

Glaciers fantômes. Les glaciers valaisans dans trois ensembles de photographies artistiques

Claude REICHLER

Une étude en deux volets

Lors du colloque « Mémoires du Rhône » de décembre 2017 à Sion, je m'étais interrogé sur une impression éprouvée bien souvent en regardant d'anciennes photographies de glaciers : celles-ci suscitent en moi un sentiment de tristesse et de mélancolie¹. Cette réaction m'était-elle propre ? Sans doute pas ; on peut la formuler, de manière plus générale, comme une question : pourquoi les anciennes photographies de glaciers sont-elles associées à la disparition de ces formations constitutives des Alpes, et à la finitude des paysages en général ? Certes, nous avons pris conscience des changements climatiques et du retrait général des glaciers – notamment grâce aux photographies – et cette conscience engendre une angoisse, mais quelque chose dans ce sentiment de tristesse tient peut-être à la photographie elle-même. Qu'est-ce que la photographie fait aux glaciers ?

Je proposais de réfléchir à cette question sur l'exemple d'un corpus de photographies anciennes du glacier du Rhône et des glaciers du massif du Mont-Blanc. L'objet de ma recherche n'était pas les glaciers au sens physique et géographique, mais leur représentation, et plus précisément la relation entre le glacier et la photographie à son origine, dans les années 1840-1870². La question de départ devenait alors plus précise : étant donné que l'apparition de la photographie de montagne, à partir du milieu du XIX^e siècle, est contemporaine de la fin du Petit Age glaciaire, et par conséquent du début du retrait des glaciers alpins, cette simultanéité est-elle pure coïncidence ? Pose-t-elle, au contraire, une véritable question historique ? Je montrais d'abord les parentés et les différences qui caractérisent la photographie par rapport aux représentations picturales ou gravées, avec lesquelles elle a été en concurrence avant de les supplanter. Je commentais ensuite plusieurs photographies prises par des glaciologues, des géographes, ou des amateurs. On voyait s'affirmer le rôle documentaire de la photographie, mais aussi son rapport à la temporalité et à l'histoire ainsi que sa valeur esthétique³ – les trois *fonctions* qui ont fait des glaciers des *objets photographiques* singuliers.

1 Je voudrais remercier Emmanuel Reynard de son invitation à ce colloque, et plus généralement de ses remarques et conseils, dont mon travail a souvent bénéficié.

2 La documentation scientifique sur les glaciers et sur la fonte glaciaire est riche. Je renverrai ici à un ouvrage magnifiquement illustré : Nicolas CRISPINI (dir.), *Glaciers. Passé-présent du Rhône au Mont-Blanc*, Genève, Slatkine, 2010.

3 Parmi les études sur l'histoire de la photographie, je me suis appuyé plus particulièrement sur celle de Pierre-Henry FRANGNE, « 'Les montagnes sont le commencement et la fin du paysage'. L'invention photographique du paysage de montagne ou les archives d'une conquête (1850-1865) », dans Pierre-Henry FRANGNE, Patricia LIMIDO (dir.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 185-198.

Ces fonctions apparaissent de manière tout aussi prégnante et riche d'implications dans les photographies artistiques contemporaines, maintenant que la fonte des glaciers est reconnue comme un phénomène qui met en cause un ensemble de facteurs complexes. En conclusion de ma communication de décembre 2017, je présentais quelques images du glacier du Rhône tirées d'une série photographique intitulée *Agonie d'un glacier*, de l'artiste valaisanne Laurence Piaget-Dubuis, sans pouvoir en développer l'analyse.

La première partie de ma recherche, qui appelait des prolongements et des précisions, a paru dans un ouvrage récent sous le titre « Ce que la photographie fait aux glaciers », accompagnée d'une dizaine d'illustrations, la plupart tirées de la base de données VIATIMAGES⁴. Le présent article aborde le second volet de la question, sa partie contemporaine, à partir d'un corpus de photographies artistiques représentant quelques glaciers du bassin du Rhône. Je commente ces dernières en reprenant les trois fonctions – documentaire, historique et esthétique – précédemment repérées. Je n'oublie pas que ces fonctions sont actives dans chaque photographie, ni que l'affirmation esthétique constitue une visée essentielle des photographies d'artistes : il s'agit dès lors de comprendre comment l'esthétique et l'invention formelle demeurent indissociables du témoignage historique et incluent un apport documentaire.

Photographie contemporaine, montagne et tourisme

La photographie est partout, on le sait bien. Elle accompagne tous nos instants et se fait l'intermédiaire entre le monde et nous. Elle est devenue ce médium universel que le numérique a construit : chacun le fait sien comme s'il était privé, et chacun le partage comme s'il était public. La photographie formate nos perceptions ; cela est vrai en particulier dans les voyages et le tourisme. La montagne n'y échappe pas, et les glaciers non plus. La photographie vernaculaire de montagne, celle de tout le monde, célébrante et non critique, reproduit le plus souvent les images attractives que les organisations touristiques et commerciales répandent. La montagne y est un décor : déploiement stéréotypé des beautés naturelles, cadre d'exploits sportifs, occasion d'une mise en scène de soi.

