



HAL
open science

Territoire montagnard. Tradition et modernité, observées par le prisme de l'art. L'exemple de Portraits en altitude

Héloïse Baile

► To cite this version:

Héloïse Baile. Territoire montagnard. Tradition et modernité, observées par le prisme de l'art. L'exemple de Portraits en altitude. Histoire. 2019. dumas-02489660

HAL Id: dumas-02489660

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02489660>

Submitted on 24 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



Héloïse BAILE

Territoire montagnard. Tradition et modernité, observées par le prisme
de l'art. L'exemple de *Portraits en altitude*.

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Paula Barreiro-Lopez

Année universitaire 2018-2019

Héloïse BAILE

Territoire montagnard. Tradition et modernité, observées par le prisme
de l'art. L'exemple de *Portraits en altitude*.

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Paula Barreiro-Lopez

Année universitaire 2018-2019

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussignée Héloïse Baile - être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Grenoble

Le : 26. 08.2019

Signature de l'auteur du mémoire :

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Madame Paula Barreiro-Lopez, pour son soutien tout au long de l'année.

Merci à mes professeures.

Merci à Lola, Aurélien et Marie, pour votre patience.

Sara, Juliette, bien à vous.

Sommaire

PARTIE 1 - FLAINE, « TRANSPOSITION » D'UNE CULTURE CONTEMPORAINE.....	16
CHAPITRE 1 – LA CRÉATION DE FLAINE (1959-1968) - PROJET ET CHANTIER.....	17
Le projet de toute une vie.....	17
CHAPITRE 2 – CONTRIBUTION À L'ÉMERGENCE D'UNE CULTURE CONTEMPORAINE.....	27
Art contemporain sur fond blanc.....	27
PARTIE 2 - INTERROGATION AUTOUR D'UNE CULTURE (DITE) TRADITIONNELLE.....	56
CHAPITRE 3 – PORTRAITS EN ALTITUDE, UNE « ŒUVRE À CARACTÈRE ANTHROPOLOGIQUE ». CULTURE TRADITIONNELLE « ILLUSTRÉE » PAR LE FOND PHOTOGRAPHIQUE DE <i>PORTRAITS EN ALTITUDE</i>	59
Prémices de l'œuvre.....	59
Dualité du territoire.....	61
Au contact de la population : les portraits du passé.....	68
La Forme filmique et diffusion de questions sociales.....	73
Les photographies de Portraits en altitude inscrites l'histoire du reportage social.....	88
Les expositions.....	91
Le Livre, support de l'histoire.....	92
Conservation et pérennité de l'œuvre.....	93
PARTIE 3 : POST-MODERNISME, QUELLE IMAGE POUR LA MONTAGNE ?.....	97
CHAPITRE 4 – MAIS DE QUELLE TRADITION PARLONS-NOUS ?.....	98
Le Néo-style montagnard, oubli de la tradition ?.....	99
Conservation du Patrimoine. Les Labels et le titre monuments historiques des stations de sports d'hiver.....	105
CHAPITRE 5– CULTURE ET IMAGE AUTOUR D'UNE PRATIQUE.....	108
Nouvelle pratique dite « Post-moderne » le snowboard.....	110
La Board Culture en piste !.....	112
L'œuvre est/et « matériel ».....	115

Introduction

L'étude des Alpes françaises a fait l'objet de nombreuses et riches recherches depuis les centres de recherches basés dans les Universités ou Ecoles de Grenoble. Ville directement ancrée au pied des Alpes, située entre les trois massifs, de Belledonne, de la Chartreuse et du Vercors, tout près de l'Oisans, son emplacement est un carrefour dans lequel convergent les nombreux travaux de recherche entre l'Italie et la Suisse. Ville également liée aux sports d'hiver de par sa nomination pour organiser les jeux Olympiques d'hiver en 1968, elle a contribué au dynamisme des territoires de montagne alentours et a participé à leur mutation. C'est dans cet environnement propice aux études sur le territoire alpin que de nombreuses recherches, de toutes disciplines confondues, ont alors surgies, et c'est dans la continuité de ces dernières que cette nouvelle recherche souhaite s'intégrer. L'objectif de cette dernière-née, est d'apporter un point d'étude sur le massif alpin par le prisme de l'Histoire de l'art. La vision amenée par l'Histoire de l'art pourrait porter un regard davantage attentif sur le patrimoine, matériel ou immatériel d'un territoire, et qui avec son langage propre, pourrait traduire l'évolution de son histoire. Si l'on doit attribuer un sens à la production artistique c'est bien celui de laisser une trace de l'homme sur terre, une trace propre à chaque époque, à chaque courant de pensée, à chaque identité de chaque territoire. Dans le cadre du territoire alpin, et pour reprendre les premiers mots de Paul Veyret, dans son introduction « des Alpes, « personne ne peut se flatter de bien connaître toutes les parties de ce monde qui en comporte tant¹ ». Tous ces mondes, composant le grand monde des Alpes, au-delà des diverses nations qui le structure est fait de mondes différents, le monde traditionnel, le monde touristique en sont des exemples spécifiques. Et ces mondes sont définis par les différentes cultures qui s'y sont intégrées.

Dans son ouvrage *Les Alpes, Une montagne au cœur de l'Europe*, Rémy Knafou, comme d'autres (Jean-Paul Bozonnet, *Des monts et des mythes* ; Jacques Perret, *Regards sur les Alpes*) l'ont fait avant lui, relatent les différentes visions des Alpes portées par l'homme au cours des siècles. Tantôt négatives, tantôt positives, ces visions sont construites par la plume des écrivains et le pinceau des artistes peintres, ayant arpentés les courbes sinueuses des cimes pour en représenter toutes leurs forces créatrices et inspiratrices. Après avoir été une terre de méfiance, antre du dragon, terre de barbares, muraille naturelle séparant les nations entre

1 Paul, VEYRET, *Les Alpes*, Paris, Presse Universitaires de France, 1972, p. 5.

elles, les Alpes ont commencé à fasciner à la fin du XVIII^e. Elles furent l'objet d'étude de nombreux scientifiques, explorateurs lors de leur Grand Tour à travers l'Europe et surtout l'Italie. Dominique Villard rédige de 1786 à 1789 *Histoire des plantes du Dauphiné*, relatant quinze années d'observation de la flore de cet espace. Sur ce même territoire, le géologue Déodat de Dolomieu (1750-1801) arpente les sentiers du massif Dolomites, (Italie du nord) massif qui porte alors son nom après en avoir étudié la roche dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Le plus reconnu reste Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799). Ce physicien, géologue, membre de Société savante d'Europe est connu pour avoir parcouru les Alpes et y avoir écrit *Voyages dans les Alpes* relatant près de trente années d'exploration dans ce massif afin de faire progresser les recherches scientifiques aussi bien dans le domaine de la botanique, mais aussi de la géologie, de la minéralogie de ce territoire. Il réalise en 1787 l'ascension du Mont Blanc et y consacre un ouvrage, *Relation abrégée d'un voyage à la cime du Mont-Blanc*. La littérature et la science sont accompagnées par l'art pictural. Illustrations des recherches scientifiques, et des récits de voyages, de nombreuses œuvres plastiques prennent la montagne pour sujet dès la fin du XVIII^e siècle. L'expédition de Saussure au Mont-Blanc est illustrée par une gravure coloriée, réalisée par Maquard Woher (1760-1830) et accompagne le récit du savant en 1790. *Voyage de M. de Saussure à la cime du Mont Blanc* au mois d'août 1787².

Puis vient le tour des peintres, des auteurs, de décrire la montagne. *Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, plus communément appelé *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), est publié en 1761. Pour Rousseau, la nature est le lieu où l'homme retrouverait son état primaire, en tant qu'homme bon, non corrompu par la société. La montagne est le symbole d'une vie rurale et son air inspire l'histoire, et devient un cadre propice aux réflexions, aux drames du Romantisme. Ce courant puisera dans les paysages une attitude contemplative de la nature et faisant appel aux sentiments et émotions qu'elle procure. Depuis la pratique du territoire alpin la montagne suscite chez les marcheurs, chez les observateurs une contemplation certaine. L'artiste romantique devient ce marcheur. La peinture de paysage se développe grâce au matériel de peinture, devenu transportable (dans les années 1860), ou encore grâce à la photographie (1836). Le paysage alpin est ainsi expérimenté, pratiqué par l'intervention de la marche afin

² A propos de l'histoire des premières explorations de la montagne, cf. Jacques, PERRET, *Regards sur les Alpes*, Milan, 2011 ; BOZONNET, Jean-Paul, *Des Monts et des mythes, L'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992 ; CHABOUD, Nadine, *Fashion altitude : mode & montagne du XVIII^e siècle à nos jours*, cat.expo., Grenoble, Couvent Sainte-Cécile, (24 novembre 2016- 4 mars 2017), Grenoble, Glénat, 2016

de mieux être retranscrit par l'artiste dans son atelier, comme un éloge des espaces naturelles vierges à la fois hostiles et rudes mais tout autant fascinant. Baudelaire a dit : « Qui dit romantisme, dit art moderne c'est-à-dire intimité spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini ». En cette phrase le poète réussit à retranscrire la vision des artistes peintres face aux paysages montagnards qu'ils peignent. Face à la montagne on se retrouve seul avec soi, écrasé par sa condition humaine, on est petit face à l'immensité et l'ancienneté de la roche. La contemplation du paysage peut nous conduire vers cette « aspiration vers l'infini » traduit par l'au-delà de la cime qui pointent alors vers le ciel. Le peintre Charles Bertier (1860-1924) avec son œuvre *La vallée du Vénéon* (Oisans), seconde moitié du XIX^e siècle (voir annexe 1) en dévoile toute la force du paysage, en représentant une vallée enclavée, dominée par les sommets de deux monts. L'homme, ou plutôt le spectateur se retrouve au pied de l'immensité, accentuée par la toile démesurément grande de l'œuvre. Ces créateurs d'images ont donc durant un temps, façonné selon leur vision une image de nature majestueuse, propre aux Alpes.

Puis un intérêt tout autre fut porté aux torrents puissants des montagnes entraînant ainsi leur exploitation pour l'industrie. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les vallées de montagne accueillent l'industrie électrique générée par la *houille blanche* sur les bords de l'Isère ou encore l'industrie de l'horlogerie et du décolletage dans la région de la Haute-Savoie³.

Au XX^e l'intérêt porté au massif des Alpes est du ressort des études géographiques sur son territoire. Après avoir fondé l'Institut de Géographie Alpine de Grenoble en 1907, Raoul Blanchard (1877-1965) décide de joindre une revue en 1913 la, *Revue de Géographie Alpine*, qui conduit à publier et à diffuser l'ensemble des travaux de recherche, élaborés au sein de cette institution. Dans les années 1950-1960, puisque le tourisme se développe plus largement, générant de nouveaux enjeux, un véritable pôle de recherche s'articule autour de cette même revue, rassemblant les travaux de diverses disciplines tels que la géographies, l'histoire, l'anthropologie et la sociologie⁴.

La montagne valorisée, devient attractive et deux types de tourisme se développent alors. La nature à explorer, conduit les hommes à un tourisme scientifique qui devient sportif par l'effort physique de l'ascension que la recherche nécessite. L'exploration de la montagne

3 A propos de l'histoire de l'industrie dans les régions alpines, cf. Exposition permanente de l'horlogerie et du décolletage de Cluse ; « La Houille blanche en France en 1922 », in *Revue de géographie alpine* tome 10, n°4, 1922, p. 609 à 624.

4 Rémy, KNAFOU, *Les Alpes, Une montagne au cœur de l'Europe*, Paris, la Documentation française, 2003, p. 2.

toujours plus poussée mène à l'alpinisme dont les pionniers sont des « touristes » britanniques. La pureté des lieux a également engendré un tourisme consacré au thermalisme, et aux cures de santé. Les Sanatorium sont édifiés en altitude, prônant la qualité de l'air, loin de la pollution des villes pour soigner les personnes atteintes de la tuberculose. Ce tourisme essentiellement estival contribue au développement de l'hôtellerie accueillant la classe sociale la plus élevée celle qui est apte à arrêter de travailler et qui peut se permettre de partir sur des séjours plus longs et plus loin. La nature de haute altitude est alors devenue image de santé et de vacances réservées à une population citadine privilégiée. Les villages de montagne sont pour ces nouveaux visiteurs, (à l'inverse des populations locales des montagnes) perçus comme étant des espaces consacrés à la pratique de loisirs. Le ski est alors vu dans l'imaginaire social comme le loisir par excellence de la saison d'hiver.

Bien que le ski alpin fût pratiqué dans les Alpes françaises à la fin du XIX^e siècle, il ne s'est véritablement développé en tant que loisir, après la Première Guerre mondiale. Il n'en est pas moins une pratique nouvelle dans le reste de l'Europe. En effet, il était pratiqué comme un moyen de déplacement rapide pour la chasse en Scandinavie et en Turquie et il semblerait qu'en Norvège le ski soit déjà un moyen de déplacement ancien de 4000 ans⁵. Ce serait à partir de 1870 que les Alpes suisses et françaises seraient découpées pour la première fois par des skis de descentes, importés de Norvège. La tendance se propage vite puisque le premier Club de ski français est créé en 1896. A Briançon, le ski est pratiqué par les unités militaires dès 1901 et non loin de là, à Montgenèvre, le premier concours international de ski y est organisé dès 1907. Skis lourds, (en bois et fixassions métalliques) leur forme et leur matière se transforment peu à peu pour s'adapter à des pentes de plus en plus abruptes. Les skieurs n'ont de cesse de pousser la discipline toujours plus loin et à l'améliorer pour aller toujours plus vite. La pratique du ski a besoin de s'établir dans des lieux concrets pouvant accueillir les skieurs sur plusieurs jours. Les stations de ski naissent alors de ce besoin d'accueillir les premiers skieurs. Les stations de première génération (stations-villages) tel que Megève marque le début du XX^e siècle en France et accueille une minorité de la population française.

Vient ensuite le tour de la démocratisation du ski : « le tourisme hivernal en montagne connaît une croissance très rapide à partir de 1950 », « le nombre de licenciés de la fédération française de ski qui passe alors de 61 000 en 1950 à 590 000 en 1970 ». Après les deux conflits mondiaux qui ont alors gelé tous les loisirs et beaux jours de vacances (Congés payés

⁵ Bruno, COGNAT, *La montagne colonisée*, Paris, Édition du Cerf, 1973, p.7.

Par Léon Blum 1936) le pays veut offrir à la population de meilleurs jours. Les collectivités territoriales œuvrent pour la reconstruction de leur territoire. Concernant les Alpes, le tourisme hivernal est favorisé. La création de stations de secondes générations sont encouragées par les collectivités territoriales qui accueillent de plus en plus de visiteurs. L'engouement pour ce loisir conduit alors l'Etat à la l'élaboration d'un Plan neige, approuvé par le conseil des ministres en février 1970, visant à relancer l'économie montagnarde par l'aménagement de site touristique en très haute altitude. Les stations de troisièmes générations apparaissent comme étant « des prototypes de développement urbain ». L'Etat lance alors un appel d'offre à des promoteurs qui ont la charge exclusive de la conception de ces « villes nouvelles » entièrement dédiée à la pratique du ski. Les sports d'hiver ne sont plus réservés à une classe sociale élevée. Le nombre important de stations présentes sur le territoire français ainsi que l'attractivité des offres qu'elle fournissent propose une diversité à un large public ⁶.

Les recherches de Rémy Knafou (1948-), (géographe, et professeur émérite de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne depuis 2008) tendent à étudier ce phénomène touristique, d'un point de vue économique et social, les différents types d'aménagement les différents types de stations de sports d'hiver et parvient à travers son ouvrage *Les stations intégrées de sports d'hiver des Alpes françaises* paru en 1978 à classer les stations en trois principaux types d'aménagement de la montagne. Les stations dites de première génération marquent le premier phénomène du tourisme des sport d'hiver, avant la Seconde guerre mondiale. Encore peu accessible à une large population, la pratique du ski se greffe à la vie locale des villages de montagne. Les stations de seconde génération sont marquées par la fin de la guerre. Les collectivités locales prennent conscience du nouvel intérêt que peut générer la création d'une station, dans la reconstruction économique, urbaine et humaine du pays. L'aménagement de celles-ci est réalisé à moyenne altitude, mais commence à se détacher du village originel. Rémy Knafou caractérise cette génération comme un modèle de transition entre la première basée sur le modèle de village ancien et la troisième qui est issue d'une pensée résolument moderne. Les stations de troisième génération sont donc le résultat de recherche sur les modèles précédents, et conduit à l'aménagement de l'espace montagnard de haute altitude, dans un espace vierge, qui serait entièrement réfléchi pour la pratique du ski.

⁶ A propos de l'histoire du tourisme, cf. Jacques, PERRET, *Regards sur les Alpes*, Milan, 2011 ; BOZONNET, Jean-Paul, *Des Monts et des mythes, L'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992 ; CHABOUD, Nadine, *Fashion altitude : mode & montagne du XVIIIe siècle à nos jours*, cat.expo., Grenoble, Couvent Sainte-Cécile, (24 novembre 2016- 4 mars 2017), Grenoble, Glénat, 2016 ; Raymond Balseinte, « Les stations de sports d'hiver en France », in *Revue de géographie alpine*, tome 46, n°1, 1958, p. 129 à 180.

Elles seront donc, dès le début des années 1960, le symbole de modernité en montagne, qui se traduit non seulement par une modernité technique mais aussi par des formes architecturales innovantes. Elles sont intégrées dans un paysage presque lunaire leur conférant un aspect presque futuriste. Elles sont également caractérisées par l'investissement privé et non public comme c'était le cas pour les générations précédentes.

Cette vision de l'aménagement sera par la suite acquise et intégrée par tous les chercheurs lui succédant. Bruno Cogna propose, lui, en 1973, un regard critique sur les stations de sport d'hiver de troisième génération. Dans les premières années de la décennie 1970, le tourisme hiver a subi une crise remettant en cause l'aménagement massif de la montagne. Ce territoire qui a alors, en l'espace de quelques décennies, en grande partie changé, engendre des recherches, des comparaisons, des interrogations.

En effet depuis l'image naturalisée que nous avons pu observer à travers l'œuvre de Charles Bertier, la vision de la montagne portée par les artistes a changé au cours de sa transformation.

Il faut citer dans le cadre de l'Histoire de l'art, l'ouvrage *Alpes de rêve* réalisé sous la direction de Giuseppe Gariboldi et de Danièle Jalla, 2006, qui reprend alors l'évolution de la représentation des Alpes occidentales du XIX^e au XXI^e siècle, par la représentation et l'analyse d'œuvres de paysage. Si les Alpes se sont transformées, elles ont aussi transformé le regard des artistes vis-à-vis d'elles.

L'œuvre de Guy Zahler (1954-), *Souvenir. La Pierre-à-voir*, réalisée en 1986, est une installation (exposée au Musée Cantonal des beaux-arts Valais Suisse) qui tend à montrer l'impact du tourisme sur le rapport au paysage qu'il a entraîné (voir annexe 2). Une paire de lunettes de soleil est exposée. Dans les verres, un paysage de montagne gravé à la pointe sèche, comme pour montrer aux spectateurs par la suggestion d'un reflet, le paysage qui est observé à travers les lunettes. Le titre de l'œuvre en dit davantage. Il est un jeu de mot entre La Pierre Avoi, qui est un belvédère célèbre dans les Alpes Suisses qui culmine à 2472 m d'altitude offrant une vue impressionnante sur le paysage environnant. Le titre la Pierre-à-voir, renvoie alors à l'idée de l'effet de mode et de la masse touristique qui se retrouve non plus dans ce lieu pour admirer le paysage, mais pour y être et voir ce que tout le monde veut voir. Le paysage n'est plus contemplé pour ce qu'il est, il est vu pour ce que le monde pense de lui. Les lunettes, qui représentent la vue, symbolisent aussi l'accessoire du touriste, à la

mer ou à la montagne. La paire de lunettes est l'objet de celui qui se repose au soleil, regarde l'horizon sans vraiment le voir et regarde la montagne sans réellement la contempler.

Si la vision des artistes se transforme celles des architectes évolue également. L'architecture a été dans le domaine des sciences de l'art la discipline qui a fait l'objet de plus de recherches sur le terrain des stations de sports d'hiver. En effet les stations, villes nouvelles, ont pu être au fil des décennies de véritables laboratoires d'expérimentation pour les architectes. L'exercice est en effet pour eux original, il permet la création de formes nouvelles, en adéquation à une pratique nouvelle dans un espace vierge aux limites naturelles, et dont les seules règles seraient l'adaptation à un climat et un terrain différent des villes, campagne et bords de mer. Sans compter les recherches, les écrits, les essais de chaque précurseur qui ont participé à la création des stations de sports d'hiver, posant les premières bases, comme Jean-Jacques le Môme à Megève (1925), ou encore Laurent Chappis pour Courchevel (1946). Des recherches importantes ont été effectuées au début des années 1990.

En effet de 1994 à 2011 dans un cadre plus large du programme national « Architecture de la villégiature » menée par CNRS, la région Rhône-Alpes entrevoit de réaliser des études sur l'architecture des stations de sports d'hiver de sa région. Durant quinze années, l'équipe régionale de l'Inventaire (Maryannick Chalabi) en collaboration avec les étudiants chercheurs de l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble, (dirigée par J. F Lyon -Caen) sont chargés d'inventorier les différentes structures portant un intérêt architectural pouvant faire l'objet de recherches. De l'école de Courchevel aux formes inédites d'Avoriaz en passant par le béton brut de Flaine, l'architecture inédite de station de ski est inventoriée et étudiée, puis rassemblée dans l'ouvrage *Station de sports d'hiver, Urbanisme & Architecture* (2014), qui conclut ces recherches approfondies. Ces informations répertoriées viennent compléter la base de données du recensement du Patrimoine Rhône-Alpes.

Les recherches de Jean-Paul Brusson, qui aboutissent en 1996 par l'ouvrage *Architecture et qualité des lieux en montagne Cordon, Megève, Flaine, Contribution de l'architecture à la définition du concept de montagnité*, entraîne cette fois une réflexion non pas uniquement sur l'architecture des stations, de sports hiver, mais sur l'évolution de l'architecture en montagne, (en Savoie et Haute-Savoie), à travers l'étude de cas d'un village traditionnel (Cordon) , d'une station de première génération (Megève) et une station de troisième génération (Flaine), conforme à la définition préalablement donnée par Rémy Knafou.

Face à cette transformation du Territoire, passant par tous ces états, les recherches de Jean-Paul Bozonnet *Des monts et des mythes l'imaginaire social de la montagne* édité en 1992 ont conduit à porter l'attention non pas sur le changement physique économique du territoire, mais sur l'évolution de l'image, de l'appréhension des hommes sur ce territoire. Car c'est l'homme qui transforme ce territoire et selon l'image qu'il va avoir de lui c'est le changement qui s'opérera alors.

Enfin, Philippe Bourdeau concentre dans son ouvrage *Les sports d'hiver en mutation, crise ou révolution géoculturelle ?* des interrogations quant à l'évolution des sports de glisse à travers l'étude, non seulement des technicités matérielles mais aussi de la mentalité des acteurs, professionnels ou vacanciers qui conduisent à entretenir une image de la montagne.

Si l'évolution du territoire de montagne a été l'objet d'étude de nombreux chercheurs, c'est qu'il est complexe à comprendre, et s'est rapidement transformé. Or si ces changements ont été étudiés à travers le prisme de l'architecture, et du paysage, quand est-il de l'étude de la production artistique, générée en ce lieu ou pour ce lieu ?

Cette interrogation nous conduit à évoquer la station de Flaine, qui s'est révélée être un véritable cas d'étude à ce sujet. Largement documentée, non seulement par l'ensemble des chercheurs que nous avons déjà évoqués (Chalabi, Lyon-Caen, Kanfou, Chappis, Brusson), la station fut aussi documentée par ses promoteurs, les époux Boissonnas. Engagés dans le monde artistique contemporain mais aussi dans le domaine économique à l'échelle nationale, les époux Boissonnas ont eu pour volonté de créer une station alliant le sport à la culture. Par cet investissement la documentation sur l'activité des Boissonnas fut assez complète et conservée aux archives de la Bibliothèque Kandinsky au Centre Georges Pompidou (Paris). Éric Boissonnas fit publier en 1994 l'ouvrage, *Flaine, la création*, retraçant l'histoire de sa station.

L'architecture de Flaine a notamment fait l'objet de nombreuses recherches puisque réalisée par Marcel Breuer, maître du Bauhaus. L'ouvrage dirigé par J.F Lyon-Caen, cité précédemment, a pu ainsi apporter beaucoup d'informations à propos de ce patrimoine. On sait que de 1970 à 1995, la station était reconnue pour son intérêt artistique qui animait l'ensemble des lieux de la station. Il régnait en ces lieux un air insufflé par un mode de vie résolument moderne, apporté par le symbole de la station de troisième génération.

Mais avant cet esprit de modernité, retranscrite par l'architecture du lieu et son investissement dans l'art contemporain, le site de Flaine, n'était qu'un alpage. Cette vie

traditionnelle qui s'est progressivement réduite du paysage alpin, et qui a laissé place à un autre mode de vie, un autre type d'exploitation, le tourisme. En 1994 avait lieu à Flaine l'exposition consacrée à l'œuvre *Portraits en altitude* qui rassemblait le travail de huit années. Une exposition photographique présentait la vie des populations issues des villages de montagne.

C'est précisément par l'étude de ces œuvres que cette recherche souhaiterait aboutir à la reconstitution de l'histoire, de l'évolution culturelle et patrimoniale du territoire alpin, qui s'est écoulée entre la fin des années 1960 et le début des années 2000. Quelle vision de ce rapport entre tradition et modernité du territoire ces œuvres exposent-elles et sous quelles formes ? Comment peut-elle nous permettre de nous rendre compte du rapport entre la tradition et modernité qui s'est manifestée sur ce territoire en si peu d'années ?

Il s'agirait ici de ne pas traiter le sujet à distance, comme pourrait le faire l'étude du paysage, qui d'une perception externe conduit à compréhension interne d'un site, mais de le traiter dans le sens inverse. Il s'agirait d'étudier les œuvres intérieures, intégrées à l'espace, traduisant son identité, sa culture, et véhiculant une image du site vers l'extérieur. Cette image qui est tantôt moderne, tantôt traditionnelle.

Après une présentation de Flaine, de sa réalisation et de son architecture, il conviendra de présenter plus en détails le Centre d'Art et les œuvres d'art, qui ont été de 1970 à 1995 les moteurs de l'animation culturelle de Flaine qui l'ont caractérisée en partie comme une station moderne. Ville nouvelle, basée sur les principes de modernité tant sur le point de l'architecture ou de la culture, Flaine implique un changement pour le territoire. C'est alors que la seconde partie de cette recherche conduira à la présentation de l'œuvre *Portraits en altitude* (1978-1994) qui relate la vie traditionnelle des autochtones. Avant le tourisme, il y avait leur vie, leur habitation, leur travail. Soucieuse de voir ce mode de vie s'effacer au profit du tourisme grandissant, l'initiative de Sylvie Boissonnas fut celle de réaliser une œuvre pour traduire ce phénomène. La Modernité sera ici confrontée à la tradition par l'étude de cette œuvre relatant et interrogeant des changements sociaux. Enfin, la troisième partie se consacrera à la période qui talonne celle de la modernité apportée par les stations, et propose de relater ce qui s'est passé par la suite. Le mouvement post-moderne a gagné les montagnes et s'est traduit par un retour aux formes qui seraient plus en adéquation avec l'image montagne, et l'avènement de nouvelles pratiques de glisse, qui ont engendré en montagne une culture nouvelle, en adéquation avec le territoire pratiqué.

Partie 1

- Flaine, « transposition » d'une culture contemporaine

Chapitre 1 – La création de Flaine (1959-1968) - Projet et chantier

La création de la station de sports d'hiver de Flaine (en Haute-Savoie) est datée de 1959, et relève de l'intérêt de plusieurs acteurs, dont la volonté fut celle d'aménager le sommet du massif que l'Arve et la Giffre embrassent (voir annexe 3). Partagé entre la commune d'Arâches, de Samoëns, et de Magland, le vallon de Flaine, comme tous les lieux exceptionnels, est bercé par sa légende :

« Un géant qui, exténué de franchir monts et vallées, entre Léman et Méditerranée, serait venu se reposer dans cette montagne, nichant sa tête au creux de ce vallon que les anciennes cartes dénomment "Flainoz" terme signifiant "oreiller" en patois savoyard (...) Flainoz est devenu Flaine⁷ ».

Si la tête du géant, qui a reposé sur ce coussin de roche et de neige, a façonné le relief de Flainoz, le mythe de la construction de Flaine est aujourd'hui particulièrement attribué à un nom, celui des Boissonnas.

Le projet de toute une vie

Éric Boissonnas (1913-2005) géophysicien et directeur de la compagnie de forage de la famille de son épouse, Sylvie Schlumberger⁸ (1912-1999), a durant 14 ans (de 1946 à 1960) vécu aux Etats-Unis, et avoue avoir été conquis par « la création esthétique contemporaine⁹ » qui était particulièrement développée dans les villes américaines. Ces villes, majoritairement récentes dans l'histoire du pays, sont tracées sur des axes rectilignes pour faciliter la circulation automobile. Elles indiquent ainsi l'esprit de modernité dans lequel le pays s'est engagé et marque un contraste avec le caractère plus « classique » des villes d'Européennes. Ainsi « préparés à recevoir les idées neuves (...) le public (américain) se familiarise avec les nouveaux courants¹⁰ ». C'est dans ce contexte de vie et d'influence que les époux Boissonnas, ont le désir d'apporter leur contribution à l'expansion de ce mouvement moderne, non

⁷ Dominique Leclerc et Gilbert Coquard, *Balades culturelles entre vallée d'Aoste et Haute-Savoie, Flaine, création de Marcel Breuer*, cat., Flaine, Annecy, Edition du CAUE de Haute-Savoie, 2009.

⁸ Claude Edelman, « Flaine La Métropole des neiges n'est pas née, et voici pourquoi », in *France-Soir*, 7 janvier 1967, p.6. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64.)

⁹ Éric BOISSONNAS, *Flaine, la création*, Paris, Edition du Linteau, 1994, p. 7.

¹⁰ Éric BOISSONNAS, *Flaine, la création*, Paris, Edition du Linteau, 1994, p. 7.

seulement au-delà de l'Atlantique, mais au-delà des institutions prédéfinies de l'art contemporain. Les Alpes seront le support inattendu de ce projet. Encore peu exploitées et conférant à la fois un cadre exceptionnellement large, isolées de toute politique de préservation et protection des sites¹¹, elles sont encadrées par un climat politique qui se prête volontiers au jeu de leur aménagement. Avec le Plan neige de 1964 et le VIème plan annoncé en 1970 par l'Etat français, plusieurs stations de sports d'hiver seront rapidement construites sur l'ensemble des massifs français pour faire de la montagne une zone économique importante, générée par le tourisme français et surtout étranger. L'économie du pays doit être relancée après des temps difficiles :

« En dehors du Plan neige qui prévoit, dans les Alpes et les Pyrénées, la création de quelques stations d'altitude nouvelles, les actions touristique s'orienteront vers la moyenne montagne ; création de stations des neiges, de sentiers de grande randonnées, de parcours de ski de fond ou de promenade, aménagement de plan d'eau, impliquant le recours à des équipement plus légers mais multiple et nécessitant ainsi un effort nouveau pour la formation des jeunes montagnards aux divers métiers du tourisme¹² ».

L'Etat laisse la montagne à un libre accès aux promoteurs venu à la conquête de « l'Or Blanc ». Éric Boissonnas se lança à la recherche d'un site idéal. Il découvrit le site de Flaine, les skis aux pieds, en mars 1959 aux côtés de Gérard Chervaz, architecte de Genève, qui s'était déjà intéressait au site de ce vallon et recherchait un investisseur. L'entente fut faite, Flaine serait construite dans ce site idéal rassemblant toutes les conditions propices à la création d'une station ; le soleil, l'altitude l'enneigement, le panorama. Il n'y manquait qu'un accès facile. Il faudrait construire une route.

Entre 1959 et 1960 toute une équipe se monte pour la réalisation de ce projet.

Le Bureau d'étude et de réalisation urbaine (BERU), créé en 1956 par Max Stern¹³, chargé de l'étude de marché de la neige, délivra finalement un bilan positif. Laurent Chappis fut le conseiller pour l'aménagement de la route, pour l'inventaire des zones skiabiles, l'étude des emplacements des résidences, et le tracé des remontées mécaniques¹⁴.

¹¹ Ibid., p. 10.

Éric Boissonnas indique ici la difficulté en France de trouver un terrain assez vaste qui ne serait pas déjà intégré dans « le périmètre de protection dont bénéficie les Monuments Historiques ».

¹² Bruno Perrier et Jack Clapier, *L'aménagement Touristique de la Montagne, le cas des stations intégrées*, tome A, thèse de second cycle, Université de Grenoble, 1972, p. 9.

¹³ Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 27.

Le projet Flaine semble être une entreprise familiale. Dans son ouvrage *Flaine La création* Éric Boissonnas ne manque pas de rappeler le rôle important de son, frère Rémi au sein de cette entreprise et dont témoigne sa forte participation en tant que gérant de la Société d'étude pour l'aménagement du massif de l'ARVE créé le 1 septembre 1959 (SEAMAG). Cette société se transforma en juin 1960 en la société d'aménagement de l'Arve et Giffre (SAG) puis en octobre 1960 en la Société d'études de participation et de développement¹⁵ (SEPAD). Cette société gérée par Éric Boissonnas ¹⁶ jusqu'en 1978, puis par son gendre Roger Coste jusqu'en 1989, fut transmise à Alain Dumenil et enfin au groupe Altus Finance en 1992¹⁷.

Il restait alors à trouver la figure majeure de l'urbanisation et de la conception, tant du plan masse que des formes architecturales. Elle devait refléter la volonté du promoteur, celle de « créer un prototype d'urbanisme, d'architecture et de design, pour lequel la rentabilité immédiate serait subordonnée aux choix esthétiques et au respect de l'environnement¹⁸ »

La modernité passe en premier lieu par la lunette architectural, donnant à la station une vision d'ensemble innovante, en fracture avec l'image du petit village de montagne. Marqués par le travail de Marcel Breuer sur le béton armé aux Etats-Unis, les Boissonnas lui proposent d'intégrer le projet de Flaine :

« Nous avons rencontré aux Etats-Unis quelques-uns des grands architectes des années 1940 et 1950, et finalement, nous avons choisi Marcel Breuer ». « Nous admirons son talent, sa manière de se remettre constamment en question, son aptitude à voir aussitôt le parti qu'il pouvait tirer d'une nouvelle technique¹⁹ »

Une figure reconnue pour Flaine, l'architecture de Marcel Breuer

Marcel Breuer (Pécs 1902- New-York 1981) est l'une des figures majeures du Bauhaus (maison du bâtiment 1919-1933), école allemande fondée dans les années 1919 et 1920 par Walter Gropius, et repose sur des fondements consistant à allier l'école supérieure d'art plastique à l'école d'Art et Métier. Le concept de cette nouvelle école tend alors à lier à

¹⁵ La SEPAD est la société qui a permis le financement de l'ensemble des structures de Flaine et des remontées mécaniques. Cette société est propriétaire de ces infrastructures.

¹⁶ Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷ Dominique LECLERC et Gilbert COQUARD, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 7 et 10.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

la technique, l'industrie, (de l'ère industrielle qui marque le début du XX^e siècle) à l'entité de l'Art académique. D'abord étudiant à l'école du Bauhaus de Weimar de 1920 à 1925, Marcel Breuer enseignera dès 1928 au Bauhaus de Dessau. Spécialisé dans la création de meuble et d'objets utilitaires, il élabore le premier modèle de chaise B3 aussi connu sous le nom de chaise Wassily en 1925. Il entame ensuite une carrière d'architecte qui l'emmènera à Berlin, à Londres et enfin aux Etats-Unis, où en 1937, il collabore avec Walter Gropius et décide de concentrer son travail sur l'étude de la technique du béton. En 1960 il est, à la demande des époux Boissonnas, nommé architecte urbaniste de la station de Flaine. Il sera chargé d'élaborer le plan masse ainsi que l'aménagement de l'ensemble des logements construits. Son expérience passée le conduit à concevoir la station par le biais du béton armé, en une architecture fonctionnelle et moderne.

Conception fonctionnelle de la station

Comme le rappelle Virginie Picon Lefebvre (architecte et urbaniste) dans sa conférence *La montagne des vacanciers* (18/12/2014)²⁰, la principale question que doit se poser l'architecte c'est : « quand il y a un nouveau type de programme, un nouveau type d'activité émerge, quelle architecture conviendrait, comment construire, et quelles références possibles peuvent être utilisées ? »

Cette question s'est évidemment posée pour Flaine lors de l'élaboration du plan masse²¹ de la station, réalisé par un collège de cinq acteurs principaux, d'architectes et urbanistes déjà spécialisés dans l'aménagement des sites de montagne. Laurent Chappis (1915-2013) fut nommé pour réaliser la station de Courchevel en 1946. Il avait pour mots d'ordre pour la conception de la station sont « respect » de l'environnement et de « l'espace ». Denys Pradelle (1913-1999) fondateur de l'Atelier d'architecture de Montagne, porte aussi son intérêt pour l'environnement. Il participe à la création de Courchevel avec Laurent Chappis et à la création du parc naturel de la Vanoise. Le groupe suisse Conrad Zschokke, intéressé aussi pour aménager le site de Flaine, en contrepartie de son retrait demanda qu'un de leur membre

²⁰ PICON-LEFEVBRE, Virginie, Conférence *La montagne des vacanciers [en ligne]*. Disponible sur : < <http://www.clustertourisme.com/en-video/la-montagne-des-vacanciers/> >. (Consulté le 18.12.2014).

²¹ Le plan masse est un plan qui met en place préalablement les structures programmées pour constituer la station.

architecte, André Gaillard, se joigne à l'équipe de l'aménagement de Flaine²². Enfin, Gérard Chervaz (1928-), que nous avons cité plus haut, fut le dernier acteur de cette équipe.

La volonté première de l'équipe était d'intégrer dans le plus grand respect du terrain, la station dans le site particulier que forment trois terrasses naturelles. Celle-ci se superposent et sont séparées les unes des autres par le relief abrupt des falaises. Le plan masse est fixé en mars 1961²³ et organise l'aménagement définitif (voir annexe 4). L'altitude de la station varie entre 1580 et 1750 mètres d'altitude car elle est répartie en trois quartiers distincts, ayant chacun une fonction bien spécifique. *Le Forum*, premier quartier construit en 1968, est la partie centrale de la station (à 1600 mètres d'altitude). A l'image d'un *forum* antique, il est ici un espace semi fermé (au nord par la galerie Marchande, au sud par la falaise, et à l'est l'hôtel Le Flaine et la résidence Bételgeuse), renfermant en son sein tous les édifices publics de la station (commerces, office de tourisme, centre médical, lieu de culte et sculptures monumentales). Toute la longueur de ce Forum est constituée d'une grande galerie marchande qui se déploie sur deux niveaux (un rez de chaussé et un étage supérieur). Elle est surplombée par l'hôtel les *Lindars* et la résidence *Cassiopé*. L'ensemble de ces différentes structures, formant un ensemble homogène, n'est pas strictement dissocié, puisque le toit terrasse de la galerie marchande se prolonge jusque sur les piliers de l'immeuble (Cassiopé-Lindars) formant ainsi une rue couverte à l'arrière de la galerie marchande (au bout de laquelle se trouve le cinéma, intégré à l'hôtel les *Lindars*). Habitations, hôtellerie, commerces, et accès aux pistes, tout est concentré dans ce premier espace afin de pouvoir accueillir les premiers clients en 1968 avant que les deux autres quartiers ne soient élaborés.

