

Viatica

CRLV

Pour citer cet article :

Claude REICHLER, «La perception du paysage dans les images viatiques des Alpes», *Viatica* [En ligne], n°1, mis à jour le : 27/11/2020,
URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=435>.

Les articles de la revue *Viatica* sont protégés par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

Licence CC BY : attribution.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Viatica*.

La perception du paysage dans les images viatiques des Alpes

The Perception of the Alpine Landscape in Travel Images

Claude REICHLER

Université de Lausanne

Résumé : L'article analyse, à partir d'une iconographie, la perception du paysage des Alpes à l'époque romantique. En mettant en évidence une coprésence des élites européennes et des « petites gens » dans ces images, les représentations viatiques témoignent d'une situation où le résident et l'arrivant communiquent et échangent. Par une démarche anthropologique qui tempère la thèse constructiviste, l'auteur montre que ces images sont porteuses d'enjeux géographiques, esthétiques, sociologiques et historiques.

Abstract: Through iconography, this article analyses the perception of the Alpine landscape in the Romantic period. By highlighting a co-presence of European elites and "little people" in these images, the travel representations bear witness to a situation in which both resident and newcomer communicate and exchange. Through an anthropological approach that tempers constructivist notions, the author shows that these images are significant from geographical, aesthetic, sociological and historical perspectives.

Mots-clés : Lumières, romantisme, Alpes, paysage, images viatiques

Keywords: Enlightenment, romanticism, Alps, landscape, travel images

Le voyageur fait-il le paysage ?

Je voudrais inviter mon lecteur à se faire d'abord spectateur et auditeur d'une brève vidéo multimédia que j'ai nommée un « récit-animation », comme on parle de dessin animé ou de cinéma d'animation. Elle a été réalisée à partir des images des voyages dans les Alpes réunies dans la base de données Viatimages. Elle transforme les images immobiles des voyages anciens en leur prêtant le mouvement et, d'une certaine façon, la parole ; elle les noue dans un récit qui fait apparaître leur pouvoir heuristique : « Qui regarde le paysage ? »

Une thèse constructiviste forme l'armature intellectuelle de ce récit-animation : ce sont les voyageurs européens et les élites urbaines locales, alors très cosmopolites, qui ont transformé la nature en paysage, qui ont *fait* le paysage des Alpes, durant cet « entre-deux-siècles » qui va des années 1760 aux années 1830, époque durant laquelle ont été produites à peu près toutes les images montrées dans la vidéo. De plus, cette « découverte des Alpes » a eu lieu par un privilège accordé à la vue sur les autres sens ; les voyageurs de la fin des Lumières sont voués au *scopique*, au regard, dont ils ont fait un instrument d'appropriation, transportant dans les Alpes suisses les opérations sociales et sensibles qui ont marqué le *landscape gardening* et le goût du *picturesque* dans l'Angleterre des Lumières. La thèse constructiviste

est ainsi en accord avec l'histoire du paysage et avec la théorie connue sous le nom d'[artialisation](#)¹.

Pourtant, le récit-animation, qui semble fonder son développement sur les seuls voyageurs représentés dans les images, donne à voir aussi tout au long d'autres personnages qu'il se refuse, sur sa fin, à traiter comme résiduels, comme décor d'arrière-plan ou comme anecdote rejetée sur les bas-côtés. Ces personnages représentent les petits métiers locaux, les bateliers et les pêcheurs, les colporteurs et les convoyeurs de mulets, les paysans surtout, assez souvent traités en figures conventionnelles de bergers des Alpes. Cachée par la thèse constructiviste, cette population des images est apparue à la plupart des historiens comme un ensemble de clichés à faible valeur informative. Elle prend en revanche du relief si l'on part de la question posée à la fin du récit-animation : y a-t-il d'autres manières de jouir du paysage ? Quelles sont-elles ? Comment y avoir accès ? Pour y répondre, il faut tempérer la thèse constructiviste, la mettre en rapport avec une autre approche du paysage.