De tout cela, la photographie artistique contemporaine prend le contre-pied. L'un des premiers artistes à consacrer son travail à la présentation critique des usages touristiques de la montagne, en même temps que de la photographie paysagère standard, fut Walter Niedermayr, dont les grandes séries photographiques, résultat de campagnes de terrain dans les Alpes, ont été commencées très tôt et ont pris, à partir des années 2000, une tournure immédiatement reconnaissable. Elles se

⁴ Claude REICHLER, « Ce que la photographie fait aux glaciers », dans *Représenter les paysages hier et aujourd'hui. Approches sensibles et numériques*, textes réunis par Dominique PETY, Hélène SCHMUTZ, Pascal BOUVIER, Chambéry, Presses universitaires Savoie Mont Blanc, 2019, p. 135-142. Pour les photographies anciennes de glaciers, voir [en ligne:] www.unil.ch/viatimages (consulté le 2 octobre 2020).

poursuivent aujourd'hui encore⁵. Appartenant à la série *Alpine Landschaften / Alpine Landscapes*, se découvrent sur le site Internet de l'artiste, à côté de glaciers italiens et autrichiens, les séracs du glacier des Bossons contemplés par des randonneurs assis dans un bois de sapins, vus de dos, ou l'entrée de la grotte de la Mer de Glace, avec la file des visiteurs attendant sur l'escalier qui descend du Montenvers et sur la passerelle qui relie au glacier la moraine dénudée (2008). Une autre image montre le Plateau Rosa, glacier situé près du Petit Cervin et que traverse la frontière italo-suisse, occupé par des cyclistes amassés au départ d'une course VTT (*Plateau Rosa 10 2014*)... Chez Niedermayr, la montagne est moins un espace naturel qu'une annexe des loisirs urbains: un territoire colonisé par l'homme, par sa présence comme par les installations techniques qu'il y a disposées, devenues envahissantes. Les textes que l'artiste a mis sur son site expliquent cette orientation de son travail par l'observation qu'il a faite de l'évolution du tourisme depuis son enfance dans les Alpes italiennes.

Le Musée d'art du Valais à Sion possède quatre photographies de grande dimension, dont il a passé commande en 2005; parmi elles figurent deux diptyques en couleurs, *Plateau Rosa* (fig. 1) et *Le glacier du Théodule* (fig. 2).



Fig. 1. Walter Niedermayr (*1952), *Plateau Rosa*, 2005, tirages photographiques en couleurs sur panneaux en aluminium (1/6), 131x211 cm, Musée d'art du Valais, Sion, inv. BA 2735 a-b.
(© Musées cantonaux du Valais, Sion. Walter Niedermayr, Bolzano).

⁵ Niedermayr réalise aussi des vidéos centrées sur les nouvelles pratiques touristiques et sportives en montagne; accessibles sur Vimeo (une plate-forme sur Internet), elles sont fréquemment d'une ironie féroce. Souvent exposée, son œuvre a fait l'objet de nombreuses publications; voir, à propos des œuvres du Musée cantonal des beaux-arts de Sion: Pascal RUEDIN, «Walter Niedermayr (*Grande Motte IV* et *Les Violettes I*)», dans Pascal RUEDIN, Marie-Claude MORAND (dir.), *Montagne, je te hais - Montagne, je t'adore. Voyage au cœur des Alpes, du XVI^e siècle à nos jours*, Sion, Musées cantonaux du Valais, Paris, Somogy éditions d'art, Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques (Adagp), 2005, p. 226-230.