La terrasse inférieure (*Flaine front de neige*) datant de 1973 est située à 1580 m d'altitude. Elle accueille le front de neige, espace aménagé pour accueillir la plupart des remontées mécaniques et point de départs des pistes de skis. La distance entre *Flaine Front de neige* et *Flaine Forum*, peut s'effectuer en ski ou à pied, et une courte portion de route les relie également. Sur les bords externes de la station se déploient des zones de parking permettant ainsi un accès facile aux pistes de ski et limitant l'accès des voitures au cœur même de la station.

²² Dominique LECLERC et Gilbert COQUARD, *op. cit.*, p. 6.

²³ HALABI, Maryannick et LYON-CAEN, Jean-François, *Stations de sports d'hiver, Urbanisme & architecture*, Lyon, Lieux Dits, 2014, p. 84.

Enfin, la terrasse supérieure, *Flaine Forêt* et située à 1750 m d'altitude, (terminée en 1976), est principalement dédiée aux résidences. Tout en longueur de part et d'autre de la route sont construites des résidences dans un style uniforme. En aval les immeubles Balance, Bélier, Capricorne, Verseau, sont reliés à la route par des passerelles est sont de moindre hauteur de façon à ne pas obstruer la vue pour les résidences construite en amont. Les quartiers de *Flaine Forum* et *Flaine Forêt* sont reliés entre eux par deux ascenseurs, l'un réalisé en 1976 et dont le design est réalisé par l'agence Newyorkaise de Marcel Breuer²⁴, et le second est construit en 1990 sur le même modèle de cabine unique que le premier. Ces deux ascenseurs garantissent une circulation facile entre les espaces dédiés aux logements et ceux dédiés aux loisirs.

Le plan général de la station ainsi que son emplacement privilégié, à haute altitude pour le ski, caractériseront la station comme étant une station de troisième génération. Le site fut notamment choisi pour sa capacité à accueillir un domaine skiable de qualité. L'aménagement de ce domaine fut effectué par des sportifs professionnels (Freddy Couttet, guide de haute montagne et Emile Allais, triple champion du monde de ski des sports d'hiver), alors plus qualifiés que quiconque pour juger des meilleurs aménagements possibles. Le domaine skiable de Flaine s'étend de 1600 m à 2520 m d'altitude et son enneigement est renforcé par une innovation venue des Etats-Unis ou du Canada, le canon à neige, qui est en 1973 utilisé pour la première fois en France sur ce site.

Des formes architecturales innovantes

The architecture of Flaine is an expression of "sun and shadow". The facade of the buildings is faceted like diamonds, catching the rays of the sun at varying angles, reflecting its snow enhanced brilliance in varying shades of color. The architecture of Flaine is also a pattern of horizontal lines cutting across the rugged, towering contour of the mountains, a pattern of contrasts between the imposing forms of nature and those devised by man. In each building, the architect takes advantage of modern techniques in the use of stone, wood and concrete, combined with the vast advantages of the whole magnificent layout of this dynamic mountains site. Here man's conflict with the eternal forces of nature is resolved in a relationship of harmony expressed by wide views, sunny terraces and balconies, shaded facades, and under cover road and parking areas²⁵ ».

24 Dominique LECLERC et Gilbert COQUARD, *op. cit.*, p. 22.

25 Document dactylographié. Texte de Marcel Breuer à propos de l'architecture de Flaine. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Evénements culturels dans toutes la station », côte FLAI 68).

Flaine marque la première utilisation en montagne de panneaux préfabriqués de béton, que l'architecte loue comme un matériau remarquable par ses capacités techniques et la multiplicité de ses fonctions (voir annexe 5) :

« Les grands panneaux préfabriqués peuvent être ou non porteurs ; ils peuvent offrir des nervures et des cavités pour les tuyaux, les conduits et l'équipement de climatisation ; ils peuvent posséder ou non de grandes ouvertures ; ils peuvent combiner toutes ces caractéristiques²⁶ »

Les panneaux de béton, préfabriqués dans une usine dans la vallée basée à Bellegarde (commune de Magland) et acheminé au site de Flaine par téléphérique, permettent de constituer les panneaux de façade, les murs porteurs et les planchers. La solidité et du matériau utilisé, permet de reporter les murs porteurs sur les côtes de la construction et ainsi en libère l'espace central. Enfin il permet la confection de toits terrasse suffisamment résistants pour soutenir le poids de la neige cumulée, qui ajoute en hiver, au visuel d'ensemble une touche de blanc. D'un point de vue esthétique, le béton coulé constitue l'architecture de la station comme une réponse au relief de la montagne et de la roche qui délimite naturellement l'espace.

Le béton est alors coulé dans des moules, pour en faire de larges panneaux en relief. Ils façonnent les façades des immeubles, et créent un jeu d'ombre et de lumière. Leurs surfaces lisses ou taillées contrastent en effet miroir à la pierre calcaire dentelée des falaises. De plus, contrairement au bois, le béton nécessite peu d'entretien, et est moins sensible au gel.

Tout un cheminement de pensée est constitué à partir du matériau qui ici fait la force de l'architecture. On retrouve derrière cette pensée, la carrière de Breuer et de l'enseignement qu'il a reçu à l'école du Bauhaus, « l'architecture doit être basée sur l'utilité²⁷ », et la conception moderniste qui se base sur l'ère industrielle marquant comme une rupture aux formes traditionnelles, au profit d'une règle universelle « le bâtisseur doit se sentir libre de tourner le dos à la tradition²⁸ ».

26 T. Papachristo dans M. Moncéré, *L'architecture et le design de Marcel Breuer à Flaine*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, 2001, non publié, p. 52. Cité dans, Dominique LECLERC et Gilbert COQUARD, *op. cit.*, p.14.

27 Paroles de Marcel Breuer reportées dans, Dominique, LECLERC, et Gilbert, COQUARD, *op. cit.*, p. 15.

28 *Idid.*,

Le matériau fait la forme de l'architecture. Le béton dans sa forme brut est pérenne, solide, fiable tout en restant simple face à l'immensité de la montagne. Viollet le Duc (1814-1879) a dit :

« Le Mont Blanc est fait pour désespérer tous les architectes, car jamais ils n'arriveront à faire un édifice qui ait à ce degré le mérite de réduire à néant tout ce qui l'entoure²⁹ ».

Mais ce n'est pas ici l'intention de Marcel Breuer de mettre sa station face à la montagne mais justement d'en dégager une certaine humilité, de rester modeste face à elle. Face à la montagne, la station est petite, l'aménagement respecte la grandeur des lieux et tente de se fondre à elle, comme pour ne pas la déranger. Les immeubles grisonnants répondent à la matière des falaises, et leurs étagements répondent à celui des terrasses naturelles de la montagne. L'architecte ne cherche pas à ce que la station prime sur le site, la station se fond dans le site.

Les œuvres architecturales symbolique de la station

L'hôtel *Le Flaine*³⁰ et la résidence *Bételgeuse* sont parmi les premiers bâtiments érigés et inaugurés en 1968 à sur la station (voir annexe 6). L'hôtel est relié à la résidence Bételgeuse par une travée dans le but de créer un espace cohérent où les « locataires de la résidence pourraient disposer des services d'un hôtel³¹ ». Les deux corps de bâtiments sont donc élaborés sur un plan identique. Ils sont tous deux composés de sept niveaux et sont construits à leur base sur un système de pilotis. La construction sur pilotis d'un grand ensemble, offre une grande capacité d'accueil, tout en libérant l'espace au sol, donnant à cette immense masse, un aspect plus léger Une coursive centrale dessert de part et d'autre les soixante chambres d'hôtel pour l'un et les cinquante-cinq logements pour l'autre.

La façade du bâtiment est parée de ces fameux panneaux de béton à motifs géométriques, et dont la teinte grise, révèle différentes nuances selon la luminosité extérieure. Dans l'idée du respect d'une certaine humilité face à la montagne il semblerait que Marcel Breuer décide ici de confronter son bâtiment face « aux dangers de la montagne³² ». Comme

²⁹ Citation de Viollet le Duc dans, Marie Christine HUGONOT, *Habiter la montagne chalet et maison d'architecte*, Edition Glénat, Grenoble 2016.

³⁰ Le 29 avril 1991 la façade et la toiture de l'hôtel le Flaine furent inscrites au titre de Monuments Historiques

³¹ CHALABI, Maryannick et LYON-CAEN, *op. cit.*, p. 238.

³² PICON-LEFEVBRE, *op. cit.*,

si le bâtiment résistait à tomber dans le précipice, son pignon en porte-à-faux (voir annexe 7) surplombe le vide et accentue le caractère abrupt de la falaise. La montagne est grandiose. On pourrait se rappeler en voyant cette architecture qui joue les funambules retrouver l'image de la cabane au bord du précipice dans le film *La Ruée vers l'or* de Charlie Chaplin (1925), (voir annexe 8).

Les détails des panneaux préfabriqués de béton fournissent une grande variété de schémas visuels ; tant dans leurs formes que dans les jeux de lumières qui s'opère sur leur surface (lisse ou en pointe de diamants inversés comme on peut le voir sur la façade de l'hôtel les *Lindars* et la résidence *Cassiopé* (édifiés en 1968). En 2014 le photographe Pierre Vallet s'attarde à photographier ces panneaux de béton et forme une exposition au Centre d'Art de Flaine intitulée « Flaine, "SUN AND SHADOW" » :

« L'œuvre de Marcel Breuer à Flaine est, pour celui qui écrit avec la lumière, une mine, exercice de style, gamme ininterrompue d'images ; une suite et variation sur la lumière³³ ».

La chapelle œcuménique

« Ville ou village, le lieu de culte reflète souvent l'esprit de l'agglomération qu'il dessert »

Éric BOISSONNAS, *Flaine, la création*, Paris, Edition du Linteau, 1994, p. 93.

En échos à un village de montagne, Flaine devait avoir sa chapelle. Mais une chapelle contemporaine reflétant l'image moderne de la station Conçue comme une « vaste sculpture abstraite³⁴ », faisant penser à des pièces assemblées d'un casse-tête chinois, la chapelle est également l'un des symboles de la station et fut classée Monument Historique en 2014 (voir annexe 9). Sa structure est originale, ses volumes « inversent l'orientation des pentes du toit et inclinent légèrement les murs extérieurs (...) qui sont parcourus par des rigoles, (comme des fentes), qui font le tour de la chapelle et évacuent les eaux de pluie par l'intérieur, évitant d'avoir recours à des gouttières disgracieuses et protégeant du gel³⁵ ». Inaugurée en 1973 son architecture tranche avec le reste des structures flainoises. Le béton ne sera pas ici de la partie.

33 Cartel de l'exposition des photographies de Pierre Vallet au Centre d'Art de Flaine, Annecy, 2019.

34 « L'intégration des arts dans une station de ski, l'exemple de Flaine », in *Jardin des arts*, avril 1974. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64.)

35 Dominique LECLERC et Gilbert COQUARD, *op. cit.*, p. 33.

Comme pour une église locale qui s'ancre dans son territoire, ce sont des matériaux plus traditionnels qui sont favorisés. Certes le socle est maçonné mais il soutient fermement la charpente de bois de Pin (importé du Canada) recouverte intégralement d'ardoises d'Anger³⁶. La chapelle est fractionnée en trois parties distinctes. Au centre l'entrée principale est sous la forme d'un hall surplombé du cloché trapézoïdale qui atteint les 11 mètres de hauteur. De part et d'autre de ce hall d'entrée deux pièces sont affectées. A l'est (à gauche de l'entrée) la chapelle proprement dite, où l'on rend l'office, est une vaste de pièce de soixante-dix places environ. A l'ouest, une pièce de plus petite dimension est consacrée aux annexes (sanitaires, vestibule, bureau du curé et du pasteur)³⁷ et une réserve eucharistique (chapelle du Saint sacrement) conformément à la volonté de l'évêché d'Annecy. La croix n'est pas représentée et ce choix s'explique par le fait que la société américaine, qui accepta de financer la construction souhaitait ce lieu de culte polyvalent : « la condition que la salle serait œcuménique³⁸ au sens large et recevrait aussi bien des juifs ou des musulmans que des chrétiens, et devait pouvoir servir à toute espèces de rencontres, débat ou concert³⁹ », permettant également un accès au non croyants.

Flaine se veut donc être à l'image d'une station qui affirme les valeurs de son temps. Station intégrée, son architecture moderne et fonctionnelle reflète les qualités que recherchent les nouvelles structures aménagées en haute altitude. Par des figures et des technique nouvelles, elle veut offrir à sa clientèle un cadre original, presque futuristes, (accentué par le caractère lunaire du site), pour passer leurs vacances. Cependant l'architecture veut également confronter le vacancier au caractère brut de la montagne et, tout en lui rendant grâce, elle et leur offrant un rapport proche à sa matière.

Les stations de sports d'hiver sont des lieux destinés à recevoir le tourisme. Leurs attractivités (les équipements, les services, l'animation) sont conçues en fonction de la clientèle, et s'accordent au cadre qui les entoure. Flaine a fait le choix d'y dégager une atmosphère liée à la modernité.

36 Ibid., p. 33.

37 CHALABI, Maryannick et LYON-CAEN, *op. cit.*, p. 146.

38 Œcuménisme découle d'un mot grec signifiant « l'ensemble de la terre habitée » « universel ». De 1962 à 1965 l'Eglise fut réunie par le Concile Vatican II afin dans le but de réunifier toutes les confessions chrétiennes

39 Éric BOISSONNAS, *op.cit.*, p. 95.

« La montagne, En France, n'a pas qu'une seule vocation que l'on semble avoir limitée actuellement au ski d'altitude sur des domaines skiabiles équipés. Elle peut dispenser à tout l'éventail social de la population urbaine et rurale un choix d'activités, de sports, de loisirs, de détente, de culture, d'émotions sensibles » (...) « L'offre de ski ou de neige se complète d'une dimension culturelle » (...) « Le parti d'urbanisme adopté à Flaine s'impose quatre règles : respecter la nature, créer un centre d'animation (après-ski et non skieur), éviter les conflits de circulation et marquer, bien sûr, la vocation de la station pour le ski⁴⁰ »

Chapitre 2 – Contribution à l'émergence d'une culture contemporaine

Art contemporain sur fond blanc

« La station de Flaine est née d'un geste culturel : le choix de l'architecte avec Marcel Breuer, un des maîtres du Bauhaus, les commandes passées pour le lieu à des artistes contemporains, la création du Centre d'Art en 1970. J'ai désiré qu'existe, au cœur de Flaine, un site d'accueil où toute personne puisse regarder, s'informer, se détendre, dans un climat culturel stimulant, avec toujours une grande vigilance quant à la qualité de ce qui est offert. Aline Luque et, en 1977, Bénédicte Pesle, fondatrice d'Art Service International, m'ont apporté leur imagination et leur expérience. Bénédicte Pesle et moi-même collaborons intimement à la réalisation des trois expositions que nous organisons annuellement. Les artistes sont invités à séjourner à Flaine où une rencontre est suscitée au Centre d'Art afin que chacun puisse les aborder et les interroger à sa guise. (...) Le Centre d'Art de Flaine est financé par l'association « La Culture pour Vivre ».

Catalogue de présentation, Portraits en altitude, Documentaires d'Aline Luque, présenté par La Culture pour Vivre et le Centre d'Art de Flaine. Sylvie Boissonnas. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 Articles de presses », côte FLAI 25).

C'est dans l'objectif de faire de la région de Flaine, un point de rayonnement culturel qu'un Centre d'Art est ouvert en 1977, et était déjà en projet dès la création de la station. Lieu de rassemblement dédié au temps d'après-ski, le Centre d'Art, point de rencontre, devait s'inscrire dans une politique culturelle qui dépasse les limites de son territoire.

Le Centre d'Art de Flaine faisait partie de l'association des Centres d'Art Privés créée en 1973, par cinq membres fondateurs, propriétaires et animateurs des centres d'art suivants : Madame Geneviève BONNEFOY-BRACHE dirigeait le Centre d'Art Contemporain Abbaye de Beaulieu (Tarn et Garonne) ; Monsieur Norbert PIERLOT celui du Château de Ratilly (Treigny, Yonne) ; Madame Aude de FONQUERNIE pour le Château de Sainte-Suzanne

⁴⁰ Bernard, PAGAND, « Architecture et station de sport d'hiver », in *Revue de Géographie alpine*, n° 3, tome 84, 1996, p. 16.

(Mayenne) ; le Centre d'art de Flaine, fut pris en charge par Éric Boissonnas et enfin, Fred DEUX dirigea le Centre d'Art Contemporain de Lacoux (Ain). Les trois premiers centres cités, animaient des monuments historiques, leurs redonnant une vie, une fonction et un moyen d'être entretenus et conservés plus aisément. Ces monuments anciens se réanimaient et se réactualisaient par l'art contemporain. Les deux autres centres trouvaient leur place dans de nouvelles constructions, répondant à leur fonction première, établir un espace d'exposition dédié à l'art contemporain. Ces institutions se voulaient être des lieux de réflexions et d'échanges, non seulement entre les artistes, mais en y invitant aussi les visiteurs. Le regroupement de ces cinq centres d'art fut organisé dans un souci de création d'une action culturelle plus forte et plus cohérente sur des territoires en marge des principaux centres artistiques, s'ouvrant alors à un plus large public. Le Centre Georges Pompidou, soutenait cette démarche, et présenta les centres lors d'une exposition en 1980 :

« Le but recherché par chacun d'eux est de rendre accessible à un large public les formes d'expression les plus originales et les plus novatrices dans le domaine de l'art, de la recherche intellectuelle et, généralement, de la pensée créatrice (...). Ces Centres sont en marge des circuits de diffusion culturelle officiels et des circuits commerciaux traditionnels (si les visiteurs ont la possibilité de contacter les artistes présentés, les Centres quant à eux n'assurent pas la vente des œuvres)⁴¹ ».

Le Centre d'Art de Flaine était donc, à travers cette association, inscrit dans une action culturelle qui visait à la diffusion et au rayonnement de la culture contemporaine pour tous, et pour les régions les plus éloignées des centres artistiques formels (institutions muséales ou encore galerie d'art, par exemple).

Le fonctionnement du Centre d'art de Flaine était régi par l'association *La culture pour Vivre*, présidée par Sylvie Boissonnas. La dénomination de cette association fut empruntée au titre du livre rédigé par Jacques Rigaud, et dont l'action était de démontrer la nécessité des individus à s'ouvrir à un champ culturel qu'ils n'ont pas pour habitude de côtoyer. L'association avait pour vocation « d'être un lieu d'accueil et de détente qui vise à familiariser un public aussi large que possible, partout où l'Association en aura les moyens, avec les œuvres d'art contemporaines aussi bien que classiques, avec les courants de la

41 Manifestation documentaire intitulé « au Carrefour des région du Centre Pompidou », organisé au M.N.A.M, Paris du 25 juin au 31 août 1980. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « A propos du Centre d'Art », côte FLAI 60).

recherche intellectuelle et de la pensée créatrice, y compris dans le domaine des sciences⁴² ». C'est ainsi que le Centre d'art de Flaine, durant toutes ses années d'activités, anima par son action culturelle la vie de la station.

Le centre d'art

Sylvie Boissonnas ouvre les portes du Centre d'Art de Flaine en 1970, « avec le désir de créer et d'animer un lieu d'accueil où chacun puisse regarder, s'informer dans un climat culturel stimulant⁴³ » à l'accès gratuit. Il était consacré à accueillir des expositions d'œuvres d'artistes, majoritairement contemporains, dont l'originalité créatrice pouvaient susciter de l'intérêt aussi bien chez un public non averti que pour les initiés des galeries des musées contemporains⁴⁴. Les artistes eux-mêmes furent invités à séjourner à Flaine, faisant de ce fait tomber les barrières de leur inaccessibilité, créées parfois par la spéculation qui s'articule autour de l'art. Afin de prendre une forme complète dans l'action culturelle qu'il soutenait, le Centre d'Art était également constitué d'une bibliothèque, pourvue (encore actuellement) de nombreux ouvrages sur l'architecture, l'art contemporain, français, anglais et allemand. Peu importe l'origine de la clientèle, l'art semblait être dans cette station l'affaire de tous, et Flaine devenait ainsi une sphère publiquement réservée à ceux qui souhaitaient allier le ski à la culture. Ainsi, durant près de vingt-cinq années, plus de soixante expositions ont été accueillies dans l'enceinte du Centre d'Art (voir annexe10). En guise d'extension, un écomusée, (un espace d'exposition destiné à présenter l'activité, le savoir-faire et la tradition d'une collectivité, ou un groupe social, dans son contexte géographique, social et culturel), était installé dans les vitrines des commerces de la galerie commerçante, visant à promouvoir en effet de miroir, une autre culture, celle du territoire anciennement existant, et créant un lien entre tradition et modernité.

Si le Centre d'art de Flaine était le cœur de l'activité culturelle de la station il est un autre organe, tout aussi important dans cette organisation, qui insuffle, encore aujourd'hui, des airs de création d'une toute autre forme. La musique est à Flaine en accord

42 « Statut juridique de la culture pour vivre », (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « A propos du Centre d'Art », côte FLAI 60).

43 Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 157.

44 « Vocation du Centre d'art de Flaine », doc dactylographié, (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Evènements culturels dans toutes la station », côte FLAI 68).

parfait avec la famille Boissonnas, qui lui portait un grand intérêt. Ce dernier fut traduit par la construction d'un auditorium.

L'Auditorium Sylvie et Éric Boissonnas

L'Auditorium Sylvie et Éric Boissonnas (voir annexe 11) fut construit suite à la mise en place d'une Académie de musique « Les Bains de Flaine » en 1977, par le frère du promoteur, Rémi Boissonnas président de l'École normale de musique à Paris. Rythmé entre cours de musique et concerts, Flaine devait se munir d'une salle spécifique pour accueillir au mieux la musique et les nombreux stagiaires.

La musique commence à Flaine peu de temps avant l'année 1970. Des séjours de courtes durée (une semaine environ), s'achevant par un concert public, étaient organisés dans l'été, et ayant pour but d'accompagner, dans un environnement propice à la musique, des musiciens qui poursuivaient ou confirmaient leurs études musicales. Les concerts avaient lieu avant 1970 dans le sous-sol de la résidence Bételgeuse, puis dès 1970 dans le cinéma, et dès 1973 dans la chapelle « dont les murs légèrement inclinés offrent une acoustique remarquable⁴⁵ ». Avec le temps Rémi Boissonnas eu la volonté d'organiser des stages plus performants, visant à poursuivre la formation musicale des élèves musiciens pendant les vacances d'été, et de les préparer aux concours nationaux et internationaux. En 1977 ces stages de plusieurs semaines intitulés « Bains de Musique » devinrent de plus en plus performant et s'élevèrent à un rang international. Une forte fréquentation s'annonça puisque les stages furent également ouverts aux musiciens amateurs. Jusqu'en 1985 plus de trois cents élèves et vingt professeurs étaient accueillis au sein de ces stages. Le cinéma de deux cent quatre-vingt-trois places ne suffisant plus, et face à l'ampleur que prenait les Bains de musique, il fut décidé qu'un auditorium serait construit pour permettre à la musique de Flaine de continuer à évoluer au mieux.

L'Auditorium de Flaine est inauguré le 2 Aout 1986 à Flaine Forêt. Réalisé par Daniel Chiquet et Mario Jossa, membres de l'équipe des architectes de Flaine, constituée par Marcel Breuer, il fut pensé et élaboré dans le souci de s'accorder au reste des constructions de la station. Ce complexe, de plan rectangulaire, se déploie sur deux étages. Le rez de chaussée où se situe le hall d'entrée permet d'accéder à l'étage supérieur par deux escaliers répartis de part et d'autre de la salle. L'étage est consacré à la salle de spectacle de cinq cents places assises.

⁴⁵Éric, BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 150.

L'ensemble de la construction est réalisé en béton et en acier, matériaux singuliers du Bauhaus, alliant arts et techniques, signes d'innovation architecturale, et qui ont aussi la capacité de réalisation de formes surprenantes. Rappelons que le béton est un matériau permettant de libérer le plus largement possible l'espace intérieur en repoussant vers l'extérieur, l'ensemble de murs porteurs. Une verrière, de verre et d'acier, façonnée sous l'aspect d'un piano à queue, habille la façade de l'entrée⁴⁶.

L'Auditorium est à l'image de Flaine. Il est une œuvre d'art refermant des œuvres d'art. Les concerts qui s'y produisent sont d'une grande notoriété, les œuvres des musiciens, animent le bâtiment. Dans le hall d'entrée, une place est réservée à la *Fontaine* (voir annexe 12) de Pol Bury⁴⁷ (1922-2005), artiste issu du surréalisme, dont ses premiers contacts furent à La Louvière⁴⁸. Cette sculpture, comparable à celle réalisée en 1985 au Palais Royal de Paris, est encastrée dans l'un des piliers porteurs, et est composée de vingt-cinq sphères en acier inoxydable et poli. La fluidité de l'eau qui s'échappe sous les massives sphères en acier, en les mouvant par son ondulation, marque un contraste entre les éléments liquides et solides. La force de l'énergie cinétique créée par le mouvement de l'eau est ici mise en valeur. Lors du discours de l'inauguration de l'Auditorium et de la *Fontaine* le 3 Août 1986, Sylvie Boissonnas ne manque pas de citer l'historien de l'art Pierre Descargues, qui a écrit à propos des Fontaines de Pol Bury⁴⁹ :

« L'intervention n'est cependant pas liée à des propositions de chantier, mais a une exigence intérieure aux dialogues que la sculpture a eu avec l'eau comme matière, comme force. Il a d'abord cherché son pouvoir de déstabilisation des formes en équilibre. Et ensuite, avec les déséquilibres, il a mis en évidence sa matière quand l'acier inoxydable poli atteignit dans les reflets à une transparence voisine de celle de la goutte d'eau⁵⁰ ».

L'intervention de Pol Bury pour animer le hall de l'Auditorium semble avoir été d'une évidence pour les flainois. En effet il est l'un des artistes qui marque la station par ses fréquentes interventions. Il exposa à deux reprises au Centre d'art de Flaine durant l'hiver 1974-1975 « Sculptures cinétiques à mouvement lent, gravures, dessins, films et à l'hiver

46 CHALABI, Maryannick et LYON-CAEN, *op. cit.*, p.138.

47 Pour approfondir : Pol Bury, *Les horribles mouvement de l'immobilité*, Edition Carmen Martinez, Paris, 1977.

48 Selon Dore ASHTON, *Pol Bury*, Paris, Edition Maeght, 1970. « En 1935 la ville La Louvière accueille la première exposition internationale du surréalisme en Belgique et la deuxième dans le monde. »

49 DESCARGUES, Pierre, *Les fontaines de Pol Bury*, Edition Le Daily-Bul, 1986.

50 « Discours d'inauguration de l'auditorium, lu par Sylvie Boissonnas, le 3 Août 1986 ». (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Evénements culturels dans toutes la station », côte FLAI 68).

1985-1986 « Ramollissements, fontaines, miroirs ». L'œuvre de Pol Bury s'est beaucoup concentrée sur le temps et son mouvement lent qu'il suggère. L'art nouveau a les capacités de montrer ce mouvement par la machinerie et le mécanisme du magnétisme, formant en partie l'art cinétique.

Au-dessus de la *Fontaine*, le diptyque *Jaune secret III* réalisé par Monique Frydman, (voir annexe 13) vient compléter la dimension artistique de l'Auditorium. Musique, sculpture, peinture sont réunis en ce lieu.

La forme et la fonction de l'Auditorium s'accordent vers un même but, celle de diffuser l'art auprès d'un public, libre d'y accéder gratuitement. L'Auditorium contribue à dynamiser de manière originale le territoire en période estivale, saison creuse pour les stations de sports d'hiver, qui généralement s'orientent vers l'organisations de stages sportifs⁵¹. Les stages de musique se dotèrent d'une telle renommée internationale qu'en août 1973 ils accueillirent près de sept cents élèves encadrés par soixante-dix professeurs, évoluant dans « les conditions idéales » que produit « l'atmosphère de la montagne⁵² », qu'offre le cadre de Flaine ; « Éric Boissonnas confie dans son ouvrage *Flaine, la création*, sa fierté à propos de la réalisation ce projet :

Lors de L'inauguration « Eugen Indjic donna un magnifique récital de piano. Tout le monde s'extasia sur la qualité de l'acoustique, sur l'élégance de l'architecture et sur la fontaine de Pol Bury qui anime le foyer ». (...). Le ministre de la Culture François Léotard (...) nous rendit visite le 21 août 1987. Il fut conquis, et en rend compte ainsi dans son livre *A mots couverts* : « Hier soir, j'étais à Flaine, à 2000 m d'altitude, où il y avait plusieurs chefs d'orchestre et les meilleurs élèves des conservatoires de France. J'y suis resté jusqu'à deux heures du matin, et c'était passionnant. Il n'y avait pas de télé, pas de presse, mais le meilleur de la musique française ». L'ouverture de cette salle permit en effet de donner un nouvel essor aux Bains de musique. Le bain de musique estival est surtout une académie. C'est l'enseignement qui est sa raison d'être⁵³ ».

Le cinéma Studio 1600

Flaine avait également réservé une place pour le septième art. Dès l'ouverture de la station en 1968, des films étaient présentés en avant-première dans la salle de spectacle et de cinéma, le studio 1600 (voir annexe 14). L'idée de présenter ces longs ou courts métrages en station de sports d'hiver fut pour les promoteurs une autre façon de conquérir la clientèle et de

51 Un stage de tennis est tout de même organisé à Flaine dès 1973

52 Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 153.

53 *Ibid.*, p. 152.

compléter au mieux l'image de Flaine, station d'avant-garde. Lors de l'avant-première en décembre 1968, du film *7 jours ailleurs* de Martin Karmitz, et présenté par Claude Lelouche on pouvait lire dans la presse :

« Généralement, on se rend dans les stations de sports d'hiver soit pour faire du ski, soit pour retrouver les noctambules inconditionnels qui, pour un temps, ont pris leur quartier d'hiver. Mais jamais dans l'histoire du cinéma, producteur, réalisateurs et critiques ne s'étaient donné rendez-vous à 1600 mètres d'altitude, pour assister à une première mondiale. C'était une gageure de ressembler ce petit monde à Flaine. Et, pourtant, la soirée fut un succès complet. Les robes du soir côtoyaient les pantalons de ski. Devant le cinéma, des moniteurs trouaient la nuit de leurs flambeaux⁵⁴ ».

Par la suite, de nombreuses projections de film d'auteurs se succédèrent et Flaine accueillit des acteurs et réalisateurs à l'occasion d'événements et festivals. Du 23 au 30 janvier 1969, le programme d'animation de la station dédiée cette semaine au cinéma ; *Le cœur fou*, avec l'actrice Ewa Swann, de J.G Albocco ; *Le Dernier Homme* de Charles Bitch ; *l'Etalon* de Jean-Pierre Mocky ou encore *l'Horizon* de Jacques Rouffio étaient présentés en avant-première. A Noël 1971 fut organisé le festival Joseph Losey dédié aux films réalisés en Grande Bretagne. Et à Noël 1972 le festival de cinéma de Flaine était consacré au thème de l'enfance. La programmation des films annonçait *Sciuscia* de Vittorio de DSicca, *Kes* de Ken Loach ou encore *Les cœurs verts* d'Edouard Luntz et *Jeux interdits* de René Clement⁵⁵. La salle de cinéma accueillit également des concerts de musique, produit par les élèves des *Bains de musique*, ou encore des spectacles joués par des compagnies théâtrales comme la bande du café de la Gare (Sotha, Patrick Dewaere, Gérard Lefèvre, Henri Guybet, Miou-Miou, Coluche, Romain Bouteille, Jean-Michel Haas, Coluche, Catherine Mitry)⁵⁶. Afin de lier le ski au monde du rêve accessible par l'art et le cinéma, l'artiste Roland Topor exécuta tout spécialement pour ce lieu, une acrylique sur toile intitulée *Alice au pays de la neige*, qui était alors visible dans le hall d'entrée dès 1972.

« Inspiré par les illustrations du 19 -ème siècle, exécutées pour le livre de Lewis Carroll, Alice au pays des merveilles, Topor a adapté son sujet au cinéma où la réalité et le rêve, le conscient et le

54 G. Picard, « Week-end à Flaine pour 7 jour jours ailleurs », in *Paris jour*, 30 décembre 1968, (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64.)

55 « Festivals de cinéma et spectacles au studio 1600 », doc dactylographié, (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Evènements culturelles dans toutes la station », côte FLAI 68).

56 *La culture pour vivre. Donations de fondations SCALER et Clarence- Westbury*, Paris, Centre Pompidou, Galerie du Musée, 24 Septembre - 30 Décembre 2002, Paris, Edition du Centre Pompidou, 2002.

subconscient sont l'essence des films/ Le conscient est symbolisé par Gulliver volant la découverte du monde, et le subconscient par Alice jouant à colin-maillard, les yeux bandés⁵⁷ ».

Le studio 1600 reste tout de même peu documenté. Certaines dates ne semblent pas correspondre. L'activité du cinéma débute dès l'ouverture de la station en 1968 tandis que sa construction est datée de 1970. Il devait y avoir une salle en 1968 qui fut probablement refaite en 1970 et baptisée studio 1600.

Le cinéma, l'Auditorium et le Centre d'Art, étaient les principaux moteurs culturels qui rythmaient l'animation de la station. Autour d'eux s'articulaient un réseau d'œuvres plastiques, élaborant une trame artistique, un cheminement, qui reliait les différents espaces de vie de la station et les points d'animation culturelle, afin de former un ensemble cohérent et homogène. Peintures et sculptures étaient exposées dans toute la station, pour donner à ce site d'altitude l'image d'un centre artistique contemporain à ciel ouvert. Pour les époux Boissonnas l'art, sous toute ses formes, était une nécessité dans la vie des individus, ils croyaient fermement à l'idée de la « Culture pour vivre ». Il était donc nécessaire de le rendre facile d'accès, et l'atmosphère qui régnait à Flaine, espace de montagne et de vacance, serait propice à rendre le public davantage sensible et réceptif à ces formes nouvelles de l'art. Il fut alors décidé de l'intégrer dans tous les lieux où il était possible d'y être exposé, vu et valorisé.

« Dès le début de la construction de Flaine, nous avons commandé des œuvres à des artistes, et nous avons poursuivi cette politique⁵⁸ ».

Selon un document d'archive daté du 8 juin 1995, conservé à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou (Paris), près de trente-trois œuvres d'art intégrées dans toute la station (sans compter celles qui étaient en permanence exposées au Centre d'art) étaient en libre accès visuel pour le vacancier.

Les œuvres d'art intégrées dans la station

« Parler de Flaine, c'est forcément parler de la création, d'innovation artistique et de révolution qui se déroule quotidiennement sous les yeux même des vacanciers, sans que la majorité d'entre eux

⁵⁷ Document dactylographié « Flaine : ses œuvres d'art ». (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Evènements culturels dans toute la station », côte FLAI 68).

⁵⁸ Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 159.

en ait vraiment conscience. De-ci, de-là, au hasard de la station, des œuvres d'art commandées au tout début de la construction de Flaine, se fondent dans le paysage⁵⁹ ».

De l'intérieur vers l'extérieur, nombres d'œuvres d'art étaient intégrées dans toute la station : dans les hôtels et résidences ; dans des lieux publics tel que l'Auditorium, avec la *Fontaine* de Pol Bury que nous avons vu, dans le cinéma, ou encore la chapelle ; dans les rues et les places extérieures. Acquisées par le Centre d'art de Flaine, commandées spécialement pour animer les lieux, ou encore sous forme de dons de la part des artistes venus séjourner en ces lieux, ces œuvres faisaient de Flaine toute entière, un véritable pôle artistique qui métamorphosait le client en visiteur d'un vaste musée.

L'art était partout, et ce caractère omniprésent de l'art était peu commun dans une station de sports d'hiver. N'étant pas uniquement dans les institutions partiellement ouvertes, il est sans cesse soumis aux regards des visiteurs. L'art était durant les séjours de vacancier, une partie intégrante de leur quotidien puisqu'il se trouvaient dans leurs hôtels et les restaurants. Quatre principaux hôtels de Flaine, qui sont eux-mêmes reconnus comme étant des œuvres architecturales, ont exposé en leur sein nombres d'œuvres.

L'hôtel Résidence de *la Forêt*, est réalisé en 1975. Il est le premier bâtiment réalisé à Flaine Forêt. Suite à une commande, des sérigraphies⁶⁰ représentant la faune de la montagne, signées par le duo d'artiste François-Xavier (1927 - 2008) et Claude Lalanne (1925-) ont été mises en valeur dans les chambres et le coin télévision de cette résidence. Le couple qui œuvrait ensemble, a durant une longue période, travaillé sur le motif du bestiaire. Il se consacrait beaucoup à la création de décors (autant pour le théâtre ou encore la télévision) mais aussi du mobilier ou d'objets décoratifs « utiles », et quelque peu insolites comme *le Choupatte* (1994 en cuivre patiné bleu), *La Mouche* (1966), ou encore *Le troupeau de Moutons de laine* qu'il installe dans le Salon de la Jeune peinture, à Paris en 1965. « Le monde animal offre un répertoire infini de formes liées à une symbolique universelle. Les enfants comme les adultes peuvent y être sensibles. Et tout ce que je fais est destiné à être utilisé⁶¹ ». A la réception de l'hôtel sont exposées deux peintures indiennes du Mithila, région

59 « Gros Plan sur le Centre d'Art », in Le courrier Savoyard, 18 janvier 1985. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

60 Les œuvres de sérigraphie sont réalisées par la technique de la sérigraphie, qui consiste à l'utilisation de pochoirs sur le support souhaité.

61 Citation de François- Xavier Lalanne, cité dans Daniel, MARCHESSEAU, *Les Lalanne*, Flammarion, Paris, p. 38.

ancienne de l'Inde, au pied du Népal, dont les femmes ont pour tradition, depuis de nombreux siècles, de réaliser des peintures rituelles⁶².

L'hôtel *le Flaine* est l'un des emblèmes de la station de par son pignon en porte-à-faux. Il est l'un des trois premiers hôtels de la station (avec l'hôtel *le Totem* et l'hôtel des *Gradins gris*) à avoir ouvert ses portes à la clientèle en décembre 1968. Il renferme lui-même l'œuvre d'Arman (1928-2005), *Inclusion de flacons d'encre acrylique, dans du plastique* qui est spécialement pensée et élaborée pour être exposée dans le salon de l'hôtel afin de former une séparation audacieuse entre l'espace du salon et celui du restaurant, que Marcel Breuer ne souhaitait pas strictement diviser. L'inclusion est alors en double face, et laisse circuler la lumière entre les deux espaces⁶³. Une peinture sur toile de Claude Viallat (né en 1936 à Nîmes) et une œuvre de de Jean Michel Meurice étaient présentées dès 1968 dans l'entrée et le salon de l'hôtel.

L'hôtel *Le Totem*, mitoyen à l'hôtel des *Gradins gris*, est situé au sud de *Flaine Forum*. On pouvait admirer dans l'entrée de l'hôtel quatre *sérigraphies* de Niki de Saint-Phalle (DATE). Le salon accueillait une sérigraphie d'Arman, *Archets de violon*, sur fond noir, ainsi qu'un *Grand Patchwork*, réalisé par François Stahly (1911-2006). Dans le restaurant une tapisserie de Jean Arp, *Porte d'oiseaux*, et une de Faito, animaient les lieux. Deux dessins des artistes Desclozeaux (1938-) et de Tim (1919-2002) ont été offerts pour l'hôtel et exposés à côté du bar et de l'ascenseur en 1973 suite à la présentation de leurs œuvres aux Centre d'art de Flaine lors de l'exposition dessinateurs d'humour. Sonia Delaunay (1885-1979) est représentée dans l'hôtel par sa réalisation de cinq dessins.

Enfin, concernant l'hôtel des *Gradins Gris*, l'ensemble du mobilier en bois fut pensé et dessiné par l'architecte et designer finlandais Alvar Aalto (1898- 1976), dont le travail reconnu pour ses innovations formelles utilisant les techniques de l'industrie⁶⁴. Dans l'entrée de l'hôtel on pouvait observer une sérigraphie, violoncelle, réalisé par Arman. Une peinture acrylique de Victor Vasarely, des sérigraphies et une peinture à la gouache de Jean Dewasne

62 Hélène Fleury a réalisé un mémoire en 2003 sur les peintures du Mithila. Hélène FLEURY, *Les peintures du Mithila (Inde, Népal) au cœur de mutations entre rituel, art et artisanat*, 2003

63 « Flaine : ses œuvres d'art », doc dactylographié, (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Evènements culturelles dans toutes la station », côte FLAI 68).