Laissant aux ethno-historiens le soin d'entreprendre une enquête, à partir de sources différentes, sur la perception du milieu naturel (avant de parler de paysage) chez les populations paysannes d'autrefois, je voudrais poursuivre ici l'analyse de la documentation viatique pour raconter les images autrement. Dès que l'on dépasse la thèse constructiviste et la seule dimension scopique pour prendre au sérieux la coprésence, dans les images, des élites européennes qui voyagent dans les Alpes *et* des petites gens qui y vivent, on est conduit à penser que les documents viatiques apportent un témoignage sur une situation qui s'apparente aux « zones de contact » de l'histoire postcoloniale : espaces et moments où se rencontrent deux mondes, l'un résidant et l'autre arrivant ou voyageant, où se négocient des échanges et des services, où se mettent en place la domination et l'asservissement, et quelquefois la conquête et l'anéantissement. On peut donc aborder ces images dans une démarche qui ne serait plus seulement socio-historique et esthétique, comme je l'ai fait dans mon récit-animation, mais aussi anthropologique.

La séparation

Regardons une image qui contient les mêmes ingrédients que beaucoup de celles que montre la vidéo : la gravure aquarellée de Mathias Gabriel Lory, [Passage de la Wengernalp](#), appartenant au *Voyage pittoresque dans l'Oberland bernois*, bel ouvrage illustré publié en 1822, à l'époque où l'Oberland devient l'une des destinations de voyage les plus célèbres d'Europe. Pour emprunter une notion que j'ai développée dans le chapitre VI de mon livre récent, [Les Alpes et leurs imagiers. Voyage et histoire du regard](#), on peut montrer que plusieurs *propriétés* sont présentes dans cette image. Les propriétés géographiques sont les plus évidentes, avec les trois sommets de l'Eiger, du Mönch et de la Jungfrau qui occupent tout l'arrière-plan de l'image. Le dessin témoigne d'une observation précise du relief, de la position des glaciers et du cours des cascades, de la coloration des roches et des structures géologiques. Les effets pittoresques ne sont pas en concurrence avec l'exactitude topographique, ce qui constitue une caractéristique de l'art des Lory, conciliant remarquablement propriétés esthétiques et géographiques. Dans cette image, contrairement à la vision burkienne du sublime,

¹ On sait que le terme a été rendu célèbre par Alain Roger, dans *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.

la haute montagne n'apparaît pas dangereuse ni inquiétante ; elle forme un prestigieux décor devant les voyageurs installés sur la terrasse naturelle que constitue le pâturage de la Wengernalp. Le magnifique temps d'été, la lumière d'une matinée ensoleillée, la légèreté de l'air, toutes ces sensations se communiquent par la grâce et la douceur de l'aquarelle, qui transforment l'espace de la haute montagne en une sorte de paradis sur terre.

Les propriétés sociologiques sont bien visibles elles aussi, avec le petit groupe de voyageurs anglais en habit de campagne, venus faire une excursion dans ce lieu appelé à devenir célèbre. À gauche, près du chalet, on voit les chevaux mangeant l'avoine et le guide qui les surveille ; seuls les gens riches pouvaient louer des chevaux dans les montagnes de l'Oberland, où les déplacements se faisaient à pied. Assis sur le sol autour d'une nappe où sont disposées des victuailles, ils savourent un repas frugal – pain, pâté, fruits, vin – tandis qu'un pâtre leur apporte un baquet de crème fraîche. Ils parlent avec deux jeunes voyageurs allemands, de ceux qui parcourent les montagnes à pied et parfois sans guide, équipés de manteaux, de gourdes et de sacs à dos, s'aidant de l'*Alpenstock* et portant la casquette rouge de leur société d'étudiants... L'un pointe du doigt la montagne : désigne-t-il les lieux où tous deux viennent de se risquer ?

Lory donne corps dans cette scène à ce moment où, après les guerres napoléoniennes, les aristocrates anglais revenus sur le continent quittent les routes balisées de l'ancien Grand Tour pour se rendre dans des lieux nouveaux où ils rencontrent des voyageurs provenant de la bourgeoisie, mus par des idéaux de fusion avec la nature et par la passion de la marche qui a saisi les romantiques. Mais soyons attentifs aux autres personnages que l'image nous fait voir : quelques paysans sont là, observant avec curiosité les gens venus d'en bas, des villes. Tous les lecteurs de livres de voyage savent, en ce début du XIX^e siècle, que les pâtres passent l'été sur l'alpe à garder chèvres et vaches et à fabriquer des fromages, vivant dans des huttes étroites et pauvres, mais propres, et restés proches des animaux comme l'étaient autrefois les bergers de l'Attique ou du Latium... On sait aussi, d'un savoir moins clair, qui ne sera explicité que plus tard, que les habitants des montagnes s'efforcent de vendre leur production aux voyageurs de passage et acceptent de les servir dans leur séjour, entamant un processus économique appelé à un extraordinaire développement.