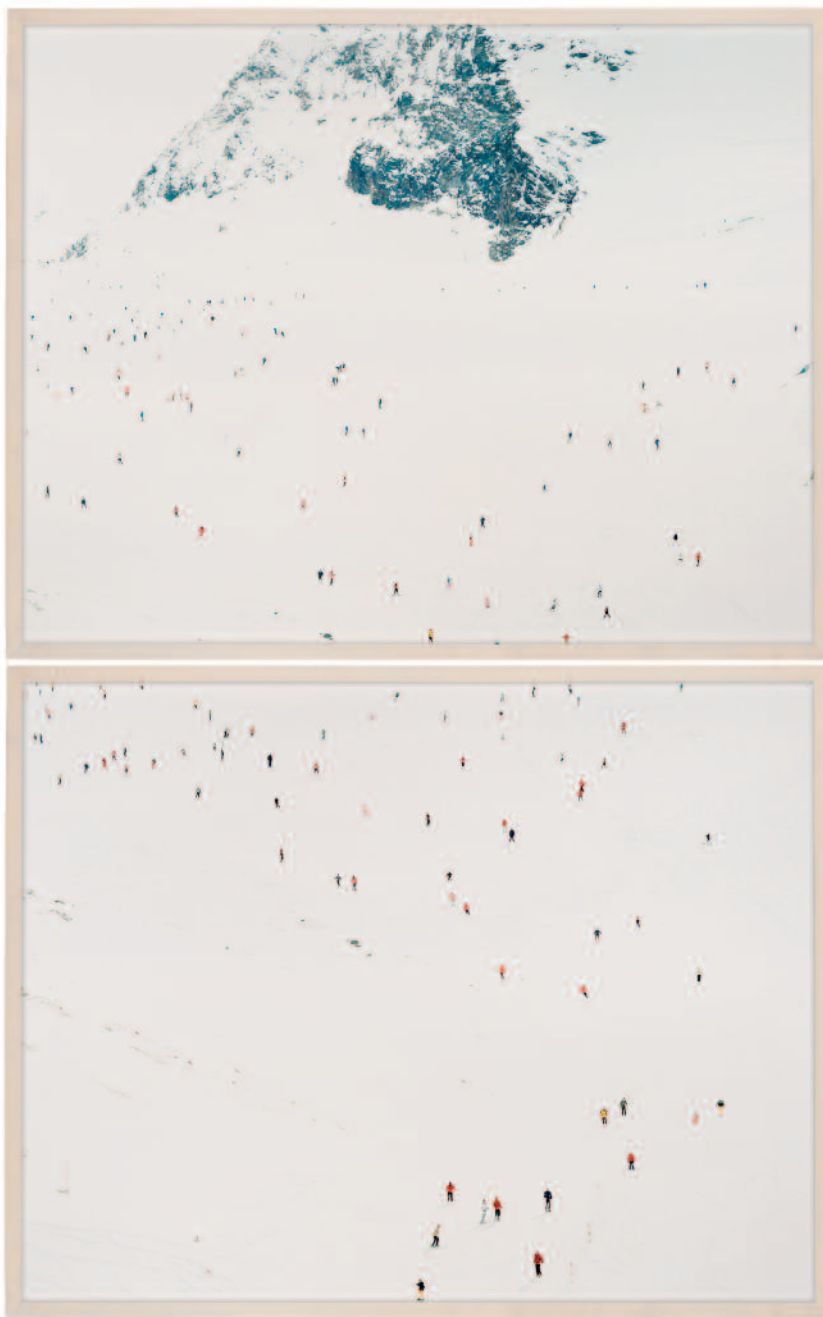


Fig. 2. Walter Niedermayr (*1952), *Theodulgletscher / Le glacier du Théodule*, 2005, tirages photographiques en couleurs sur panneaux en aluminium (1/6), 210x131 cm, Musée d'art du Valais, Sion, inv. BA 2736 a-b. (© Musées cantonaux du Valais, Sion. Michel Martinez, Sion).

Les deux photographies, prises de très haut, montrent des étendues blanches parsemées de fines taches colorées : ce sont des skieurs, nombreux sur le glacier du Théodule, tandis que, sur le Plateau Rosa, leurs silhouettes minuscules accrochées aux câbles des remonte-pentes parallèles retiennent l'attention par l'effet mécanique et régulier qu'elles créent. En regardant attentivement, on voit que deux pistes préparées et damées contrastent avec la vaste surface blanche du glacier qui s'étend vers la droite et se termine, tout en haut de la photographie, par une longue et élégante courbe, comme si l'on apercevait la ligne de la Terre découpée sur une mince portion de ciel bleu, à l'horizon.

Situés au-dessus de Zermatt à plus de 3500 m d'altitude, aménagés en pistes de ski d'été et nommés par l'agence de promotion touristique le *Matterhorn Glacier Paradise*, les deux glaciers ont été rendus accessibles par des télécabines de haute technologie lancées par-dessus l'abîme. Mais rien de cela n'apparaît dans les images de Niedermayr et, si les titres attribués par l'artiste à ses photographies ne nous donnaient pas les indications nécessaires, il serait difficile d'identifier les deux glaciers, difficile même de savoir qu'il s'agit de glaciers. Le cadrage des photographies découpe un territoire de haute montagne de manière que les repères géographiques (les sommets, les moraines, les langues glaciaires) ne soient pas visibles. Malgré la précision de l'image, les couleurs peu contrastées et l'évitement des caractères distinctifs produisent des lieux standardisés, des espaces sans visage destinés aux plaisirs de plein air, les *outdoor adventures* suréquipées des sociétés urbaines contemporaines.

Semblables à tant d'autres glaciers, à tant d'autres sites alpins, les glaciers valaisans de Niedermayr apparaissent voués à la consommation industrielle de loisirs. Mais si rien ne nous est dit de leurs singularités géographiques, mis à part certaines dispositions topographiques dont l'artiste tire parti, qu'en est-il de la fonction documentaire des photographies ? Ici comme dans toute la série des *Alpine Landschaften*, celle-là ne porte pas sur les particularités géomorphologiques et physiques des espaces naturels, mais sur leurs usages sociaux, exhibés de toutes les manières.