64 Une partie du travail de designer d'AALTO peut être renseigné par la thèse de Asdis OLAFSDOTTIR, *Le mobilier d'Alvar AALTO dans l'espace et dans le temps, La diffusion internationale du design 1920-1940*, Publication de la Sorbonne, Paris, 1998.

(né en 1921) étaient accrochées dans le bar et le salon ainsi qu'une œuvre de Roy Adzak qui présentait des reliefs en creux, laissés par des empreintes de poteries dans la terre. Dans le restaurant se trouvait exposé l'œuvre *Banshee II*, huile sur toile, réalisée par Denis Laget (né à Valence en 1958). Pol Bury se retrouvait une nouvelle fois à l'honneur avec une de ses gravures.

Cette liste n'est pas exhaustive et résulte du temps où Sylvie Boissonnas dirigeait l'activité du Centre d'Art. Durant les années d'investissement des époux Boissonnas pour pourvoir la station en œuvres d'art, une part était issue de leur collection privée, une autre part était issue des acquisitions de l'association « La Culture pour Vivre » dont Sylvie Boissonnas était la présidente. Une dernière part provenait de prêt du Centre National d'Art Moderne de Paris, qui résultaient d'exposition itinérantes. De ce fait certaines œuvres ont été exposées puis retirées, ou déplacées sans laisser de traces. Lors du retrait des Boissonnas de la vie flainoise, à l'automne 1995 et du démantèlement de l'association, la culture pour Vivre et de l'association des Centre d'Art privés, toutes les œuvres de leur possession ont été désinstallées des murs qui les avaient jusqu'alors supportés. Les œuvres qui avaient animées les lieux de vie des clients n'y sont plus, réduisant ainsi l'ampleur de la sphère artistique dont Flaine s'était entouré durant près de 25 ans.

En 2002, Gilbert Coquard décide de reprendre la direction du Centre d'Art de Flaine, et y poursuit l'accueil d'expositions temporaires qui se renouvellent chaque saison. La trace de l'activité de Sylvie Boissonnas est encore visible par les œuvres in situ, devenus les emblèmes de la station encore présentes en 2019.

Les œuvres exposées à l'extérieur, dans les rues et les places de Flaine, sont des œuvres dites *in situ*, pensées, composées pour s'intégrer à leur site et à son climat.

Encore présentes dans la station, elles semblent rappeler le mouvement qui s'est opéré dans les années 1960. Celui qui marque la volonté des artistes de sortir des institutions officielles artistiques. Le monde est un musée et les œuvres s'emparent de lui à travers leurs insertions dans l'espace extérieur ; tant dans des paysages ruraux qu'urbains.

Réalisée d'après une maquette de 1969, *le Boqueteau* (voir annexe 15) de Jean Dubuffet (1901-1985) est installée sur le Forum le 18 juin 1988. Commandée quelques années auparavant, la mort de l'artiste en 1985 compliqua quelque peu ce projet. C'est finalement

Musée National d'Art Moderne, par l'intermédiaire de la fondation SCALER, dirigée par les époux Boissonnas eux-mêmes, qui obtint l'œuvre et la confia en dépôt à la station⁶⁵. Spécialement repensée pour s'accorder au site de Flaine, la sculpture composée de sept arbres, dont le plus grand s'impose à 9.20 mètres de haut, l'œuvre représenterait, selon les mots de Jean Dubuffet, le cheminement d'une idée couchée sur le papier à une insertion matérielle dans l'espace réel :

« Si vous faites sur papier ou sur une toile un dessin figurant par exemple un arbre – je veux dire une représentation mentale d'un arbre, la transposition idéique d'un arbre c'est intéressant ; mais si après cela vous ériger cette représentation idéique en trois dimensions, en lui donnant donc un corps, et si vous lui donnez les dimensions d'un vrai arbre, à l'ombre duquel vous pouvez vous abriter et autour duquel vous pouvez tourner, alors l'ouvrage se trouve doté d'une action sur l'esprit très nouvelle⁶⁶ ».

La Tête de femme de Flaine (voir annexe 16) est un agrandissement d'une sculpture de bois de 60 centimètres de haut (1957), réalisé par Pablo Picasso (1881 - 1973). Après sa rencontre en 1957 avec l'artiste norvégien Carl Nesjar, venu s'entretenir de la méthode de la bétogravure⁶⁷, Picasso conçoit de faire réaliser des agrandissements en béton de certaines de ses maquettes, telles que *Tête de femme*, 1958 de la collection Raymond et Patsy Nasher, exposée au Sculpture Nasher Center, à Dallas ; *Tête de femme dans le jardin* d'Erling Viksjø's Larvik, (Norvège), qui est le premier agrandissement réalisé par Nesjar ; Par la suite d'autres agrandissements seront réalisés comme *La Femme aux bras écartés*, 1962 aujourd'hui au musée de Villeneuve-d'Ascq, et *Figure*, pour le lycée sud de Marseille commandé en 1965.

En 1966-1967 une exposition consacrée à Picasso eu lieu au Palais des Champs-Élysées. C'est à ce moment que les époux Boissonnas prirent connaissance de cette maquette⁶⁸,

65 « A propos d'arbres à Flaine », in ... *de la région* (titre du journal incomplet), 13 février 1988. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

66 Fondation Jean Dubuffet, le Boqueteau [en ligne]. Disponible sur :

< http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=7477&lang=fr >. (Consulté le 06.07.2018.).

67 Anna Rosellini, *Les sculpture en béton de Picasso*, [en ligne] compte rendu du Colloque *Picasso Sculptures*, du 24 au 26 mars 2016, Musée National Picasso-Paris, Centre Pompidou – Bibliothèque Nationale de France. Disponible sur :

< https://picasso-sculptures.fr/wp-content/uploads/2017/06/2017-06-29_Picasso2016_fiches_J2.pdf >. (Consulté le 20.06.2019). Anna Rosellini explique ici la technique de la bétogravure serait élaboré par Carl Nesjar et « consiste à utiliser un compresseur à air pour éliminer la pellicule superficielle du béton qui se forme, par capillarité, sur la surface au contact des coffrages, afin de rendre visibles les agrégats du mélange », p. 71.

68 *La culture pour vivre. Donations de fondations SCALER et Clarence- Westbury, op. cit.*, p. 25.

la *tête de femme*. En février 1972 Éric Boissonnas rédigea une lettre adressée à l'artiste lui-même, soutenu par Marcel Breuer, afin de lui faire part du désir qu'il avait de couronner Flaine d'une des œuvres du maître⁶⁹. La technique de la bétogravure trouverait alors son sens dans cette station régie par les lois du béton. Cependant le décès de l'artiste le 8 avril 1973, ralentit ce projet car aucun accord de la main de l'artiste ne fut attesté. En 1975 un premier refus fut prononcé par la famille de l'artiste, pour des raisons de souci d'exactitude de la reproduction des couleurs initiales⁷⁰. La réplique posthume à l'artiste devait, afin de respecter le travail initial, représenter, certains traits caractéristiques de l'œuvre de Picasso tel que ses traits de pinceau singuliers⁷¹. Cependant l'Etat français, après dation⁷² héritât de cette maquette et d'un certain nombre d'œuvres de l'artiste. Il accepta la requête d'Éric Boissonnas. Il appartenait alors au gouvernement de décider de toutes les formalités de l'agrandissement de la maquette. La charge de ce projet fut alors confiée, dès 1981, à Dominique Bozo, conservateur en chef du Musée Picasso autour du quel travaillait une équipe pluridisciplinaire qui se consacrait à étudier les meilleures techniques et matériaux de réalisation. Si les premiers agrandissements, du vivant du peintre, réalisés avec Carl Nesjar étaient en béton, le futur Totem devait être pensé pour représenter au mieux la maquette d'origine, excluant alors le béton qui ne donnerait pas un rendu convenable des couleurs initiales. Les matériaux utilisés, devaient résister au climat d'altitude, aux intempéries d'une exposition extérieure tout en rendant la peinture appliquée sur la surface proche des tons de la maquette⁷³. Des panneaux composites polymérisés et structure métallique, furent favorisés. Le 29 juin 1991 la sculpture monumentale, tant attendue, représentant *La tête de femme* de Picasso, de près de douze mètres de haut fut inaugurée sur le Forum de Flaine :

« Il a fallu à Flaine trouver la bonne orientation en prenant en compte les points de vue qu'offre le paysage, le mouvement du soleil et les lieux de passage d'offre le paysage, le mouvement du soleil et les lieux de passage des visiteurs. L'œuvre pouvait également être vue par les skieurs, depuis les hauteurs. Il est alors apparu que le visage devait être tourné dans le sens de la pente, regardant la vallée. Ainsi, la force des découpes et de la présence de la peinture trouvent leur meilleur

69 J. Rossat, « Tête de femme, un des totems de Picasso, a trouvé sa place à Flaine », in *Le messager*, 17 juillet 1981. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

70 *Ibid.*,

71 La culture pour vivre. Donations de fondations SCALER et Clarence- Westbury, *op. cit.*, p. 25.

72 En effet l'état français héritât de la propriété d'œuvres de Picasso en règlement de ces droits de succession. Afin d'accueillir et de conserver les œuvres issues de cette dation, le musée Paplo Picasso fut ouvert en 1985.

73 D. M, « Un Totem de Picasso va être érigé à Flaine », in *La Tribune de Genève*, 28 juillet 1981. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

environnement, se répondent l'une l'autre, avec la même cohérence que ce qui les unit dans la maquette⁷⁴ ».

Le Centre d'art organisa une exposition consacrée aux lithographies et sérigraphies de Picasso, en échos à l'inauguration de La Tête de Femme.

Les trois hexagones (voir annexe 17) est une œuvre de six mètres de haut, de l'artiste Victor Vasarely. Le schéma initial, réalisé en 1969, met en forme une sculpture polychrome représentative de son travail sur l'abstraction géométrique portant le nom de cinétisme. Il est revenu à Marcel Breuer de choisir l'emplacement idéal de cette sculpture, afin de marquer au mieux un contraste entre les couleurs vives que Vasarely a coutume d'utiliser et le béton laiteux des bâtiments de Breuer. Le toit du bâtiment central du Forum fut choisi pour accueillir l'œuvre. Ainsi pouvait-on voir trois hexagones superposés et composés de multiples losanges équilatéraux de couleur très vive emboîtés les uns-les-autres, depuis une longue distance. Exposée au vent, au froid mais aussi à un fort ensoleillement, une étude préalable des matériaux utilisés pour l'œuvre a été nécessaire afin de trouver ceux qui correspondraient le mieux à l'environnement choisi. Ainsi la fragilité du plastique face aux rayons du soleil et au froid, et la masse trop importante du béton ont écarté ces matériaux de la réalisation, en faveur de l'acier émaillé. La sculpture fut inaugurée le 26 janvier 1973⁷⁵.

A l'entrée du Forum, tout près de l'ascenseur extérieur se trouve *Fontaine de Glace* de Carl Nesjar (voir annexe 18). L'auteur des sculptures monumentales de Picasso a composé une œuvre évolutive qui ne manque pas de sens dans une station de sport d'hiver. La Fontaine est composée en acier inoxydable afin de résister au climat extérieur. En hiver, avec des températures basses, elle se transforme en fontaine de glace, puis à la fonte des neiges au printemps l'eau s'écoule à nouveau. On pourrait même penser que la Fontaine est à l'image des cascades et au cours d'eau des montagnes, qui subissent alors les mêmes transformations naturelles du aux écarts des températures l'œuvre suit le cours des saisons.

La rue couverte reliant l'immeuble *Cassiopé* et l'hôtel les *Lindars* est animée par les faisceaux lumineux de Davos Hanich (voir annexe 19). Réalisée en 1970/1971 :

74 Extrait d'un texte explicatif sur la sculpture de Picasso « De la maquette à son agrandissement » Centre d'art de Flaine 1991. Cité par BRUSSON, Jean-Paul, *Architecture et qualité des lieux en montagne Cordon, Megève, Flaine. Contribution de l'architecture à la définition du concept de montagne*, Grenoble, Edition des Cents pages, 1996, p. 176 et 177.

75 « L'intégration des arts dans une station de ski, l'exemple de Flaine », in *Jardin des arts*, avril 1974. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

« Une gerbe d'acier de 35 mètres de long sera intégré au plafond. La lumière diffusée par des projecteurs à travers le faisceau des tubes d'acier (1.500 km au total) transformera les 5 piliers porteurs en véritables écrans cinétiques. Les modulations et vibrations, seront déclenchées par le mouvement du spectateur en marche. L'effet de sculpture vivante sera encore renforcé par les facettes en pointes de diamant des piliers en béton. Davos Hanich se passionne depuis 5 ans, pour cette recherche d'animation des sculptures par des éléments naturels ou extérieurs. Il fait intervenir tour à tour, la lumière, l'eau, le vent et pour la première à Flaine, le mouvement même du spectateur⁷⁶ ».

Sur les façades des immeubles de *Flaine Forêt*, Béliet, Capricorne, et Balance, Vera Cardot, (1920-2003) peintre et plasticienne, a laissé des empreintes de cordes représentant les signes du Zodiaque correspondant au nom de ces immeubles (voir annexe 20). Lors du coffrage des panneaux de béton destinés à la construction de ces édifices en 1976, une corde fut placée sur une plaque de béton encore frais et une fois séché et décoffré, la corde fut retirée laissant une trace moulée dans le béton⁷⁷.

L'ensemble de ces activités culturelles qui animent Flaine au fil des saisons est dans tous les documents, et dans toutes les mémoires, attribué à Sylvie Boissonnas. Mère de la station, elle exprime dans le lieu qu'elle a contribué à créer sa passion pour l'art contemporain et sa volonté de dynamiser le territoire par une forme nouvelle, une culture artistique contemporaine qui n'était alors jamais arrivé jusqu'ici. Elle s'était si profondément investie dans ce domaine que le ski, ce pour quoi la station fut créée, semble parfois passé en second plan au profit de l'animation menée par la *Culture pour vivre*.

Interrogations et critiques

L'art à Flaine est partout et sous toutes ses formes. Œuvres originales exposées librement et partageant les espaces de vie et de circulation des clients, il semblerait que la station ait obtenu un équilibre idéal entre les sports et la culture. Cependant des interrogations se posent alors quant à ce déferlement artistique, original et peut-être même inattendu, dans ce lieu haut perché. L'animation « originale » dont la trame répond à un goût prononcé pour l'art contemporain, répondait-il aux attentes des vacanciers de la station ? Était-il « compris », « apprécié », « légitime » dans un espace où la vision traditionnelle persiste dans l'imaginaire collectif ? Comment les œuvres s'intègrent-elles au lieu qui les accueille, lui-même objet de

76 « A Flaine une saison éblouissante à Partir de Noël 1970 », in *Le Dauphiné libéré*, Grenoble, 24 décembre 1970. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

77 Maryannick, CHALABI et LYON-CAEN, *op. cit.*, p. 212.

débat et de questionnement ; un lieu résolument moderne de par son architecture, mais qui s'intègre plus largement à un territoire, qui avait pour tradition un mode de vie, qui ne correspond plus à l'image nouvelle que la station lui octroie. Autrement dit, comment ces œuvres, ces animations culturelles et cette architecture sont-elles réceptionnées ?

La question de l'architecture de Flaine a tout d'abord été un sujet de débat. Comme le relève l'article du Figaro du 17 juillet 1969 il y a « Les pro-Flaine ou les anti-Flaine », qui oppose « d'un côté les progressistes, ennemis jurés des reconstitutions historique, et de l'autre les conservateurs : tenants du chalet en bois et de ces dérivés ». L'architecture est entièrement façonnée par le béton brut et il n'est pas impossible que certains, puissent y voir le reflet de l'image des larges et massifs immeubles qui constituent les banlieues des villes. Il est vrai que cette conception et l'aspect fonctionnel souhaité et recherché dans un souci d'adaptation à un tourisme de masse, les stations intégrées évoquent l'aspect pratique des grands ensembles. Que ce soit dans le cadre de banlieues, ou de site de vacances⁷⁸, il faut concevoir une architecture qui permet de loger rapidement beaucoup de personne sur un espace réduit.

Mais comme on l'a souligné auparavant, la conception de Flaine s'est bâtie sur le respect de l'environnement et du site qui l'accueille. Le choix des immeubles et non des chalets individuels permettait de réduire l'espace au sol et donc de préserver le terrain alentour⁷⁹. Le choix du béton brut s'explique par le souci d'instaurer un dialogue avec la roche qui constitue les falaises autour du site, et donc de fondre au mieux, dans un souci esthétique, l'architecture à la nature.

L'art contemporain intégré à cette architecture moderne venait donc affirmer le choix des promoteurs de faire de Flaine un ensemble cohérent, nouveau. Flaine rompait définitivement avec l'image traditionnelle de la montagne, mais se distinguait aussi des autres stations de troisième génération, dont la critique fut faite dès leurs ouvertures, dans les années 1970, considérées uniquement comme des produits de consommation et de tourisme. Bruno Cognat, dans son ouvrage, orienté de par son titre, *La montagne colonisée*, semble qualifier les stations intégrées comme des sites vide de toute contenance :

⁷⁸ On peut également penser aux grands ensembles construits à la Grande Motte, dont l'architecture fut aussi un sujet d'incessant de débat.

⁷⁹ BRUSSON, Jean-Paul, *Architecture et qualité des lieux en montagne Cordon, Megève, Flaine. Contribution de l'architecture à la définition du concept de montagne*, Grenoble, Edition des Cents pages, 1996, p. 165.

« Il n’y aucune vie collective dans les station modernes. Les contacts humains sont souvent rares. (...) Dans les stations nées d’un village les contacts avec la population locale sont sans doute plus fréquents. Il existe une vie locale à laquelle le touriste peut s’intégrer temporairement s’ils le désirent. Alors que dans une station moderne la courte durée de la saison et le renouvellement fréquent du personnel de la station ne permet pas le développement d’une vie locale⁸⁰ ».

En opposition au modèle de la station intégrée, on peut citer les recherches effectuées par Laurent Chappis, et Denis Pradel, membres de l’équipe de l’Atelier d’architecture de Courchevel. En 1955 ils réalisent une étude, intitulée *Contribution à une architecture de la montagne*⁸¹. Cet essai avait pour but de présenter l’aménagement de la montagne sous un schéma en fracture avec le mode urbain. Les touristes qui venaient en montagne cherchaient à se défaire du monde de la ville, oppressant et suivant un rythme effréné. L’aménagement de la montagne devait être alors codifiée par l’espace, la nature et le plaisir du ski. Il faut permettre aux visiteurs de pouvoir circuler dans la station les skis aux pieds tout en prenant le temps d’être au plus près de la nature, de se retrouver dans un espace de calme et de sérénité. Afin de respecter cet espace perdu dans les villes, les habitations doivent être espacées entre elles et ne dépassent pas une certaine volumétrie. Ainsi tout le monde pourrait bénéficier du soleil de la vue sur les montagnes. Le dépaysement était nécessité par le besoin de sortir de son cadre de vie habituelle. Le rattachement d’une station à un village⁸² préexistant, dynamisé par une vie locale qui se maintient et évolue sans tout à fait disparaître par un parfait équilibre avec modernité des structures apportées par le tourisme, permettait au territoire montagnard de ne pas se transformer intégralement en espace urbain.

Parties de sites vierges, les stations de troisième génération étaient donc bâties à partir de rien. A la différence des stations villages qui concentraient une population déjà existante, avec leur pratiques, leur vie collective, leurs lieux de rencontre et d’échange, leur ambiance, le site de la station intégrée est trop haut en altitude pour avoir été aménagé par les populations locales. De ce fait mis à part le sol qui était foulé par les bergers lors de la montée en alpage, aucune ambiance, aucune « âme » déjà établie ne peut s’extirper de ce site nouveau mis à part celui qu’il choisit lui-même de se conférer. Et ce que Bruno Cognat reproche à ses stations, c’est que les promoteurs n’ont pas créé cette ambiance et se sont uniquement concentré sur l’aménagement des structures pour le ski et d’autres animations, qui selon lui seraient dénuées de sens et de profondeur. Il n’y a pas d’histoire ancienne qui peut permettre

80 Bruno, COGNAT, *La montagne colonisée*, Les éditions du cerf, 1973, p. 66.

81 Cette étude nous est présentée, CHALABI, Maryannick et LYON-CAEN, *op. cit.*, p. 38-39.

82 Il s’agit du modèle de station de première et de deuxième génération.

ne serait-ce que l'amorce de leur propre histoire. Aucune population n'a avant eux constitué une âme, une vie locale, avec ses pratiques, ses habitudes, ses histoires :

« La revue Ski Magazine de novembre 1971 notait : ‘ Ah s'il y avait un bistrot à Avoriaz !... On ne regrette qu'une chose : dès sept heures du soir, les moniteurs les conducteurs de traîneaux, les employés du téléphérique regagnent leur maison. Or, tous habitent en bas dans la vallée de Morzine ; le seul malaise que l'on peut ressentir à Avoriaz vient de là : il manque les gens du pays et leurs bistrot’’⁸³ ».

Pour les promoteurs Boissonnas, Flaine devait être différente, et c'est de cette contribution de l'art et de la culture qu'émanerait cette singularité. L'art et la culture étaient probablement plus qu'une animation. Ils étaient des facteurs d'ambiance, créateurs d'une âme d'une contenance et d'une histoire, qui se construit au fil des jours. L'art et la culture contemporaine sont l'histoire de Flaine. La station moderne façonne, illustre et raconte sa récente existence à travers les œuvres qui la constituent :

« Nous n'avons jamais voulu faire de l'animation culturelle, dit par exemple Mme Sylvie Boissonnas, (...), nous voulons seulement offrir des choses agréables⁸⁴ ».

Mais déjà l'ouvrage de Bruno Cognat, dénonce cette démarche comme étant une « stratégie de marketing » :

« Pour améliorer l'ambiance des stations, les promoteurs n'envisagent que des politiques d'animation culturelle. Les stations (...) organisent des concerts, des conférences, des festivals de cinéma, des expositions. Ce sont des arguments de vente⁸⁵ ».

La question de « l'âme » si importante pour l'ambiance des stations de sports d'hiver divise selon la vision que l'on porte à l'aménagement soudain et massif de la montagne. La réception de la clientèle dans un cadre accueillant, attractif et chaleureux, afin qu'elle y reste, qu'elle consomme et qu'elle y soit fidèle, est l'objectif des promoteurs, puis de la direction des stations de sports d'hiver, qu'importe leur génération. Il y a ceux qui s'opposent fermement à l'implantation de stations de troisième génération et voient en elles qu'une activité économique générant un profit qu'a un petit nombre d'individus, et ceux qui y voient un symbole de modernité de progrès et s'attache à faire de ces lieux nouveaux, dont ils ont la responsabilité, un lieu attractif et idéal pour la clientèle qu'ils visent :

83 Bruno, COGNAT, *op. cit.*, p. 65.

84 « La culture au sommet », in *l'Express*, 28 février 1970. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64)

85 Bruno, COGNAT, *op. cit.*, p. 67.

« C'est ici, dit Claude Bandieri (animateur de la Plagne) le type de la station de troisième génération. Il n'y avait rien au départ. Puis pendant deux ans ce fut le Far West. Il faut maintenant donner une âme à la Plagne et la culture pour cela doit jouer un rôle capital. Qu'on ne me dise pas que les vieilles stations en ont une. Elle a été pulvérisée ; les chalets sont transformés et les montagnards vont au drugstore. La civilisation pastorale est morte⁸⁶ ».

Il est vrai que les stations intégrées, peut-être par faute de vie locale préexistante ont dû élaborer des équipements (espace de soin esthétique et de détente, piscine, patinoire, cinéma, bowling, ou encore chiens de traîneaux, nightclub, bar musical, salle de concert ou de conférence) pour compléter ou renforcer la pratique du ski. Un programme d'animation élaboré, s'appuyant alors en fonction des infrastructures, marque ainsi la station d'une étiquette qui résumera à la clientèle l'ambiance et les activités proposées par la station. Ainsi dès 1968, la Plagne avait organisé son premier festival de musique. Aux Arcs, le bâtiment la Coupole, construit en 1969, est un complexe réunissant une bibliothèque une piscine, et une salle polyvalente qui peut permettre l'installation d'expositions, l'organisation et le déroulement de conférences et est équipé d'un système de projection⁸⁷. A Courchevel une salle de spectacle, un auditorium est construit en 1970⁸⁸, des galeries d'art s'y sont installées, et parmi elles, la galerie Bartoux depuis 2009 organise une exposition intitulée « L'art au sommet » exposant des sculptures monumentales du XX^e et XXI^e siècle du centre de la station aux sommets des pistes de ski, prônant ainsi l'idée d'une culture pour tous dû à un accès gratuit. L'Alpe d'Huez organise depuis 1997 un festival de cinéma.

La culture n'était pourtant pas la trame que voulait suivre près de « Quatre-vingt-dix pour cent des directeurs de stations de sports d'hiver (...) qui annonçaient que « la culture coûte cher et ne rapporte rien⁸⁹ ».

Cependant ne faut-il pas une station pour tous ? C'était la conclusion sur laquelle la recherche de B. Debarbieux (Professeur de Géographie à l'université de Genève) avait abouti en citant la phrase « les stations sont comme les céréales du petit déjeuner, il en fallait pour tous les goûts⁹⁰ ». Philippe Bourdeau (Professeur à L'Institut de géographie alpine de l'Université de Grenoble) avait classifié les stations de sports d'hiver en fonction des

86 Jean Prasteau, « A Flaine, la Plagne et Courchevel la culture prend de l'altitude », in *le Figaro*, 28 janvier 1972. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

87 « La culture au sommet », in *l'Express*, 28 février 1970. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

88 Maryannick, CHALABI, et J.F LYON-CAEN, *op. cit.*, p. 136.

89 Jean Prasteau, « A Flaine la Plagne et Courchevel la culture prend de l'altitude », in *le Figaro*, 28 janvier 1972. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

90 Bernard, DEBARBIEUX, *Tourisme et montagne*, Paris, Economica, 1995.

adjectifs que la population leur conférait , ainsi : « sport (La Plagne), snob (Courchevel), familial (La Clusaz, Les Saisies, etc.), surf (Les Deux-Alpes), vitesse (Vars), ski de fond (Les Saisies), prix attractifs (Les Vosges), pur sport (Tignes), chic (Courchevel), freeride (Chamonix), freestyle (Les Deux-Alpes, Risoul)⁹¹ » et pourquoi pas Culturelle (Flaine) ?

La question subsiste cependant sur la réception du public. Que recherche-t-il en venant à Flaine ? L'art contemporain qui y est mis en avant, confère-t-il une importance pour lui ? Comment le considère-t-il ? L'art suit-il son public, issu des villes où l'art contemporain tient une place de choix ? Pourrait-on énoncer l'idée que la création et la circulation des œuvres d'art contemporaines se régit principalement dans le milieu urbain, où la diffusion est facilitée par la présence massive de musées, de galeries et d'espaces de vente où se déploie le marché de l'art, autour duquel se concentrent, les connaisseurs, collectionneurs et grands amateurs ? Si l'on considère cette idée comme fondée, alors l'art qui monte en station serait en général dédié à un public averti des villes venu en vacances. Il se pourrait même que ce soient cette clientèle citadine qui amène avec elle, lors de ses séjours en montagne, son désir de culture artistique, et créant ainsi, et peut-être malgré elle, l'instauration d'un cadre artistique contemporain qu'elle affectionne, et qui reflète le modernisme, qu'elle est venue chercher dans ce site nouveau. En bâtissant une station résolument moderne, qui célèbre les noms de grands artistes contemporains, de renommée internationale, les promoteurs ne pouvaient ignorer quel « type » de clientèle serait susceptible d'être attiré :

« Après l'occupation traditionnelle : une autre culture, un autre enjeu culturel. « Le Flaine de Breuer s'ouvre donc à un type nouveau d'hommes et de femmes, à la fois fervents de montagne et amateurs d'art moderne. L'alliance des joies du sport et des satisfactions de l'esprit est assez rare pour que le fait mérite d'être souligné. Ceux qui s'établiront à Flaine sauront y reconnaître la marque d'une œuvre proche de la perfection⁹² ».

Ce « nouveaux type d'hommes et de femmes » serait donc une clientèle « curieuse » peut-être, mais aussi une clientèle faite de connaisseurs et d'amateurs d'art et de cinéma moderne, et une clientèle passionnée par la musique classique. Une clientèle qui se retrouve et qui se reconnaît dans chaque activité culturelle que propose le programme d'animation. Mais nous avons vu déjà que ce n'est pas la stricte réalité et qu'il est bien déraisonnable de faire de

91 P. Bourdeau, *Les sports d'hiver en mutation, crise ou révolution géoculturelle ?*, Paris, Lavoisier, 2007, p. 189.

92 Extrait de la plaquette « Flaine de Breuer extrait d'un dépliant du centre d'art 1991 » cité par Jean-Paul, BRUSSON, *Architecture et qualité des lieux en montagne Cordon, Megève, Flaine. Contribution de l'architecture à la définition du concept de montagnité*, Grenoble, Edition des Cents pages, 1996, p. 165.

si larges généralités. Il est fort possible que les vacanciers viennent avant tout dans une station de ski, pour skier, ou pour profiter d'un univers dont le fond, le décor et l'horizon soit différent de celui de la ville. La question reste complexe, et ne manque pas de diviser les avis à ce propos.

Ainsi si certain loue l'alliance de l'art et de la montagne :

« L'art et la montagne font bon ménage. L'attitude des villégiateurs, en situation de détente, donc plus favorablement réceptifs aux sollicitations culturelles, montre que l'art peut faire partie d'un environnement quotidien. Le lieu où les choses se déroulent, cadre naturel privilégié, participe à cette démarche en offrant ses qualités propre⁹³ ».

La presse a parfois énoncé le contraire :

Les skieurs d'une station de sports d'hiver ont-ils envie de se cultiver, dès que la nuit a rendu les pistes enneigées impraticables ? C'est une question à laquelle les promoteurs de la semaine d'avant-premières cinématographiques de Flaine, peuvent aujourd'hui répondre par la négative. Du 22 au 30 janvier, la Société des réalisateurs de films, représentée par son président JACQUES Moniol-Valcroze, et l'Association des cinémas d'art et d'essai, représentée par son président Jean Lescure, ont proposé, dans la salle ultra moderne de la station, un cocktail de films à caractère culturel, pour la plupart en présence de leurs auteurs. L'affluence très modérée à ces projections prouve qu'à Flaine, comme à Paris et ailleurs, le public préfère, à la culture cinématographique, les films de divertissement⁹⁴ ».

Ou bien :

« Tous les organisateurs ne peuvent se prévaloir de tels succès. Les présentations de film d'art et d'essai à Flaine (Vendredi dernier à Flaine s'est achevé un festival du cinéma d'art et d'essai), n'ont attiré, chaque soir, qu'environ 70 personnes, alors que 700 sportifs séjournaient dans la station. (...). L'effort intellectuel après le ski n'est pas entré dans les mœurs⁹⁵ ».

Ou encore :

« L'originalité des artistes choisis par Madame Boissonnas est telle, qu'ils ne laissent jamais les visiteurs indifférents. Le Centres d'Art dérange, certes. Il choque et chagrine certains esprits sans doute. Mais aussi, il éveille la curiosité du public non averti⁹⁶ »

Et enfin :

93 Jean-Paul, BRUSSON, op.cit., p.185.

94 « A Flaine, les sportifs préfèrent le cinéma divertissant », in *Nice le Matin*, 6 février 1970. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

95 « La culture au sommet », in *l'Express*, 28 février 1970. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

96 « Gros Plan sur le Centre d'Art », in *Le courrier Savoyard*, 18 janvier 1985. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

« (...) il y a l'effort permanent d'imagination : les expositions d'art moderne, les rétrospectives de cinéma, le théâtre, les concerts, les variétés ... les skieurs l'apprécient-ils suffisamment ? On peut se poser la question et en revenir au dilemme classique des stations de sports d'hiver : ou l'on se fatigue sur les pistes et l'on est au lit à 22 heures, ou l'on passe la nuit dans les night-clubs et plus question de skier ! La vérité est peut-être entre les deux avec un couple d'heure par jour pour la culture (lecture y compris !)⁹⁷ ».

Lors d'un entretien téléphonique avec Aline Luque, qui se chargeait d'organiser les expositions au Centre d'art de Flaine, de 1972 à 1980, elle a relevé un fait qui l'avait quelquefois marqué. Elle se souvenait alors des vacanciers qui entraient dans le Centre d'art, et qui se dirigeaient vers la bibliothèque pour lire les bandes dessinées, ne manifestant alors que peu d'intérêt pour les œuvres exposées dans la salle d'à côté.

Il semblerait qu'il n'est pas de stricte vérité à sceller. L'art à Flaine a certainement dû attirer une clientèle passionnée et sincèrement intéressée par les animations culturelles présentées, mais elle a dû également avoir une part de la clientèle désintéressée ou faisant face à de l'incompréhension pour l'art contemporain présenté. Prétendre qu'il n'y avait qu'un public, qu'un type de visiteur, reviendrait à faire une généralité fautive et infondée, et à l'époque aucun sondage auprès de la clientèle n'a été effectué pour connaître les motivations de leur présence à Flaine, et si l'animation culturelle, l'architecture, l'implantation d'œuvres renommées y était pour quelque chose. La question, alors, ne doit peut-être pas se porter sur le public, mais sur la démarche des promoteurs ?

Leur entreprise a essuyé quelques critiques générées par l'incompréhension de leur démarche. Dans quel but avaient-ils investi leur fortune personnelle dans une station de sport d'hiver ? Pourquoi lui faire refléter cette passion pour l'expression moderne d'une architecture et l'omniprésence de l'art contemporain en ce lieu. L'idée de la recherche d'un certain « prestige⁹⁸ » est énoncée, traduite par une certaine prétention quant à la volonté de laisser « son empreinte⁹⁹ », à partir d'un espace vierge. « L'opinion générale a vite fait de classer cette rigueur de cette humilité du côté de l'ascétisme. (On a même parlé d'un Port Royal des Neige)¹⁰⁰ ». Mais l'entreprise des Boissonnas fut différenciée de celle des promoteurs de stations de troisième génération, suscitant de vives critiques quant à leur

97 J.L LHOEST, « Flaine est la station de ski la plus avant-gardiste » titre et date inconnus. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

98 Bruno, COGNAT, *op. cit.*, p. 25.

99 *Ibid.*,

100 J.P BRUSSON, *op. cit.*, p. 174.

unique but, celui d'investir et de générer du profit grâce au marché nouveau de la montagne, sans se préoccuper réellement du lieu qu'ils venaient d'aménager et de transformer :

« Du hasard très dirigé, comme il se doit dans cette curieuse station, rigoureuse, froide, intelligente, peut-être la plus sérieuse de celles qui sont dite de « troisième génération » (...). L'entreprise Flaine est conduite selon les règles de la promotion (saine) en haute montagne mais son « inventeur », Éric Boissonnas, en fait plus que les raboteurs d'alpages qui posent leur ciment à 1800-2000m, déploient l'éventail des remontées et ne songent qu'à repartir quand tout est vendu. Amoureux de ses pentes et de sa station ? Sans doute¹⁰¹ ».

Les époux Boissonnas viennent à renforcer l'idée d'une démarche moins motivée par la recherche d'un profit que par leur amour pour l'art :

« Revenus en France, qu'allions nous faire ? Mon mari était passionné de montagne et moi j'avais découvert l'art contemporain... Nous avons donc imaginé d'être les promoteurs et les réalisateurs d'une cité des neiges idéale dans laquelle on vivrait harmonieusement, c'est-à-dire entourés d'œuvre d'art...¹⁰² »

« Une cité des neiges idéale ». Voilà peut-être le fin mot de l'histoire de Flaine. Peut-être a-t-elle été pensée et élaborée comme une *utopie*¹⁰³, ou plutôt, leur *utopie*. Comme un lieu ou uniquement leurs propres goûts, leur amour pour le ski, pour la montagne, pour l'art et la musique, leur propre vision de la vie, se manifesteraient dans le microcosme. Si vous lecteur aviez l'opportunité de créer votre ville idéale, qu'auriez-vous fait ?

Flaine est donc le fruit d'un investissement personnel. Elle fut construite avec les capitaux issus d'une fortune personnelle, et régit selon les règles et les intérêts que soutenaient personnellement leurs créateurs, le tout dans un souci d'esthétisme et d'harmonie, qui embrassait tant le sport, que l'art et la musique. Si l'association qui régit la vie culturelle de la station se nomme la *Culture pour vivre*, c'est que leur idéal de vie, et leur ville idéale, ne pouvaient se concevoir sans cette culture artistique. Flaine serait alors leur utopie qu'ils ont souhaité faire partager.

101 « Cinématisme et nouvelles "rouges" à Flaine la puriste », in *Le quotidien de Paris*, non daté. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

102 Jean Prasteau, « A Flaine la Plagne et Courchevel la culture prend de l'altitude », in *le Figaro*, 28 janvier 1972. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

103 L'érudit Thomas More (1478-1535), définissait le terme *Utopia* comme un lieu qui n'existe en aucun endroit. Ce serait alors un lieu idéal, régi selon des lois et un urbanisme et une organisation sociale idéals à une société donnée.

Pourquoi tenter de créer une *utopie* si ce n'est pour soi ? en 1995 les époux Boissonnas décident de se retirer de l'organisation de l'animation de la station. Les promoteurs partis, la stations ne reflètent plus l'éclat culturel et artistique qu'elle a eu depuis sa création jusqu'en 1995. Si l'Académie de musique poursuit encore son activité¹⁰⁴ en 2019, le Centre d'art, lui fut intégralement démonté. Les locaux, qui appartenaient à la SEPAD furent loué au Syndicat Intercommunal de Flaine (SIF) pour que l'Office du tourisme puisse faire perdurer l'activité de la bibliothèque¹⁰⁵. La plupart des œuvres sont rapatriées sur Paris dans la collection privée des promoteurs, d'autres furent vendues, seule la sculpture monumentale et les installations extérieures sont encore sur place pour témoigner des vingt-cinq années d'animation culturelle très active, réalisé par la volonté d'un amour pour l'art.



Noël 1967, Éric Boissonnas, Départ de Paris du premier Wagon lit, Paris-Flaine.

104 L'Académie internationale de musique est encore en activité à Flaine en 2019 elle est dirigée par Bruno Latouche et José Alvarez.

105 Document dactylographié. Réunion du vendredi 18 août 1995. Fermeture du Centre d'Art de Flaine. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « A propos du Centre d'Art », côte FLAI 60).

Des liens étroits avec la ville

Concerts, expositions, architecture, s'il n'y avait pas la montagne à Flaine ont pourrait constater qu'elle est tout de même basée sur le schéma urbain, comportant les mêmes services et les mêmes activités. Si bien que l'on peut s'appuyer sur le raisonnement de Bruno Cognat qui utilise le terme de « culture importée¹⁰⁶ ». La clientèle, « ne retrouve en montagne qu'une réplique de la vie urbaine¹⁰⁷ », si bien que les limites entre la ville et la haute montagne se sont considérablement réduites.

« Comme nous l'avons dit, nous étions convaincus que les stations de sports d'hiver intégrées, ne devaient pas être traitées comme une opération immobilière, mais comme un investissement durable dans le tourisme (...). Ce que nous construisions était une ville à la montagne¹⁰⁸ ».

