a remerciée.

Pierrette MICHELOUD

¹¹ Lire à ce propos *Art et hallucination*, de Georges de Morsier, La Baconnière, Neuchâtel, 1969.



Paul de Kalbermatten, «Sylvius», vers 1908, coll. privée, photo Fred Boissonnas

Note de l'éditrice

Un poème du premier recueil publié par Pierrette Micheloud (*Saisons*, titre très «burnat-provins», 1945) trahit la nette influence du *Livre pour toi* (1907) :

TES MOTS

Tes mots sont quelquefois plus doux que des baisers,
Plus profonds que des soirs d'octobre sans étoile,
Plus tendres que des ciels aux couchants irisés,
Plus vastes que l'espace et plus légers qu'un voile.
Tes mots sont quelquefois plus doux que des baisers.

Pierrette Micheloud

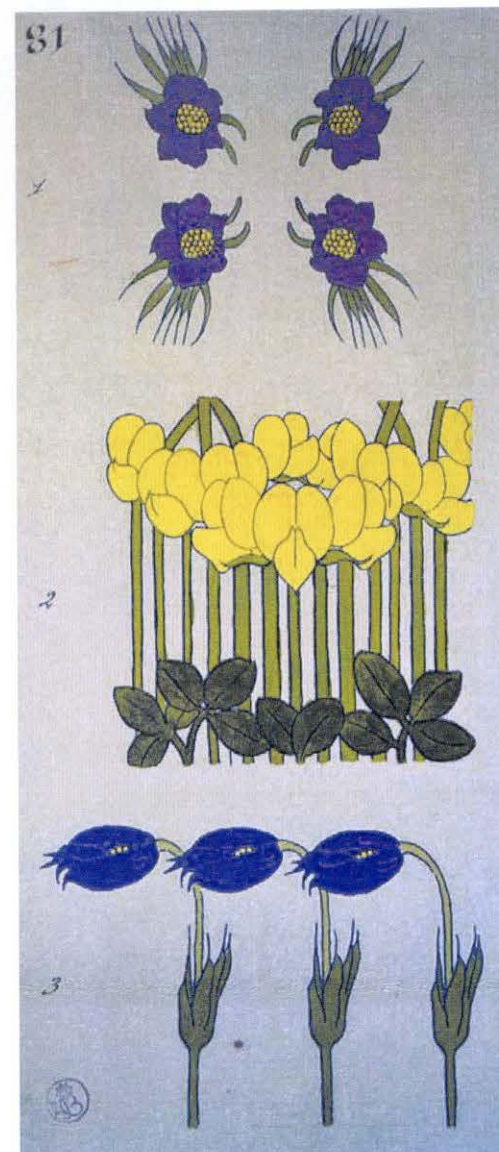
Les mots que tu m'as dits sont des oiseaux jaseurs qui tournent
autour de ma tête.

Quelquefois, l'un d'eux, le plus tendre, revient vers ma bouche
où tes lèvres l'avaient posé ; je le sens doux comme la plume,
tremblant comme un baiser, et lentement, il descend au fond de
mon cœur pour s'y nicher.

Marguerite Burnat-Provins



Ill.12 Marguerite Burnat-Provins, *Le Botch*, cul-de-lampe des *Petits tableaux valaisans*, 1903.



Ill.5 Marguerite Burnat-Provins, carton de broderie à motifs d'anémones pulsatiles et de fleurs des prés, s.d. (vers 1904).

L'ARBRE GENEALOGIQUE DE MARGUERITE BURNAT-PROVINS

L'arbre généalogique présenté illustre l'ascendance de Marguerite Provins sur quatre générations.