Cette orientation très affirmée est appuyée par un parti pris esthétique remarquable. Les photographies de Niedermayr questionnent la photographie elle-même, et cela de deux façons : d'abord en la rapprochant du dessin ou de la gravure par un graphisme subtil et des colorations délicates évoquant l'aquarelle ; ensuite en mettant en évidence ses limites, à savoir les contraintes que son dispositif mécanique impose à la vision humaine. Répondant à la pente de la montagne, son *Glacier du Théodule* est disposé verticalement en format « portrait », tandis que *Plateau Rosa* adopte un format « paysage » approprié à la disposition du glacier. Les deux œuvres sont des diptyques dont les parties, séparées par une étroite marge blanche, ne se rejoignent pas exactement. L'illusion panoramique est rompue, en même temps que l'unité et la mobilité de la vision naturelle sont perdues. L'art de Niedermayr nous rappelle que la photographie, prolongeant les règles héritées de la fenêtre d'observation et de la perspective renaissantes, contraint la vision à une immobilité factice en lui imposant des limites que l'exercice du regard excède constamment. Incapable de restituer le jeu entre vision fovéale et vision périphérique, caractéristique de l'œil humain, la photographie construit des panoramas figés dans une extension artificielle. De ces lacunes exposées, de ces insuffisances prises en charge, Niedermayr compose un ensemble photographique admirable.

Une image impassible ?

Contrairement à Niedermayr, le sens de la matérialité constitue l'un des aspects les plus frappants de l'œuvre alpestre d'Aurore Bagarry, qui a photographié les glaciers du massif du Mont-Blanc de 2012 à 2017. Elle a publié, en deux volumes, un ouvrage contenant, le premier, 35 photographies de 26 glaciers, et le second, 38 photographies de 42 glaciers⁶. Le livre se présente comme une entreprise documentariste et même, pourrait-on dire, archivistique, puisque les objets photographiés sont voués à disparaître dans un avenir relativement proche : de la plupart des 68 glaciers inventoriés il ne restera plus, à la fin de ce siècle, que la trace physique de leur émanation lumineuse, que les images photographiques auront conservée. Sans jamais en témoigner autrement que par son art, Bagarry possède une conscience aiguë de cette situation.

Exposant son travail dans un bref liminaire, la photographe parle d'un *inventaire symbolique*. Paradoxe, la formule prolonge le projet d'état des lieux par une qualification qui jette sur lui une sorte de doute, en même temps qu'elle y accroche une signification dépassant une visée purement objective. Il faut déplier ce paradoxe.

Commençons par l'inventaire. Celui-ci concerne un ensemble délimité d'abord par son extension géographique. Les occurrences en sont regroupées en trois parties représentant les trois pays qui se partagent le massif du Mont-Blanc : France, Italie et Suisse. Cette répartition nationale est inspirée « par une mappe géologique ancienne » (de 1898), reproduite en tête d'ouvrage⁷. Un géographe, aujourd'hui, préférerait sans doute regrouper les glaciers selon les bassins versants qu'ils alimentent : soit l'Arve en Haute-Savoie et le Rhône dans son cours valaisan, la Doire Baltée, dans la vallée d'Aoste, en recueillant une faible partie ; ou selon l'altitude des plateaux glaciaires. L'ouvrage est complété par des notices géologiques et glaciologiques présentées en tête des parties, et par des légendes au bas de chaque photographie, nommant les glaciers et les repères géographiques visibles, ainsi que le lieu d'où la vue a été prise. Dans cette pratique toute contraire à celle de Niedermayr, Bagarry atteste le caractère documentaire et testimonial que revêtent l'acte photographique et les occupations qui l'ont accompagné, sous la forme de campagnes de terrain, souvent en haute altitude, d'autant plus exigeantes que l'artiste a travaillé à la chambre photographique, transportant sur place appareils, trépied et autre matériel, et recherchant les points de vue les plus adéquats. L'inventaire est, d'autre part, un ensemble historique dont la réunion a été réalisée en six étés, de juin 2012 à juillet 2017, durant les périodes de l'année où la neige est peu présente. On voit ainsi distinctement les extrémités latérales et frontales des glaciers, les pierres et les poussières qui recouvrent leur surface, les moraines dénudées qui les bordent : images antinomiques de celles qu'ont prises les premiers photographes, avec les fleuves

⁶ Aurore BAGARRY, *Glaciers. Inventaire photographique des glaciers du massif du Mont-Blanc*, 2 vol., Paris, H'artpon, 2017 : vol. 1, avant-propos de Vincent Chanson, présentation de Luce Lebart, notices géologiques de Luc Moreau ; vol. 2, présentation de Daniel Girardin, notices géologiques de Luc Moreau. Je ne parle ici que de photographies appartenant au volume 1.

⁷ Sur les inventaires photographiques, voir l'avant-propos de Luce Lebart, dans BAGARRY, *Glaciers. Inventaire photographique*, vol. 1. On pourrait aussi penser aux récents « Observatoires du paysage » que les départements français ont mis en place en commandant des campagnes photographiques, avec l'objectif d'établir des inventaires historiques comparés.

glaciaires blancs et lumineux, leurs séracs échevelés, leur masse débordant sur les prés ou les forêts et leur front avançant vers les vallées.