Durable, Flaine fut créée pour perdurer. Comme nous l'avons vu précédemment la station des époux Boissonnas, ne devait pas être une ossature creuse accueillant uniquement les skieurs durant quelques mois. Elle devait être un espace de vie sur le long terme, non dénuée de sens et dotée d'une âme. En outre, dans toutes villes, l'art, la culture, et leur histoire font partie de l'âme des lieux. Ils sont aussi la raison du tourisme, et donc en partie du bon fonctionnement de l'activité économique de la ville. L'art contemporain, est à l'image de la station. Produits nouveaux, tous deux, ils s'accordent dans une certaine cohérence, ils se reflètent et se répondent. L'art contemporain traduit un monde nouveau tout comme la station traduit un mode de vie nouveau, basé sur le temps libre et le loisir. La station de Flaine est l'image d'une ville nouvelle avec une culture qui lui est contemporaine.

Outre l'aspect formel et fonctionnel que revêt la ville nouvelle, traduit par l'urbanisation de la montagne, un lien étroit fut tissé entre la station de Haute-Savoie et l'art contemporain des institutions artistiques de la capitale. En 1971 l'art contemporain prend une véritable importance et se diffuse plus largement grâce à la construction du Centre Georges Pompidou, qui lui est entièrement dédié. Par l'édification de ce Centre, l'art contemporain possède son espace propre et peut ainsi s'affirmer davantage. Architecture Post-Moderne, élaborée par Richard Rogers (1938) et Renzo Piano (1935), le Centre Pompidou reflète le mouvement anglais *Archigramme*, dans les années 1960 et 1970, qui voulait concevoir les bâtiments comme l'assemblage d'un système électronique. Sa forme, nouvelle et originale

106 Bruno, Cognat, *op. cit.*, p. 68.

107 Bruno, Cognat, *op. cit.*, p. 67.

108 Éric BOISSONNAS, *op.cit.*, p. 161.

répond ainsi à sa fonction de lieu de conservation et d'exposition des œuvres contemporaines. Revenue des Etats-Unis, pays dans lequel elle confie avoir développé sa passion pour l'art contemporain¹⁰⁹, Sylvie Boissonnas, soutenue par son mari, transforma cette passion en une force d'investissement, très active dans ce domaine. Leur Rôle de mécènes et leur engagement dans le développement du Musée National d'art Moderne fut remercié en 2002, lors d'une exposition dédiée aux dons de la fondation Scaler (Scientific, Charitable, Artistic, Literary, Educational and Religious.) créée par les promoteurs de la station de Flaine en 1954 à Houston (Texas) :

« Le 25 septembre 2001, encore président du Centre Pompidou, j'avais accueilli dans les collections du Musée national d'art moderne, en présence de l'époux de Sylvie Boissonnas, Éric, et ses enfants, quatre œuvres acquises grâce aux Fondations Scaler et Clarence-Westbury. Je me souviens avec quelle émotion et quelle reconnaissance, ce jour-là, nous avons fait entrer au musée une œuvre majeur de Theo Van Doesburg, *Composition X*, ainsi que trois autres œuvres contemporaines : *Sans titre* d'Aurélie Nemours, *Mise aux Carreaux I* de Catherine Lopes-Curval et *Horizontale XIII* de Geneviève Asse.

Quand le projet du nouveau Centre vit le jour, ils décidèrent de s'y associer avec une infinie et admirable générosité, se mettant en quelque sorte au service des conservateurs du Musée pour qu'ils puissent réaliser leurs projets et compenser les lacunes accumulées avec le temps. Le mécénat n'était pas compris par eux comme un acte de prodigalité devant faire l'objet de remerciements publics, mais plutôt comme une mission de culture par laquelle des individus participent à la vie sociale. Ce n'est pas une collection déjà constituée qui a été donnée au Musée, mais des acquisitions choisies d'un commun accord afin de compléter la collection. L'art américain d'après-guerre était par exemple à peine présent à l'ouverture de Centre Pompidou ; (...) Certains grands chefs-d'œuvre d'art moderne pouvaient encore être acquis ; aussi la Fondation Scaler permit-elle l'achat de peintures fondamentales de Malevitch, Dubuffet, Braque, Matisse, Mondrian ou de sculpture de Giacometti, qui font désormais partie de manière indiscutable du parcours du Musée¹¹⁰ ».

L'implication de Sylvie Boissonnas dans le monde de l'art contemporain permet de comprendre la création du lien étroit qui s'est opéré entre Flaine et Le Centre Pompidou. Parallèlement à son activité au Centre d'art de Flaine (1970 à 1995), elle était présidente de Société des amis du musée et membre de la commission d'acquisition de 1980 à 1987. L'action qu'elle effectue dans ses deux sites semble se répondre :

« Mettant son action au service du Musée, Sylvie favorisa l'acquisition de nombreux chefs-d'œuvre, dont ceux des artistes auxquels elle était fidèle, comme Fred Deux, Arman ou Martial Raysse. Elle prit aussi le risque de la création en devenir, comme en témoigne son action au Centre

109 Document dactylographié. La production esthétique à Flaine. Éric Boissonnas, 1972. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

110 Jean-Jacques Allagon Ministre de la culture et de la communication, dans, *La culture pour vivre. Donations de fondations SCALER et Clarence- Westbury*, Paris, Centre Pompidou, Galerie du Musée, 24 Septembre - 30 Décembre 2002, Paris, Edition du Centre Pompidou, 2002.

d'Art de Flaine. (...). Après une période extrêmement faste pour le Musée, lors de laquelle les chefs-d'œuvre firent leur entrée à un rythme continu, Eric et Sylvie Boissonnas choisirent de diversifier leurs actions. Créateurs du site de Flaine, en Haute-Savoie, où ils avaient fait appel à l'architecte M. Breuer pour accomplir leur projet esthétique et culturel, ils y firent ériger les sculptures monumentales de Dubuffet, Le Boqueteau, et de Picasso, Tête de Femme- œuvres également intégrées au programme patrimonial, puisque remises à la garde du Musée¹¹¹ ».

Par son action auprès du Musée National d'art Moderne et son action culturelle en Haute-Savoie, Sylvie Boissonnas construit, avec les relations qu'elle a pu tisser, un véritable dialogue entre la capitale et le Centre d'art de Flaine. Ainsi, une exposition consacrée au Bauhaus, organisé du 2 avril-22 juin 1969 au Musée national d'art moderne de la Ville de Paris¹¹² présentait à un plus large public, l'art et l'architecture de Marcel Breuer¹¹³. Son nom étant donc diffusé, « Flaine œuvre de Breuer » était plus aisément représentée dans l'esprit des citadins et touristes parisiens. Flaine s'imprègne de la renommée de son architecte et, dès l'arrivée des visiteurs dans la station, le caractère « brut de décoffrage » de l'architecture est déjà compris par ceux qui ont pu connaître Breuer à Paris. Flaine est une œuvre que l'on peut critiquer mais qui est légitimée par l'attention et l'importance que les institutions artistiques officielles portent à ses créateurs (tant les promoteurs que les architectes).

Si Sylvie Boissonnas s'implique au Centre National d'art Moderne, ce dernier soutient également le Centre d'art de Flaine. Un axe de circulation d'œuvres d'art, et d'exposition itinérantes s'est établi entre ces deux pôles, permettant ainsi à Flaine de renouveler plus facilement ses expositions et permettant au Centre d'art Moderne de s'étendre à un public large.

Ainsi, par exemple, durant l'hiver 1974-1975 une exposition itinérante du Centre Pompidou consacrée à Henri Cartier Bresson « En France » était présentée à Flaine. D'autres furent organisées tout au long des années d'activité du Centre d'art de Flaine (voir annexe 10).

Cet axe de circulation est à double sens. Nous avons déjà énoncé précédemment la présentation qu'il a consacré aux Centre d'Art privé, dont le Centre d'Art de Flaine fait partie, puis il y a également l'exemple de l'exposition *Portraits en altitude* réalisé par le Centre d'Art

111 Alfred Pacquement, Directeur du Musée national d'art moderne, *Ibid.*,

112 Site officiel du Centre G. Pompidou,

<<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/czpegx>>. (Consulté le 10.07.2019).

113 « Pro-Flaine ou anti-Flaine ? », in *le Figaro*, 17 juillet 1969. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

de Flaine, présenté au petit foyer du Centre Pompidou en octobre 1994, à l'occasion de la sortie du livre un regard *d'Aline Luque Portraits en altitude*.

L'intervention de Sylvie Boissonnas dans la politique culturelle de la station tend à faire de Flaine et de sa région un satellite du Musée National d'Art Moderne. L'art contemporain se diffuse hors de la vie parisienne, et de par son emplacement géographique (l'aéroport de Genève n'est qu'à 70 kilomètres environ) et sa fréquentation d'une clientèle étrangère nombreuse¹¹⁴, Flaine peut projeter son rayonnement artistique sur la scène internationale.

Le sport se mêle alors à l'art dans un ensemble cohérent et homogène. La station, ville nouvelle, qui prend forme à partir d'un espace vierge et isolé, reflète avant tout un esprit de modernité et de progrès. Cette même modernité se traduit par le rayonnement culturel et artistique contemporain que la station s'efforce de diffuser au-delà de la ville, où, se trouvent d'ordinaire les formes artistiques contemporaines. Architecture, Centre d'Art, bibliothèque, Auditorium, parc de sculptures monumentales, Flaine est une œuvre en elle-même et incite les visiteurs à comprendre l'espace dans lequel ils séjournent, non pas comme un lieu uniquement dédié aux skieurs, mais où l'après-ski prend aussi un sens. Après le ski il y a une vie dans la station, une vie culturelle, un plaisir renfermant savoir, gratuit et accessible à tous. Il est tout de même nécessaire de rappeler que même si dans les années 1970 le ski tend à se démocratiser, l'accès aux stations et, donc à l'animation culturelle qu'elles proposent, reste le privilège de certains.

Si Flaine constitue sa propre histoire, celle qu'elle ne doit qu'à elle-même, celle qui se déroule en son sein, elle ne peut cependant pas nier son histoire avec le territoire qui l'entoure. Son histoire intrinsèque est alors en opposition à son histoire extrinsèque, l'une nouvelle, reflétant la modernité, l'autre ancienne constituée d'un ensemble de traditions, que la population, *extra muros* à la station, tente de faire perdurer. Probablement consciente de la rupture qui s'est opérée avec le territoire local, l'épouse du promoteur eut l'idée de nouer un lien entre la station et le reste du territoire, et c'est l'art qui permettra de construire le pont qui

114 Document dactylographié. Liste et pourcentage des vacanciers à Flaine selon leur nationalité. Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Evénements culturels dans toute la station », côte FLAI 68). Entre 1969 et 1980, durant les saisons d'hiver, la clientèle étrangère représentait entre 29% et 49% de l'ensemble de la clientèle.

sépare ces deux mondes. L'œuvre *Portraits en altitude* scellera la station nouvelle au territoire ancien.



Partie 2

-

Interrogation autour d'une culture (dite) traditionnelle

C'est dans le contexte d'expansion massive du tourisme de sports d'hiver que Flaine est née. La création de la station a marqué un tournant décisif dans l'organisation et la vie du territoire de la vallée de l'Arve.

« Soucieuse d'enraciner le Centre d'Art dans sa région, j'ai souhaité avoir une approche plus directe et humaine de l'existence de ses habitants ; j'ai suggéré alors à Aline Luque (jeune étudiante en architecture à Paris qui à cette époque organisait des expositions pour le Centre d'Art de Flaine) d'organiser des expositions à caractère ethnographique sur tout ce qui touche la vie des Hauts-Savoyards. Nous avons imaginé un projet de grande envergure : recueillir une mémoire, celle d'une région, de ses activités, de ses modes de vie en voie de disparition ou de transformation, une mémoire telle qu'elle était encore vécue dans les communes proches de Flaine¹¹⁵ ».

Sylvie Boissonnas énonce ici, son projet de réaliser une œuvre qui retracerait la vie et la mémoire passée des habitants de la région aux alentours de Flaine, afin de créer un lien entre la station nouvelle et son territoire ancien. Cette œuvre s'intitule *Portraits en altitude*, et découle d'une véritable problématique sociale qui concerne la question de la survie de la mémoire, de la pérennité d'un groupe social, de ses pratiques, de son mode de vie. L'implantation de la station de Flaine, comme toute autre station intégrée, entraîne avec elle la modernité qui va s'étendre à l'ensemble du territoire d'accueil. L'économie touristique a engendré la station de sport d'hiver, qui a elle-même permis aux villages de montagne de se désenclaver par les routes, les voies ferrées qui se sont multipliées vers le fond des vallées. Les enfants du pays ont pu rentrer par ces mêmes axes et ont exercé les métiers liés au tourisme (moniteurs de ski, hôteliers, agents des remontées mécaniques ...), et se sont installés dans des appartements plus confortables qui dominent, depuis la station, les anciens champs cultivés de leurs parents. En créant la station de Flaine, la modernité a apporté un dynamisme nouveau au territoire, un mode de vie basé sur les loisirs et le confort, le tout, stimulé par des structures innovantes, la modernité de l'architecture et la culture représentée par le Centre d'Art de Flaine.

Cette modernité n'a cependant pas été supportée par les propriétaires des champs lorsque leurs parcelles de terre leur ont été rachetées pour y substituer les nouveaux aménagements. Les travaux de la route ont débuté en 1960. Initialement en accord avec la commune d'Arâches qui finançait une partie des travaux et avait cédé les terrains communaux pour y faire passer l'axe routier, les cinq derniers kilomètres de terrains qui permettaient l'accès à la future station de Flaine, appartenaient à plusieurs propriétaires qui vivaient de leur travail agricole. Les propriétaires refusèrent de vendre leurs parcelles de terres qui avaient

115 S. Boissonnas, dans, Aline, LUQUE, *Un regard d'Aline Luque, Portrait en altitude*, Edition Créaphis, 1994, p. 7.

pour eux une valeur bien plus élevée que ce que leur proposaient le promoteur. Trois ans de négociations, de menace d'expropriation et de spéculation sur le prix des terrains conduire finalement les propriétaires à vendre à un prix fort et à Éric Boissonnas de reprendre les travaux vers la station. Il annonce par ailleurs que « peut-être parce que nous avons menacé de suspendre l'exploitation de la télécabine des Carroz, que les propriétaires acceptèrent de vendre¹¹⁶ ». La commune des Carroz d'Arâches, déjà station dès 1939 est parvenue à relancer son activité économique grâce à la construction d'une télécabine, reliant son domaine skiable à celui de Flaine¹¹⁷. Voyant peut-être que Flaine était une solution pour permettre à la commune de vivre mieux, les propriétaires se sont finalement résignés à vendre. Cependant le retard des travaux engendré par ce conflit ont laissé une trace de l'entente difficile entre les locaux et les nouveaux arrivants. Roger Coste, directeur de 1978 à 1989 de la Société d'étude de participation et de développement (SEPAD), qui annonçait dans le journal *L'express* du 13 décembre 1971 « Les montagnards vivaient au XIX^e siècle, ils se sont braqués contre nous¹¹⁸ »

Les intérêts des uns ne sont donc pas en accord avec la vie des autres et il est alors difficile dans ce cas de créer un territoire unifié. Les propriétaires des champs redoutaient de voir le monde dans lequel ils avaient toujours vécu se transformer aussi soudainement (car il s'agit de quelques années) en une forme tout à fait nouvelle apportant avec elle un mode de vie et une vision de la vie différente de la leur. Vient alors l'idée de réunifier ce territoire par une œuvre d'art. L'œuvre viendrait à retracer cette vie traditionnelle et l'intégrer dans l'histoire récente de la station. Il s'agirait de créer un lien solide entre passé et présent et de présenter l'intérêt commun que peut apporter la station de sport d'hiver, cette économie nouvelle qui se substituerait à une économie générée par l'agriculture alors en déclin.

116 Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 63.

117 Le grand Massif est un domaine skiable qui relie Flaine Les Carroz, Morillon, Samoëns et Sixt. Cette liaison est créée durant l'hiver 1982-1983

118 Bruno, COGNAT, *op.cit.*, p. 39.

Chapitre 3 – Portraits en altitude, une « œuvre à caractère anthropologique ». Culture traditionnelle « illustrée » par le fond photographique de *Portraits en altitude*.

Prémices de l'œuvre

Portrait en altitude (débutée en 1978 et achevée en 1991) découle d'un premier travail puis d'une exposition réalisée en 1972, dans les vitrines de la galerie marchande de Flaine et consacrée à l'horlogerie et au décolletage¹¹⁹, activités largement pratiquées dans la région par les habitants qui cherchaient à compléter leurs revenus agricoles. Une remarque faite par un passant à propos de cette exposition, interpella Sylvie Boissonnas :

« Parcourant nos galeries, un habitant de Flaine s'est exclamé récemment : "Voilà enfin une exposition qui veut dire quelque chose !" Commentaire dont j'ai apprécié la franchise. Parmi les manifestations dont j'ai la responsabilité à Flaine j'ai conscience qu'aucune ne peut répondre à la curiosité et la sensibilité de tous. Cette exposition cependant est c'est son grand atout, devrait susciter un intérêt général¹²⁰ ».

Si le Centre d'Art ne correspond pas à tous, il est donc probable que l'histoire du pays amène une histoire nouvelle auprès de la clientèle qui ne la connaît pas encore. La clientèle est majoritairement citadine, elle est tout au long de l'année au contact de cette modernité illustrée par l'art contemporain. Seulement l'histoire de son lieu de vacances, des montagnes qui l'entoure, elle ne la connaît pas ou plutôt croit en avoir une certaine image qui n'est pas toujours fidèle. S'il y a cette nouvelle interrogation du côté de la clientèle il y a aussi celle du côté des gens « du coin ». Avant la station une population entretenait et vivait sur le territoire de la vallée de l'Arve. Cette population d'agriculteur, de bergers, ne se reconnaissent pas dans l'aménagement nouveau du territoire et c'est de ces remarques que S. Boissonnas compris alors l'enjeu véritable du centre d'art. Amener la culture comme ils le disent certes, mais surtout créer un lien entre le territoire et ce qu'il représente (une histoire, un mode de vie, une population) et le nouveau territoire aménagé par la station.

¹¹⁹ Selon l'exposition permanente du musée de l'horlogerie et du décolletage de Cluse, le décolletage est « une opération de tournage consistant à ôter un collet sur une barre de matière, afin de diminuer son diamètre sur une longueur donnée ».

¹²⁰ Document dactylographié. Texte d'inauguration de l'exposition du décolletage à Flaine. Le 17 décembre 1972. Lu et probablement rédigé par S. Boissonnas. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « A propos du Centre d'Art », côte FLAI 60).

En 1978 Sylvie Boissonnas, confie alors son projet à Aline Luque. Elle lui demande de réaliser une œuvre à « caractère anthropologique » portée sur la vie des habitants « étaient là avant¹²¹» des territoires gravitant autour de Flaine, et sur leur sur le mode de vie. Ceci dans le but de « recueillir une mémoire, celle d'une région, avec des activités et des modes de vie en voie de disparition¹²²».

Une équipe est initialement formée par deux groupes d'acteurs, le « reporter » et les photographes. La mission d'interview, de dialogue et d'enregistrement des paroles sur magnétophone est confiée à Aline Luque. Elle sera doublée par la mission photographique qui dans un premier temps confié à Jean Gaumy, né en 1948 à Royan, entré l'agence Magnum (entré en 1977). Après de nombreux reportages photographiques à travers le monde, il semblerait que Jean Gaumy fut tout indiqué pour participer à ce projet anthropologique qui se fixe autour de l'identité d'un territoire et de sa population. Le travail débute en 1978, mais « très vite, il apparait que plusieurs regards de photographes seraient préférables pour aborder ce travail. Il fallait du temps, de la motivation, du recul¹²³ ». Arnaud Legrain, né en 1954, entré à l'agence Vu en 1987, accepte cette mission. Son travail pour le Centre d'Art de Flaine se concentrera entre 1979 et 1980. Enfin, on fait appel à Odile Pellissier (née en 1948) qui en vient à jouer plusieurs rôles dans *Portraits en altitude*. N'étant pas photographe de profession mais plutôt plasticienne, ses études aux Beaux-Arts sur l'image photographique lui ont permis de développer un œil aiguisé pour la photographie. De 1982 à 1984 elle réalise en premier lieu plusieurs photographies au même titre que Jean Gaumy et Arnault Legrain, même si le nombre de tirages qu'elle réalise fut inférieur aux deux autres photographes. Puis de 1984 à 1990 elle assiste Aline Luque dans la réalisation des courts-métrages

Le choix des photographies est propre à chaque photographe. Ils répondent à leurs propres règles, choisissent leur propre point de vue. Seuls les sujets sont définis et doivent être portés sur les individus, leurs activités, et leur environnement. Et les choix techniques, esthétiques et visuels sont pensés dans le but de « respecter l'atmosphère » et de réaliser ces

121 Document dactylographié. Discours de Sylvie Boissonnas, *Portraits en Altitude*, dimanche 7 août 1994, à Flaine. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

122 Aline, LUQUE, *Un regard d'Aline Luque, Portrait en altitude*, Edition Créaphis, 1994, p. 183.

123 Catalogue de présentation, *Portraits en altitude*, Documentaires d'Aline Luque, présenté par La culture pour vivre et le Centre d'Art de Flaine. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

images dans « un souci de non-agression¹²⁴ ». Les photographies sont alors réalisées en noir et blanc, tout d'abord dans un souci d'esthétique, puisqu'avec ces tons, permettent un traitement de la lumière et des contrastes plus intéressants. Ils apportent aussi une certaine douceur au regard, il n'y a pas de couleurs qui dénaturerait (paradoxalement) la vision portée à l'ensemble de la composition. Enfin il se pourrait qu'il s'agisse également d'une référence au passé. Le format des photographies est de 24 centimètres par 36 centimètres, un format qui permet une vision suffisante mais discrète, sans prétendre à l'idéalisation.

Si le fond photographique de Jean Gaumy a été conservé entre les mains de son agence, celui d'Arnaud Legrain et d'Odile Pellisier avait été confié à Pascal Lemaître, photographe. Des années après la sortie du livre *Un regard d'Aline Luque, Portraits en altitude* édité en 1994, Pascal Lemaître souhaitait rééditer un ouvrage photographique, comportant le fond de ces deux photographes. Selon lui beaucoup de photographies qui composaient ces fonds, et qui n'avaient pas été sélectionnées pour paraître dans l'ouvrage précédent, devaient être éditées sous la forme d'un autre livre. Cependant un désaccord avec l'éditeur ne permit pas à ce projet de se réaliser. Après l'avoir contacté par l'intermédiaire de Bénédicte Boissonnas, fille des promoteurs de Flaine, nous avons rencontré Pascal Lemaître. Il nous a alors confié ce fond composé de 1403 photographies, (de cinq formats différents, allant de 13x17 cm à 20x30) et de quatre classeurs de planches contacts. Par l'alternance de la présentation de l'œuvre *Portraits en altitude*, d'une contextualisation historique du territoire et des analyses photographiques de certaines composantes de ce fond, l'évolution du territoire alpin, passant de tradition à modernité sera ainsi illustré.

Dualité du territoire

L'œuvre *Portraits en altitude* est alors concentrée sur la « récolte » de la mémoire des agriculteurs, éleveurs et bergers de quatre communes proches de Flaine. La commune de Châtillon sur Cluse (732 à 1300 m d'altitude), sa population était dans les années 1980 de 800 habitants ; Saint-Sigismond (altitude variant de 802 à 1430 m) et avait une population de 185 habitants ; d'Arâches- les -Carroz (altitude 930 à 2474 m) et avait également une population de 185 habitants ; et enfin Magland (altitude 513 à 2400m) qui était la plus peuplée des quatre communes avec 2750 habitants. Le choix de l'étude de ces communes

124 Catalogue de présentation, *Portraits en altitude*, Documentaires d'Aline Luque, présenté par La culture pour vivre et le Centre d'Art de Flaine. Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

s'est confirmé car elles étaient représentatives des changements qui s'opéraient dans le territoire de montagne dans la deuxième partie du XX^e siècle. Leur altitude représentative de la moyenne montagne, permettait le développement de l'activité agro-pastorale, mais aussi témoignerait des problématiques liées à l'arrivée du tourisme en altitude. Ces communes étant alors trop hautes pour la vie urbaine et trop basses pour la vie en station de sports d'hiver¹²⁵ allaient devoir faire face à une pression économique et sociale venue des cimes, et venue des plaines.

La région est en train d'évoluer. Le mode de vie traditionnel est encore actif mais se meurt à petit feu. Il est doublé à présent par la station de sports d'hiver. Le territoire qui autrefois avait une fonction unique pour l'homme, se retrouve greffé d'une multitude d'autres activités. Il couvre alors deux entités distinctes qui se font face.

Une photographie réalisée en octobre 1979 par Arnaud Legrain s'intitule *Station de Flaine vue des chalets d'alpages en ruine d'Aujon* (voir annexe 21) illustre ce propos.

Le premier plan de cette photographie donne un large point de vue, frontal, sur le toit d'un chalet d'alpage qualifiable d'ancien et traditionnel à la vue des matériaux utilisés pour sa construction. Les pans du toit sont recouverts de tessons de bois et maintenus, à certains endroits, par des pierres. Le pan de la façade est réalisé par des planches de bois brut, et la forme de la structure est pyramidale, comme pour marquer son caractère ancien. A l'arrière-plan on peut observer un ensemble de bâtiments plus modernes, qui semble surgir d'un épais brouillard, plus dense sur la partie supérieure gauche de la photographie et se dissipant sur la droite. Le site est identifiable par ses bâtiments, et son ascenseur qui caractérise la station de Flaine. Comme pour marquer une transition entre ces deux plans, sur la droite de la composition, un toit en tôle se distingue clairement, et marque le second plan. Les lignes de constructions principales sont des lignes obliques formées par la toiture du chalet. Elles donnent de la profondeur à la composition et amènent le regard du spectateur vers l'arrière de la composition. Elles apportent aussi un aspect dynamique, désordonné du toit, mais qui repose tout de même sur une certaine stabilité apportée par les lignes secondaires verticales des planches de bois du premier plan. L'effet de dynamisme et de profondeur de ces lignes obliques est renforcé par les lignes du toit du second chalet (au deuxième plan à droite) conduisant alors le regard dans un mouvement animé vers le fond de la composition qui semble plus stable. En effet de petites lignes verticales et horizontales formées par l'architecture et l'ascenseur de la station, apportent elle un effet d'ordre solide sur le dernier plan. L'ensemble de cette composition est baigné par une lumière naturelle et faible qui est répartie de manière homogène excepté sur le toit placé à droite qui a probablement été retouché. Lors du tirage, des touches lumineuses de blanc ont donc été renforcées. Le toit en tôle forme un triangle blanc qui conduit le regard vers la station. La ligne formée par l'ascenseur semble aussi avoir été réhaussé de blanc ainsi que certains immeubles et certains tessons de bois du chalet d'alpage. Tandis que le noir semble avoir été renforcé sur les lignes verticales des planches de bois du premier plan. Le brouillard, plus épais sur la gauche de la

125 Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 7.

composition a peut-être été renforcé pour masquer le fond droit de la composition afin que le regard ne puisse s'échapper uniquement vers la station.

L'ensemble des éléments et des procédés qui forment la composition de cette photographie semblent avoir été pensés afin de soumettre au même regard le monde ancien représenté par le chalet d'alpage face au nouveau monde amené par la station. Le motif de la vie traditionnelle en lien étroit avec son environnement est avant tout mis en avant, de par sa place au premier plan, et indique son installation première. Le cadrage est réalisé afin de nous montrer les matériaux qui caractérisent les chalets d'alpages. Ce sont des constructions rudimentaires, élaborées avec des matériaux de proximité, le bois et la pierre rappellent le lien qu'il y avait autrefois entre la montagne et l'homme « Il y avait des liens évidents entre l'habitation et son environnement à travers les matériaux et les formes (...). L'habitat traduisait par là une certaine conception de la matière de travailler, de vivre¹²⁶ ». Le chalet d'alpage n'est pas ce que l'on traduirait aujourd'hui de chalet, il s'agit d'une construction de haute altitude qui permettait aux hommes et aux bêtes de s'abriter lors de la montée en alpage des troupeaux pour la saison d'été. Sans confort, puisque utilisé pour de courtes durées, la construction répond uniquement à une fonction d'abri. Rudimentaire mais solide, ce chalet résiste aux avalanches grâce à l'insertion d'un de ses côtés dans la pente du terrain¹²⁷, d'où le point de vue élevé du photographe (au niveau du toit) qui n'a pas à avoir eu besoin de se surélever. Il résiste aussi au temps et le choix du photographe de représenter uniquement le toit, sous sa forme pyramidale n'est peut-être pas pensé sans faire écho aux constructions antiques (frontons des temples ou bien Pyramides) qui marque leur solidité et leur résistance face aux siècles qui s'écoulent. La construction du chalet, marquée par des lignes désordonnées est cependant en contraste avec la structuration ordonnée de la station, marquée par des lignes droites verticales et horizontales : « Les stations nouvelles de sports d'hiver, dites "stations intégrées", sont le résultat de l'activité des techniciens. Elles traduisent leur goût de l'ordre, de leur esprit rationnel¹²⁸ ». Placée en arrière-plan, la station est le dernier aménagement construit sur ce territoire. Le cheminement entre passé et présent, entre tradition et modernité, est réalisé par l'intermédiaire du chalet du second plan. Il marque à la fois son lien avec le passé, de par sa structure traditionnelle du chalet d'alpage en bois, mais aussi avec le présent de par son toit rénové, refait plus lisse et les touches de blanc accentuées le met en lien avec le blanc des motifs de la station. La transition qui s'effectue entre les anciennes pratiques, est ainsi illustrée. La vie pastorale, laisse place à la pratique des sports d'hiver, qui comme un coup de théâtre inattendu se dévoile derrière le brouillard qui se dissipe et révèle la station. Le monde moderne dévoile ses formes les plus novatrices ; le cadrage de la photographie est légèrement décalé afin de montrer en arrière-plan les formes les plus modernes de la station qui sont l'ascenseur, reliant les deux terrasses, et la façade de l'hôtel le Flaine, suspendu à la falaise qui se détache davantage du fond par les rehauts de blanc. Ces formes nouvelles sont alors mises en contradiction avec les tessons de bois du toit eux aussi illuminés.

Les constructions anciennes élaborées selon une technique, un savoir-faire traditionnel sont mises en valeur :

126 J.P Guérin, Revue de géo alpine, « architecture des stations de sports d'hiver », tome 84n°3, 1996, p. 7.

127 L'insertion d'un des côtés du chalet d'alpage dans la pente du terrain permettait aussi à la grange, situé au niveau supérieur d'avoir un accès direct de plein pied au terrain, facilitant ainsi le travail de stockage du foin et du grain et autre denrée.

128 Bruno, COGNAT, *op. cit.*, p. 22.

« Autrefois, les bois se coupaient au mois de novembre, décembre. Ça, c'est une chose que nos techniciens ne connaissent pas, parce qu'il fallait les couper quand il n'y avait pas de sève et puis même il y en avait qui ajoutaient : à lune dure ! Et ça donnait une double qualité du bois. Ce sont des bois qui resteront comme de l'acier pendant deux cents ans ! C'est pour ça que vous voyez des greniers à l'heure actuelle qui datent de 1700 et quelques ! Tandis que maintenant on ne va pas envoyer les bucherons dans cinquante centimètres ou un mètre de neige ! Ils coupent le bois sitôt que la neige est partie, alors que les bois sont en sève. Alors naturellement, ils ont de l'avantage, les bois s'écorcent facilement, ça va plus vite et puis c'est fait à la belle saison. Mais ce sont des bois qui n'ont aucune qualité¹²⁹ ».

La tradition est révélée comme ce qu'il y a de plus sur. Elle fait perdurer les choses dans le temps, car elle est issue de la longue observation et de l'expérience appliquée de génération en génération que les anciens ont transmise. Encore debout elles font cependant face à de nouvelles constructions élaborées cette fois par des récentes techniques.

Cette opposition entre mode de vie traditionnel et monde nouveau s'illustre alors à travers l'aménagement du territoire. La conception de l'espace a changé et les constructions qui s'édifient à présent ne répondent plus aux mêmes fonctions. La restauration des anciens chalets d'alpages permet cependant démontrer que leurs activités perdurent, mais aussi que l'image du territoire, produite par ces temps anciens, se maintient et se conserve.

La dualité du territoire ne se restreint pas seulement aux structures et constructions immobilières sur les terrains. Elle s'étend à l'homme. Tout d'abord à son environnement plus vaste qu'il doit à présent partagé, mais aussi dans son espace personnel et même dans son identité :

Arnaud Legrain, photographie intitulée *Berger sous les remontées mécanique* (juillet 1979)
(voir annexe 22).

Sous un ciel gris et brumeux, debout sur un rocher, se tient un homme, droit, face à l'objectif. Il a dans sa main un bâton et il est accompagné d'un chien assis, indiquant son identité de berger, même si l'on remarque l'absence de son troupeau. Ce personnage prit en contre-plongée, compose le centre de la photographie. Sur la droite du berger, sur un axe légèrement mis en avant, on peut voir un des pylônes du téléski, dont la ligne, ponctuée par d'autres pylônes, s'enfuit vers le fond de la partie gauche de la photographie. Au centre de celle-ci, l'œil ne perçoit pas d'horizon puisqu'il se heurte au rocher, et la terre qui le recouvre s'étale dans une direction ascendante sur la droite de la composition ne laissant voir qu'une parcelle de terre lointaine, encadrée visuellement par le terrain du premier plan et le brouillard. Ce ciel brumeux compose environ deux tiers de la composition en haut tandis que la terre compose le dernier tiers. Les lignes de forces principales sont les lignes tracées par le téléski. Les lignes verticales formées par les pylônes, ancrent solidement la machinerie

129 André B, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 84.

au sol, et les lignes obliques qui sont tracées par les câbles du téléski donnent de la profondeur à la composition. La ligne oblique formée par le rocher, peut être à double lecture : partant du coin inférieur droit de la photographie et allant jusqu'au centre de la composition, elle permet d'accentuer la place élevée de l'homme (lui-même droit, digne), ou bien si l'on part du centre de la photographie elle suit un axe descendant et indique le chemin que va prendre l'homme, et que le chien indique du regard. Enfin le relief en arrière-plan, forme deux lignes obliques qui partent de part et d'autre des côtés de la composition pour se rejoindre (on l'imagine) au centre de celle-ci, derrière le rocher. Ces lignes semblent être les frontières qui séparent la terre du ciel et forment une courbe convexe qui ramène le regard vers l'homme. La lumière naturelle est homogène sur l'ensemble de la composition, mais elle a probablement été accentuée lors du tirage ainsi que les contrastes l'ont été. Les rehauts de noir sont accentués sur les câbles et les poulies du téléski afin de les détacher du fond blanc créé par le brouillard. L'homme a probablement été assombri, tout comme les arbres du côté droit de la composition. Des touches de blanc sont apportés autour des motifs clairs tels que le chien, le bâton du berger, et deux pylônes du téléski¹³⁰.

Les lignes obliques, convergeant vers le centre de la photographie, et la technique de la contre-plongée permettent de mettre le berger en valeur. Comme sur un promontoire, il est exposé à la vue des spectateurs. Sa position et cette élévation lui donne de la dignité, et indique sa stabilité dans son environnement accentué par son bâton. L'atmosphère brumeuse qui l'entoure et le calme du chien apporte un sentiment de sérénité à cette scène. Pourtant le téléski vient un peu perturber cette scène. La ligne verticale et répétitive des pylônes indique l'ancrage solide de la machine dans la terre sur laquelle travaille le berger. Ces deux motifs semblent alors mis en contraste. Le berger qui porte de sombres vêtements, un peu flous, est en opposition aux pylônes blancs, nets et dont les retouches de noir sur les poulies permettent de donner à voir ses détails. Grandes machines que ce téléski d'acier, le berger s'est mis à sa hauteur, sur un support naturel, pour montrer que lui aussi à une importance, qu'il marque aussi ce territoire, et qu'il fait le poids. Or son assombrissement et sa silhouette plus floue, semble disparaître peu à peu derrière la brume qui l'entoure. Tôt ou tard il devra descendre de ce rocher, pour continuer sa route et laisser l'image se composer seulement du téléski, qui reste solidement ancré dans le paysage. L'absence des moutons dans le cadre, et le brouillard qui semble s'approcher de l'homme apporte avec lui d'idée de la menace de voir le berger disparaître.

L'homme qui gravit la montagne à pied est confronté à la machine qui permet une ascension sans effort. L'homme qui marche à pied se déplace l'été, partage à présent son espace avec celui qui se déplace l'hiver en glissant. C'est une organisation nouvelle pour la montagne. Auparavant, en hiver, à ces hautes altitudes, la montagne se reposait de l'activité humaine sous son épais manteau de neige, rendant l'accès aux étendues de pâture inaccessible et de toute façon inutile. Avec l'arrivée du ski le rythme des saisons a été bouleversé. La saison d'hiver n'est plus la « saison morte ». On ne se repose plus à cette

130 Dans un souci de fondre les structures techniques au paysage d'hiver, les pylônes des remontées mécaniques ont été peints en blanc, par la volonté des promoteurs. J.L LHOEST, « Flaine est la station de ski la plus avant-gardiste » titre et date inconnus. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

période, ni la montagne, ni les hommes. Le travail y est abondant et la population y est plus forte que jamais. La terre ne se repose plus et est sans cesse remuée par les spatules des skis. Le rythme des saisons transformé, impacte celui des hommes, et ce bouleversement leurs confère un nouveau rythme, une nouvelle fonction :

Arnaud Legrain, photographie réalisée en décembre 1978 de *François Reydet au volant de son taxi, garé dans une étable* (voir annexe 23).

La photographie met en scène François Reydet (un des personnages principaux de Portraits en altitude), garant ou s'apprêtant à sortir de l'étable, son taxi. Afin de prendre sur un même plan les deux activités de l'homme, le tourisme représenté par le taxi, et l'élevage représenté par les vaches, le photographe s'est légèrement décalé sur le côté gauche et mettant ainsi la figure de François au centre de la composition. Des lignes de force légèrement obliques structurent l'encadrement des quatre vaches dans leur enclos, sur la droite de la composition et les séparant de l'espace dédié à la voiture. Une source de lumière naturelle se dégage du coin supérieur droit de la photographie, mais il semblerait qu'une lumière plus forte proviennent du hors champs, là où se situe l'appareil photographique. Lumière artificielle ou bien peut être naturelle, issue de la porte ouverte de l'étable, elle éclaire cependant la carrosserie de la voiture qui la reflète mettant alors en valeur ce motif, ainsi que la tête blanche des vaches, en contraste avec l'arrière-plan de la photographie qui reste plus sombre. Lors du tirage l'enseigne « Taxi » a probablement été renforcé en luminosité afin d'y attirer le regard.

Ainsi L'homme est comme son territoire, il est lui aussi saisonnier. Tantôt travailleur du secteur primaire, tantôt travailleur du secteur tertiaire, son double costume est devenu une nécessité pour continuer à porter sa casquette d'agriculteur. L'étable qui abrite d'ordinaire les bêtes à quatre pattes a ici une fonction polyvalente. Comme un garage, elle abrite également la machine à quatre roues qui tout autant que les vaches, permet de nourrir son propriétaire. Le lieu traditionnel de l'étable, est habité par une fonction nouvelle de l'homme qui a dû s'adapter au changement. La modernité n'est pas mise ici à côté de la tradition, elle s'y est installée à l'intérieur, et elle lui permet de continuer à être exercée en la complétant.

L'ambivalence du territoire montagnard s'est manifestée dès, ce que Germaine Veyret-Verner (1913-1973) nomme, « la révolution touristique¹³¹ ». Bien qu'étant une destination sollicitée depuis la fin du XIX^e siècle par une population bourgeoise, adepte du thermalisme et de l'alpinisme, la moyenne et la haute montagne se sont ouvertes à un plus large public à la fin de la seconde Guerre Mondiale. Les trente années qui la suivent sont marquées par une économie prospère pour les ménages français. Avec les Trente Glorieuses (1947-1977), le monde est porté par la grande machination du progrès technique. Les villes se développent avec une grande rapidité, les citoyens gagnent une vie plus confortable, se

131 *Revue de Géographie alpine*, Tom XLVII, fascicule 3, 1959.

déplacent plus vite, leurs journées sont rythmées, leur vie compartimentée, leur offrant un temps pour le loisir. La montagne, (tout comme le bord de mer) devient un des lieux de prédilection pour sortir du mouvement intense et continu de la ville. En haut, la vie semble être plus calme et le temps ne semble pas avoir touché la population. Les pratiques semblent encore être les mêmes qu'au début du siècle, l'élevage, l'agriculture de montagne n'ont subi que peu de transformations, peut être par faute de moyen ou bien peut-être parce que les terrains en pente, sont encore peu praticables pour les nouveaux engins. Les hommes et les femmes mènent une vie rurale en équilibre avec leur environnement. L'homme, depuis près de 3000 ans¹³² ne vivait pas uniquement dans cet environnement mais évoluer chaque jour en fonction de lui. Il évolue dans ce paysage au rythme lent des saisons, au rythme lent que la courbe des cimes lui impose de suivre, au rythme lent de la succession des générations.