Dans ses propriétés anthropologiques, l'image de Lory témoigne d'une double rencontre et d'un flux d'échanges qui ont lieu dans l'une de ces zones de contact que produit le tourisme naissant : rencontre entre le bas et le haut, la plaine et la montagne, mais aussi entre des espèces sociales que tout sépare, entre des modes d'être au monde qui resteraient incommensurables malgré la proximité qui les réunit momentanément, s'il n'existait pas une *figure* – une figuration symbolique – capable de remplir le rôle d'intermédiaire entre les uns et les autres. Nous y reviendrons.

La rencontre donne lieu à une scène du regard. Quoiqu'ils ne regardent pas le paysage dans le moment que saisit le dessinateur, les aristocrates anglais sont venus pour cela. Ils l'ont découvert à leur arrivée comme l'explique le récit accompagnant l'image (on peut le lire à l'écran sous l'image), qui insiste sur le saisissement éprouvé devant la magnificence du spectacle soudainement offert. Pourtant, leur hédonisme affiché et peut-être leur arrogance ne sont pas en accord avec le texte, qui livre une version de l'acte de regarder plus sensible et plus intériorisée, retirée du social, que ne le fait la gravure :

On s'arrête involontairement en cet endroit, plus encore pour se recueillir que pour se reposer ; après la première explosion de la surprise, on remarque généralement que le voyageur se tait devant la Jungfrau...

Les jeunes excursionnistes, quant à eux, ont parcouru la montagne et donnent des explications, se faisant les médiateurs du paysage d'un point de vue qu'on pourrait dire *pratique*. De leur côté, les paysans de l'Oberland observent les voyageurs avec curiosité, mais aussi avec une certaine placidité. Un autre « acteur » encore appréhende tout cela et surtout s'adonne pleinement à la contemplation du paysage : c'est le lecteur qui voyage de page en page, de surprise en surprise, durant la promenade pittoresque qui lui propose le livre.

La scène oppose principalement deux types de regard : l'un jouit du paysage comme d'un spectacle, transformant le pâturage de la Wengernalp en un lieu d'appropriation de l'espace par la vue (« une espèce d'amphithéâtre »), et confirmant ce que montre le récit-animation ; l'autre tourne le dos à la beauté de la montagne et ne semble captivé que par la scène humaine, par la présence de ces visiteurs inconnus. Cette séparation entre deux types de regard constitue, à mon sens, la propriété historique la plus intéressante que nous pouvons extraire de cette image. Le premier type appuie la thèse constructiviste et le privilège de la vue ; l'autre type semble se satisfaire d'un *voir* interne, un voir d'usage qui porte sur la survenue d'êtres étrangers à la communauté. Du moins est-ce là ce que l'image paraît énoncer à propos des paysans des Alpes : leur indifférence à l'égard de la contemplation paysagère, alors qu'ils habitent les plus beaux paysages. Elle montre que sur la scène du tourisme naissant se côtoient des êtres que tout sépare : l'appartenance sociale, les modes de vie, l'accès au territoire, les fonctions anthropologiques attribuées aux perceptions. La disjonction des sens répond aux divisions sociales puisque la vue, réputée le plus élevé, le plus noble, relègue à un rang quasi animal les autres sens, qui lui seraient inférieurs dans leurs capacités cognitives autant que dans leur productivité.

Un monde de l'immédiation

Ce regard des hommes qui vivent dans le milieu alpin, il faut chercher à mieux le comprendre, même si nous avons restreint l'enquête à des sources viatiques qui semblent représenter le petit peuple par des qualités fondamentalement négatives. Les ouvrages publiés par les Lory père et fils entre 1797 et 1822 offrent une documentation exemplaire sur la question que nous nous posons, car s'ils sont désireux d'abord de montrer l'attrait des paysages, ils font souvent place aux hommes, ceux qui habitent le territoire alpin comme ceux qui y passent, et prennent parfois pour thème la rencontre elle-même, dans cette période qui précède le premier développement du tourisme. Tout en nous souvenant des images présentées dans le récit-animation, regardons quelques gravures des Lory qui nous permettront de mieux cerner la question. En feuilletant ces vues, il convient de faire des zoom sur les personnages et de prêter attention à leur environnement immédiat.