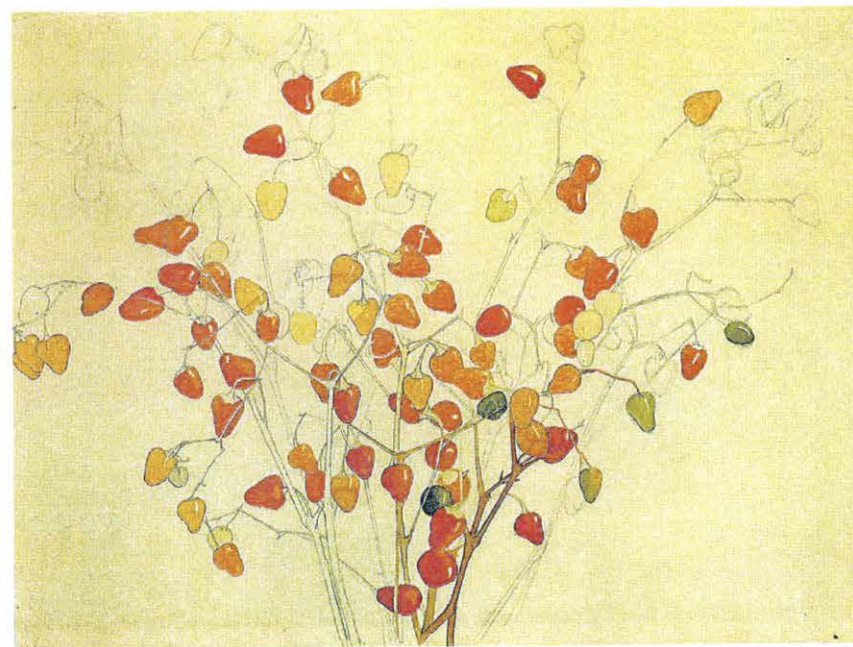
La branche paternelle tire son origine de la ville d'Ath en Hainaut belge, ainsi que de quelques villages avoisinants et y est déjà présente au milieu du XVII^e siècle. C'est l'arrière-grand-père de Marguerite, Ferdinand Provins, qui a émigré en France, à Anzin près de Valenciennes, en 1821, probablement pour y trouver du travail, car l'orfèvrerie athoise était alors sur le déclin. Son fils, Ferdinand Joseph, naturalisé français en 1848, va devenir mécanicien ajusteur et fonder une importante fabrique de sucre à Bapaume, qui sera gérée par la suite par son fils aîné Oscar.

L'ascendance maternelle de Marguerite possède également des origines belges. Son grand-père, Edouard Victoor, est né à Mesen (ou Messines en français), village proche d'Ypres en Flandre Occidentale. Chaudronnier de profession, il dirigera une importante usine de construction métallique à Corbehem dans le Pas-de-Calais. Il fut naturalisé français en 1848. La famille Victoor est présente dans cette région flamande, proche de la frontière française actuelle, depuis le début du XVIII^e siècle. Seule la famille de Marie Legrand, grand-mère maternelle de Marguerite, est d'origine française.

Légende

- ° naissance
- x mariage
- † décès

Laurent PROVINS



Marguerite Burnat-Provins, *Poivres d'ornement*, s.d. [vers 1912], crayon et aquarelle sur papier, Musée d'art, Sion.

Arbre généalogique



ASSOCIATION DES AMIS DE MARGUERITE BURNAT-PROVINS

Article 1, 2 et 7 extraits des statuts de l'Association

Art. 1 En mémoire de Marguerite Burnat-Provins, écrivain et peintre, née en 1872 à Arras et décédée le 20 novembre 1952 à Grasse, une association est créée le 27 janvier 1988.

Art. 2 L'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins est créée en application des articles 60 et suivants du Code Civil Suisse.

Elle n'a pas de but lucratif.

La durée est indéterminée.

Art. 7 L'Association se propose :

- a) de maintenir vivant le souvenir de Marguerite Burnat-Provins et d'assurer le rayonnement de son œuvre littéraire et picturale ;
- b) de susciter des recherches concernant son œuvre et sa personnalité dans le cadre de son époque ;
- c) de stimuler l'intérêt des institutions et des médias
- d) de stimuler toute initiative éditoriale de son œuvre littéraire connue ou inédite et de sa correspondance ;
- e) de stimuler la publication d'un éventuel catalogue raisonné des œuvres picturales.

Site internet : www.culturactif.ch/associations/mbp.htm

Email : marguerite.burnatprovins@gmail.com

L'Association publie des Cahiers annuels, dont les 7 premiers numéros et le numéro 9 sont épuisés. Cahiers disponibles sur demande au Secrétariat de l'Association, au prix de Fr. 15.- l'exemplaire pour les membres (Cahier 14 : 20.-) ; 20.- et 25.- pour les non membres.

CAHIER 8, 1996	<i>Ma Ville</i>
CAHIER 10, 1998	<i>La musique</i>
CAHIER 11, 2000	<i>La guerre (I)</i>
CAHIER 12, 2001	<i>La guerre (II)</i>
CAHIER 13, 2003	<i>Le corps du texte</i>
CAHIER 14, 2005	<i>Centenaire du Heimatschutz</i>
CAHIER 15, 2006	<i>Multiplés approches</i>
CAHIER 16, 2007	<i>Gisèle Vallerey</i>
CAHIER 17, 2008	Cahier anniversaire 1988-2008 (épuisé)
CAHIER 18, 2010	<i>Du Valais à Ma Ville</i>
CAHIER 19, 2011	La méthode de Coué

Tous ces *Cahiers* sont illustrés de reproductions d'œuvres de Marguerite Burnat-Provins, par les soins de Romaine de Kalbermatten, puis, à partir du numéro 15, par ceux de Sophie Godel.