Le paysage initialement composé par des agriculteurs et éleveurs fait une place aux vacanciers, aux skieurs et aux infrastructures nécessaires aux sports d'hiver. Le territoire supporte deux types de populations des hommes et des femmes qui depuis des générations sont installés durablement et les nouveaux arrivants, qui ne restent qu'un temps, ne font que passer et qui n'ont pas à survivre mais à profiter de ce qu'il leur est offert. L'hiver fait rentrer les bêtes qui ont permis de faire adhérer la neige sur le sol en pâturant l'herbe des pistes de ski, et fait sortir les troupeaux de skieurs. Les locaux sont devenus des agriculteur- hôteliers, des bergers-agents des remontées mécaniques, des menuisiers-moniteurs de ski. Leur identité se dédouble, et change au cours des saisons.

Les constructions sont en contraste. Les infrastructures sont d'un nouvel ordre. Les chalets d'alpages, de bois et de pierres, qui servent à l'activité économique locale font face aux structures métalliques des remontées mécanique qui s'élèvent à un rang économique national et international. L'appellation même de chalets obtient une double signification et une double fonction. Il y a les chalets d'alpages, liés au travail, qui abritent encore les bêtes lors de l'inalpage, et les chalets de types nouveaux qui logent confortablement les vacanciers, liés au plaisir et au temps libre (voir annexe 24).

« Les gens ne sont plus adaptés à aller si vite en un cycle de vie. C'est déjà qu'il n'y a plus d'âme. J'ai horreur du vieux, mais faut pas tout rejeter, même dans le vieux, il y a des trucs qui sont bon à prendre, c'est comme dans le moderne, faut pas tout avaler comme fumée au trucs modernes, y a des truc à prendre, y a des trucs à laisser. » (...) « Qu'est-ce qu'il a fait le tourisme ? Ça a changé énormément la mentalité. Elle était rurale, elle devient bourgeoise. Les agriculteurs, il n'y en a presque plus... Le tourisme est arrivé là, ça a fait augmenter le prix des terres ! Les gens se sont crus arrivés au paradis parce qu'on leur a foutu des millions au nez ! Si c'est pour faire quelque

132 Dans son exposition permanente intitulée « Gens de l'alpe », le Musée dauphinois de Grenoble estime l'installation des premiers hommes dans les Alpes il y a près de 3000 ans.

chose de constructif avec, là d'accord, mais faut pas vendre n'importe comment, faut pas vendre n'importe où, faut pas faire n'importe quoi avec. La matière première c'est une chose, une fois qu'elle est foutue, elle est foutue ! surtout si ça retourne à l'urbanisation ! Ce qui est très mauvais c'est que cette urbanisation se fait uniquement en résidences secondaires (.....) Tout ça, c'est un tas d'aspects qui vont contre l'agriculture et qui sont complètement contradictoires parce que le paysan, il est agriculteur et propriétaire foncier¹³³ ».

La focalisation sur la population, sur sa parole, sur sa mémoire est au cœur de cette œuvre. La photographie apporte peut-être les détails, le besoin d'une image nette, donnant à voir, de manière relative, comment étaient les choses. Cependant elle peut aussi retranscrire une vision moins exacte mais tout aussi juste de la perception des choses, perception que lui a indiqué, suggéré la parole des sujets interviewés. Car c'est en effet la parole qui forge la tradition, qui transmet le savoir, qui enseigne le savoir-faire et qui raconte les histoires. Et c'est la répétition de cette parole qui fait perdurer la mémoire, qui la maintient en vie, qui la réactualise. Sans paroles et sans lèvres pour la prononcer l'histoire s'essouffle et la mémoire disparaît.

Au contact de la population : les portraits du passé

L'équipe ainsi constituée va au contact des populations de village des quatre communes, pouvant apporter des témoignages audios et visuels de la vie traditionnelle encore présente mais en cours de disparition. Les habitants des villages deviennent des sujets photographiques et des conteurs d'histoires d'un monde qui leur échappe peu à peu. Leurs paroles sont à la fois souvenirs d'une vie mêlée à de durs témoignages relatant leurs difficultés de perdurer dans un monde qui a avancé trop vite, et sans eux.

Les entretiens sont donc réalisés par Aline Luque, et les photographes se chargent de représenter leurs modèles dans leur environnement, dans leur vie faite de travail. Ces reportages photographiques et audios débutent en 1978 et s'achèveront en 1986.

Par réserve, peut-être, ou par incompréhension de l'objectif de ces reportages, les premières rencontres avec les sujets volontaires, sont un peu perçues comme une tâche délicate. Comme si l'équipe était au contact d'une espèce humaine, venu d'une autre planète, farouche et peu communicative. Aline Luque confit alors qu'au début des reportages, il fallait « surtout ne jamais quitter son magnéto, on ne sait pas quand les gens vont se confier. Au début avec l'équipe autour de moi, je n'arrivais pas à voir les paroles profondes. Il ne fallait pas que les gens de là-haut les gênent¹³⁴ ». Huit années semblaient alors nécessaires pour

¹³³ François dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 15, 16 et 17.

¹³⁴ Entretien téléphonique avec Aline Luque, le 18 février 2019.

instaurer « un climat de confiance¹³⁵ ». Temps relativement long. Alors afin de prendre en compte l'évolution de la parole, du discours, et le fond de ce travail, ces années de rencontres sont fragmentées sur des périodes de deux semaines à un mois et rythmées par de plus longues périodes d'interruption. Ce temps passé avec les sujets permet également aux photographes de mieux les saisir. L'équipe les accompagne aux champs, les suit dans la neige, entre dans leur demeure et dans leur quotidien.

Photographie d'Arnaud Legrain réalisée en décembre 1979 (Les Meuniers, Commune de Magland) représente Robert Cartier, Martine Cartier et leurs enfants en train de diner (voir annexe 25).

Rassemblement autour de la table pour partager le diner après une journée de travail, la famille est une image parfaitement ordinaire. Cependant la présence du photographe les identifie comme des sujets de reportage. L'objectif est invisible pour eux, mais c'est la chaise vide, au premier plan, sur laquelle est posée la veste du cinquième convive, qui renseigne sur la place du photographe. Afin de réaliser les clichés qui permettront de constituer ces reportages photographiques, il s'intègre dans la vie intime de la famille et partage son diner.

L'intégration des photographes au sein même des familles semblait nécessaire afin de connaître au mieux les sujets et les motifs qui gravitent autour d'eux pour composer des photographies représentatives du milieu. On peut alors parler d'immersion du photographe dans le milieu, « étudié », se rapprochant de la pratique photographique dite du « reportage sociale ». Si l'homme, plus que photographe est en interaction avec la famille, avec les sujets, derrière l'objectif, il doit se charger d'une neutralité, se retirer dans l'objectivité.

L'importance, dès le début des rencontres, était de sélectionner les individus qui seraient les plus représentatifs. Il fallait constituer une scénographie dans laquelle serait intégrée tous les symboles, les motifs riches de sens, riches d'informations et les plus représentatifs de l'environnement dans lequel vivaient les sujets.

Pour les reportages audios, il fallait choisir les intervenants en fonction de leur accent de manière à ce que les propos récoltés puissent être compréhensibles. Toute information, toute parole devaient conduire à ce que cette œuvre devait montrer¹³⁶, c'est-à-dire, la difficulté de la vie d'agriculteur de montagne, la disparition de ce mode de vie, ce qui pouvait retranscrire au mieux les problèmes de l'agriculture auquel les sujets étaient confrontés, différents de ce qui se trouvait à présent en station :

135 Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 183.

136 Entretien téléphonique avec Aline Luque, le 18 février 2019.

« Madame Allamond, par exemple ne voulait pas être prise en photo et quand le projet s'est terminé elle a changé d'avis. Or, il était trop tard. On a seulement gardé les bandes sonores. Son environnement était trop pauvre d'information et d'éléments photographiques pour qu'elle soit prise en photo. En revanche Madame Ray avait un environnement riche d'informations et détails¹³⁷ ».

Les portraits photographiques devaient se charger de motifs significatifs et relatifs au monde traditionnel. Comme dans tout portrait, les individus doivent être entourés de symboles, d'objets et accessoires qui caractérisent leur identité.

En février 1979 Arnaud Legrain réalise le portrait d'Emilie Bourbon à Cluses (voir annexe 26).

Le portrait représente une femme âgée, qui se tient debout dos à la fenêtre, et tournant les pages d'un album photo posé sur la table, alors que ses yeux fixent l'objectif. Placé au centre de la photographie, son portrait en buste est pris selon un point de vue frontal. Les lignes verticales dessinées par le rideau blanc de la fenêtre, et la ligne horizontale composée par le bord de la table, encadrent parfaitement le sujet, ainsi stabilisé. Une plante sort du côté inférieur gauche de la photographie, et sur la droite, sur un même axe, un mobilier dépasse également dans le cadre, cela venant apporter une certaine symétrie à la composition dont l'axe médiant serait le corps d'Emilie. Cette symétrie est davantage renforcée par l'alternation de riches motifs qui composent la tapisserie du mur et les vêtements portés, avec les rideaux blanc unis. Ces mêmes rideaux atténuent l'effet de contre-jour qui aurait pu être provoqué par la lumière qui passe par la fenêtre s'ils n'avaient pas été tirés. Ils composent un fond neutre mais lumineux, sans être éblouissant, pour faire ressortir davantage le portrait. L'album photo lui est scindé en deux parties. Les pages à droite, baignées par la lumière sont illisibles. Au contraire, les pages de gauche sont plus figuratives puisque qu'elles sont peu éclairées. Afin de détacher davantage cette figure, les contrastes entre les vêtements et le blanc des rideaux ont probablement été accentués lors du tirage. Des rehauts de noir sur les contours de l'album, semblent aussi détacher cet objet de souvenirs des autres types de motifs décoratifs qui ornent la table (et qui font écho à la tapisserie et aux vêtements de la vieille dame).

C'est dans ce cadre que la figure d'Emilie Bourbon raconte avec une expression bienveillante l'histoire de son environnement, de sa vie dans la commune de Cluse. Les photographies de l'album font écho à la photographie qui est en train d'être prise formant ainsi une spirale dans l'histoire. Les photographies racontent les histoires passées de la jeunesse d'Emilie, et sont-elles même sujet de photographie pour raconter une histoire en train de se dérouler. Emilie à l'âge de la sagesse, de l'expérience de vie, le sourire serein invite par son regard le spectateur à plonger dans ses souvenirs anciens, qui semblent nombreux, et marque un contraste avec le calme et la stabilité présente qui règne dans la composition par le cadrage et la symétrie.

Ce portrait permet de renvoyer l'image même de *Portrait en Altitude*. L'œuvre relate les histoires passées, mais aussi la manière dont elles sont racontées. Les sujets livrent une

¹³⁷ Entretien téléphonique avec Aline Luque, le 18 février 2019.

parcelle de leur vie, montrent leurs souvenirs, témoins d'une autre époque. La photographie saisie les souvenirs qui sont figés et rassemblés dans l'album. La photographie fait de la photographie un sujet à part entière, elle montre sa fonction.

D'autres portraits sont réalisés pour confronter le spectateur face à ces hommes et femmes, dont le travail sans relâche, a fini par les identifier par ce qu'ils font. Leurs travaux sont devenus leur vie.

La photographie, Arnaud Legrain, *François Reydet durant un vèlage, préparant une injection, décembre 1979* (voir annexe 27).

Le portrait en buste représente de François Reydet, tourné de 3 quarts. Le photographe s'est placé légèrement en contre-plongée afin d'accentuer la prise de vue sur les mains et les bras, alors placés au centre de la composition. Sa figure laisse apparaître une expression sérieuse et concentrée sur son action. Une ligne verticale dessinée par la façade des murs vient délimiter deux espaces. L'un couvrant une petite partie sombre sur la droite de la composition, semblant être une pièce en renforcement. L'autre est plus large et lumineuse encadrant le corps de François. Cette lumière semble être artificielle et provenir du côté gauche de la photographie. Lors du tirage des touches lumineuses semblent avoir été renforcées sur le visage et la main gauche, tandis que la main droite semble avoir été plongée davantage dans l'ombre ainsi que le regard qui fixe fermement la seringue qui est en train d'être préparée.

Le cadrage, les contrastes lumineux et la position du sujet semblent avoir été composés dans le but de mettre les mains et la seringue en valeur. La préparation de l'injection permet au vèlage, (c'est-à-dire à la mise à bas d'une de ses vaches), de bien se dérouler. Ce portrait, donne les indications sur la tâche et la précision des gestes que doit accomplir l'homme pour préserver ses bêtes, et de l'intérêt qu'il porte à leur santé. Pour l'éleveur, les bêtes qu'il entretient lui permettent de vivre, ils se doit de leur porter une attention particulière.

D'autres portraits se focalisent sur des professions autres que celle de l'élevage, et sont aussi représentées car elles font partie de ce kaléidoscope qui reflète l'ensemble des visages, l'ensemble des fonctions et des pratiques typiques de la montagne.

Photographie d'Arnaud Legrain *La menuiserie d'André Cartier* réalisée en février 1979 présente le portrait de l'un des ouvriers Paul Richard, (voir annexe 28).

Le portrait en buste Paul Richard, pris de face, occupe la partie gauche de la photographie, tandis que la partie droite présente la machine, l'outil de travail du menuisier. Le centre de la photographie est un espace vide qui laisse voir en arrière-plan les planches

de bois, matière première et indispensable de l'atelier. Les lignes principales sont composées par les lignes verticales de la machine, et l'ancre ainsi solidement dans la composition, en démontrant sa stable massivité. Des lignes obliques sont réalisées par les planches de bois en arrière-plan, donnant à cet espace un effet de désordre et ramenant le regard alors vers la figure de l'homme et le motif de la machine. La planche de bois que tient l'artisan et les lignes obliques formées par le plan de travail, posé sous la machine, attirent également le regard vers elle. La lumière probablement artificielle, est répandue dans l'atelier de manière homogène, mais se reflète davantage sur les pièces métalliques de la machine. Cependant, la luminosité a probablement été renforcée, lors du tirage, sur la sciure de bois déposée sur la table et qui s'est envolée jusque sur la machine. Trois des planches en arrière-plan se distinguent des autres par leur blancheur accentuée, rythmant alors le fond de la composition et sa partie gauche qui baigne dans des tons neutres et homogènes. En revanche, la partie droite de la composition est plus contrastée. Des rehauts de noir semblent avoir été renforcés sur des pièces de la machine et sur la table de travail afin d'accentuer le contraste avec les matières blanches de la sciure de bois et des pièces métalliques déjà évoquées. La fonction de la machine, en tant que scie, est révélée par les éléments qui ont été mis en valeur par la lumière et les contrastes, (la sciure et la lame se détachant de la table plus sombre), et par le tas de petites découpes de bois, posé sur le plan de travail.

Bien que, le portrait soit traité comme s'il avait été pris sur le vif, tout juste sortie d'une action, (montrée par la trace de sciure, par la main gauche rendue floue par un mouvement, et de bras droit en tension), l'homme en regardant le photographe et en lui adressant un sourire semble avoir interrompu sa tâche pour poser. Le travail du menuisier est ici montré. Les gestes réalisés sont suggérés par les traces mises en valeur. L'outil de la machine et le bois, sont mis en évidence car ils sont indispensables à la réalisation de l'œuvre. Le travail du bois est, dans les espaces de montagne, significatif des lieux. Le bois est une ressource importante, car de proximité et facile à travailler. Il permet de construire les maisons et les chalets d'alpages, de se chauffer, mais aussi de se meubler et de fabriquer des objets usuels (outillage, fourche, grolles¹³⁸, etc). Les métiers de menuiserie ou d'ébénisterie, et de charpente, participent encore beaucoup à l'économie de la zone montagne, et la création de pièces de mobilier ou autres objets sont des produits recherchés. Le portrait de Paul Richard, est construit de manière à transmettre au spectateur l'amour de ce travail que l'ouvrier traduit par son sourire. La menuiserie est un travail qui permet de compléter, en hiver notamment l'activité pastorale de l'été.

Saisi à un moment de son histoire, le sujet présente les caractéristiques sociales, et morales de son individualité. Le portrait et sa vision frontale, donnant une vue directe à un autre homme, réduit la distance qui sépare d'ordinaire le sujet et le spectateur. Le spectateur n'est plus spectateur d'une scène à distance, mais il est pris à partie par le sujet lui-même, qui l'invite, souvent par son regard et son sourire à entrer dans son univers. Seulement, saisi à un moment donné de leur activité, le portrait tend à cristalliser le sujet dans une seule de ses fonctions et lui confère cette unique identité, excluant alors la multiplicité de son être.

138 Récipient, souvent sculpté, orné pour boire de l'alcool.

La Forme filmique et diffusion de questions sociales

Quand le temps des reportages fut achevé (en 1986), il fallut dès lors réaliser les courts métrages qui formeraient le point central de *Portraits en altitude*. La décision de réaliser des films avait cependant été prise dès 1980 dans un but de donner un nouveau volume à cette œuvre, un support supplémentaire et différent qui permettrait une diffusion d'un autre genre, et d'atteindre un autre public :

« Nous pensons qu'il sera possible de réaliser à partir de ces témoignages d'histoire populaires et d'expression régionale quelques petits films " au banc tire " : c'est-à-dire les photos filmées, plus son. La combinaison des photos et enregistrements sonores rendent ces récits infiniment plus vivants et permettent de faire connaître la vie de la commune en dehors de ces limites¹³⁹ ».

Les propos recueillis par Aline Luque sont regroupés en fonction de thème différents démontrant divers discours sur la vie dans ces anciens villages. Elle fait le choix de mettre à distance sa propre voix afin que sa parole n'interfère pas dans l'orientation de l'œuvre. Elle laisse la place à ceux qui sont interviewés, à ceux qui peuvent parler cette fois de leur histoire

Les photographies des modèles, prises par les trois photographes sont sélectionnées et réattribuées aux paroles de ceux qui les ont prononcées. Pour respecter le travail de chaque membre de l'équipe, le tout devait être nuancé. Les photographies ne devaient pas illustrer les paroles, et les paroles ne devaient pas traduire les photographies¹⁴⁰. La complexité du travail était de sélectionner ce qui pourrait interloquer le spectateur, mais tout en prenant garde à ne pas les réduire au folklore et au stéréotype, car une parole, une phrase sortie de son contexte, peut signifier tout autre chose. L'histoire devait être complète tout en étant raccourcie :

« J'ai évidemment beaucoup coupé ; il a fallu faire des choix. J'ai gommé dans les films, comme dans le livre, le maximum de mes questions. Je souhaitais m'effacer, rester une présence sourde, être la passeuse de cette parole pour que ces cris d'amour et de haine atteignent directement le spectateur¹⁴¹ ».

139 Document dactylographié. Etat d'avancement des histoires de vie dans les communes de, Magland, Arâche, Saint Sigismond, Chatillon. S. Boissonnas, Aline Luque. Centre d'Art de Flaine. Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

140 Aline, LUQUE, *op.cit.*, p. 187.

141 *Ibid.*, Aline, p. 187.

Le montage des courts métrages se termine en 1991. Après avoir réalisé de nombreuses coupures, après avoir sélectionné pertinemment chaque composition, chaque parole, l'ensemble constitue un long métrage de 105 minutes, sur un support de film 35 millimètres en, noir et blanc, sectionné en huit courts métrages distincts (pouvant être visionné individuellement) et un montage audio-visuel (sous forme d'un diaporama) d'une durée de 15 mn et 15 secondes, et monté sur une cassettes vidéo VHS (Vidéo Home Système, c'est-à-dire sur bande magnétique) et sur $\frac{3}{4}$ U-Matic¹⁴² (voir annexe 29).

Le parcours de diffusion de cette œuvre démontre la portée de son action. Même si *Portraits en altitude* parcourt le cadre limité d'une société de montagne, cette œuvre fait ressurgir des problématiques sociales communes à tous les territoires, quels qu'ils soient, et à travers la présentation de ce groupe d'individus restreint, elle étend la portée de ses questionnements à une large partie de la société.

La presse s'empare du sujet, le présente et le diffuse. L'article du journal *Le messager*, du 12 août 1994, intitulé *Les rendez-Vous de l'été, Flaine, Portraits en altitude*, annonce au public que « les films sortiront en 1991 sur plusieurs chaînes de télévisions française, tels que canal + ou encore France 2, sur une chaîne étrangère, la BBC, et seront présentés dans plusieurs festivals internationaux, en Turquie, en Allemagne, en Suède et aussi au Portugal ». Cette question s'étend à une échelle internationale. *Portraits en altitude* comme tout territoire en mutation, vaste ou restreint¹⁴³, relate à son échelle la problématique qui se pose : se transformer. Ce changement entraîne avec lui bon nombre d'interrogations et de problématiques à résoudre : La problématique économique du travail, « son équilibre difficile entre l'agriculture, l'industrie et du le tourisme ¹⁴⁴ », la mutation socio-culturelle de la population (la mutation de ses pratiques et ses traditions), et la problématique sociale plus large de la condition des femmes, qui en montagne, comme ailleurs vient à être questionnée depuis la révolution des mœurs qui s'est amorcée en France dès les années 1960

La condition des femmes, sujet social traité par le court-métrage

142 C'est-à-dire que la bande mesure $\frac{3}{4}$ de pouce. Assez large elle permettait une meilleure qualité de l'image.

143 Philippe VILLARD, « Les rendez-Vous de l'été, Flaine, Portraits en altitude », in *Le messager*, 12 août 1994. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

144 Document, « Exposition Centre d'art de Flaine – Haute-Savoie – été 1980, *Des habitants d'Arâches, Chatillon/Cluses, Magland et Saint Sigismond nous ouvrent leurs portes* ». (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

Le court métrage *Femmes de la montagne*, diffusé à plusieurs reprises, témoigne de cet intérêt porté aux femmes de ces régions de montagnes, qui comme ailleurs à cette époque, étaient réduites par les valeurs patriarcales prônées en France. Et comme si cette « ségrégation¹⁴⁵. » entre hommes et femmes ne suffisait pas à faire l'objet d'une critique sociale à elle seule, à celle-ci s'ajoute la révélation d'un autre fossé, peut-être encore plus escarpé, qui oppose les femmes entre elles, en deux castes bien distinctes, les femmes de la ville, et les femmes des montagnes, (ou régions rurales). Si la séparation du sexe féminin et du sexe masculin se lit dans les lignes de la législation, appuyée par des valeurs instaurées depuis des siècles, à travers les tâches de la vie au foyer, la séparation, de caste dans un même genre, touche profondément les mentalités des femmes qui pourtant ont un but commun de liberté, d'affirmation de soi et d'émancipation. Cette indépendance des femmes, survient, en effet plus tôt, dans les espaces urbains qui étaient alors au cœur de la zone d'impact de la révolution sexuelle, qui a frappé le pays dès les années 1960. Par l'effet de propagation, les femmes de la montagne se retrouvent vaguement secouées par cette onde de choc culturelle. Les femmes de la ville ont, un accès plus facile à un travail, à un poste à l'usine, ces femmes ont leur propre argent, un accès plus facile au soin et innovation médicale. Elles deviennent les emblèmes de la femme moderne. Les témoignages récoltés par Aline Luque confiaient alors ce fossé qui s'est creusé entre la femme de la ville et celle de la montagne :

« Mais je sens comme une frontière entre les femmes des villes et les femmes des campagnes. On a fait partie des mouvement Jacistes. (...), le dimanche après-midi, il n'y avait pas de car, alors on ne pouvait pas descendre en petits souliers (pour les réunions), sinon on arrivait en bas toutes crottées, on était en transpiration, on était décoiffées, alors on se sentait gênées qu'est-ce que vous voulez ! ... On voyait tout de suite qu'on nous regardait. Alors c'était instinctif, les filles des campagnes, on se mettait dans un coin. » (...) On n'avait pas l'argent pour s'habiller comme les filles des villes, alors on se sentait ... méprisées ! C'était la séparation. » (...) « Nous, on éprouvait pas le besoin d'être à la mode. On savait pas conduire, on restait chez nous les trois quarts du temps avec nos parents. Tandis que celle de Thiez, celles de Cluses, elles avaient des voitures elles avaient des vélos ! Nous on n'était pas plus bêtes que les autres, mais on voyait bien qu'elles avaient des belles chaussures, qu'elles avaient des beaux manteaux, alors on se sentait gênées. Mais quand on était dans notre petit milieu à nous, on était très heureuses¹⁴⁶ ».

La mission photographique qui concerne la condition de ces femmes est confiée à Odile Pellissier. Elle suit les sujets féminins dans leur quotidien, spécifiant leur environnement leur maison, leur travail, leurs tâches domestiques.

Photographie, Odile Pellier, *Marcelle Cotterlaz-Carrat devant la porte de la ferme*, octobre 1980.

145 Aline, LUQUE, *op.cit.*, p. 143.

146 Hélène, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 29.

Cette Photographie met en scène Marcelle Cotterlaz-Carrat, devant sa ferme. Le premier plan est bordé sur la partie supérieure de la photographie par la façade de l'étage supérieur, dont les moulures d'ornementation alternent la forme d'ove et celle de pointe de flèche, sculptée dans le bois. Sur la partie inférieure de la photographie le premier plan représente le sol, parfaitement désencombré et donnent à voir un espace neutre et uniforme avant que le regard ne se heurte aux divers motifs plaqués contre le mur de la ferme qui compose le second plan. La fenêtre et la porte d'entrée, encadrées toutes deux de peinture blanche pour les faire ressortir du fond monotone gris de la façade, bordent toutes deux le motif fleuri : la fenêtre, au centre de la composition encadre de nombreuses fleurs écloses, tandis que la porte d'entrée encadre la femme dont les vêtements sont recouverts de motifs fleuris. Sur la gauche de la composition, un banc (qui supporte quelque objets) est réalisé avec des lattes de bois probablement peinte en alternation, fait écho de par sa forme au portillon de la porte d'entrée (à l'autre bout de la composition). Tout semble parfaitement en ordre et cet effet est accentué par les lignes de forces principalement verticales et horizontales, composées par les encadrements des ouvertures, des volets, du banc, du portillon, et des poutres de la charpente qui soutiennent l'étage supérieur dont une seule forme un ligne oblique apportent alors un peu de profondeur). La lumière naturelle semble se refléter davantage sur les touches de peinture blanche, étalée sur les bordures des ouvertures, (ainsi que les volets), en alternation sur les lattes du banc et du portillon et également sur les motifs d'ove de la moulure de la façade de bois. Elle se reflète sur les fleurs blanches et sur les objets posés sur le banc ainsi que sur l'alliance qu'elle porte à la main gauche, et semble y avoir été renforcée. Des rehauts de noirs semblent aussi avoir été effectués sur deux des pots de fleurs posés au sol et sur les carreaux de fenêtre, ne laissant percevoir aucun élément à l'intérieur et donc concentrant le regard sur tout ce que nous présente la façade de la ferme.

Droite, les cheveux arrangés en arrière et munie de son sac à main, la femme esquisse un sourire. Elle est ici à l'image de son foyer, bien ordonnée dans son aspect. Elle l'entretient et cherche à lui donner une fière allure. Cependant seule la présence des moulures, issues d'une longue tradition, et la peinture blanche constituent les éléments pérennes de cette décoration. Comment se porte l'image de ce foyer lorsque les fleurs viennent à se faner ? Il semblerait que le temps manque pour parfaire la décoration du foyer ou peut-être est-ce parce qu'ici, il est futile de trop s'y attarder, le travail doit d'abord être fait. Prise à distance, la femme est décalée sur la droite de la composition, et de ce ne semble pas être le sujet principal. Elle semble être un motif qui vient se compléter aux autres motifs représentés, comme si son individualité se réduisait au tâches domestiques travail.

« Je cultivais les fleurs, comme ça je les avais comme je les ai maintenant. Elles m'ont pas quittées. C'est la seule chose bien fidèle, les enfants ça nous quitte, les maris ça nous comprend pas. Tandis que les fleurs, ça nous comprend et puis ça nous quitte pas¹⁴⁷ ».

Plus que la femme c'est la maison qui est ici mise en avant, comme pour la réduire à un motif qui compose un espace bien organisé. De plus la femme est ici seule illustrant son

147 Louisa, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 138.

rôle « traditionnel », celui de l'entretien du foyer, et l'absence de l'homme, suggère qu'elle s'en occupe seule. Alors elle la fait à son image. Son envie à elle s'est de se sentir bien dans le monde qu'elle se crée. En montagne, dans le monde de l'agriculteur, le seul moyen de l'esthétiser, ce sont les fleurs :

« On est pas plus bête que les autres, on apprécie un joli intérieur, le moderne, on aime bien tout ça, mais on va avec notre vie, notre genre de ferme, notre cadre. Jusqu'à cinq ans en arrière on faisait notre beurre, la tomme. Moi, j'aurai jamais vu faire la tomme dans des maison moderne, ça se fait pas !¹⁴⁸ ».

En observant cette photographie, et probablement par l'effet du noir et blanc, on oublie que la photographie est prise en 1980. L'image de la femme dans ce monde rural est alors assez saisissante. La femme qui s'est révoltée des années 1960 s'est affirmée depuis le temps et elle évolue à présent dans un univers de couleurs vives voire même « fluo¹⁴⁹ » qui marque les années ou elle réclame à présent la fin de la famille dirigée par le contrôle patriarcal. 1970 et 1980. La femme citadine dévale les pistes de ski et arpentent le Centre d'Art de Flaine, va au studio 1600, et fréquente les hôtels à la conception architecturale innovante, elle évolue dans le monde qui lui est à présent ouvert. Puis elle s'installe en terrasse, et observe le paysage à travers sa paire de lunettes de soleil. Elle ne voit cette autre femme, près de sa ferme fière de son foyer arboré de fleur.

Fière, cependant elle semble réduite à sa fonction, ou plutôt ses fonctions. Car la femme à la montagne n'est pas une femme au foyer. Elles sont sur tous les fronts. Elles récoltent les légumes, et entretiennent le potager, elles font les foins, la traite des vaches, elles soignent les bêtes, s'occupent des volailles, élèvent les enfants, lavent le linge, préparent le repas...¹⁵⁰

« J'ai été... lingère, j'ai été ... jardinière, j'ai été basse-courière... j'ai été nurse, infirmière, alors moi, je dis sans profession, parce que j'en ai trop !¹⁵¹ »

Paradoxalement, il y a un mouvement inverse des femmes, de certaines femmes de la ville, qui viennent s'installer en montagne pour y trouver un sentiment de liberté et échapper aux contraintes de la ville.

148 Hélène, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 160.

149 CHABOUD, Nadine, *Fashion altitude : mode & montagne du XVIIIe siècle à nos jours*, cat. expo., Grenoble, Couvent Sainte-Cécile, (24 novembre 2016- 4 mars 2017), Grenoble, Glénat, 2016, p. 110 et 112.

150 Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 147.

151 Louisa, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 163.

Le 05 novembre 2002 lors de diffusion de courts-métrages dédiées aux femmes, l'association La Pellicule Ensorcelée¹⁵², située à Charleville-Mézières (Ardennes), décide de diffuser le court-métrage *Femmes de la montagne* dans l'ancien Cinéma *Le Forum*. Et à l'occasion de la Fête, organisée le 10 et 11 septembre 1994 de l'humanité, à Paris, la section cinéma reçoit le court-métrage *Portraits en altitude : Evelyne Rey*, décrivant alors la vie d'une femme issue de la capitale, se retire en Haute-Savoie pour y mener la vie dure mais sublime des hautes montagnes. Celle-ci est partie de la ville pour se sentir libre, évoluer dans un espace plus large, plus haut, plus serein.

Photographie, Odile Pellissier, *Evelyne Rey qui tire une vache vers le pré*. Juillet 1982 (voir annexe 30)

La photographie se concentre ici sur un des personnages majeurs de Portraits en altitude, Evelyne Rey. Au centre d'un paysage brumeux, elle est représentée de dos, tirant de sa main gauche une vache. Un chien en mouvement se déplace sur sa droite. Ces trois être placés sur un même axe composent le second plan. Le second plan est donc animé et est en contraste avec les motifs plus stables du paysage. Le sol, d'herbe et de terre forme le premier plan et s'étale jusqu'au fond de la photographie. Les branches d'un arbre, rendu flou par la focalisation de l'objectif sur les sujets en mouvement, bordent le côté droit supérieur de la photographie, tandis que d'autres arbres, rythment, de leur implantation ponctuée, le troisième et quatrième plan. La brume vient, en dépit des quatre plans, interrompre l'effet de profondeur et voile la perspective d'un horizon. Les lignes verticales mais tortueuses formées par les troncs des arbres, ainsi que la lignes horizontale formée par la limite qui sépare la terre du ciel brumeux encadre la scène dans une atmosphère lente et sereine, effet accentué par le voile brumeux. Une ligne principale formée par l'arbre central scinde la composition en deux parties et place d'un côté la femme et de l'autre la vache. Les lignes courbes dessinées par ses branches ramènent cependant le regard vers le sujet. Dans une action lente et sans gestes brusques le corps de la femme, légèrement courbé vers la vache, semble exprimer une force contraire au mouvement de l'animal, qui se repousse en arrière. La lumière naturelle est rendue laiteuse par le brouillard. Cependant les touches de blanc ont été renforcées sur les parties claires de la robe de la vache (ses pattes arrières, et sa tête) la main gauche de la femme et deux pierres qui jonchent le sol. Les axes de cheminement que tracent ces motifs plus clairs semblent guider le regard vers la femme. Les vêtements de la femme, la robe de la vache, le pelage du chien et le tronc de l'arbre central, semblent avoir été retouchés dans les mêmes tons, les faisant ressortir de l'atmosphère monotone générée par la brume et les reliant les uns aux autres.

Représentée de dos la femme ne dévoile pas les traits de son visage, qui l'identifient. Ainsi elle est traitée de façon impersonnelle et seule la vache qu'elle tire permet de l'identifier comme une éleveuse. L'atmosphère dans laquelle elle évolue semble ici l'envelopper dans un monde hors du temps, au rythme lent. La femme est dans le paysage

¹⁵²Cette association organisera des événements ponctuels consacrés à la promotion et à la diffusion de films et d'œuvres audiovisuelles de courts, moyens ou longs métrages.

semblable à l'arbre au centre de la composition. Courbée comme lui, elle appartient à ce paysage. Elle est un motif caractéristique du composant du territoire et y est solidement enracinée.

Les femmes dans les interviews confiaient alors leur incompréhension face aux hommes, au devoir qu'elles doivent accomplir à la maison pendant « qu'eux, font la sieste¹⁵³ ». Toutes insistent sur la somme de travail à faire, parce qu'il en est ainsi, c'est leur rôle. Le discours des femmes est davantage porté sur ce qu'elles aiment faire, sur leurs regrets, sur leur envie, tandis que celui des hommes est porté sur le travail de la terre et leur peur du monde qui se transforme. Et de cette façon on est amené à penser qu'elles sont prêtes à accueillir ce changement.

« Ce qui a fait beaucoup évoluer le pays, ça a été le tourisme (...) on s'est mélangés un peu (...) Ce qui a été dur à accepter, et encore un peu maintenant ... c'est que les filles, (de la ville) elles sont plus émancipées qu'ici¹⁵⁴ ».

La problématique de l'agriculture : une vie de travail en mutation

Avant le tourisme, l'activité agro-pastorale était la principale activité économique de la montagne. Les champs, quand ils n'étaient pas pâturés par les bêtes (bovins, majoritaire dans les Alpes du Nord ou ovins, majoritaire dans les Alpes du Sud) étaient exploités pour la culture de céréales, comme l'orge, l'avoine, ou pour la récolte de fourrage, denrée indispensable pour nourrir les animaux durant la période de l'hivernage. Occupant les mois de juin à juillet, les foins sont un travail pénible qui nécessite beaucoup d'étapes et de mains d'œuvre. Le fourrage doit être semé, puis une fois haut, il doit être fauché, puis séché, ramassé, chargé, et enfin engrangé. La production de leurs produits qu'ils conservaient ou qu'ils vendaient dans les foires et les marchés, permettait aux populations de montagne de vivre dans un système d'auto-suffisance, et presque d'autarcie durant l'hiver. L'élevage de leurs bêtes leur permettait la fabrication de produits commercialisables tel que la laine, le lait, le fromage et la viande, et autrefois permettait de se chauffer, de se vêtir¹⁵⁵.

Photographie, Arnaud Legrain, *les foins dans la famille Cartier, le fils et la grand-mère*, réalisé durant l'été 1979 fait partie, (voir annexe 31).

153 Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 148.

154 Hélène., dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 29.

155 Exposition permanente, « Gens de l'Alpe » au Musée Dauphinois de Grenoble.

La photographie représente le ramassage des foins chez la famille de Robert Cartier. Prise en contre-plongée, cette technique permet, ici, de former quatre plans étagés du même espace, le champ. Au premier plan (en bas et au plus près de l'objectif) une vieille dame tient un râteau à foin, pour réaliser des tas d'herbes séchées, exposés au deuxième et au troisième plan. Au deuxième plan, un chat est assis dans le prolongement du râteau. Au troisième plan un enfant, positionné face à l'objectif, s'applique à la même tâche. Le râteau qu'il tient levé, et les tas de fourrage positionnés de part et d'autre des personnages, indiquent que leur travail est presque achevé. Sur le quatrième plan on observe un paysage d'herbes hautes, surplombant les personnages, et d'arbres indiquant la limite du terrain fauché. La ligne horizontale du râteau de la vieille dame la stabilise dans son espace jonché de paille et semble aussi supporter la figure de l'enfant dans le second plan, qui lui est rythmé par la ligne oblique du râteau qu'il tient et qui se dirige vers celui de la vieille dame. Deux autres lignes obliques importantes sont à mentionner. Elles sont formées par les limites des terrains. La première est celle qui sépare le terrain à l'herbe coupée, et celui à l'herbe encore haute. Elle commence du côté supérieur droit de la photographie et s'enfuit vers la gauche en contre bas, et est arrêtée par le corps de la vieille dame. La seconde délimite le terrain du ciel. La séparation est distincte grâce à la tonalité très blanche du ciel, uni et dépourvu de contraste. Cette ligne part du centre de la partie gauche de la photographie jusqu'à son coin supérieur droit. Ces deux lignes du terrain font rendre compte de la pente du terrain des champs de montagne, et de l'effort supplémentaire qui est nécessaire. La lumière naturelle de l'extérieur indique un jour très ensoleillé, la blancheur du ciel sans nuage et les ombres courtes indiquent une heure où le soleil est à son plus haut rayonnement. Une lumière intense en émane alors rendant le sol également très clair mais parsemé d'ombres, produites par les tas de fourrage, le corps de la femme, et des brins d'herbes, donnant un certain aspect granuleux au sol. Lors du tirage les contrastes ont probablement été renforcés sur les ombres, les vêtements, et sur la ligne séparant les deux terrains, les séparant alors distinctement. Le ciel très blanc due à la focalisation sur le champ et à une forte exposition lumineuse.