Dans la [Vue de la cascade du Schmadribach...](#), le sujet premier est évidemment le paysage immense de la haute montagne, l'orage qui menace, le torrent qui sort du glacier et dévale la falaise en cascades spectaculaires. Mais la scène de premier plan, sur la gauche, n'est pas anecdotique, puisque le texte accompagnant l'image la commente pour expliquer l'installation d'un chalet d'alpage en ce lieu éloigné, et que l'image elle-même expose en un détail précis le dispositif de la traite, jusqu'au chaudron placé sur le feu entrevu par la porte ouverte et aux divers instruments utiles. Le pâtre et sa compagne tournés vers le lointain attendent le retour des vaches que l'homme appelle en faisant sonner son cor. Le cor retentit dans la montagne et répond à d'autres appels qui lui font écho, à cette heure de la fin du jour, composant un paysage sonore célébré par tous les romantiques pour sa musique réputée à la

fois sauvage et mélancolique – le texte d’ailleurs fait référence au Ranz des vaches et au *Dictionnaire de musique* de Rousseau² –, et pour la spatialisation des impressions que les voyageurs recherchaient. Il serait abusif de dire ici, comme l’affirme Alain Roger, qu’il n’y a pas de paysage pour le paysan, ou que le paysage est réduit au milieu, dans le sens d’une vision utilitaire du territoire dans lequel l’homme s’insère. Non seulement les paysans ici regardent le paysage, mais surtout ils le composent et en jouissent par la musique. Peu de voyageurs passaient par ce lieu d’un accès difficile, mais beaucoup de lecteurs et d’amateurs de gravures voyageaient par l’imagination en lisant des ouvrages dont celui de Lory représente un exemple particulièrement réussi : cette vue est destinée à un lecteur-spectateur pour lequel les deux paysans sont non seulement des relais internes à l’image, mais embraient aussi l’évocation mentale et musicale.

Ainsi, si les entités historiques sont bien construites socialement, il faut admettre que *l’invention* qui caractérise les élites urbaines voyageantes n’est pas le paysage lui-même mais sa définition scopique, produisant d’une part une séparation des regards, et d’autre part la relégation à une essence inférieure, de la *forme du monde* vécue par les habitants des montagnes. Nous devons interroger cette forme et ses modes de présentation dans les images, car il se peut qu’elle soit la figure d’un manque, plutôt que la démonstration d’une infériorité. La négativité sous laquelle elle est présentée pourrait alors changer de signe en devenant porteuse de valeurs symboliques.

Contrairement aux deux gravures que je viens de commenter, dans de nombreuses gravures des Lory les paysans des Alpes occupent une place restreinte dans un angle, sur un premier plan destiné à relancer le regard du spectateur vers les plans successifs plutôt qu’à retenir son attention. Les Lory obéissent ici à un modèle formel dominant, inspiré des paysages italiens du Lorrain, et se réfèrent à une iconographie qui présente les paysans comme s’ils étaient des bergers antiques, venus tout droit de Théocrite et de Virgile habiter les vallées des Alpes. Mais ils dépassent les conventions pastorales et les scènes de genre pittoresques, typiques de ceux qu’on a nommés les « petits maîtres suisses », en pratiquant une discipline de l’observation (comme il le font pour la topographie) soucieuse d’apporter des informations à leur public, sans aller jusqu’à un véritable réalisme dans la fabrication de l’image. Les deux gravures que j’ai commentées ont pu nous en convaincre déjà. En voici deux autres, l’une montrant la cascade du [Nant d’Arpenas](#), site souvent visité dans la vallée de Chamonix, l’autre les rives du [lac de Thoune](#). L’une et l’autre reprennent le dispositif formel du paysage classique ; l’une et l’autre y placent des bergers gardant leurs bêtes dans des attitudes de repos et de conversation. L’homme est montré là dans des occupations qui s’intègrent complètement au milieu géographique. S’il n’est pas en train de contempler les lointains, c’est qu’il appartient à ce milieu. Il jouit du paysage par des perceptions non visuelles, par tous ses sens, que l’image représente indirectement : son corps habite le paysage dans le contact avec le sol, dans la respiration, l’ouïe et l’olfaction, dans la marche et la surveillance distraite qu’il accorde à ses bêtes. Être du proche, il ne se projette pas dans l’horizon lointain : il appréhende le bosquet près duquel il s’étend, l’herbe et les fleurs du pré, les vagues qui lèchent doucement le rivage, les