Archives des glaciers du Mont-Blanc, inscription de leur état historique dans le premier quart du XXI^e siècle, les photographies d'Aurore Bagarry sont aussi un très bel ensemble artistique, témoignant de bout en bout d'une remarquable cohérence. Une première remarque s'impose, qui touche à la fois les aspects esthétiques et historiques – là aussi à l'opposé de Niedermayr : il n'y a de trace humaine dans aucune photographie, ni par la présence ni par des installations ou des résidus. Cette absence frappe l'observateur d'aujourd'hui, habitué à voir partout dans la montagne l'impact des hommes. Résultat de points de vue choisis et de cadrages étudiés, elle confirme la volonté de ne pas inscrire de regards, d'activités ni d'émotions dans le monde inventorié : de garder aux images une sorte d'impassibilité. Pourtant, insidieusement, négativement, la marque des hommes est affichée partout, et comme imprimée dans les roches polies, les moraines nues, les pierres répandues, les langues glaciaires rétractées. Car les photographies nous donnent à voir *ce qui reste* des glaciers, et dans leurs alentours ce que la fonte a libéré depuis le témoignage des premiers photographes. Ces formations tourmentées et solitaires sont les glaciers de l'Anthropocène.

La sensibilité aux matières, l'attention portée à l'élémentaire jusque dans le détail sont visibles partout dans les images. Aurore Bagarry communique le sentiment de la présence des choses par l'extrême précision des couleurs et l'attention aux nuances de la lumière. Regardons l'image de couverture du volume 1, qui est un cadrage réduit de la photographie n° 35, *Glacier du Trient*, d'un format allongé et rapproché.



Fig. 3. Aurore Bagarry, *Glacier du Trient*. Photographie issue de la série *Glaciers*, 2012-2018.

(© Aurore Bagarry, courtesy Galerie Sit Down).

Le granite récemment mis à nu et poli donne à voir, au premier plan, les veines de quartz qui le parcourent, les colorations rousses décelant la présence de fer, les microreliefs dus à l'érosion sous-glaciaire, les lichens et les herbes qui déjà occupent le sol. Lorsqu'on observe l'image complète (fig. 3), apparaissent plus vivement les cheminements blancs des eaux de fonte sur la moraine droite du glacier, qui sourdent de partout et dévalent la pente, les colorations bleutées de la glace vive qui font contraste avec le grisé des poussières qui la recouvrent par endroits, le blanc des neiges accrochant la lumière... Toute une fine texture chromatique s'étend vers le haut puis s'unifie dans un raccourci qui conduit l'œil jusqu'à la limite du plateau glaciaire, au bord de l'horizon. Dans cette photographie comme dans beaucoup d'autres, l'espace libéré par la fonte occupe plus de place que le glacier lui-même, dont l'extrémité apparaît pitoyable dans son mouvement anthropomorphique de tête courbée, comme abandonnée au milieu d'un désert de roches. L'impassibilité de l'image se fissure et laisse transparaître une vision mélancolique, le sourd travail du temps qui détruit le glacier du Trient, comme il le fait du glacier d'Argentière (n° 4) qui jette ses derniers séracs dans un paysage minéral, et de tant d'autres glaciers dont les parties terminales sont entourées de roches et de pierres.

Pourtant quelques glaciers encore semblent *pleins*; leur présence irradie comme le faisaient, aux yeux des frères Bisson, les glaciers qu'ils ont photographiés dans les années 1860, auxquels il est évident qu'Aurore Bagarry a pensé durant la gestation de son œuvre. L'image qu'elle donne du glacier des Bossons (n° 7) en témoigne exemplairement. Elle ne représente pas, cette fois-ci, la langue du glacier qui descend vers la vallée de Chamonix, mais sa partie moyenne, à 2500 m d'altitude et au-dessus, près du lieu-dit « La Jonction ». Recouvert de neige récente, le glacier, dont la pente est forte, exhibe sa puissance et son dynamisme de fleuve de glace en mouvement.

Une photographie du glacier du Trient (n° 33), prise elle aussi dans la partie haute, à plus de 3000 m, montre le plateau glaciaire qui se déploie (fig. 4). Plutôt que de reproduire la vue des Aiguilles Dorées, souvent photographiées, qu'on a depuis la cabane du Trient, Aurore Bagarry prend, du côté de l'Aiguille du Tour, la partie ouest du glacier. La force de l'image réside d'abord dans l'inclusion discrète et efficace de quelques roches foncées au premier plan : le plateau du Trient apparaît comme un espace immense, qui s'éloigne en montant vers les sommets dont on voit les pointes à l'horizon, et en s'ouvrant sur une largeur qu'aucun repère ne permet de mesurer. De plus, dans la lumière d'aube qui colore les nuages de teintes rose et mauve, l'élégance et la subtilité des couleurs entrent en résonance avec la glace marquée de stries légères, et dont la matière paraît irréaliste, d'un effet ouaté, bleuté, où la nuit encore perceptible se mêle au jour naissant.