Des jeux réalisés grâce à la perspective et aux retouches, sont aussi à prendre en considération. Tout d'abord le râteau de la femme semble supporter l'enfant, comme un funambule qui tiendrait en équilibre sur une poutre. L'enfant de taille réduite et sans ombre (probablement un effet de tirage) semble être une figure légère, presque flottante. Il en est de même pour le chat qui du bout de son museau semble sentir le râteau qui en réalité n'est pas sur le même plan. Ces jeux de perspective donnent un caractère étrange, presque absurde à la photographie. Un autre jeu est donné à voir, celui des formes qui se répondent. Les bras de la vieille dame forment un arc de cercle et semblent entourer le tas de foin qui se trouve devant elle. Comme si elle mimait avec son corps le travail qu'elle était en train d'effectuer, son attitude met en scène le résultat de son action.

La construction de la composition est alors pensée pour accentuer l'effet de la pente qui est caractéristique des champs cultivés en montagne. Ici le travail est fait à la main, car la pente est trop raide pour que la circulation d'une machine soit aisée. Gravier le terrain c'est l'affaire de l'agriculteur de montagne, la pente est son environnement. Cependant la tâche des foins rendue difficile par l'inclinaison de la pente n'est ici traitée comme une contrainte qui demande un accablant effort. Le travail ici est réalisé par un enfant et une vieille dame, comme si leur force physique, relative à leur âge respectif, pouvait convenir aisément à la réalisation de ce travail. Le traitement de cette image par le jeu de perspective,

faisant flotter la figure de l'enfant, pourrait faire penser (à s'y méprendre) que la tâche fut aisée. Cependant la figure de la vieille dame et de l'enfant peuvent également témoigner de la succession des générations au sein d'une même famille pour ce travail. La tâche est grande et pour ce, de l'enfant à la vieille dame, elle est l'affaire de toute la famille. La position opposée des personnages, la femme de dos et l'enfant de face, peuvent aussi représenter le temps qui passe, sur ces terrains, mais dont l'exploitation se transmet de génération en génération. La femme laisse derrière elle les nombreuses années passées aux champs, tandis que l'enfant, peut être continuera de répéter ces gestes. Le passé, et l'avenir de l'exploitation se font face à travers l'action présente ainsi illustrée.

Nous, c'est des endroits où il y a beaucoup de talus, il y a beaucoup de manutention, et pour rentrer tout ce fourrage... On l transporte en fagots, il faut les cordes, il faut le râteau, c'est comme dans le temps, il n'y a rien de changé quoi ! (...) Pour mes enfants, mon fils a onze ans, ma fille a quatorze ans, c'est quand même quelque chose ! Il faut qu'ils nous suivent ! Tandis que leurs petits copains, ils vont à la plage, ils vont faire du vélo... Non, c'est beaucoup, tous ces problèmes qui barrent la route à l'agriculture de montagne¹⁵⁶ ».

Le travail à la ferme s'apprend depuis l'enfance. C'est un savoir-faire qui se transmet de génération en génération, et qui ne change pas. Les techniques et les gestes sont les mêmes à chaque fois. C'est bien cela la tradition.

Photographie, Arnaud Legrain non datée et non titrée, (voir annexe 32).

François Reydet est représenté dans une grange au milieu d'une grande quantité de foin qui recouvre le sol. Le centre de la composition est focalisé sur les éléments de charpente, le poinçon, (poutre centrale verticale) traversé par l'entrait (poutre horizontale). Cette constitution quadrille la composition en quatre parties distinctes. La partie gauche étant symétrique à la partie droite. Or par l'effet de la prise de vue en plongée, la partie supérieure de la composition est de dimension réduite, (environ un tiers de la composition), en comparaison à la partie inférieure (qui représente environ deux tiers de la composition). Les deux cadres supérieurs, bordent des motifs qui constituent l'ossature du toit ; les chevrons de la charpente forment alors des lignes obliques qui rythment cet espace baigné d'une lumière naturelle zénithale, qui entre par le puits de lumière ouvert au plafond. Ce sont ces lignes éclairées qui donnent de la profondeur à la composition, en comparaison à la section inférieure qui n'est pas marquée d'une profondeur puisque l'accumulation du foin et le manque de luminosité ne permettent pas de déceler les éléments du fond. La partie inférieure gauche encadre l'homme s'appuyant contre la poutre centrale et tenant à la main une fourche emplie de paille, mais qui est rendue assez floue de par le mouvement en train d'être exécuté. Un large rayon de lumière passe derrière l'homme sans l'éclairer. Le cadre inférieur droit, plus sombre, borde un espace rempli de foin. Une fourche est plantée dans la paille, indiquant qu'un autre personnage la tenait. On distingue alors très largement à droite de celle-ci la figure d'un enfant assis dans le foin, regardant l'homme travailler. La lumière semble avoir été accentuée sur le faisceau lumineux qui entre par le toit et illumine intensément le sol, ainsi que sur les joues de l'enfant qui sans cette accentuation aurait été

¹⁵⁶ Robert Cartier, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 100.

invisible. L'entrait est aussi relevé de tons plus blancs, faisant écho à la lumière émanant du toit qui illumine aussi le poinçon et donne à voir le motif d'une croix.

Le travailleur, semble ici accomplir sa tâche, son fardeau qui lui est attribué. Il porte sa croix, il se donne de la peine pour pouvoir vivre. La lumière qui émane du plafond, du ciel, illumine la croix faite de bois, et cela donne à la composition un caractère sacré. Le travail de l'agriculteur est ici mystifié, valorisé dans l'effort que fournit l'homme, cet effort qui sera peut-être récompensé, s'il est correctement réalisé. L'enfant semble avoir délaissé sa fourche pour s'asseoir dans le foin, et tout comme le spectateur, il le regarde à distance et le laisse seul dans l'accomplissement de sa tâche

Le travail des champs, est alterné par de multiples autres travaux indispensables au bon fonctionnement de l'exploitation et à son maintien. Durant l'automne on ramasse les pommes pour en faire du cidre et on s'adonne à la chasse lors de son ouverture pour y débusquer le gibier. L'été on fabrique les produits laitiers, et on récolte les légumes du potager. L'hiver l'activité intense des belles saisons s'essouffle, mais il faut tout de même entretenir les lieux et réparer les outils que l'on a usé au cours de l'année¹⁵⁷. On part en forêt pour trouver du bois pour se chauffer, et il faut nettoyer l'étable à nouveau occupée, la vider du purin des bêtes qui sera réutilisé sous forme d'engrais dans les champs dès le retour du printemps

Sous un cycle ininterrompu, sans cesse renouveler de tâches à réaliser, les populations ne connaissent pas de répit. D'incessants mouvements se complètent. Le travail d'une tâche entraîne un travail vers une autre. Ce que l'on fait en hiver permettra de mener à bien la saison d'été, qui donnera à son tour du travail en hiver.

Deux photographies prises par Arnaud Legrain viennent illustrer cet incessant mouvement, (voir annexe 33).

Prises sous le même angle, ces deux photographies mettent en avant la figure de l'homme dans son effort. L'objectif cerne le sujet sur un point de vue frontal. L'arrière-plan de la photographie est fermé, (soit par un mur, soit par le branchage d'arbres), évitant la fuite du regard afin de le ramener instantanément vers le personnage. L'homme est dans les deux cas, vêtu de la même façon, et est positionné de profil, comme si l'objectif n'existait pas. Il se concentre sur le travail qui doit être accompli, vidé le purin de l'étable dans un cas, ramener du bois de chauffe dans l'autre. La lumière est naturelle, mais se reflète intensément dans la neige, donnant un caractère lumineux à l'ensemble de la photographie. Les contrastes semblent avoir été davantage marqués sur la photographie du bois de chauffe que

¹⁵⁷ Exposition permanente « Gens de l'Alpe » musée Dauphinois de Grenoble.

sur celle du purin. Le motif des arbres, du tronc trainé au sol et des bottes de l'homme sont assombris afin de ressortir davantage sur l'éclat blanc de la neige, et ce lien visuel créé par ce ton met en corrélation ces éléments. Les bottes indiquent le pas progressif et lent qu'impose la charge lourde du tronc. Sur la seconde photographie, les contrastes sont moins marqués, mais la brouette emplie de cet engrais naturel, par ses tons plus sombres, ressort davantage sur le fond gris clair du mur, et la neige blanche.

Ces deux photographies superposées, donnent l'impression que l'homme réalise d'incessant aller-retours. Saisi sur un instant de son trajet, il se dirige vers le hors champs de la composition qui permet au spectateur de constituer un montage visuel lorsque ces deux photographies sont juxtaposées. Il se dirige dans une direction pour y déposer sa charge, puis repart dans la direction opposée avec un nouvel élément. Malgré que ce soit la saison d'hiver, le travail semble continu, sans fin. A la ferme il y a toujours quelque chose à faire. Tantôt il pousse, tantôt il tire, son mouvement conduit toujours à la réalisation d'une tâche. Il semble être en perpétuel mouvement.

L'activité agro-pastorale de montagne a subi au cours des siècles modernes (XIX^e et XX^e) plusieurs troubles la conduisant à un déclin certain. La révolution industrielle (marquée en France dès 1880 environs) entraîne dans un premier temps la désertification des zones de montagne. (C'est l'exode rurale). Les hommes et les femmes, partis à la recherche d'un revenu mensuel assuré, délaissent les exploitations agricoles dont le chef, vieillissant, ne peut plus garantir sa relève, puisque les aînées des familles, pourtant nombreuses, ne veulent poursuivre l'exploitation¹⁵⁸. Paradoxalement si les populations locales « quittent un à un le pays pour s'en aller gagner leur vie¹⁵⁹ » la population touristique, elle, s'accroît intensément et rachète les terrains jusqu'alors cultivés. C'est durant la période de cette « explosion touristique » (1970-1980¹⁶⁰) que l'INSEE avait noté un accroissement majeur de ce déclin au profit d'activité du secteur tertiaire. Le tourisme a entraîné avec lui le développement des réseaux routiers, qui a permis également l'importation plus rentable de produits extérieurs¹⁶¹. La production massive d'objets et produits de consommation fabriqués par les grandes industries, acheminés jusqu'en montagne réduit l'activité artisanale et le savoir-faire que l'on se transmettait lors des veillées d'hiver¹⁶², (tricot par exemple, ou la fabrication de l'outillage,

158 Jusque dans les années 1950 environ, les familles des montagnes étaient des ménages de plusieurs enfants. Cependant, ne pouvant garantir une vie confortable pour l'ensemble de ces membres seuls les aînées devaient rester vivre à la ferme pour assurer la succession. Les autres enfants partaient pour la ville, et la plupart du temps vers la capitale.

159 Jean Ferrat, « La montagne »

160 Site du Ministère de l'Agriculture, « Mont-Blanc Haute vallée de l'Arve », [en ligne]. Disponible sur <http://www.haute-savoie.gouv.fr/Politiques-publiques/La-Haute-Savoie/Agriculture/Observatoire-agricole/Les-territoires-agricoles/Mont-Blanc-Haute-vallee-de-l-Arve>. (Consulté le 24.07.2019).

161 Rémy, KNAFOU, *Les Alpes, Une montagne au cœur de l'Europe*, Paris, la Documentation française, 2003, p. 40 et 41.

162 Alain, CORBIN, *L'avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 264.

souvent empreint de décors sculptés dans le bois). L'INSEE avait noté que la plupart des fruitières¹⁶³ avait disparue également à cette période¹⁶⁴ dans la vallée de l'Arve réduisant alors les produits locaux.

« Sachant que l'équilibre consacré par des siècles de tradition allait être modifié par l'arrivée des conceptions modernes que nous incarnions, nous pensions corriger ce que cette confrontation aurait de trop brutal. Encouragés par la Direction départementale de l'Agriculture, nous avons proposé de regrouper les cinq fruitières du massif en une fruitière modèle qui aurait écoulé tout naturellement ses produits à Flaine. Les éleveurs participèrent bien à nos réunions, mais ils ne parvinrent jamais à franchir le pas. Les fruitières ont continué à végéter, ou ont fermé¹⁶⁵ ».

Cependant la *néo-agriculture*, si l'on peut la nommer ainsi, donne de nouvelles impulsions dans la diversification de produits. Avec la nouvelle prise de conscience de la préservation de l'environnement, et de l'intérêt nouveaux s'articulant autour de la culture « bio » (depuis les années 2000) , de plus en plus de petites exploitations agricoles misent sur la qualité de leur terrains entretenus par une agriculture extensive et un élevage raisonné afin de commercialiser des produits réputés pour par la production locale et de qualité ; Le fromage , le miel, le pain, la confiture... ou encore la bière et l'alcool de plantes locales issus des hautes cimes tel que le génépi ou, l'alcool de gentiane¹⁶⁶.

« ... il faut garder un certain secteur agricole et le secteur touristique, les deux liés ensemble¹⁶⁷. Pour moi si on ne garde pas les deux on va directement au casse-pipe. Parce que le tourisme, il va où il y a de la vie ! Quelle vie est-ce que le monde agricole donne ? On va arriver un jour ou l'autre à des déserts, carrément, est-ce que c'est ça qu'on cherche ?¹⁶⁸ »

Dans les années de *Portraits en altitude*, on constatait le déclin de l'agriculture de montagne au profit de l'essor des stations de sports d'hiver. François Reydet avait confié à Aline Luque, le besoin d'une nouvelle économie pour la montagne générée par le tourisme. Elle devait venir renforcer l'activité agro-pastorale, et non pas la balayer. De nos jours, l'activité agro-pastorale a cependant pu être relancée grâce au tourisme qui avait entraîné sa chute des années auparavant, avec la commercialisation ces produits authentiques que les touristes recherchent. L'équilibre entre nouveaux et ancien doit alors être dosé avec sagesse afin de conforter les pratiques traditionnelles dans leur quête de pérennité.

163 Lieu où l'on fabrique le fromage.

164 Site du Ministère de l'Agriculture, « Mont-Blanc Haute vallée de l'Arve », *op. cit.*,

165 Éric BOISSONNAS, *op. cit.*, p. 64.

166 Le musée Dauphinois de Grenoble organise une exposition sur les spiritueux, et notamment ceux réalisés à partir de plantes issues des montagnes.

167 Selon une enquête de l'INSEE parue le 25 juin 2019, la population de Haute-Savoie, était de 800 mille habitants. Parmi eux se compte 2.4% d'agriculteurs, 65% de travailleurs dans le secteur tertiaire. L'équilibre ne semble pas encore avoir été trouvée

168 François., dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 16.

L'industrie alternative économique précédant le tourisme

L'évolution du progrès technique, qui donne un reflet séduisant et attractif à la ville et à ses usines qui assurent alors le confort d'un salaire fixe, entraîne peu à peu la désertion des zones d'altitude. Dès 1720, durant la saison d'hiver, les paysans montagnards de Saint-Sigismond¹⁶⁹ se consacraient à la fabrication de pignon et de rouage d'horlogerie. En 1957, dix-sept ateliers d'horlogerie sont installés dans le village d'Arâche, puis cette activité s'étendra à toute la vallée de l'Arve¹⁷⁰. Propice à l'installation de sites industriels, par le courant de la rivière de l'Arve, la vallée, et plus spécialement Cluse, sera, dès le début du XIX^e siècle, aménagée par quelques usines. En 1825 à l'initiative de Jean-Pierre Rossel une fabrique de quincaillerie d'horlogerie et boîtes à musique est installée dans l'ancien Moulin de monsieur Berthold et emploie près de 95 personnes. Ce bâtiment qui traversera le temps par son aménagement en fabrique, en usine et puis en musée en 1993, retrace alors toute l'histoire de l'industrie à Cluse. Dans les années 1850 sous la direction de Monsieur Jacottet, associé à Louis Carpano (1833-1927), l'usine se spécialise dans la fabrication d'outillages spécifiques de la mécanique horlogère, et en 1925 près de 124 personnes y sont employés. L'industrie s'étend sur les rives de l'Arve.

« Au début des années 1960, les effectifs culminent à plus de 2000 personnes réparties sur 9 sites. C'est le plus gros employeur de la commune. »

Depuis la fin du XIX^e siècle, l'activité du décolletage se répandit dans toute la vallée et notamment à Magland et elle continue aujourd'hui de constituer une activité importante pour le territoire de la Haute-Savoie. L'industrie génère beaucoup de postes, et c'est ainsi depuis le début du XIX^e siècle que les agriculteurs de montagne pratiquent une double activité pour pallier au déficit de leurs fermes.

Le travail manuel aux champs se transforme en travail manuel pour l'usine. Les mains pleines de terre sont pour un temps tachées d'huile issue des rouages mécaniques du travail de décolletage, alors en pleine croissance dans les années 1950 dans la région¹⁷¹.

« Pendant mes jeunes années, si vous voulez, nous étions des cultivateurs, puis des cultivateurs industriels, puis industriels cultivateurs et puis industriels tout court, plus cultivateur du tout. L'agriculture n'arrivait pas à nourrir son homme, les gens ont trouvé le moyen de subsister en

169 Catalogue de présentation, *Portraits en altitude, Documentaires d'Aline Luque*, présenté par La culture pour vivre et le Centre d'Art de Flaine. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

170 Exposition permanente du Musée de l'horlogerie à Cluse.

171 Aline LUQUE, *op.cit.*, p. 95.

faisant à l'origine de l'horlogerie, ensuite, avec l'évolution des techniques, le décolletage... puis l'industrie, la micro mécanique telle qu'elle est maintenant¹⁷² ».

Cette double activité, bien avant celle du tourisme, commence à marquer l'activité agro-pastorale comme étant précaire et insuffisante pour l'homme.

Photographie, Odile Pellissier en juillet 1982, l'usine des montres Cartier, à Cluse, ville de la vallée de l'Arve, (voir annexe 34).

La photographie représente une vaste salle de travail. Elle se compose de deux plans, le premier étant réduit, donne à voir au plus près de l'objectif un ensemble de multiples éléments ou composants relatifs à la fabrique de montre. Le second plan se prolonge sur toute la profondeur de la photographie et est composé de trois principaux espaces qui ne se distinguent plus sur la profondeur, mais sur une lecture horizontale. Ils confèrent aux femmes ouvrières trois tâches spécifiques. L'espace principal est celui situé au centre de la composition. Il met en scène une série de double poste de travail. Les ouvrières assises sont de part et d'autre d'un rail qui s'enfuit vers le fond de la photographie. Deux autres espaces de travail bordent celui-ci. Sur la droite, séparé par de massifs pilastres un espace de travail est délimité. Affairées à des tables individuelles les femmes sont ici présentées face au spectateur et de gros tubes découlent du plafond jusque sur leur poste. Les Pilastres sont ponctués sur un même axe qui s'enfuit également vers le fond de la composition et sur le premier plan sort du cadre de manière à prolonger cet espace. A gauche est présenté de dernier espace de travail, alors plus réduit qui présente le flanc gauche des ouvrières assises face à la fenêtre, l'espace se poursuit en hors champs au-devant de la composition.

L'ensemble de la composition est très occupé ne laissant que peu de place au vide et crée un effet d'encombrement. Beaucoup de lignes construisent et délimitent les différents espaces, rythment et ponctuent la composition comme autant d'effet de martèlement répétitif relatif à l'image de l'usine. Ainsi le rail central et la ligne de néon qui le surplombe forment des lignes de fuite vers le fond apportant une vaste profondeur à la composition. Les pilastres et les tubes apportent un rythme martelé sur la gauche de la photographie. De multiples formes géométriques (circulaires et principalement rectangulaires) composent l'ensemble de la photographie. Les carreaux des vitres d'atelier quadrillent l'ensemble des bordures de la salle tandis que le plafond est sectionné par des câbles et les installations lumineuses. Des cartons, des boîtes, des fiches de travail contribuent à la réalisation de ses formes. La lumière naturelle qui émane des vitres d'atelier plonge la salle dans une grande clarté, homogène, et est accentuée par la lumière artificielle des lampes allumées du plafond. Cependant par son accentuation, probablement réalisée lors du tirage, sur certaines zones, et sur certains éléments (comme les pilastres ou encore les feuilles de poste) elle contribue aussi à la création de formes géométriques. Lors du tirage, les contrastes ont probablement été accentués, pour apporter un rythme qui alterne des touches de noir intense (comme la chevelure des femmes par exemple) et des touches de blanc lumineux.

L'usine est une boîte composée d'une multitude de boîtes. C'est l'effet qui est apporté avec cette composition en puzzle qui tend à géométriser l'espace comme une référence aux structures géométriques modernes, tel que le prône le cubisme. L'usine

172 Jean, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 94.

moderne est composée de figures et de formes modernes. Son rythme est à l'image d'une composition de musique martelée où les notes de noir s'alternent aux notes de blanc, dans une régularité contrôlée et répétée. Le martèlement est le rythme propre au travail en usine. Il est basé sur le travail à la chaîne, et sur une répétition de gestes identiques qui se suivent sur un même tempo. Cependant la tâche est individualisée, chaque poste à sa fonction et il ne peut s'en détourner.

« (...) travailler la terre c'était trop pénible ! Alors j'ai dit cette fois-ci, il y en a assez ! Moi je vais travailler à l'usine ! A l'usine, alors là, on est bien... on est beaucoup plus tranquille, et puis, à la fin du mois, on est sûr de toucher une paye. (...) Ah, mais j'aimais bien mes copines. J'aimais bien travailler, j'aimais bien rire avec... Ah, non, c'était merveilleux l'usine !¹⁷³ ».

Si les jeunes ne prenaient pas la relève de leurs parents à la ferme, ils devaient néanmoins, du temps qu'ils y vivaient, participer à l'entretien de celle-ci. Mais paradoxalement le travail en usine ne se complète pas toujours avec le travail agricole, et entraîne des choix à faire. Continuer le travail à la ferme, ou l'arrêter pour se consacrer au travail plus assuré de celui de l'usine. Le travail délicat de l'horlogerie nécessitait des mains fines et soignées, que le travail agricole ne permet pas de conserver.

« Début 1911, à quinze ans, je rentrais à l'usine Cartier comme apprenti horloger. (...). La dernière année, je faisais ce travail sur des montres de bagues, loupe à l'œil en permanence. Il m'était formellement interdit par le principal patron, Ignace Cartier, de faire le plus petit travail agricole afin de garder la dextérité nécessaire pour l'exécution d'un tel travail. (...)¹⁷⁴ »

Photographie, Arnaud Legrain, décembre 1978, *Robert Cartier à l'usine de décolletage*, (voir annexe 35).

Cette photographie se focalise essentiellement sur les mains de Robert Cartier qui s'engouffrent dans le mécanisme huileux d'une machine de décolletage. Au premier plan, débordant du côté supérieur de la photographie, le bras droit de l'homme, rendu flou par le mouvement, forme un axe descendant vers la plaie ouverte de la machine. La seconde main qui rejoint la première, provient de la partie inférieure gauche de la photographie. Cette main est rendue parfaitement nette par la focalisation de l'objectif sur son contour. La lumière donne un ton clair à la peau de l'avant-bras jusqu'au poignet, puis illumine la salissure de l'huile noire étalée sur la paume de la main. Les détails des traits salis de la main sont distincts et ressortent davantage grâce aux contrastes probablement accentués lors du tirage. La focalisation sur les mains au travail est issue d'une tradition de représentation. En effet les mains sont le symbole du travail du savoir-faire.

173 Julia, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 164.

174 Alfred, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 92.

Les mains désignent le savoir-faire, elles symbolisent la tâche difficile du travail manuel. Si les mains s'écorchent, se coupent, se cloquent, s'épaississent, se renforcent, se tordent, elles réalisent des gestes sûrs, précis et contrôlés. On peut ici se souvenir de l'attention particulière que Tina Modotti (1896-1942) avait porté lors d'un travail photographique dès 1927 sur les mains des travailleurs aux Mexique. (Voir annexe 36).

Ici les mains ne représentent pas le travail de la terre mais celui de l'industrie. Si la terre se rince facilement, ici les taches d'huile sont tenaces et marquent pour un temps l'homme, lui rappelant la nécessité qu'il a de se tourner vers l'industrie pour continuer à travailler la terre.

Robert « pour vivre, je m'appuie beaucoup sur ma ferme. Ça donne une ambiance pour la nourriture : il y a le lait, les légumes, la viande pour le congélateur... voyez, ça donne un bon appui quand même. Et l'usine à côté, c'est fait pour se défendre, parce que le matériel coûte cher, acheter la ferme, ça coûte cher, la montagne aussi¹⁷⁵ ».

Le rythme du travail en usine est rapide, sectionné, et répétitif, s'opposant alors au rythme lent de la vie aux champs que nous avons déjà mentionné mais qu'il est utile de rappeler. Aux champs, il n'y a pas d'horaires fixes, le temps de travail est alterné au temps de repos. S'il y a des intempéries, le travail ne peut être effectué. Il sera reporté à plus tard, quand la météo sera plus clémente. Celui qui travaille la terre est soumis aux éléments extérieurs et c'est pourquoi il ne fractionne pas ses journées, mais il se cale sur une temporalité plus logue, sur des semaines, sur des mois. Il est libre dans l'organisation de son temps, il n'est pas contraint par l'horloge qui tourne, et la sonnerie qui retentit à la fin de la journée. L'ouvrier, « aliéné au travail » a compartimenté sa journée entre son temps de travail, lui-même compartimenté en horaires, et son temps libre, qui le conduira à la pratique de loisirs, marquant ainsi l'avènement des sports d'hiver¹⁷⁶.

Les photographies de Portraits en altitude inscrites l'histoire du reportage social

La figure du montagnard reste tout de même marquée dans les esprits, par la représentation de son activité agricole et pastorale. Si le tourisme en a fait parfois une image stéréotypée, même s'ils ont su se renouveler dans leurs pratiques c'est peut-être que la

175 Robert Cartier, dans, Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 100.

176 Alin CORBIN, *op. cit.*, p. 233.

tradition de représentation de ces façonneurs des cimes les a cristallisés dans une carte de représentation :

Les photographies de *Portraits en altitude* s'inscrivent dans le cadre d'une mission qui a pour but de « documenter socialement le monde¹⁷⁷ » des habitants de l'espace montagne, à un tournant de leur histoire.

Cet intérêt des artistes, à représenter les classes sociales les plus précaires, les plus instables, est issu en tout premier lieu de la peinture du XIX^e siècle avec le mouvement du réalisme (milieu du XIX^e siècle) porté dans le domaine de la peinture par des figures majeures tel que Jean-François Millet (1814-1875), Courbet (1819-1877) ou encore Jules Breton (1827-1906). Avec le mouvement réaliste l'intérêt qui était porté au paysage naturel, est étendu à l'activité humaine du monde de la paysannerie. Ce monde est enfin représenté, témoigne d'un fait nouveau. Les barrières de l'Académie qui prônait la peinture d'histoire, mythologique et religieuse comme les sujets par excellence, sont repoussées, au profit de sujets qui caractérisent la vie contemporaine, la vraie vie, celle qui parfois fait courber les hommes sous le poids de la misère. Les sujets représentés ne sont plus « nobles » mais sont teintés de noblesse par le labeur et la dure vie menée. Ainsi Millet choisit de représenter les paysans, certes dignes dans leur effort le plus dur parce que « la fatigue est la triste condition humaine¹⁷⁸ », tandis que Jules Breton fait le choix de mystifier ces mêmes sujets en esthétisant la composition par la lumière d'un radieux couché de soleil, ou encore en glorifiant la paysanne, couronnée d'épis de blé, représentée sous les traits de Déméter (ou Cérès), déesse et mère de la terre, que les hommes priaient pour des moissons généreuses et abondantes. L'imaginaire que l'on retranscrit forge la tradition de représentation des groupes sociaux. Leurs symboles leur sont attribués de manière à les identifier et il convient ensuite à l'artiste de faire le choix de de l'interprétation de la valeur/ dignité qu'il attribue à cette représentation.

Les photographies montrent alors la vie de ceux qui doivent lutter pour que ce qu'ils réalisent ne soit pas réduit au rang de folklore, maintenir ce qu'ils savent faire, maintenir ce qui est pour eux, vrai, dur, mais sublime.

« Vous aimez le travail de la terre ? - Ah oui, je ne peux guère m'en passer ! c'est guère possible ! L'agriculture ...c'est toujours... une fois que c'est pris dans le sang, c'est terminé, vous n'arrivez plus à vous en débarrasser. Comme un jeune arrive pas à se débarrasser de fumer et de boire aujourd'hui ! Voilà !... »

177 Cf séminaire, *Histoire de la photographie*, de Lucie Goujard, maître de conférences à l'université Grenoble Alpes, années 2016-2017.

178 André FERMIGEIER, *Millet*, Edition d'Art Albert Skira, Genève, 1991, p. 54.

« La terre, ça fait partie du Savoyard, je pense... Pour un vrai terrien, la terre, ça fait partie de lui-même. Il préfère se saigner que de vendre... Ce qui compte pour lui, c'est d'essayer de transmettre à son fils avec l'amour de la terre, mais vendre, il envisage même pas. Vous avez des vieux, on leur propose des fortunes de leur terrain, ils ne veulent pas le vendre et ils espèrent que leurs enfants feront pareil¹⁷⁹ »

Si la démarche de *Portraits en altitude* peut s'apparenter à toutes celles qui ont réalisé des reportages sociaux, tel que l'as fait Walker Evans ou encore Dorothea Lange dans le cadre de la *Farm Security Administration* (1937), ayant photographié des castes modestes, ancrée dans la spirale d'une société inégale, il n'y a pas dans ce cas présent la dimension de misère de dénonciation, la volonté de choquer, de faire appel à la raison des gens. *Portraits en altitude* cherche à entretenir une mémoire qui risque d'être effacée, ou simplement méconnue.

Si l'on pense au reportages sociaux plus ancien c'est parce que « il y a un imaginaire, et même très présent dans ces photographies, mais c'est celui des photographes eux-mêmes : il est constitué des images qu'ils ont inévitablement en têtes¹⁸⁰ », et les images accumulées par les trois photographes de *Portraits en altitude* au cours de leurs études et les parcours professionnel ont probablement participé à l'élaboration de leur photographies.

Cependant ces photographies sont ici traitées comme la mémoire. Les yeux saisissent en plein vol une image qui sera ancrée dans la mémoire, mais au fil du temps cette action qui fut pourtant bien réel est falsifiée, elle est juste mais a perdu son d'exactitude. La photographie tend à représenter un monde, elle a cette dimension ethnographique, chargée d'une mission, issue d'une commande et ne peut laisser une grande place au hasard à l'instantané.

Et cette quête du reportage se poursuit. Après la mutation du territoire alpin, il y a en France comme une prise de conscience des départements, des communes concernées. Dans le cadre d'expositions organisées par des institutions culturelles (« Alpes de rêve » ou encore « Gens de l'Alpes » au musée Dauphinois de Grenoble, ou encore le parcours d'exposition au Pavillon XXe siècle à Savine-Le -Lac) il y a un intérêt conféré à ces « reportages sociaux », le plus souvent réalisé sous forme d'enregistrements sonores ou vidéo sur la vie passé des habitants. Une équipe part alors également la recherche de témoignages des anciens afin de restituer une comparaison entre l'ancien et le nouveau, entre la vie d'avant qui a basculé rapidement dans une autre mode de vie. Il y a un temps de prise de conscience après un choc un besoin de se rappeler comment était les choses avant ce choc. Un besoin de comparaison avec le présent mais aussi un besoin de rappel.

179 Robert, et Maurice, dans, Aline LUQUE, *op. cit.*, p. 101 et 59.

180 Aline LUQUE, *op.cit.*, p. 193.

Les expositions

Tout au long de ces huit années de reportage, le Centre d'Art de Flaine expose le travail en court des photographes et d'Aline Luque, afin de le faire suivre auprès de la clientèle l'histoire perdue mais retracée des habitants de la région

Une première exposition intitulée « *Des habitants d'Arâches, Chatillon, Magland, Saint-Sigismond en Haute-Savoie, nous ouvrent leur porte* » rassemblait déjà au cout de l'été 1980 au Centre d'Art de Flaine, près de 490 documents : en relation avec la série « *Portraits en altitude* ». Parmi eux, 476 étaient des photographies, dont 381 étaient des tirages en noir et blanc réalisé par les trois photographes. 95 autres documents sont des reproductions de photographies anciennes qui marquent alors une comparaison et un lien avec les photographies plus récemment prises. La nature des 14 derniers documents présentés n'est pas précisée dans les archives¹⁸¹. Dès lors, l'œuvre *Portraits en altitude* est déjà axée sur les quatre principales communes qui seront davantage "étudiées".

Par la suite une exposition datant , du 22 décembre 1981 au 6 février 1982, intitulée *Trois photographes* ou bien *A la montagne, la terre ne nourrit pas son homme* présente une première série de montage audio-visuels, réalisée par Aline Luque, ainsi qu'une trentaine de photographies choisies par les photographes, parmi toutes celles prises au cours des reportages réalisés en Hautes Savoie entre 1978 et 1980 » article journal *Le progrès de Lyon* 12.01.1982 » Cette exposition met en image les difficultés de la vie des agriculteurs de montagne, la difficulté à tirer profit de la terre qui a pourtant nourrit des générations bien plus anciennes que celles qui nous sont exposées. Trente-huit photographies sont exposées au total dont 15 photographies de Jean Gaumy et une planche contact : 2x(60x80) ; 11x (50x60) ; 2x(30x50). 13 photographies de Arnaud Legrain 1x (60x80) ; 12x(50x60) et enfin 9 photographies de Odile Pellissier 9x (50x60).

Seules les photographies de cette exposition seront de nouveau exposées au Centre d'Art de Flaine durant l'hiver 1987/1988 sous le titre de « *Dans les villages hauts-savoyards* ».

Enfin le 7 Aout 1994 est organisé à Flaine, un événement marquant la conclusion de ce travail par la sortie du livre *Portraits en altitude, un regard d'Aline Luque*, (édition

¹⁸¹ « Des habitants d'Arâches, Chatillon, Magland, Saint-Sigismond en Haute-Savoie, nous ouvrent leur porte » (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

Créaphis) support final de l'œuvre. A cette occasion, les courts-métrages furent diffusés au cinéma de Flaine, suivis de la projection du diaporama sur l'histoire du décolletage au Centre d'Art, qui exposait simultanément les photographies présentes dans le livre et tirées en grand format noir et blanc. Cette exposition se poursuivra au Centre Pompidou, dans le Petit foyer (du 17 octobre 1994 au 24 octobre 1994), rappelant toujours ce lien qui lie Flaine et le Centre d'art contemporain parisien.

Le Livre, support de l'histoire

La finalisation de cette œuvre par le livre semble intéressante à soulever. Le livre, aussi ancien soit-il est le support privilégié pour raconter les histoires, il apporte donc dans ce cas une dimension historique, au récit de vie des interviewés, mais aussi une dimension scientifique.

Pour le thème de la montagne le livre était en lien avec les « grand inventaire¹⁸² ». Les savants naturalistes et les premiers alpinistes du XVIII^e et XIX^e siècles qui ont arpenté en premiers les sommets des Alpes, à des fins d'enrichissement des connaissances sur la faune et la flore de ce territoire encore peu connu¹⁸³. La connaissance, la représentation du paysage et sa composition était un sujet de recherche naturaliste. La montagne était un sujet pittoresque, digne d'être peint, digne d'être arpentée et digne d'être étudiée, mais pour son paysage : « on commençais à s'intéresser à leur beautés naturelles (plus qu'à leur habitants). ». Des inventaires, ensuite paru sous la forme d'ouvrage sont publiés.

Dès la fin du XX^e siècle, autour de Flaine, les fleurs alpines des environs ne sont pas prises en compte et les paysages ne sont que peu représentés. Dans ce cas se sont les hommes et leur mémoire, leurs pratiques, qui viennent enrichir la connaissance du territoire alpin. C'est la vie des hommes, étalée sur les pages blanches du livre (autrefois herbier ou inventaires), qui informe, instruit, approfondit les connaissances sur les Alpes, qui sont ainsi relatée depuis près de quatre siècles.

Dans *Portraits en altitude*, la tradition orale est rendue matérielle, les paroles volatiles se retrouvent « encrées » dans le papier et porte le poids de l'histoire des paysans montagnards qui sombre peu à peu dans les méandres de l'oubli.

182, Rémy KNAFOU, , *op. cit.*, 2003 p. 7.

183 A propos des premiers alpinistes et des naturalistes, cf. Rémy KNAFOU, *Les Alpes, Une montagne au cœur de l'Europe*, Paris, la Documentation française, 2003 ; Jacques, PERRET, *Regards sur les Alpes*, Milan, 2011 ; Jean-Paul BOZONNET, *Des Monts et des mythes, L'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992.

Le livre est le support de la légende du mythe qui ne veut plus être transformé. Et comme si leur histoire était déjà lointaine, datant d'une autre ère, elle fournit un imaginaire varié aux nouveaux venus, sortant du cadre de la station de ski, tout en fournissant les vraies images de cette autre vie à la montagne. Le livre apporte une matérialité aux récits et aux images, accessible à tous. Il permet de contenir ces deux formes et de les rassembler, de les faire dialoguer même s'il est vrai qu'en les rassemblant elles perdent l'indépendance qu'elles avaient l'une de l'autre.

Pour la valeur que chacun attribue à l'objet du livre, sa diffusion permet de conserver la trace originale de la tradition de cette région, qui s'est transformée au contact d'un mode de vie basé sur la pratique du ski, qui pour certain ménage français, en 2019 est déjà devenue « une tradition familiale ».

Conservation et pérennité de l'œuvre

Si le Centre d'Art de Flaine a fermé ses portes à la fin de l'été 1994, il convient de continuer à faire la promotion de cette œuvre, afin de consolider le lien entre les habitants des villages et les vacanciers de Flaine, que l'équipe de *Portraits en altitude* avaient commencé à tisser près de dix ans en arrière. Pour ce, une émission, intitulée *Le pays d'ici* présentée sur France Culture prendra le relais du Centre d'Art animant du 21 au 24 février 1995, (haute saison) la station sous le thème de cette œuvre, en revenant sur toutes ces années de travail et sur les principaux acteurs qui ont permis à cette œuvre de se réaliser. Depuis la réouverture du Centre d'Art en 2002, les films continuent d'être projetés, durant la saison d'hiver, et le livre est disponible à la vente.

Qualifié par Benedicte Pesle, (ancienne directrice du Centre d'Art de Flaine), comme étant pour Sylvie Boissonas « son grand œuvre¹⁸⁴ » l'ensemble de l'œuvre a été correctement conservé, afin d'y garantir sa pérennité. Tout ce qui concerne le fond d'archive, et articles de journaux concernant cette œuvre, pouvant retracer l'histoire de la conception de l'œuvre est conservé aux archives de la Bibliothèque Kandinsky, au Centre Pompidou de Paris, Les reportages sonores ont été confiés à la Bibliothèque Nationale de France, et les films sont conservés à Boidarcie. Concernant les photographies quarante-cinq tirages ont été transmis sous forme de dons à l'Eco-Musée de Viuz en Sallaz en octobre 2001 la l'association La

¹⁸⁴ *La culture pour vivre. Donations de fondations SCALER et Clarence- Westbury*, Paris, Centre Pompidou, Galerie du Musée, 24 Septembre - 30 Décembre 2002, Paris, Edition du Centre Pompidou, 2002.

Culture pour Vivre. L'agence Magnum détient les photographies de Jean Gaumy, et celles d'Arnaud Legrain et Odile Pelissier sont utilisées pour ce travail universitaire.



L'œuvre *Portraits en altitude* semble avoir permis de conserver la mémoire d'un mode de vie passé en donnant une voix aux habitants des environs, qui parfois ont été réduits à un statut de « figurants », complétant l'arrière-plan composé d'un paysage idéal pour les vacances.

L'œuvre est à caractère anthropologique. L'histoire de la région est retracée par la population, donnant aussi des informations plus précises sur leur mode de vie. Elle a permis de définir les contours de la tradition de la vie des montagnards de la vallée de l'Arve. Cette tradition peut se résumer par la pratique du travail de la terre complétée par celui du travail du décolletage ou encore celui de l'horlogerie, par la construction de structures, tel que les chalets d'alpage, qui répondaient à leur fonction, celle de l'élevage ; par la vie suivant le rythme des saisons ; par l'autosuffisance que les autochtones étaient en mesure d'assurer seuls. L'identité et la vie traditionnelle des montagnards semblent être retranscrites telles

qu'elles étaient, sans artifice ni aucun autre folklore qui depuis le retour d'une image stéréotypée de la montagne, déforme l'identité du territoire.