² Dans son *Dictionnaire de musique* paru en 1767 [1768], Rousseau met une entrée « Ranz des vaches », fort brève, et développe la présentation de cet air à l’entrée « Musique », où il en explique les effets nostalgiques et délétères sur les soldats suisses mercenaires. On se rappelle qu’il parle à ce propos de « signe mémoratif ». Voir l’édition des *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 924.

reflets sur l'eau, le bruit des bêtes qui broutent, le chant des oiseaux, les odeurs... Il a d'abord du territoire une connaissance pratique semblable à celle des animaux ; et sa connaissance géographique n'est pas celle de la carte ou du panorama, mais celle des usages et de l'espace vécu. Il apparaît comme un être entretenant avec son monde un rapport *immédiat*, au sens précis de non médiatisé par des représentations.

Cette présence au monde, le voyageur ne peut qu'en avoir une intuition distante et non la vivre, et le peintre ne peut la représenter que de manière allusive. Rousseau en a révélé la magie, en même temps qu'il en a pressenti l'illusion. Quelques poètes ont su la dire, Hölderlin, Wordsworth, quelques philosophes tel John Ruskin en ont fait l'axe de leur pensée. Les gravures des Lory lui accordent une place de choix, en l'associant souvent aux figures du temps sous la forme de la ruine médiévale ou sous celle de l'idylle antique. Voyez encore la [Vue de la Vallée d'Oberhasli...](#) et la [Vue du château d'Unspunnen](#). Dans la première gravure, un jeune pâtre parle avec une jeune femme vêtue comme une châtelaine du Moyen Âge, comme si le passé était encore vivant près de cette ruine dont l'histoire est étroitement liée au pays, comme si les légendes prenaient corps dans le paysage. Le texte d'accompagnement, écrit dans ce lyrisme érudit et ampoulé typique du [doyen Bridel](#), insiste sur les aspects merveilleux de la région, qu'il présente comme un pays enchanté. Dans la seconde gravure, particulièrement admirable avec sa lumière oblique de fin du jour qui pose sur la campagne une note mélancolique, et sa Jungfrau aux neiges rayonnantes, la ruine du château d'Unspunnen évoque elle aussi le Moyen Âge, non seulement par sa présence fantomatique mais aussi par la référence, rappelée dans le texte, à la célébration encore proche de la fameuse *Fête des bergers* (1805), à laquelle avaient assisté en nombre les voyageurs européens, et dont M^{me} de Staël donne une description très remarquable à la fin de la première partie du [De l'Allemagne](#) (1813)³. Dans le coin gauche de l'image, un jeune paysan parle avec deux bergères assises sur des pierres tandis qu'une vache s'approche de la fontaine ; on aperçoit la silhouette de deux promeneurs sous une allée d'ormes. On pourrait découper cette scène pour illustrer une pastorale antique ; on y lirait le caractère de spontanéité, « l'exaltation poétique s'ignorant elle-même » et le « [charme du premier amour](#) » que M^{me} de Staël, précisément, attribue au sentiment antique de la nature dans le chapitre premier de son autre grand essai, *De la littérature* (1800)⁴.

Cette immédiateté aux choses dont les gravures des Lory accordent la jouissance plénière aux gens du peuple, et en particulier aux paysans des vallées alpines, fait du paysage l'espace de l'enchantement que la rationalisation du monde apportée par les Lumières avait détruit. Cependant, le paradoxe demeure irrésolu : l'enchantement vécu par les êtres du proche, dans l'intimité des choses et des bêtes, dans la simplicité irréfléchie, ne peut être documenté qu'indirectement à travers les représentations qu'en proposent les images et les livres de voyage. Les bergers des vallées alpines deviennent pour les voyageurs les figures symboliques de ce qui leur manque, de ce que la modernité leur a fait perdre en les dotant de la réflexivité liée au regard et à la vue. Voir, c'est toujours aussi, pour les voyageurs de cet entre-deux-siècles qui est à la fois exalté par les pouvoirs d'élucidation accordé à la vue et marqué par la défiance rousseauiste envers le spectacle, *se voir regardant*.

³ Voir l'édition de Simone Balayé, Paris, Flammarion, « GF », 1968, t. I, p. 151-155.

⁴ Voir *De la littérature*, Gérard Gengembre et Jean Goldzink (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991, p. 92.

Sources : <http://www.unil.ch/viatimages>