Ces images de glaciers frémissants et puissants sont des exceptions dans l'ensemble alpestre d'Aurore Bagarry, dont la plus grande partie est marquée par le rétrécissement et la perte. C'est bien dans ces traits-là, répétés, qu'il faut comprendre la qualification de *symbolique* qui accompagne, dans le liminaire, la notion d'inventaire. Cette portée symbolique des images est renforcée par la dimension esthétique, car l'œuvre excède le travail d'inventaire et de documentation qui l'avait motivée. Elle l'accomplit, mais vise à plus que cela : à la conscience d'un plus haut sens transmis par la photographie dans l'exposition des choses du monde.



Fig. 4. Aurore Bagarry, *Plateau du Trient*. Photographie issue de la série *Glaciers*, 2012-2018.

(© Aurore Bagarry, courtesy Galerie Sit Down).

Eco-artiste

Voici l'œuvre d'une autre photographe portant elle aussi une forte dimension symbolique, cette fois-ci de manière immédiate. Laurence Piaget-Dubuis a photographié le glacier du Rhône dans une série de prises de vue datées de 2014. Elle a dirigé son objectif essentiellement sur une surface recouverte de bâches blanches, située sur la gauche du glacier à sa partie terminale, immédiatement avant un large bassin qui recueille les eaux de fonte et laisse s'échapper, par une entaille ouverte dans le verrou glaciaire, un ruisseau formant la naissance du Rhône. En réfléchissant les rayons du soleil, les bâches ralentissent quelque peu la fonte et maintiennent en état une grotte aménagée, chaque année, à l'intérieur du glacier. Partant de l'hôtel Belvédère sur la route du col de la Furka, un sentier descend sur les surfaces rocheuses libérées par le glacier et conduit les visiteurs à l'entrée de la grotte.

La série d'images, intitulée *Agonie d'un glacier*, a été éditée sous forme de cartes postales par le programme SMArt; elle peut être vue aussi sur le site *Matter of change*, où les photographies, au nombre de dix-neuf, sont accompagnées de textes écrits par l'artiste⁸.

⁸ SMArt, *Sustainable Mountain Art* est une création de la Fondation pour le développement durable des régions de montagne (FDDM); voir [en ligne:] <http://sustainablemountainart.ch/> (consulté le 15 septembre 2020); basée à Sion, la fondation est active sur le plan local et international. Pour le site *Matter of change*, voir [en ligne:] <https://matterofchange.org/agonie-dun-glacier-agonie-of-a-glacier/> (consulté le 15 septembre 2020).

Quoique les bâches occupent une surface peu étendue par rapport à la superficie du glacier, elles constituent le vrai sujet de la série, ordonnant autour d'elles les autres thèmes ou objets. Clés d'un rapport métonymique, elles se substituent au glacier, qu'elles figurent et qu'elles résument, d'autant plus que, dans plusieurs photographies, l'échelle du phénomène reste incertaine. Elles le recouvrent et le font apparaître dans sa vérité, qui est d'ordre historique. Certaines photographies, prises dans un cadrage serré, ne laissent voir que la surface des bâches, d'un blanc passé, et celui qui les regarde fait littéralement l'expérience que la partie vaut pour le tout. Telle vue plongeante, par exemple, montre exclusivement un moutonnement de stries, des vagues ou des vallonnements rectilignes alignés les uns à côté des autres, reliefs peu marqués laissant place, entre leurs parallèles, à d'étroits sillons (fig. 5). La coloration, blanchâtre sur les reliefs, est d'un gris terreuse dans les creux. Ailleurs, ce sont des pics penchés les uns contre les autres dans une danse macabre et l'on devine, au-dessous, les séracs caractéristiques des contractions et cassures du glacier.



Fig. 5. Laurence Piaget-Dubuis, *Les vagues*, photographie prise le 5 juillet 2014, glacier du Rhône, Gletsch, Valais (Suisse), série *Agonie d'un glacier*.

(© Laurence Piaget-Dubuis, www.matterofchange.org).

Ce genre de vue occupe le premier plan dans d'autres images au cadrage plus ouvert, tandis que le glacier « réel » s'élève à l'arrière sur une pente modérée et se divise, comme les bras d'un crucifié, en vue d'un cirque de hauts sommets où l'on devine qu'il s'étale sur un large espace. Ces étranges emballages de bâches font inévitablement penser à une œuvre de Christo, mais malmenée, désordonnée et discordante. Ils sont parfois bordés de nuées, de volutes et de traînes, de brumes que la

lumière ne parvient pas à percer, dans un ciel que des clartés pourtant paraissent animer d'une espérance.