Cependant ce caractère anthropologique n'est pas le seul fondement de cette œuvre, et Henri-Pierre Jeudy parle alors « d'ethnologie esthétisée ».

« Il ne s'agit pas de transformer la mémoire et la vie quotidienne en objet d'art, mais de laisser se dévoiler toute leur puissance esthétique. *Portraits en altitude* se présente comme cette œuvre de réconciliation entre l'ethnologie et l'esthétique existentielle¹⁸⁵ ».

Il y a dans l'existence une valeur esthétique pour toute chose, si on leur permet de s'exprimer, si on leur confère un support. *Portraits en altitude* renseigne certes sur une époque, mais les écrits qui complètent l'œuvre, d'une explication historique, (catalogue d'exposition, le livre) viennent à donner le caractère du reportage à l'œuvre.

Le caractère ethnologique est aussi déstabilisé par le manque de chronologie précise. Comme le relate Philippe Joutard¹⁸⁶ l'ensemble des paroles des sujets retrace tout un siècle : les souvenirs d'enfance se mêlent aux anecdotes passées que les parents et grands-parents leurs avaient raconté, puis la parole revient au présent, laissant alors l'ensemble des récits suspendu dans le temps. On prend donc le risque de la confusion que le domaine de l'histoire, et l'histoire de l'art tient à sa chronologie. Ce brouillard posé sur la chronologie des mémoires peut être en soi interprété comme une césure avec un caractère strictement anthropologique, scientifiquement formelle.

L'œuvre a permis aussi à la station de se rattacher à l'ensemble du territoire qui l'a accueillie. Si Flaine s'est implantée dans un site « vierge », il n'en est pas moins que cet espace faisait partie intégrante d'un équilibre plus large, défini par une exploitation raisonnée de l'environnement par les populations locales.

« Débarqués dans vos montagnes, nous nous y sommes posés comme une plante dans un pot. C'est vous qui nous avez donné un peu de vos racines profondes et nous avez permis d'éprouver un certain sens d'appartenance et un réel attachement pour votre Haute-Savoie¹⁸⁷ ».

La « récente » implantation de la station à ce territoire, établie sous la bannière flamboyante de la modernité, aurait pu achever de forcer la brèche, sans cesse creusée par le progrès, qui sépare ceux emprunt du mode de vie ancien et ceux appartenant au mode de vie

185 Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 199.

186 *Ibid.*, p. 207.

187 Document dactylographié. Discours de Sylvie Boissonnas, *Portraits en altitude*, dimanche 7 août 1994, à Flaine. (Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

nouveau, si elle n'avait pas jeté entre eux ce pont, ce lien forgé par la mémoire. En s'intégrant dans un lieu, il n'est pas nécessaire d'adopter, d'intégrer, de fusionner le passé du lieu, dans sa propre histoire, mais il faut néanmoins le connaître, le comprendre et l'accepter. La station ne peut adopter le mode de vie traditionnel du territoire, ne peut le maintenir en activité, car la fonction et le fond de cette nouvelle structure, sont en contradiction avec ce système ancien. Cependant, elle ne peut se permettre de laisser la rupture se creuser entre ce qui est à présent et ce qui a été. En quel cas elle serait une ville isolée, un espace donnant l'illusion d'un espace concret.

Enfin, si l'on tient compte de la notion de patrimoine, matériel ou immatériel, qui est l'héritage qu'une génération à une période donnée ; que l'on souhaite transmettre aux générations futures, on peut dire à l'issue de cette partie, que l'œuvre *Portraits en altitude* a eu pour fonction de matérialiser un patrimoine immatériel. La culture des montagnards, leur mode de vie ancien qui disparaît peu à peu, continue d'être sauvegardée à travers l'œuvre. Le risque à était cependant de faire basculer plus vite cette vie traditionnelle mais encore active, dans le passé. Un hommage n'est-il toujours pas rendu seulement une fois l'âme éteinte ?

Portraits en altitude semble correspondre en effet à un phénomène qui s'est opéré à la fin des années 1970, celui non pas d'un retour vers le passé mais d'un regard attentif sur celui-ci afin d'y prélever un modèle idéal qui se reflétera comme tel dans l'imaginaire collectif. Cet idéal est alors basé sur un retour vers la nature, vers une image traditionnelle du bâti.

**Partie 3 : Post-modernisme, quelle image pour la
montagne ?**

Dans les années 1970 le mouvement Post-moderne se manifeste dans le domaine de l'architecture, s'opposant aux formes modernes, manifestées en montagne par les stations de troisième génération, telles que Flaine, Puy Saint Vincent, Isola 2000, les Arcs etc. Cette modernité fondée sur la valorisation de l'ère industrielle et les capacités techniques qui en découlent tel que le béton armé par exemple, correspondraient à un style international.

C'est donc dans un esprit de contradiction envers ce mouvement que le post-modernisme souhaite s'affirmer, retrouver et stimuler à nouveau, les traditions de chaque territoire ; promouvoir la pluralité des styles, ainsi que le retour à des formes plus complexes, figuratives, et qui font référence à la tradition de chaque nation, et plus encore même, de chaque région. (tel que le montre le pays Basque, ou encore l'Alsace, tenant chacun à leur architecture). Le style montagnard, comme caractéristique d'une région se développe alors.

L'aspect environnemental prend, dans le sillage de ce retour à la tradition, une grande importance. La montagne doit retrouver une forme plus éthique, plus en adéquation avec la nature. Et comme l'idée du village traditionnel, où le mode de vie et de construction tenait un équilibre entre l'homme et son environnement, la solution serait dans le retour à la forme des villages « anciens ». Mais cela n'est pas sans faire émerger des problèmes. En effet, Les recherches de Marie Wozniak (directrice de l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble (Ensag), relatées dans l'ouvrage *Les sports d'hiver en mutation* (sous la direction de P. Bourdeau, 2007), dans le chapitre intitulé « Architectures des stations : bienvenue dans le grand Disneyland alpin ! » indiquent alors que l'image traditionnelle se déforme, par ce style néo-régionaliste, au profit d'une image idéalisée.

Chapitre 4 – Mais de quelle tradition parlons-nous ?

L'image de la montagne passe principalement par l'intermédiaire des stations de sports d'hiver, lieux les plus fréquentés, qui enrichissent l'imaginaire collectif par l'aspect qu'elles revoient. Mais quelle image accorder à ce territoire ? Entre modernisme et tradition, la balance est en perpétuelle déséquilibre et semble sans cesse fléchir sous la courbe mouvante des phénomènes de mode.

On a attribué la possible disparition, de la montagne traditionnelle, à l'aménagement soudain des stations intégrées, mais n'est-ce pas plutôt la déformation de cette tradition, plus que sa substitution, qui tend à la réduire ?

La montagne traditionnelle a existé durant de nombreux siècles, elle fut voilée par le tourisme, car soumise aux risques d'une modernisation englobante. Toutefois, elle continue de s'affirmer, à une échelle réduite, d'être conservée dans les mémoires, mais aussi dans la poursuite de certaines pratiques. Cependant, elle fait face à un autre risque, celui de sa déformation, de sa confusion, de sa dissolution dans un style qui cherche à la copier, le néo-style montagnard. La déformation n'entraîne-t-elle pas l'oubli ?

Le Néo-style montagnard, oubli de la tradition ?

Après l'engouement pour le modèle des stations intégrées, un regard vers le passé s'est effectué à la fin des années 1970. Une crise s'opère dans les stations modernes. Face à la demande de la société d'un espace plus en adéquation avec la nature, la législation étatique propose des mesures pour préserver l'espace montagne, qui a subi un fort bouleversement, provoqué par un aménagement massif : la ruée des promoteurs, vers « l'or blanc ».

« Le citadin vient en montagne pour fréquenter des paysages façonnés par des millénaires de persévérance paysanne et des modes de vie différents de la ville ¹⁸⁸ ».

La loi montagne est annoncée en 1985. Elle régit les modèles d'aménagement de la montagne. En architecture, dans les stations de ski, cette demande de retour aux origines se traduit par le « néo-style- régional », énoncé par les sociologues Sylvia Ostrowetsky (1933-2004) et Jean-Samuel Bordreuil¹⁸⁹. Plus tard, Marie Wozniak étendra cette notion à celle de « *néo-style montagnard* ». Cette dernière est définie comme « la recherche superficielle d'ancrage locale traduite par l'adoption des signes de la ruralité¹⁹⁰ ». La station de sports d'hiver doit être à l'image d'un village pittoresque, et pour cette raison, la forme du « chalet » est hautement valorisée. En contraste aux immeubles réputés trop urbain, ce style permettrait à l'architecture de mieux s'intégrer au paysage, en lui évitant toute « défiguration ».

Ce style contribuerait à apporter un cadre de charme pittoresque, dépaysant de la ville, qui serait pour les promoteurs, la clé d'une ambiance montagne, recherchée par la clientèle. Nombreuses sont les stations à construire de grands ensembles sous la forme d'un chalet, à

188 Valéry Giscard d'Estaing dans « Une politique pour la montagne », *Actualités Service*, Paris : Service d'Information et de Diffusion, supplément n°300, novembre 1977, p 4-5, cité Maryannick dans CHALABI, et Jean-François LYON-CAEN, *op. cit.*, p. 57.

189 Sylvia OSTROWETSKY, et Jean-Samuel, BORDREUIL, *Le Néo-style régional, reproduction d'une architecture pavillonnaire*, Edition Dunod, 1980.

190Philippe, BOURDEAU, *Les sports d'hiver en mutation, crise ou révolution géoculturelle ?*, Paris, Lavoisier, 2007, p. 101.

transformer leurs anciennes constructions, en les parant d'un toit à double pans, ou en les rhabillant de bois au profit d'une forme plus « traditionnelle ».

Mais cette forme reflète -elle vraiment la tradition ? De quelle tradition parlons-nous ?

Idéalisation d'un model

Cette image du Chalet Suisse est probablement issue de l'image idéale que l'on se fait des stations de sports d'hiver des pays alpins « concurrents » la Suisse et l'Autriche. Pour retourner quelques pages en arrière, un des personnages de *Portraits en altitude*, Maurice, avait annoncé :

« Ce qui paraît le plus grave dans ce que l'on voit actuellement, ce sont ces problèmes d'environnement... Je crois que ça inquiète tout le monde... On se voit en plein mois de juillet avec des terrains mal entretenus. Quand on va se promener en Autriche, par exemple, je vous jure qu'on a honte de revenir dans notre région et de dire qu'on est un pays touristique. Quand on voit tous ces pays des Alpes qui sont proches de chez nous... Comment l'environnement est attrayant, comme c'est agréable, les chalets sont fleuris, les terrains entretenus, tout est propre, jusqu'aux vaches qui sont remarquables et qui font des troupeaux de toute beauté¹⁹¹ ».

Rémy Knafou, dans son ouvrage *Les Alpes*, explique que les stations de la Suisse ou de l'Autriche, ont toujours, et dès la propulsion du tourisme, su conserver l'image du village traditionnel. En effet, les locaux ont activement participé à l'aménagement touristique et ont gardé la main mise sur les transformations de leur territoire : la taille des stations et des villages est maîtrisée. En France on a favorisé l'aménagement du territoire montagnard par des promoteurs venus des villes, en implantant leur modèle « urbain ». Une fois en crise ce modèle a été camouflé :

« Certaines stations ont entrepris un véritable "lifting", afin de mettre en accord avec l'esprit du temps : ainsi Courchevel, la plus caractéristique des stations alpines modernes, est devenue une station "post-moderne", avec à la clé, vieux chalets démontés et reconstruits en bordure des pistes, façades en bois, peinture à la tyrolienne, balcons et géraniums¹⁹² ».

Virginie Picon Levebre, architecte et urbaniste, annonce qu'il y a en montagne peu de références architecturales disponibles. Le chalet d'alpage devient alors la figure majeure de l'image montagne et par la suite se confondra à la forme du « chalet Suisse ». D'un édifice fonctionnel, spécialement conçu pour le travail des agriculteurs et éleveurs, il va se

191 Aline, LUQUE, *op. cit.*, p. 30.

192 Rémy KNAFOU, *Les Alpes, Une montagne au cœur de l'Europe*, Paris, la Documentation française, 2003, p. 58.

transformer, au fil du temps, en une toute autre forme, accueillant une toute autre fonction. Dès lors, il y a déjà transformation de ladite tradition. A partir du moment où la fonction de l'habitat change, sa forme évolue aussi pour s'adapter à cette nouvelle fonction. J. P Brusson a longuement développé l'évolution du chalet traditionnel vers celui du chalet touristique élaboré par Henri-Jacques Le Même à Megève (dans les années 1920). Traditionnellement construit de pierres, la partie inférieure du chalet d'alpage était la partie la mieux isolée. Elle permettait d'abriter principalement les bêtes et les hommes, durant la montée en alpage. La partie sommitale du chalet, moins isolée, était alors en bois et elle abritait les foin. A Megève le chalet prend une forme nouvelle, et devient moderne, une invention citadine, fonctionnelle pour le ski. D'un état précaire, il devient luxueux. De sa fonction travail, il devient un logement pour les vacances. Du strict nécessaire il devient confortable, voire suréquipé.

« Les touristes sont exigeants quant aux conditions d'hébergement. A côté des hôtels de luxe on trouve une quantité de logements confortables, bien équipés. Sans parler des chalets neuf et moderne. » (...)

« *Comme le skieur, l'architecture dépouille ses vêtements de citadine, se déguise en montagnarde. A Megève elle se déguise avec une touche de régionalisme, une attention au pays montagnard. Mais elle ne copie pas servilement la construction vernaculaire : le skieur se déguise-t-il en paysans ? Non On trouve sur place certaines données (formes, matériaux) que l'on réinterprète dans le chalet du skieur, mais on ne copie pas, on s'en inspire. Car il y a l'intention de conserver son appartenance au monde urbain, à la culture urbaine c'est à dire la mode, le gout du raffinement, le confort, la décoration¹⁹³ ».

Uniformisation, standardisation des cultures vernaculaires

L'image de la montagne semble être celle d'une carte postale, elle nous fait penser aux chalets enneigés avec une cheminée qui fume, au craquellement de la neige sous les skis, aux vacances, mais aussi à la nature, aux torrents bruyants qui s'écoulent du haut des cimes. L'ensemble de ces qualificatifs que les grands groupes touristiques ont cernés, sont vendus sous une image parfaite, une ambiance montagne que le citadin recherche.

L'ambiance, comme le soutient Marie Wozniak, est une « animation gratuite » pour le vacancier. A la recherche d'évasion de son quotidien, il souhaite être immergé dans un monde idéal, que l'imaginaire collectif a construit peu à peu sous l'influence des images que leur vend le professionnel du tourisme (publicité ou grands groupes tels que Pierre & vacances, Belambra etc). Puisque le village traditionnel, représente un monde ancien, passé, il ne serait

193 Jean-Paul, BRUSSON, *Architecture et qualité des lieux en montagne Cordon, Megève, Flaine. Contribution de l'architecture à la définition du concept de montagnité*, Grenoble, Edition des Cents pages, p. 105 et 115.

plus vraiment en contact avec la réalité actuelle. Le village ancien, vernaculaire appartiendrait à une dimension historique, et donc fragile dans la restitution de son exactitude. Le passé est transformable, et cette faille a été creusée par les Grands promoteurs de la montagne, tel que le groupe canadien *Intrawest* soutenant la création d'une image idéalisée.

Marie Wozniak parle alors, en reprenant les termes de l'ethnologue Bernard Crettaz (1938-), de « disneylandisation » du territoire montagne. Le lieu qui intègre le visiteur ne relève plus de l'ordre du réel, mais de celui de l'imaginaire. Une histoire imaginaire de la montagne est racontée à la clientèle dans un décor fictif. Ce nouveau «village» ou corps de bâtiments, (village vacance) est une structure artificielle, déguisée en édifice « traditionnel ». Le bois décoré, sculpté, cache un préfabriqué monté de toute pièce à partir de matériaux contemporains¹⁹⁴, qui parfois, imitent aussi les matériaux originaux, amenant à l'effet de trompe-l'œil. L'appareillage de pierres, n'est parfois pas en pierre, trop coûteux pour l'ensemble d'une résidence de plus de 2000 lits. L'architecture est un décor qui s'encadre dans le décor plus vaste du paysage, « un produit commercial, destiné à la consommation du territoire¹⁹⁵».

Ce décor illusionniste entraîne un fait plus inquiétant. Outre celui d'évoluer dans un espace fabriqué, Marie Wozniak soulève le risque que devait entraîner ce style, qui s'est étendu à tous les massifs de France, et a conduit à l'idéalisation, et à la standardisation de son image qui n'est plus du tout en accord avec les traditions locales véritables et multiples. L'image de la montagne est dans l'imaginaire collectif construit sur un modèle de rêve, idéal qui relève du Chalet suisse.

« En prétendant s'inspirer des traditions montagnardes, le «néo-style montagnard» joue la carte de l'authenticité alors qu'il tourne en dérision la culture locale. Identique partout, créé sous l'influence des promoteurs et professionnels du marketing, il contribue à uniformiser l'image montagne, ignorant la diversité des modèles vernaculaires¹⁹⁶ ».

« L'engouement pour les jolis chalets en bois à la Heidi, tend à faire oublier que, dans beaucoup de localités, le bâti savoyard originel se caractérise plutôt par l'utilisation de la pierre¹⁹⁷ ».

L'aménagement de la montagne pour le tourisme n'a alors jamais pris en compte la réalité du territoire sur lequel il s'est installé. Cependant l'habitat traditionnel, varie non seulement selon les régions des alpes, qui ont non seulement un climat différent, mais aussi

194 Maryannick CHALABI et Jean-François LYON-CAEN, *op. cit.*, p. 59.

195 Philippe, BOURDEAU, *op.cit.*, p. 61.

196 Philippe, BOURDEAU, *Les sports d'hiver en mutation, crise ou révolution géoculturelle ?*, Paris, Lavoisier, 2007, p. 109.

197 Sébastien Desurmont, « Que l'on soit d'en haut ou d'en bas, un même sentiment : l'herbe est plus verte ici qu'ailleurs », in *GEO*, n°420, février 2014, p. 76-77.

des matériaux différents (différence de pierre et de bois) climatique, ensoleillement, enneigement etc.

Dans les années 1990 le hameau de Flaine, situé à quelques centaines de mètres de la station, au niveau des Gérats, fut construit. Il rassemble, près de soixante-dix chalets de style scandinave. Initiative privée du promoteur Moelven, la création de ces chalets en bois, peint de couleur, bleu, rouge, jaune et beige, semble avoir été suscitée par le désir d'offrir à la clientèle de la station de Flaine, un dépassement complet. Cependant, l'élaboration de ce hameau, sur un espace assez concentré semble avoir été réalisée rapidement, quelque peu hâtée par le désir de s'implanter au site. Les chalets sont très peu espacés et bien que différents les uns des autres par leur couleur, et leurs moulures, relatives à une même couleur, ils donnent un effet tout à fait impersonnel, proche de celui des maisons de lotissements.

Puis, en 2008, le fameux groupe canadien *Intrawest* a implanté une structure résidentielle de cent soixante appartements : Les terrasses d'Eos. Cette structure reprend les caractéristiques essentielles à la création d'une « ambiance montagne » et tout le confort apporté, et dédié à la consommation en son sein (espace de détente, spa ou encore restaurant)

Une rupture se crée alors avec le Flaine des Boissonnas. Ces nouveaux bâtiments se détachent du fond des falaises, que Marcel Breuer s'était appliqué à confondre avec la station de Flaine. L'ensemble des chalets scandinaves, et de la résidence *Intrawest* semble écraser le projet initial de Flaine et l'entraîne dans un désordre visuel, où toutes les structures se contredisent. L'ensemble n'est pas cohérent, et c'est peut-être ce qu'il y a de pire pour l'image de la montagne. Un ensemble de structures mal assorties défigure davantage le paysage qu'une structure en béton armé. Ces structures récentes apportent deux fractures avec le territoire, celle avec la station de Flaine, et celle avec le chalet « savoyard » vernaculaire.

« Le Français conçoit difficilement une image de la montagne sans le traditionnel chalet fleuri. Une telle attitude s'explique assez facilement : les véritables chalets (de Suisse romande), admirables, ont contribué à répandre l'image stéréotypée de la montagne humanisée(..) et, le citadin moderne attaché à l'habitat individuel, souvent par refus de la villes mal pensées ou pas pensées du tout¹⁹⁸ ».

Le risque est donc d'oublier la véritable culture locale au profit d'une culture réinventée idéalisée. Mais le risque est également d'oublier les prouesses architecturales des années 1960- et 1970, révélatrice d'une période où la montagne était aussi perçue comme un territoire prônant la modernité et les formes architecturales nouvelles, caractéristiques d'une époque en plein progrès.

198 Rémy KNAFOU, *Les stations intégrées de sports d'hiver des Alpes françaises*, Paris, Masson, 1978, p. 58.

Cette ambiance montagne caractérisée par le décor du chalet est cependant en net contraste avec la réalité. La station de ski n'est pas un village de montagne, comme on l'a vu précédemment elle a marqué une fin à ce modèle. Ces fonctions ne peuvent correspondre intégralement à la forme du village traditionnelle, et de fait la tradition se retrouve déformée.

Les stations de troisième génération s'affirmaient comme nouvelle image de la montagne et ne se cachaient pas du mode de vie nouveau qu'elles prônaient. Elle été certes en rupture avec le monde ancien, mais n'entraînait pas de confusion, et le retour à la vision du monde ancien était possible dans les villages de proximité.

La commercialisation de l'architecture, par la construction d'une image idéale standard de la montagne, par le modèle du chalet, prend le pas sur toutes les différentes architectures de la montagne, du chalet d'alpage véritablement traditionnel aux formes innovantes modernes apporté dans les stations de troisième génération. Si l'architecture moderne des stations de troisième génération a substitué l'architecture traditionnelle c'est qu'elle répondait à la fonction d'accueil du tourisme. Elles étaient témoins de la fonction nouvelle de la montagne, mais elles ne permettaient pas l'oubli total des constructions traditionnelles car elles étaient résolument différentes. Le néo-style montagnard semble, quant à lui, noyer les traditions vernaculaires dans un flot d'images standardisées, au point que l'on s'y perd à notre tour.

Dans la station de Flaine le regard du visiteur pourrait se tourner davantage vers le site, le paysage, puisque son architecture se confond au site. En revanche, pour la station des Carroz d'Arâche, représentative d'un village pittoresque, le regard se tournerait davantage sur l'espace bâti. Entre regard tourné vers l'extérieur et le regard tourné vers l'intérieur les avis sont divergeant. A Flaine l'aménagement des deux nouveaux espaces, au nom d'une volonté d'un retour à une image montagne, ne formerait-il pas de lui-même une rupture visuelle qui défigure davantage le paysage ? En bâtissant ces deux ensembles, les principes de respect du site que Breuer s'était appliqué à maintenir ne sont-ils pas transgressés ? C'est cette volonté de respect du site qui doit être maintenue et c'est alors le rôle du Label XX^e et de la protection étatique, qui vise à ne pas oublier les principes fondateurs d'un site qui a été aménagé selon une pensée précise.

On aurait tendance, parfois à oublier que le « moderne » n'est pas forcément destructeur, et que le pastiche n'est pas réalité.

Conservation du Patrimoine. Les Labels et le titre monuments historiques des stations de sports d'hiver

Les stations de sports d'hiver, et plus particulièrement de troisième génération, ne sont-elles pas ancrées dans la tradition du territoire alpin ? Leur appartenance au siècle passé, leur naissance caractérisant une époque étudiée, leurs architectures, leur urbanisation élaborées par des maîtres reconnus, ne font-elles pas d'elles des objets d'histoire et de tradition ? Les stations ne s'inscrivent-elles pas dans la tradition des pratiques de la montagne, eux-mêmes inscrits dans la tradition plus large du territoire alpin ?

« Tout peut être protégé, de toutes époques confondues, que ce soit d'ordre public ou privé », c'est ce que rappelle Sylvaine Le Yondre, (Adjointe au conservateur régional de monuments historique, de la région PACA) lors d'un entretien¹⁹⁹. Le rôle alors de l'Etat est celui de conserver et de valoriser les structures telles que les stations de sports d'hiver, qui marquent par leur forme et leur fonction un tournant historique du territoire alpin. Elles indiquent dans l'histoire un nouveau mode de vie axée sur l'effervescence des années 1960-1970 vers la soif de loisirs de la population française, la ruée vers l'or des promoteurs, l'accès des architectes vers un laboratoire d'innovation architecturale, qui souhaitait montrer les enjeux d'une époque moderne. Elles sont donc pour les valeurs et conceptions nouvelles d'une importance capitale dans l'histoire de la société française. Au fil du temps entrent dans la longue liste du patrimoine français, représentatifs d'un courant de pensée propre à une époque basée sur le loisir. Elles permettent également recontextualiser et de suivre l'évolution de l'image que l'on porte à la montagne.

La valorisation et la protection de monuments est donc une nécessité pour ne pas perdre la trace de l'histoire et pour valoriser le patrimoine architectural auprès de la population

Afin de préserver le patrimoine immobilier aux transformations qu'il peut subir, plusieurs mesures sont mises en place par le pouvoir étatique

L'inscription ou le classement au titre de Monument Historique.

La classification ou l'inscription de bâtiment au titre de Monument Historique est la mesure la plus représentative de la volonté de conservation de ce patrimoine. Après la

¹⁹⁹ Entretien avec Sylvaine Le Yondre, Adjointe au conservateur régional de monuments historique, de la région PACA, le 29 juillet 2019.

Révolution Française, Alexandre Lenoir (1762-1839) avait déjà réalisé une campagne de sauvetage et de préservation des monuments menacés de destruction en créant en 1795 le musée des Monuments français. Puis, en 1837 la commission des monuments historique est créée. Elle est composée d'un inspecteur général (Prosper Mérimée) chargé de visiter et de rendre compte de l'état des monuments, ainsi que d'architectes capables de programmer des campagnes de restauration sur les bâtiments listés dans l'inventaire contenant les monuments dits « historiques ».

« En raison de leur intérêt historique, artistique et architectural, les immeubles inscrits ou classés au titre des monuments historiques font l'objet de dispositions particulières pour leur conservation afin que toutes les interventions d'entretien, de réparation, de restauration ou de modification puissent être effectuées en maintenant l'intérêt culturel qui a justifié leur protection²⁰⁰ ».

Dans le cadre de la nomination au titre de Monuments Historiques, deux types de protection existent : l'inscription ou le classement.

Le classement est la plus haute mesure de protection. Elle est reconnue au niveau national, tandis que le monument inscrit a simplement une reconnaissance régionale. Dans les deux cas la protection de l'édifice peut être partielle ou totale selon l'intérêt de protection recherché. De plus, les édifices sont protégés dans un périmètre de 500 mètres de diamètre de façon à maintenir leur conservation dans l'environnement originel.

A Flaine la chapelle est classée Monuments Historiques, dans sa totalité le 4 décembre 2014, rendant alors une grande partie du Forum difficilement modifiable sans l'avis de la Commission nationale du patrimoine et de l'architecture (CNPA).

Les monuments inscrits Monuments Historiques, sont à un degrés de protection inférieur et dépendent de la Commission Régionale du patrimoine et de l'architecture (CRPA). A titre d'exemple, c'est le cas de l'hôtel *Le Flaine*, et la résidence *Bételgeuse*, dont l'inscription partielle, (concernant alors la façade et la toiture), fut datée le 29 avril 1991. Ainsi cet immeuble est juridiquement intouchable et ne peut être transformé, sans un accord préalable. Cela est tout autant valable pour son périmètre, conservant ainsi l'intégralité du *Forum* de Flaine.

Aucuns travaux de grand impact, exceptés de légers travaux de restauration, ne peuvent être envisagés sans l'accord du Ministre des affaires culturelles, ou de la Direction Régionale de Affaires Culturelles (la Drac, service déconcentré du ministère de la culture, à

200 Guide le Maître d'ouvrage et les travaux sur les immeubles protégés au titre des monuments historiques octobre 2012 Ministère de la culture et de la communication - direction générale des patrimoines - octobre 2012.

l'échelle régionale). Seulement après un accord favorable, une équipe compétente formée notamment par les Architectes des Bâtiments de France (ABF), peut mettre en place tous les moyens pour respecter le bâtiment dans sa restauration, (dans le choix des maîtres d'œuvres, des matériaux, des techniques utilisées etc), selon les critères qui ont permis à l'édifice son inscription ou leur classement au titre de Monuments Historiques

Au service de l'Etat, ces architectes ont aussi pour mission de réaliser un récolement des Monuments Historiques, mais aussi de valoriser le patrimoine et de sensibiliser la population auprès des architectures dites « remarquables », et cette mission passe par l'attribution de Label.

La labélisation

Le label « Patrimoine du XX^e siècle », est créé en 2001 par le ministère de la Culture et de la Communication. A celui-ci succède un autre label, intitulé « Architecture contemporaine remarquable » créé par la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.

« Le label “Architecture contemporaine remarquable”, est attribué aux immeubles, aux ensembles architecturaux, aux ouvrages d'art et aux aménagements, parmi les réalisations de moins de cent ans d'âge, dont la conception présente un intérêt architectural ou technique suffisant²⁰¹. »

La labélisation d'un édifice, est à la différence d'une inscription ou du classement au titre de Monuments Historiques, une mesure non juridique. La forme n'est pas protégée par le pouvoir législatif et dépend d'une mesure régionale. Leur titre n'est donné que pour des édifices dont la réalisation est datée de moins de cent ans. Le label permet tout de même une valorisation auprès du public, y démontrer son intérêt architectural, et d'attirer l'attention, d'alerter sur sa valeur, pour une future et potentielle classification au titre de Monuments Historiques.

Tous travaux effectués sur le bâtiment doivent être, cependant, communiqués préalablement à la Direction régionale des affaires culturelles, mais celle-ci ne peut s'y opposer.

201 Site du Ministère de la Culture, Patrimoine protégé - labellisé, [en ligne]. Disponible sur : << [<< http://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes/Architecture-et-patrimoines/Ressources/Patrimoine-protège-labellise>>](http://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes/Architecture-et-patrimoines/Ressources/Patrimoine-protège-labellise) . (Consulté le 02.08.19).

L'intérêt est alors porté sur les stations de sport d'hiver. Au cours de l'année 2003, L'ensemble de la station d'Avoriaz, Les Arcs 1600 et les Arcs 1800, La Plagne, Méribel-les-Allues, Les Karellis sont labélisées *Architecture contemporaine remarquable du XX^e*. A Orcières-Merlette les chalets dits Perchoirs sont labélisés en 2007 sous ce même label ainsi que la totalité de la station des Orres.

Les stations de sports d'hiver sont donc des expressions d'un époque donnée. Leurs architectures, parfois reconnues doivent être conservées, face au néo-style montagnard, qui semble dissoudre autant la tradition vernaculaire que les édifice modernes dans une image idéale standardisée.

Chapitre 5– Culture et image autour d'une pratique

Si le Post-Modernisme, en architecture, représente le mouvement qui a succédé au modernisme en réaction à celui-ci, prônant un retour vers la multiplicité des formes et des différentes adaptations régionales, Jean Corneloup utilise ce qualificatif pour définir l'ensemble des pratiques antérieures à celles que Jean-Paul Bozonnet qualifiait « d'héroïques », de « dures », le ski.

Dans son ouvrage, *Des Mont et des Mythes*, Jean-Paul Bozonnet parle de deux rapports à la montagne dont l'un est « agressif » et l'autre « contemplatif ». La conquête de la montagne dans les premières années, passe par des pratiques qui prêchent le dépassement de soi. L'ascension dans l'effort est toujours fixée, dans le but de la valorisation de soi, et la volonté de vaincre les sommets. Le ski de piste, est une pratique moderne. Il est donc impulsé par les structures modernes qui sont les stations de troisièmes générations. Le perfectionnement du matériel, de la technique, et l'aménagement de la montagne à cet effet, conduirait à la volonté de vitesse, de *carver* les pistes, de les trancher dans la rapidité. Dans ces pratiques traditionnelles J.P. Bozonnet perçoit alors la volonté de la puissance et de l'affirmation de l'homme sur la montagne. Autrefois, mont monstrueux aux dents de pierre abruptes et acérées, la montagne dominait les hommes. Aujourd'hui l'homme a trouvé le moyen de la dominer, de marcher sur son sommet sans effort.

J.P. Bozonnet, considère le ski de piste comme une pratique « dure », éloignée de la nature. Le skieur en haut des cimes a, certes, une attitude contemplative, mais elle est de courte durée. Ce qui compte ensuite c'est la performance, la descente, et la vitesse. La nature est pour cette pratique modifiée. Le ski est devenu une pratique traditionnelle dans les stations de sports d'hiver, et n'a que peu évolué de manière technique jusque dans les années 1980. Jusqu'à cette période le ski est considéré comme une pratique élitiste, cultivant l'esprit de compétitivité et est régie par l'institution qu'il a créé, l'école nationale de ski alpin (ENSA-1937).

A la fin des années 1970 et au début des années 1980, de nouvelles pratiques apparaissent. Non pas axées sur une mentalité « héroïque » face à la montagne, mais suivant un axe qui mènerait à une attitude « hédoniste ». Le *snowboard* fait partie de ces nouvelles pratiques, et entraîne avec lui, une nouvelle manière de pratiquer la montagne, une nouvelle culture, que l'on peut alors qualifier de post-moderne :

« Lorsque le snowboard se développe en station, ses adeptes se trouvent insérés dans un espace marqué par un ensemble de significations, de règles et de normes liées à la pratique du ski (institutionnalisée). Aussi, afin d'y faire leur place, et parce qu'ils sont porteurs de valeurs originales et novatrices (refus du conformisme), produisent-ils en station une série de comportements ayant pour enjeu leur appropriation²⁰² ».

202 Philippe, BOURDEAU, *op.cit.*, p. 43.

Nouvelle pratique dite « Post-moderne » le snowboard

Ainsi, dans le cadre des années 1970-1980, face à la pratique moderne du ski (rendue traditionnelle dans l'histoire des sports d'hiver, car elle est la pratique ancienne de référence) le *snowboard* apparaît comme une pratique post-moderne et amène avec lui une vision liée à une pratique plus libre de la montagne. Pour remonter aux origines du *snowboard*, il convient de relater l'histoire des « sports de glisse » en général.

Courte histoire des sports de glisses et influences

Véronique Reynier et Kévine Vermer, expliquent dans « *Les sports d'hiver en mutation* » que l'émergence de ces nouvelles pratiques de glisse, serait inscrite dans la prolongation du mouvement de la *Beat Génération* et de la contre-culture des années 1950. Les valeurs de ces deux mouvements, avaient pour leitmotiv la valorisation d'une vie dans laquelle les règles seraient transgressées au nom de la liberté, et d'une évasion loin des attitudes « rationnelles, technicistes et productivistes de la société américaine²⁰³ ». Fortement actives en Californie, ces nouvelles valeurs contre le mode de vie conformiste et consumériste de la société, « auraient été adoptées par les surfeurs de la côte, qu'ils auraient, à leur tour, intégrés à leur pratique²⁰⁴ ».

La nouvelle discipline du skate, qui apparaît dans les années 1970, généré par le surf « pour retrouver les sensations de glisse lors des jours sans vagues²⁰⁵ », contribue à développer cette culture. La glisse permet un déplacement rapide. La discipline se déplace donc rapidement, et ses valeurs, avec elle, atteignent l'Europe en moins d'une décennie. Le skate arrive en France par le biais du Pays-Basque. Et la planche roule de l'océan vers la ville, puis de la ville à la montagne pour ensuite se mettre à glisser : la planche s'adapte à l'environnement qui l'entoure. Les sports de glisse se forment, et regroupent l'ensemble des disciplines glissant sur l'eau, le bitume puis la neige, tout en véhiculant, entre ces trois pôles, une véritable culture qui leur est propre.

Une liberté de la pratique prônée

Le snowboard apparaît dans les années 1980 dans l'idée d'apporter avec lui une pratique plus libre. Et cette liberté sera alors concrétisée par les noms de discipline engendrées par la pratique : le *freestyle*, qui entraîne alors une expression libre du corps, liberté des

203 *Ibid.*, p. 37.

204 *Ibid.*,

205 Antoine LA FAY et Emmanuel PERRIN-HOUDON, *Skateboard, 50 fragments de la planche à roulettes*, Edition Elise Marcantoni, 2016.

mouvements dans les airs. Et le *freeride* entraîne la pratique hors des sentiers balisés, hors des pistes. Le sportif est alors libre de « rider » là où il le souhaite, là où la neige est encore poudreuse, où elle ne subit pas de norme de glisse réglementée (compressée et damée). Dans la pratique du *freeride* on peut constater un rapport encore plus direct à la nature et à ses dangers.

La pratique du snowboard (à ses débuts), n'est pas généralisée, elle s'oppose à la pratique dite « moderne » du ski, elle se rapproche de la spécificité du territoire, elle est pluridisciplinaire, où l'individualité exprime sa liberté ; et c'est en ces points qu'elle entre dans les critères énoncés par le post-modernisme.

« Au-delà de la modification des attentes commerciales de la clientèle, on est bien obligé d'observer que c'est au niveau culturel que la grande révolution touristique s'est produite. En effet les années 1980 ont été marquées par un changement considérable de la pratique avec l'émergence des sports ludiques, alternatifs, free ou encore hédonistes. Nombreux ont été les recherches scientifiques (Loret, Pociello, Corneloup, Theiller, Bourdeau, Vagarello) qui ont décrit et analysé ce changement provoquant la déstabilisation de la couche sédimentaire moderne (la compétition, la technique, l'épreuve, l'énergétique, l'espace fermé) et la montée en puissance de la couche post-moderne (nouveaux matériaux technologique et vestimentaire, transformation des imaginaires et des référents culturels). Le snowboard, les snowparks ont accompagné la diffusion de cette culture de la glisse qui a petit à petit imprégné l'ensemble des espaces de la montagne²⁰⁶ ».

Bercés par le récit de Kerouac, prônant la liberté (jusque dans le style, sans virgule), prendre la route, c'est ce que vont rechercher les sportifs de la glisse. La culture s'évade et le *road trip* devient presque un pèlerinage. Surfeurs, skateurs, snowboardeurs partent à la recherche de site (*spot*) nouveaux pouvant être pratiqué (*rider*). Itinéraire en main ou dans la tête, le *road trip* fait partie de leur quête du site idéal à leur pratique : les surfeurs sillonnent la côte pour y débusquer la vague parfaite ; les skateurs arpentent les rues, les villes, pour trouver l'architecture urbaine adéquate ; et les snowboardeurs recherchent l'architecture naturelle de la montagne et un enneigement idéal. L'ascension traditionnelle due à la montagne est dans ce cas remise à l'ordre du jour, et le périple est concrétisé par une œuvre filmique ou photographique²⁰⁷.

Une véritable culture émane de ces pratiques des sports de glisse. Poussées par les mêmes influences, les mêmes valeurs de liberté, représentées par des supports et des formes

206 Philippe, BOURDEAU, *op. cit.*, p. 186.

207 Le film est un support souvent utilisé dans le domaine des Sports de Glisse. Ils relatent les voyages, les exploits mais aussi les accidents tragiques des sportifs. En 2018 Le film *Zabardast* relate le voyage de snowboardeurs professionnels voulant dévaler une montagne au Pakistan, encore jamais « ridé ». Le film plus anciens les *Seigneurs de Dogtown*, (2004) relate le début du skateboard en Californie, et le film *Chasing Mavericks* (2012) raconte l'histoire de Jay Moriarity premier surfeur à avoir surfer la gigantesque vague, Mavericks au large de la Californie.

artistiques communs, soutenues par des appuis et des sensations similaires, il semblerait que l'ensemble de ces pratiques puisse se réunir sous le mouvement de la *Board Culture*.

La Board Culture en piste !

« La Board Culture est l'ensemble des valeurs qui sont propres aux sports de glisse, comme l'environnement, le respect du corps, l'écologie, la musique, et l'art²⁰⁸ ».