Les bâches constituent plus clairement encore le sujet des photographies lorsque celles-ci saisissent, en gros plan ou en plan rapproché, les ornements improbables que forment les lourds tissus plastifiés drapant les parois du glacier, à l'entrée de la grotte. Alentour tout est sali, gâché: des planches gisent sur le sol parmi les pierres; une brouette solitaire attend; ailleurs une perceuse est abandonnée au bout de son cordon. Une passerelle jetée sur un contrefort réunit la roche et la glace. Un couple de jeunes visiteurs la franchit et s'apprête à pénétrer par une porte étroite – dans quel tombeau (fig. 6)?



Fig. 6. Laurence Piaget-Dubuis, *Le couple*, photographie prise le 5 juillet 2014, glacier du Rhône, Gletsch, Valais (Suisse), série *Agonie d'un glacier*.

(© Laurence Piaget-Dubuis, www.matterofchange.org).

Impression d'arrière-monde, de campement fantôme, d'une agitation de spectres, d'une confusion des matières et des temps. Un très ancien passé s'éteint ici, mais aucun avenir ne semble en mesure de naître. Ironique et désespérant, un drapeau suisse jette une touche de couleur sur ces ravages.

Le paysage de haute montagne, que la photographie a vocation de capter, est le sacrifié de cette agonie; si longtemps tenu pour son apanage, le sublime en a été chassé, et n'apparaît plus que comme une absence. Seule, on l'a dit, l'une ou l'autre image offre, à l'arrière-plan, une échappée vers les pics, leurs silhouettes déchiquetées à moitié cachées par les nuages. Les versants qui pourraient créer une verticalité, sont coupés par le cadrage; la vue vers le bas, qu'on sait vaste et ouverte sur la haute vallée du Rhône et les montagnes qui l'entourent, nous est refusée... Dans

l'ensemble de la série, un seul vrai paysage, une photographie prise d'en bas, à proximité du lieu d'où l'on admirait, autrefois, la langue glaciaire étincelante qui se précipitait dans la pente, et d'où l'on dominait la célèbre patte d'ours. Dans l'image qu'en donne aujourd'hui Piaget-Dubuis, rien ne reste de tout cela : dénudée, l'auge de granite sur laquelle le glacier s'avançait laisse voir un immense dessin de roches claires, blanchies par le frottement millénaire du géant disparu...

On le constate, cette série de photographies met en œuvre une esthétique éloignée de l'image apparemment impassible d'Aurore Bagarry, et plus encore de l'élégance amère de Niedermayr. Piaget-Dubuis construit le symbolique par l'émotion, dans un pathétique qui n'aménage pour l'artiste aucun retrait documentaire, aucun refuge esthétisant. La photographie est toute dans le drame qu'elle met en scène, au service du parti pris passionnel qui commande son art. Pourtant, à la dimension historique de la photographie, à la relation mélancolique qu'elle noue avec le temps, *Agonie d'un glacier* donne une aura plus riche et plus complexe que le seul témoignage d'une disparition. Car la série photographique est conçue comme un champ de métaphores ouvertes sur le présent. Si aux fantômes du sublime elle associe des symboles funéraires anciens – bandelettes des momies égyptiennes, drapé des gisants médiévaux, linceuls des enterrés – elle fait aussi communiquer l'histoire du glacier avec les images qui nous taraudent aujourd'hui : celles de tentes posées dans la solitude ou alignées dans un camp de réfugiés, celles de fugitifs cherchant à traverser les montagnes dans le froid et la neige.

La photographie manifeste son pouvoir non seulement en conservant les traces du passé, mais aussi en agissant sur les hommes et les sociétés qui la regardent et la pratiquent. Les images de Piaget-Dubuis sont des images qui veulent changer le monde, comme le fait entendre la question que lance chacune de ses cartes postales : « Le climat change, et vous ? » Eco-artiste revendiquée, elle donne vie à ses photographies en les dotant de fonctions tactiles et corporelles. Ainsi les cartes postales assurent-elles aux images du glacier une diffusion plus percutante que celle d'un livre, dès lors qu'on s'en saisit, qu'on les manipule, qu'on passe et repasse de l'une à l'autre en les regardant et en les comparant. Elles détournent une pratique touristique banale, sur laquelle elles greffent un message fort ; elles deviennent une forme d'action politique.

Les photographies du glacier du Rhône ont donné lieu aussi à des installations au sens propre du terme, réutilisant à chaque fois les tristes bâches. Dans l'une, seize transats ont été disposés côte à côte dans le pâturage proche d'une ferme-auberge très fréquentée ; sur la toile tendue des sièges était reproduite une photographie du glacier recouvert de bâches, une photographie de grande dimension découpée et dispersée⁹. Les sièges de plage invitaient les promeneurs à s'asseoir et à jouir du temps qui passe, leur corps reposant sur l'image du glacier en train de fondre... Nommée *The Timescale*, l'installation joue sur deux échelles temporelles, créant une

⁹ La photographie a été prise en 2017 ; l'installation a eu lieu en 2018 à Aeugstenhütte, ferme-auberge située à 1500 mètres d'altitude. Elle faisait partie d'une exposition-randonnée réalisée dans la région du Piz Sardona, en Suisse orientale, classée au Patrimoine mondial de l'UNESCO sous l'appellation de « Haut lieu tectonique Sardona ». Une photographie de l'installation est parue en couverture de la revue *L'Alpe*, 90 (automne 2020). Voir aussi le portfolio « Glaciers. Le compte à rebours », dans *Ibidem*.

dissonance entre ce qu'on perçoit dans le moment présent (le magnifique paysage) et ce qu'on ressent, si j'ose dire, par-dérrière, dans le temps historique, dans le désarroi et l'angoisse du réchauffement climatique.

Piaget-Dubuis a réalisé d'autres séries de photographies de glaciers. Je n'en donnerai ici qu'un exemple : celui du glacier d'Aletsch, le plus long glacier d'Europe, lui aussi dramatiquement diminué, dont elle a réutilisé les images pour des installations. Dans *Abstrait blanc*, elle dispose au sol une bâche de 6x4 m reproduisant une image connue et souvent photographiée de ce glacier : un segment de la surface parcouru de stries blanches et noires disposées géométriquement, avec les deux traits parallèles des moraines médianes. On pourrait peut-être penser à une peinture abstraite, mais la photographe invite les spectateurs à marcher sur la bâche comme s'ils marchaient sur le glacier devenu minuscule ; tout devient concret, la photo *se parcourt*, se touche et se vit à travers le corps, suscitant un sentiment où coexistent la blague et le malaise.

En guise de conclusion

Quand on commente ces trois ensembles de photographies, la conscience d'une catastrophe en cours s'impose. Si Niedermayr n'en fait pas un axe de son travail, c'est qu'il prend pour thème non pas tant les glaciers que la montagne en général, et qu'il met l'accent sur un seul des éléments modificateurs des paysages d'altitude, le tourisme, et avec lui la présence humaine excessive et profanatrice. Entre reportage et pictorialisme, ses photographies ouvrent une réflexion sur ce qu'on pourrait appeler la *dénaturation* du monde, la réduction de l'altérité naturelle au tissu continu des pratiques du loisir urbanisé.

Bagarry et Piaget-Dubuis, au contraire, tirent l'une et l'autre la sonnette d'alarme, quoique de manière différente. La première le fait dans une entreprise de documentation qui apporte la preuve accablante de la disparition progressive des glaciers. Le pathétique, chez elle, n'est jamais au premier plan ; elle inscrit son travail de photographe dans la perception et l'histoire des rapports entre les choses inertes – glaciers, mais aussi roches et pierres – et les humains, même quand la présence de ceux-ci n'est pas visible. Ce projet prend appui sur un art d'une précision et d'une justesse extrêmes, donnant à la photographie une dimension exemplaire parmi les arts de la représentation.

Piaget-Dubuis, de son côté, poursuit une œuvre militante par son attention aux glaciers valaisans. Elle montre que les glaciers en général sont au cœur du processus de transformation climatique et géologique que nous vivons. Ils en sont les victimes et ils en indiquent la mesure. Dans son action culturelle et politique, la photographe assume une démarche subjective et affective, un art qui suscite l'émotion et l'identification. Utilisées dans des installations interactives, ses photographies se dépassent elles-mêmes sans se renier. Elles demeurent un art du regard et un outil historique et documentaire, tout en appelant à une participation des corps par le contact et les sensations.

Ces trois photographes ne sont pas les seuls, on le pense bien, qui ont consacré des travaux aux glaciers alpins, et à travers ceux-ci à la question des changements

climatiques. Même si on limite l'enquête à quelques glaciers du bassin du Rhône, la documentation est riche et les démarches artistiques, diverses et passionnantes.

Qu'est-ce que la photographie fait aux glaciers? demandais-je en commençant cet article. Une réponse se fait jour dans la photographie artistique contemporaine: plus que des choses, qu'une matière inerte, elle en fait *des êtres*, des vivants même. Si l'on suit Piaget-Dubuis, elle peut aller jusqu'à en faire des quasi-personnes, dotées de réactivité et de singularité, d'une histoire unique partagée avec les hommes¹⁰. Ces êtres nous parlent à travers la subjectivité des artistes, de manière complémentaire mais plus vive qu'ils ne le font dans les relevés scientifiques. L'œuvre d'art, ici, recrée une *proximité* matérielle et spirituelle avec le monde, une proximité dont la civilisation industrielle nous avait privés.

Sites Internet des artistes cités

<https://walterniedermayr.com/en/alpine-landschaften>

<https://aurorebagarry.com/index.php/glaciers-2/>

<https://matterofchange.org/agonie-dun-glacier-agonny-of-a-glacier/>

<http://olivier-de-sepibus.com/photographie/montagne-defaite/index.html>

¹⁰ Olivier de Sépibus, photographe français d'origine valaisanne, qui s'est attaché aux glaciers du massif des Ecrins (voir *Montagne défaite* sur le site de l'artiste), a créé un *Collectif Glaciers* visant à doter les glaciers d'une personnalité juridique, suivant en cela une proposition faite naguère par Michel Serres.