La création d'une culture et d'un mouvement liés à la pratique des sports de glisse, font apparaître des pôles dans lesquels elles peuvent s'exprimer, se développer et se diffuser

Spacejunk

En 2003 l'ancien snowboarder professionnel dans la discipline du *freeride*, Jérôme Catz, fonde Spacejunk. C'est un ensemble de centres d'exposition basés à Grenoble (ouverture en 2003) Bourg-Saint-Maurice (2005) Bayonne (2007) et Lyon (2009), qui se consacrent à la diffusion de la culture des sports de glisse, elle diffuse à travers la France.

Spacejunk favorise la rencontre entre le Street Art et la *Board Culture*, qui semblent présenter un intérêt commun. Quand la discipline du snowboard commence à se développer, elle évolue donc en marge du ski déjà institutionnalisé. Influencée par la pratique urbaine du skateboard, le snowboard attire à la montagne le même public qui évolue en ville sur les planches à roulettes. Le Street art, ou plus largement l'art du graphisme semble étroitement lié à ces pratiques sportives. Tous deux cherchent à sortir des limites imposées par leurs institutions réciproques. Alors que l'art officiel s'institutionnalise dans les galeries et les musées, les Streets artistes ont la volonté de briser les codes et d'instaurer l'art partout autour de nous. Le snowboard, quant à lui, conforte l'idée de dépasser les limites imposées par le ski de descente qui reste balisé entre les jalons. Il va également à l'encontre de la « rigidité technique et mentale associé à la compétitions et au chronomètre²⁰⁹ » du ski classique, et tend en effet vers « des valeurs de liberté, d'esthétique et de jeu²¹⁰ ».

Actif dans la diffusion de la *Board Culture*, le centre d'exposition à générer plusieurs événements qui a permis aux artistes de s'exprimer.

208 *Spacejunk Board Culture Art Centers*, Grenoble, Bayonne, Spacejunk, année 2008, Imprimerie des Deux-Ponts, 2008, p. 117.

209 Philippe, BOURDEAU, *op.cit.*, p. 59.

210 *Ibid.*,

Le *Street Art Fest* de Grenoble est organisé depuis 2015, et rassemble nombre de street artistes. A cette occasion, quelques artistes issues de la *Board Culture* ont pu graffer les murs de la ville. C'est le cas de l'artiste Etien', qui a réalisé quatre œuvres dont *la fresque aux grenouilles* en 2018, (voir annexe 37).

A Collective show on Board, est une exposition réalisée au Centre de Bayonne en 2006, puis une nouvelle édition fut réalisée en 2008. L'exposition porte sur le skateboard en tant que support de l'œuvre. En 2008, trente-deux artistes avaient mis en opposition deux planches de bois, l'une étant transformée en skate la seconde restée à l'état de planche.

En 2009 une exposition collective est organisée par Spacejunk au salon *Européen des sports de glisse et d'outdoor* (ISPO) à Munich en Allemagne. Plusieurs artistes de toutes nationalités ont eu l'occasion de mettre en valeur les sports de glisse par leur art, face à un public international. Et l'art se confronte aux matériels et marques commerciales des différentes disciplines.

Puis à l'occasion de l'ancienne compétition de surf féminin organisé Date à Biarritz tous les étés, Spacejunk a organisé une exposition dédiée aux artistes féminines, mêlant alors directement l'événement sportif du surf aux créations artistiques. La sculptrice, Zako avec l'œuvre *Surfer (Duckadive)* illustre la technique de plongée du surfer sous la vague qui vient à le submerger.

Ces simples exemples tendent à démontrer que sur l'espace d'une année, nombres d'événements participent à la diffusion et à la promotion des artistes de la Board Culture. A travers l'Europe mais aussi à travers les quatre pôles de Spacejunk, qui sont situés là où l'environnement alentour s'accorde à ce mouvement (océan ou montagne) mais aussi là où le public (pratiquant ou adepte de sports de glisse) peut s'identifier.

« Cette hybridation géoculturelle n'est pas que technologique ou technique, et mobilise des univers culturels d'ordre langagier, vestimentaire, corporel, musical (et même artistique), dont les snowparks et les événementiels des stations de sport d'hiver sont devenus les vitrines²¹¹ ».

Les Snowparks

Les *snowparks*, sont des espaces spécialement aménagés, sur les domaines skiables des stations de sports d'hiver, pour la pratique du *freestyle*. La discipline du *freestyle* prend une ampleur considérable, puisque dans les années 1990 elle s'étend à la discipline du ski. Les

211 Philippe, BOURDEAU, *op. cit.*, p. 32.

pratiquants se font nombreux, et développent au sein des *snowparks*, les valeurs et la culture qu'ils affectionnent. Construits, taillés et élaborés par des *shapers*, ils offrent à cette discipline de nouveaux modules pour lui permettre d'évoluer. Ils sont également des lieux de compétitions de rencontre entre les pratiquants. Espace d'entraînement mais aussi d'échange, de musique et de création, les *snowparks* forment un espace culturel où la *Board Culture* se diffuse. Conscientes de ce phénomène certaines stations de sport d'hiver vont s'investir davantage dans l'élaboration de *snowpark* sur leur domaine, et développer à leur tour, au sein même de la station, de structures en lien avec la clientèle jeune et sportive, adepte ou même professionnelle des sports de glisse.

« En effet, il ne suffit pas d'avoir un magnifique snowpark si celui-ci ne rentre pas en synergie avec des free magasins, de cybercafés, des free événements (...) ou encore des bars, des restaurants des hébergements adaptés pour les jeunes. C'est la cohérence de cette chaîne culturelle de la valeur qui participe à donner de l'épaisseur et de l'attractivité à cet univers culturel que choisira la station pour se positionner dans l'espace des styles touristique offert au public »

Philippe, BOURDEAU, *Les sports d'hiver en mutation, crise ou révolution géoculturelle ?*, Paris, Lavoisier, 2007, p. 188.

La station des Deux-Alpes a donc fait le choix « marketing » de miser sur cette clientèle. La station des Deux Alpes est considérée par l'ensemble des pratiquants comme le berceau du snowboard en France, qui a très vite su attirer les pratiquant par des structures attractives tels que les *snowparks* du glacier et le *half-pipe* pouvant permettre aux sportifs de poursuivre leur pratique même l'été, et faire ainsi une saison de 6 mois.

« le marquage freestyle aux Deux-Alpes a donné au lieu à la constitution d'un imposant système culturels localisés élaboré par la société Deux-Alpes Loisirs, qui s'est traduit par une forte présence de ce style dans la station²¹² ».

Le snowpark du glacier des deux Alpes a, durant sept années (de 2008 à 2014), accueilli chaque été une compétition intitulée *Kumi Yama* soumise aux influences japonaises. Les *rideurs* évoluaient sur des modules customisés, selon les années, des différentes inspirations culturelles du Japon (estampes japonaises, manga, jeux vidéo). Durant la première édition de cette compétition (en 2008) l'artiste Etien' était intervenu sur un des modules, qu'il a recouvert de l'emblématique la *Grande Vague au large de Kanagawa* du

212 Philippe, BOURDEAU, *op. cit.*, p. 188.

maître japonais, Hokusai (voir annexe 38). Le choix de ce modèle représente beaucoup dans le monde de la glisse. En effet La vague d'Hokusai, (qui est une des trente-six vues du Mont Fuji réalisé en 1832), est un modèle visuel remanié par le monde de la glisse. Des deux mondes où les sports de glisse s'incarnent. La montagne est symbolisée par le Mont Fuji tandis que la vague est assimilé au monde du surf. Et c'est sur ce jeu visuel que la marque Quiksilver, créée en 1969, calquera son logo officiel pour représenter les mondes de la glisse dans lequel il s'impose comme un leader.

L'artiste Etien' a poursuivi la réalisation d'œuvres dans le *snowpark* des Deux Alpes ayant toujours pour support les modules sur lesquels évoluent les *rideurs*. Pour la compétition de freestyle *Taravana*, qui cette fois met à l'honneur non pas le Japon mais l'île de Tahiti, en hommage au rider Gary Tamatoa Zebrowski²¹³, Des graffs sont réalisés sur des bidons servant de modules aux sportifs, (voir annexe 39).

« Même si d'autres stratégies culturelles étaient envisageables à cette époque, la majorité des stations et des destinations touristiques se sont cantonnées à suivre la vague de la glisse, impulsée en particulier par la station des Arcs dans les années 1980 (et son film culte *Apocalypse snow*)²¹⁴ ».

En référence à ce film, un second volet est tourné en (2006), et de nouveau l'artiste Etien' réalisa le décor, en partenariat avec la marque *Apo* et prônant les exploits de la discipline du snowboard. Les images filmiques lient les prouesses sportives et les décors artistiques. (Voir annexe 40)

Les événements sportifs véhiculent au-delà de la performance une culture bien à eux, liée à l'art du graphisme, reprenant tout de même des motifs traditionnels et reconnus dans l'histoire de l'art.

L'œuvre est/et « matériel »

On pourrait associer certaines œuvres réalisées par les artistes de la *Board Culture*, à l'influence post-moderne des œuvres de sérigraphies, soutenue par le *Pop Art* et notamment par Andy Warhol (1928-1987). Par la technique de la sérigraphie, reprenant les icônes de l'Amérique, le produit commercial est alors rendu artistique, l'art est plus largement diffusé, jusque dans les classes populaires. Ce rapport à l'objet représenté, l'objet commercialisé, ²¹³ Snowboarder professionnel et symbole pour la communauté de la glisse, car représentant la France aux Jeux Olympiques de Turin, et seul tahitien dans la discipline du snowboard.

²¹⁴ Philippe BOURDEAU, *op. cit.*, p. 187.

comme modèle, comme œuvre, est un lien qui relie la *Board Culture* au mouvement Post-moderne. En effet le matériel produit en série, et principalement les skis, les snowboards, les skates, est pourvu d'un graphisme sobre dès sa commercialisation, affichant uniquement le logo de la marque qui le représente. Dans les années 1990-2000 le matériel s'esthétise davantage sous le jeu des marques qui s'affrontent et cherchent à vendre leur produit, à le rendre plus attractif. La gamme allie alors les dernières innovations techniques du ski, et un graphisme issu de la main d'artistes. Commercialisée, certes, la planche reste tout de même une alliance entre sport et art, qui a forgé par l'assemblage de ces deux milieux sa propre culture.

En 2008, Spacejunk lance en association avec la marque Rossignol le concept *Seven Artistic Sins*. Ce programme prévoit sur sept ans la réalisation de sept paires de skis de la marque Rossignol dont le design aura été réalisé par sept artistes différents (Andy Howell ; Steve Caballero ; Will Barras, ; Caia Koopman, Andrew Pommier, Mr Jago et Squindo). Les planches de skate, des skis, de snowboard deviennent des nouveaux supports sur lesquels se pose le regard et le talent des artistes. Le support en bois est de nouveau actualisé, comme un retour vers la tradition, le support originel, avant la création de la toile, et la forme comme, réduite et contraignante des planches, peut être un nouveau défi, un nouveau cadre.

Ce programme abouti à la réalisation « d'œuvres skiable²¹⁵ », qui sont également exposées. Le musée Dauphinois de Grenoble, a notamment pris pour modèle le graphisme de Caia Koopman, (voir annexe 41) dans son exposition permanente « Le rêve blanc » consistant à montrer l'évolution de l'objet ski, et de l'importance que le graphisme a pris sur l'objet.

La boucle est bouclée

Comme pour boucler la boucle de ces recherches, il est de mise de parler ici d'une exposition collective Hommage à Marcel Breuer organisée par le centre d'exposition Spacejunk, du 10 décembre 2009 au 23 janvier 2010. Regroupés pour traiter le thème de l'œuvre de cet architecte des artistes de *la Board Culture*, ont rendu un hommage, à travers leurs toiles. Marcel Breuer a laissé la trace de son art non seulement à Flaine, mais aussi à Bayonne (construction de la Zup à Bayonne toujours en suivant le modèle par le béton), Pôles de développement de la *Board Culture* (la montagne, la ville et l'océan).

215 *Spacejunk Board Culture Art Centers*, Grenoble, Bayonne, Spacejunk, année 2008, Imprimerie des Deux-Ponts, 2008, p. 125.

Le Photographe de l'UNESCO (Paris) (2009) David Trakiwicz (1976-) annonce dans le catalogue :

» En tant que skateur, forcément, je suis sensible à l'architecture. J'aime la rue, ses rencontres, sa poussière et son béton (...). La chaleur du goudron, sa rugosité, la froideur du béton, les différentes matières qui composent l'environnement, tout cela fait partie des sensations de la pratique du skate. En cela, ma pratique de la photo s'en rapproche. Quant à l'architecture elle-même, j'aime l'idée qu'un type soit capable de mettre en adéquation le fonctionnel et le beau, voire l'inutile, le pratique et le grandiose²¹⁶ ».

L'œuvre *Warm Concrete* (2009) de Will Barras (voir annexe 42), rend hommage à l'architecture de Marcel Breuer, tout en alliant l'esprit de la Board Culture. Dans un bâtiment imposant à la conception géométrique et reposant sur pilotis, sensiblement inspiré de l'architecture du maître du Bauhaus, un personnage semble reposer sur le fameux siège Wassily. La figure sombre, ressort davantage du fond blanc installée près d'une large table comme celle utilisée par les architectes. Serait-ce la figure de Marcel Breuer ? Toujours dans l'espace de cet immeuble un personnage près de la fenêtre semble regarder au dehors, comme pour servir de transition entre l'intérieur calme et l'extérieur plus actif. Sous cette architecture la vitesse, propre au style de Barras, est exprimée. Des personnages sont représentés en train de se déplacer, à pieds, et parmi eux un skateur glisse sur l'espace lisse de la place. La vitesse de ce personnage est accentuée par les touches de peintures visibles, et les tons grisonnant de la composition donne un écho à celui du béton, si souvent utilisé par l'architecte. Le sport de glisse, le skate, évolue dans l'œuvre de l'architecte. L'architecte crée le décor du skateur, il influence son espace. Et le sportif intègre et adapte cet espace pour pratiquer sa passion.

Enfin l'artiste Gil Le Bon Delapointe, designer, et skateur, décide, lui, au cours de cette exposition, de rendre hommage à la chaise B3 ou Wassily de Marcel Breuer. Conçue en 1925-1926 la chaise qui est pour Breuer « une sculpture dans l'espace²¹⁷ », est réalisée à partir des tubes d'acier. Gil Le Bon Delapointe reprend ici le design de la chaise, en concevant les tubes d'acier qui composent l'ossature de la chaise, mais remplacent les bandes de cuire par des planches de skate, peintes en noir (voir annexe 43). Cette œuvre renvoie directement au concept du *Skate Study House* que l'artiste a fondé avec Pierre Andre Senizergue²¹⁸, qui consiste à « élaborer le mobilier populaire avec une vision de skateboarder²¹⁹ ». Le

²¹⁶ *Spacejunk artists Catalog, Marcel Breuer*, Bayonne, Spacejunk, années 2009, Imprimerie des Deux-Ponts, 2009, p. 45.

²¹⁷ Marcel Breuer. *La chaise Wassily de Marcel Breuer*, [en ligne], Fondarch. Le portail complet sur l'architecture, le design, l'art, la photo et le tourisme culturel. Disponible sur <<https://fondarch.lu/la-chaise-wassily-de-marcel-breuer/>>. (Consulté le 15/08/2019).

²¹⁸ Pierre Andre Senizergue, ancien skateboarder professionnel et fondateur de la marque Etnies.

²¹⁹ *Spacejunk artists Catalog, Marcel Breuer*, Bayonne, Spacejunk, années 2009, Imprimerie des Deux-Ponts, 2009, p. 47.

skateboard est un mode de vie. Cette vision le conduit à poursuivre cette pensée, et en 2011 il réalise au côté de l'architecte californien François Perrin, la PAS House (la Maison du skateboardeur Pierre Andre Senizergue). C'est un prototype de la combinaison entre espace de vie et espace dédié au skate (voir annexe 44).

La pratique du snowboard qualifiée alors de post-moderne, apporte dans les années 1980 un souffle nouveau aux stations de sports d'hiver, une ambiance nouvelle, une culture nouvelle qui porte un regard nouveau sur la montagne, une pratique plus libre, mais aussi consciente de son espace environnemental. Confortée par ces pendants, tels que le surf ou le skateboard, la pratique des sports de glisse rassemble des disciplines sportives qui génèrent au-delà de leur simple pratique une véritable culture, un art de vivre, et de multiples créations artistiques qui s'alimentent de référence culturelle forte.

Au cours de ce développement, on a donc pu constater que le mouvement post-moderne, qui s'est opéré dans les années 1970-1980 a entraîné aussi des questionnements quant à l'image de la montagne qui n'a de cesse de basculer entre tradition et modernité. Avec le retour vers des formes représentatives de l'esprit montagne tel que prône le *néo-style montagnard*, on tend à perdre l'authenticité de la tradition vernaculaire des différentes régions de montagne au profit d'une image standardisée, idéalement créée pour séduire, (ce que Laurent Chappis avait d'ailleurs qualifiée d'architecture putain). Cependant on assiste également à l'émergence de nouvelles pratiques de la montagne qui forment autour d'elles une culture riche de formes d'expressivité, passant par le corps (le sport), mais aussi l'esprit (l'art), et se reliant au reste du territoire français par les diverses déclinaisons de la pratique des sports de glisse. Il est intéressant de noter que les pratiques post-modernes comme le *snowboard* se développent dans les lieux, qualifiés à un moment donné de l'histoire comme moderne et qui constituent aujourd'hui une tradition dans la tradition plus large du territoire alpin.

Conclusion

Dans le domaine des Beaux-Arts, une transposition est une technique de restauration, consistant à remplacer le support original détérioré d'une œuvre, par un support neuf. Dans le cadre de ces recherches nous viendrons à renverser cette définition. Ici, le support, la montagne, reste le même. C'est son contenu qui a changé, c'est le décor du paysage qui s'est transformé, en une structure nouvelle. Du vallon désert, il est passé à la station de sports d'hiver, Flaine. A Flaine l'art et la culture contemporaine se sont implantés par la volonté idéale des promoteurs. Le Centre d'Art de Flaine a, durant 25 années, fait rayonner sa culture contemporaine à travers l'art qu'il mettait gratuitement à disposition des vacanciers. Pour ne pas éclater au contact de la réalité, la bulle utopique qui s'est formée autour de la station, a tout de même nécessité de se raccrocher au territoire plus vaste qui l'entourait. Et s'est une fois de plus par le médium de l'art, qu'un lien s'est formé entre la station nouvelle, le moderne et le territoire ancien, la tradition.

Si la montagne a perduré pendant des siècles dans un équilibre traditionnel, elle a depuis moins de cent ans, muté de manière extrêmement rapide. Urbanisée, la montagne est en quelque sorte devenue le prolongement des villes, qui ont importées leur mode de vie et ont effacées voire même réduit, la montagne traditionnelle à une image, désormais, folklorique et lointaine dans l'imaginaire collectif. « Soucieuse » de voir ce mode de vie disparaître, Sylvie Boissonnas prend l'initiative, de le faire perdurer dans les mémoires, par l'intermédiaire de l'œuvre *Portraits en altitude*. Œuvre anthropologique, ce caractère propre au reportage témoigne de l'impact de la modernisation de la montagne. On souhaite matérialiser un patrimoine immatériel que l'on voit peu à peu s'effacer, que l'on craint d'avoir réduit par les nouvelles pratiques de la montagne.

Cette peur de l'oubli passe donc par le médium de l'art. Et c'est une nouvelle fois par son intermédiaire, que dans les années 1970, un retour en arrière s'opère. Ce retour traduit la volonté de l'image idéalisée de la montagne que l'on aimerait retrouver. Mais cette image semble déformée et réadaptée.

Si les Boissonnas avait construit leur utopie en fonction de leur idéal, les grands groupes touristiques ont tenté de construire une utopie standardisée, qui correspondrait au goût d'un plus large public afin de mieux commercialiser l'espace. Le cas développé par Marie Wozniak sur le style néo-montagnard interroge sur l'image de la montagne.

Paradoxalement, si c'est l'Etat qui a lancé la grande campagne d'aménagement de la montagne laissant dans les années 1960-1970 le libre choix aux promoteurs, c'est ce même acteur qui lutte à présent pour conserver le patrimoine des stations et des villages.

L'étude de l'art dans les stations de sports d'hiver, qu'il soit sous la forme de l'architecture, de sculptures, de peinture, de graphisme ; qu'il soit intégré à des sites insolites ou des supports originaux, permet donc de rendre compte de l'évolution du territoire alpin. Les œuvres d'art et l'architecture de Flaine sous entendent la modernité du territoire. L'œuvre *Portraits en altitude*, sous la forme du reportage, a permis de se remémorer la tradition de l'espace montagnard et a fait perdurer la mémoire de ce monde, que l'on craignait, dans les années 1970-1980, de voir s'effacer. Cette même volonté de retour vers une image plus en adéquation avec le territoire va de pair avec le mouvement post-moderne. L'étude des formes artistiques qui en émane, mène à comprendre ce qui s'est produit après le phénomène de l'aménagement massif de l'espace montagne. Si le retour à des formes plus en adéquation avec l'imaginaire montagne a présenté une confusion entre image réelle et image fantasmée de la montagne, des mesures ont été prises pour maintenir les différents mondes que la montagne rassemble. L'émergence de nouvelles pratiques, tel que le snowboard, intégrées dans la pratique plus large des sports de glisse, a généré l'émergence d'une autre culture en montagne, entraînant la réalisation d'un art qui lui est propre et qui souhaite s'accorder avec son environnement.

Entre tradition, modernité et post-modernité, le clivage de la montagne semble être divers. Montagne traditionnelle, montagne aménagée, montagne idéale, utopique, montagne sportive, montagne moderne, montagne culturelle, montagne naturelle. A la différence des pays voisins comme l'Autriche ou la Suisse, il semblerait que l'image des Alpes françaises soit moins stabilisée sur un modèle unique, et tend à vaciller entre ces différents modèles que l'on lui a attribué entre les années 1960 et 1990.

L'étude de l'art en station a permis de comprendre l'évolution du territoire alpin tout en dégagant un cheminement, un lien qui connecte les différentes étapes de cette évolution. « Soucieuse d'avoir intégrée un Centre d'Art de Flaine contemporain » supposant la modernité sur un territoire ancien, Sylvie Boissonnas a suscité un regard vers le passé, vers la tradition avec le médium de l'art à la fin des années 1970. Cette attention portée au passé est en corrélation avec le mouvement post-moderne qui s'est opérée dans les mêmes dates. Ce mouvement a entraîné par la suite la réapparition de formes qui se veulent être plus proches de la montagne (même si elles ne le sont pas toujours), et correspond à la volonté sociale de

revenir à un mode de vie plus sain (stimulant alors les pratiques traditionnelles des agriculteurs et éleveur de montagne qui, grâce à cette prise de conscience peuvent maintenir leur activité). Et des nouvelles pratiques, tel que le snowboard, ont émergé, et ont créé une culture qui leur est propre et dont la diffusion, et propagation s'accroît de jour en jour. Il est intéressant de noter que peu de sports ont engendré une culture aussi poussée, qui s'exprime à travers autant de manifestations artistiques.

Dans ce rapport entre tradition et modernité, il semblerait que la forme du reportage soit idéale pour rendre compte de la mutation. L'œuvre *Portraits en altitude*, est contemporaine à cette mutation. Elle est réalisée au cours de cette mutation et tend alors à transmettre toutes les problématiques de cette époque

Les créations artistiques qui émanent des stations de sports d'hiver, indiquent que ces dernières sont à présent des lieux de vie pérenne dont une culture propre en émane. Pérenne ? Pas si sûr... Le nouvel enjeu des stations de sports d'hiver, de ses acteurs, (autochtones, habitants, promoteurs, sportifs, artistes) est de faire face au déclin de l'équilibre environnemental.

Pour la première fois en 2019, le glacier des Deux-Alpes a dû fermer prématurément son exploitation estivale, de par son état inquiétant. En recul depuis déjà plusieurs années, en corrélation avec le réchauffement climatique, la question de la pérennité des pratiques des sports de glisses (hivernaux) se posent. Les artistes, tout autant que les sportifs se mobilisent en une voix pour lutter contre la dégradation de leurs espaces d'expression. Cependant la question subsiste. Quel avenir pour les stations de sports d'hiver ?

Environnement sur lequel on a joué, eu du plaisir, environnement que l'on a contemplé, que l'on a pratiqué, que l'on a modernisé, que l'on a transformé, que l'on a réadapté selon l'image que l'on souhaité, aujourd'hui il est en péril.

Une des nouvelles réflexions qui peut découler de ces recherches, peut être celle qui concerne la question environnementale, qui dans notre siècle s'applique plus que jamais à cet espace. Nous conduisant à repenser la montagne, repenser son aménagement et à repenser les pratiques que l'on a le loisir de réaliser sur son ossature. Si la neige vient à manquer que faire des stations de sports d'hiver ? C'est une question qui se pose déjà depuis le début des années 2000, mais il semblerait que très peu de changements se soit opérée. L'art serait-il un moyen de davantage mettre en garde ?

Philippe Pastor (1961-), avec son installation *Les Arbres brulés* plaide pour la sauvegarde de l'environnement, est annoncé :

« J'ai vu le feu ravager la montagne ; je ne me résigne pas à sa destruction et refuse d'oublier. Je suis horrifié par cette nature défigurée, révolté contre les auteurs de cette destruction... Ce spectacle désolant est le miroir de la société ».

Cartel de l'œuvre.

Une série de quinze « troncs » calcinés est implanté à l'entrée de l'hôtel et signe l'engagement de l'artiste après de la lutte pour la sauvegarde de l'environnement et dans le Programme « Plantons pour la planète » dans lequel des artistes de toute nationalité se sont engagé à réaliser des œuvres emblématiques de leur cause.



Table des annexes

Annexe 1 : Charles Bertier, Vallée du Vénon, Musée de Grenoble.....	126
Annexe 2 : Guy Zahler, Souvenir. <i>La Pierre-à-voir</i> , 1986, Lunettes de soleil gravée à la pointe sèche. 3,8x13 cm. Musée Cantonal des beaux-arts.....	127
Annexe 3 : Flaine. Photographie Arnaud Legrain. Janvier 1979.....	128
Annexe 4 : Plan masse de la station.....	129
Annexe 5 : Détail panneaux de béton préfabriqué.....	130
Annexe 6 : Hôtel Le Flaine et le résidence Bételgeuse.....	131
Annexe 7 : Détail du pignon en porte-à-faux de l'hôtel le Flaine.....	132
Annexe 8 : Cabane Charle Chaplin, <i>La ruée vers l'or</i> . 1925.....	133
Annexe 9 : La chapelle, Marcel Breuer, 1973.....	134
Annexe 10 : Liste des expositions organisées et exposées au Centre d'Art de Flaine de 1970 à 1994, issue de l'ouvrage Flaine la création de E. Boissonnas et Archives BK.....	135
Annexe 11 : <i>Auditorium Sylvie et Éric Boissonnas</i> , Daniel Chiquet et Mario Jossa, 1986.....	138
Annexe 12 : <i>Fontaine</i> , Pol Bury, Quatrième Quart du XXe siècle, Inox. Hall d'entrée de l' <i>Auditorium Sylvie et Éric Boissonnas</i>	139
Annexe 13 : Monique Frydman diptyque <i>Jaune secret III</i>	140
Annexe 14 : Cinéma Studio 1600.....	141
Annexe 15 : <i>Le Boqueteau</i> , Jean Dubuffet, 1996/1988, Armature de fer, résine Epoxy, polyuréthane, 920 cm.....	142
Annexe 16 : <i>Tête de femme</i> , Pablo Picasso, Acrylique sur panneaux composites polymérisés et structure métallique, 1200x 520x400cm, 1957/1991.....	143
Annexe 17 : <i>Les trois hexagones</i> , Victor Vasarely, métal et émail peint, 530 cm, 1973. Image de J.F. Lyon-Caen.....	144
Annexe 18 : <i>Fontaine de Glace</i> , Carl Nesjar, acier inoxydable.....	145
Annexe 19 : <i>Faisceaux lumineux</i> , Davos Hanich, acier, 1970-1971.....	146
Annexe 20 : <i>Empreinte de corde</i> , Vera Cardot, résidence le Béliet.....	147
Annexe 21 : Arnaud Legrain, Station de Flaine, vu des chalets d'alpages d'Aujon, octobre 1979.....	148
Annexe 22 : Arnaud Legrain, Station de Flaine, Le berger sous les remontées mécanique, juillet 1979.....	148
Annexe 23 : Arnaud Legrain, François Reydet dans une étable avec son taxi, décembre 1978.....	148
Annexe 24 : Arnaud Legrain, Arâches, 1978.....	148
Annexe 25 : Arnaud Legrain, dîner chez les Cartier, 1979.....	148
Annexe 26 : Arnaud Legrain : Emilie Bourbon, février 1979.....	149
Annexe 27 : Arnaud Legrain, François Reydet durant un vélage, préparant une injection, décembre 1979.....	149
Annexe 28 : Arnaud Legrain, Paul Richard, février 1979.....	149
Annexe 29 : Les courts métrages de Portraits en altitude et un montage audio-visuel.....	150
Annexe 31 : Arnaud Legrain, Evelyne Rey, juillet 1982.....	152
Annexe 31bis : Arnaud Legrain, Les foins dans la famille Cartier, été 1979.....	152

Annexe 32 : Arnaud Legrain, François Reydet, les foins.....	152
Annexe 33 : Arnaud Legrain, Robert Cartier.....	152
Annexe 34 : Odile Pellissier, Usine Cartier, juillet 1982.....	152
Annexe 35 : Arnaud Legrain, Robert Cartier, Usine de décolletage.....	152
Annexe 36 : Tina Modotti, vers 1927 sur les mains des travailleurs aux Mexique.....	153
Annexe 37 : Street Art Fest Grenoble, Etien', 2018.....	154
Annexe 38 : Habillage de kicker, glacier des Deux-Alpes, Etien', aérosol sur bidime, 20 mètres, 2008. D'après la <i>Grande Vague au large de Kanagawa</i> Hokusai, estampe, XIX ^e	155
Annexe 39 : Etien', compétition de freestyle Taravana, glacier des Deux-Alpes, aérosol sur bidon, 2007.....	156
Annexe 40 : Décors Etien', film <i>apocalypse snow</i> 2006.....	157
Annexe 41 : Caia Kopmann, <i>Seven Artistic Sins</i> , 2008.....	158
Annexe 42 : Will Barras, <i>Warm Concrete</i> , 2009.....	159
Annexe 43 : Gil Le Bon Delapointe, <i>Marcel Would Go</i> , 2009, Skateboard, et tube original, 79 x 76x 73.5 cm. 160	
Annexe 44 : « PAS HOUSE », Gil Le Bon Delapointe, 2011.....	161

Annexe 1 : Charles Bertier, Vallée du Vénon, Musée de Grenoble



Annexe 2 : Guy Zahler, Souvenir. *La Pierre-à-voir*, 1986, Lunettes de soleil gravée à la pointe sèche. 3,8x13 cm. Musée Cantonal des beaux-arts.



Annexe 3 : Flaine. Photographie Arnaud Legrain. Janvier 1979.



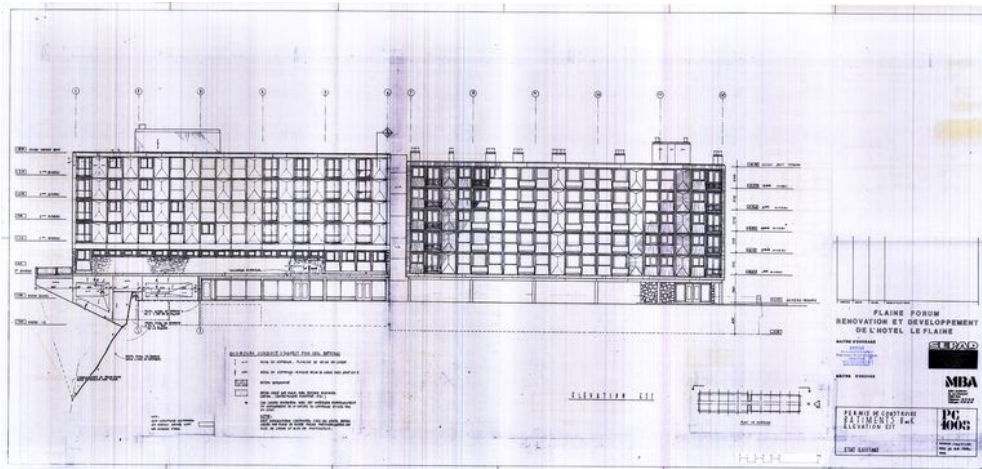
Annexe 4 : Plan masse de la station



Annexe 5 : Détail panneaux de béton préfabriqué.



Annexe 6 : Hôtel Le Flaine et le résidence Bételgeuse.



Annexe 7 : Détail du pignon en porte-à-faux de l'hôtel le Flaine.



Annexe 8 : Cabane Charle Chaplin, *La ruée vers l'or*. 1925.



Annexe 9 : La chapelle, Marcel Breuer, 1973.



Annexe 10 : Liste des expositions organisées et exposées au Centre d'Art de Flaine de 1970 à 1994, issue de l'ouvrage Flaine la création de E. Boissonnas et Archives BK

Début 1970- Collection d'affiches anciennes anglaises (Fonds du Musée décoratifs de Paris)

Hiver 1970-1971- Exposition d'œuvres prêtées par des galeries

Hiver 1971-1972- Exposition anglaise de Hanover Gallery de Londres

- Festival Joseph Losey, en présence du metteur en scène

Printemps 1972- Rétrospective Anselme Bois-Vives, peintre « brut » de Savoie.

Hiver 1972-1973- la conquête d'un marché mondial. Micromécanique, de l'horlogerie au décolletage dans la vallée moyenne de l'Arve.

Pâques 1973- Nicola. Objets et meubles anthropomorphes, avec, en happening, la descente de moniteurs dans un immense manteau rouge.

Hiver 1973-1974- Sept dessinateurs humoristiques : Bosc, Desclozeaux, Puig-Rosado, Ronald Searle, Tim et Topor. Happening inspiré par l'émission « Du tac au tac ».

Printemps 1974- Adzak. Reliefs en creux. Happening : Adzak créé des œuvres dans la neige.

Été 1974- Cinq illustrateurs à Flaine. Bernard Cretin, Maurice Garnier, Georges Lemoine, Colette Portal, Gérard Schreiber.

Hiver 1974-1975- Pol Bury. Sculptures cinétiques à mouvement lent, gravures, dessins, films.

- Henri Cartier Bresson : « En France », exposition itinérante du Centre national G. Pompidou (CNGP)

Printemps 1975- Abram Topor, peintures. (Abram est le père de Roland)

Été 1975- Peintures rituelles du Mithila (Inde)

Hiver 1975-1976- François Xavier et Claude Lalanne.

Été 1976- Peintures sans châssis du groupe « Support-surface ». Exposition itinérante du CNGP.

Hiver 1976-1977- Le Massif du Mont-Blanc vu par trois artistes genevois à la fin du XVIII^{ème} siècle. (Collection Paul Payot, Chamonix).

Hiver 1977- Erro. Exposition itinérante du CNGP

Hiver 1977-1978- Martial Raysse. Peintures de la série « Loco Bello »

Mars 1978- Art Mural américain. Photographies de murs peints dans les rues.

Pâques 1978- Debout, dessinateur d'humour. Calder. Exposition itinérante du CNGP

Été 1978- Max Ernst. Ensemble de lithographies. Exposition itinérante du CNGP.

Hiver 1978-1979- « Un air de fête » de Niki de Saint-Phalle, Takis, Tinguely.

Printemps 1979- Jiri Kolar. Collages, poèmes, objets.

Hiver 1979-1980- Tinguely. Création d'un document audio-visuel « Rencontre de Jean Tinguely avec le ferrailleur ».

Printemps 1980- Zuka. Histoire des Indiens de Californie racontée en papiers collés.

Été 1980- Des habitants d'Arâches, Chatillon, Magland, Saint-Sigismond en Haute-Savoie, nous ouvrent leur porte. Photographies en relation avec la série « Portraits en altitude ».

Hiver 1980-1981- Arman. Rétrospective 1950-1976. Création d'un document audio-visuel autour des « Nouveaux réalistes ». Entretien avec Arman, Jean Tinguely et Otto Hahn.

Printemps 1981- Jean Dewasne. Peinture laquée, gouaches. Création d'un document audiovisuel

Été 1981- Shirley Jaffe. Peinture abstraite.

Hiver 1981-1982- « A la montagne, la terre ne nourrit pas son homme », photographies de Jean Gaumy, Arnaud Legrain et Odile Pelissier.

Printemps 1982- Bernd Zimmer. Peinture expressionniste contemporaine berlinoise.

Été 1982- Raymond Depardon. Correspondance newyorkaise.

Hiver 1982-1983- Denis Laget. Peintures 1982.

Printemps 1983- Gaston Chaissac. Dessins, peintures, sculptures.

Été 1983- Baquet et Doisneau. Ballade pour un violoncelle et chambre noire.

Hiver 1983-1984- Hervé Di Rosa : peintures et dessins. Richard di Rosa : sculptures.

Printemps 1984- Simon Hantaï. Le pliage comme méthode.

Été 1984- Edouard Boubat. Photographies.

Hiver 1984-1985- Philippe Dereux. De l'épluchure à la peinture.

Printemps 1985- Un choix d'œuvres dans les collections du FRAC de Rhône-Alpes.

Été 1985- Mehdi Qotbi. Peintures écrites.

Hiver 1985-1986- Pol Bury. Ramollissements, fontaines, miroirs.

Printemps 1986- Sam Szafran. Pastels, fusains.

Été 1986- Gloria Friedmann. Sculptures et projet « Météora ».

Hiver 1986-1987- Pierre Buraglio. Agrafage, assemblage, récupération.

Printemps 1987- Sophie Calle. « J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles ».

Été 1987- Fassianos. Peintures, dessins.

Hiver 1987-1988- Dans le village haut-savoyards. Photographies.

Printemps 1988- « A propos d'arbres ». Exposition prélude à l'implantation du « Boqueteau » de Jean Dubuffet sur le forum le 18 juin 1988.

Été 1988 et hiver 1988-1989- Jean Dubuffet : « Autour du boqueteau ».

Hiver 1988-1989- « Bords de mer, bords de Marne », Photographies de Jacques Faujour.

Été 1989- Monique Frydman. Peintures.

Hiver 1989-1990- Gilles Aillaud. Peintures.

Printemps 1990- Miriam Tinguely. Aquarelles et peintures.

Été 1990 et hiver 1990-1991- Marcel Breuer, un architecte en France. Flaine et les artistes.

Été 1991 et hiver 1991-1992- Picasso. Lithographies, et sérigraphies autour de l'inauguration de « Tête de femme », le 29 juin 1991.

Hiver 1991-1992- Sculptures de Ghislaine Vappereau et Emmanuel Saulnier.

Été 1992 et hiver 1992-1993- « Men's lives », Photographies de la vie des marins-pêcheurs de Long Island (Etats-Unis).

Hiver 1992-1993- Erik Samakh. Captage. Aptage de sons du petit bois. Audition dans la chapelle.

Été 1993- Zuka. Cartes pastorales, agrémentées de silhouettes de ruminants.

Hiver 1993-1994- Bernard Piffaretti. Peintures.

Annexe 11 : *Auditorium Sylvie et Éric Boissonnas*, Daniel Chiquet et Mario Jossa, 1986.



Annexe 12 : *Fontaine*, Pol Bury, Quatrième Quart du XXe siècle, Inox. Hall d'entrée de l'*Auditorium Sylvie et Éric Boissonnas*.



Annexe 13 : Monique Frydman diptyque *Jaune secret III*



Annexe 14 : Cinéma Studio 1600.



Annexe 15 : *Le Boqueteau*, Jean Dubuffet, 1996/1988, Armature de fer, résine Epoxy, polyuréthane, 920 cm.



Annexe 16 : *Tête de femme*, Pablo Picasso, Acrylique sur panneaux composites polymérisés et structure métallique, 1200x 520x400cm, 1957/1991.



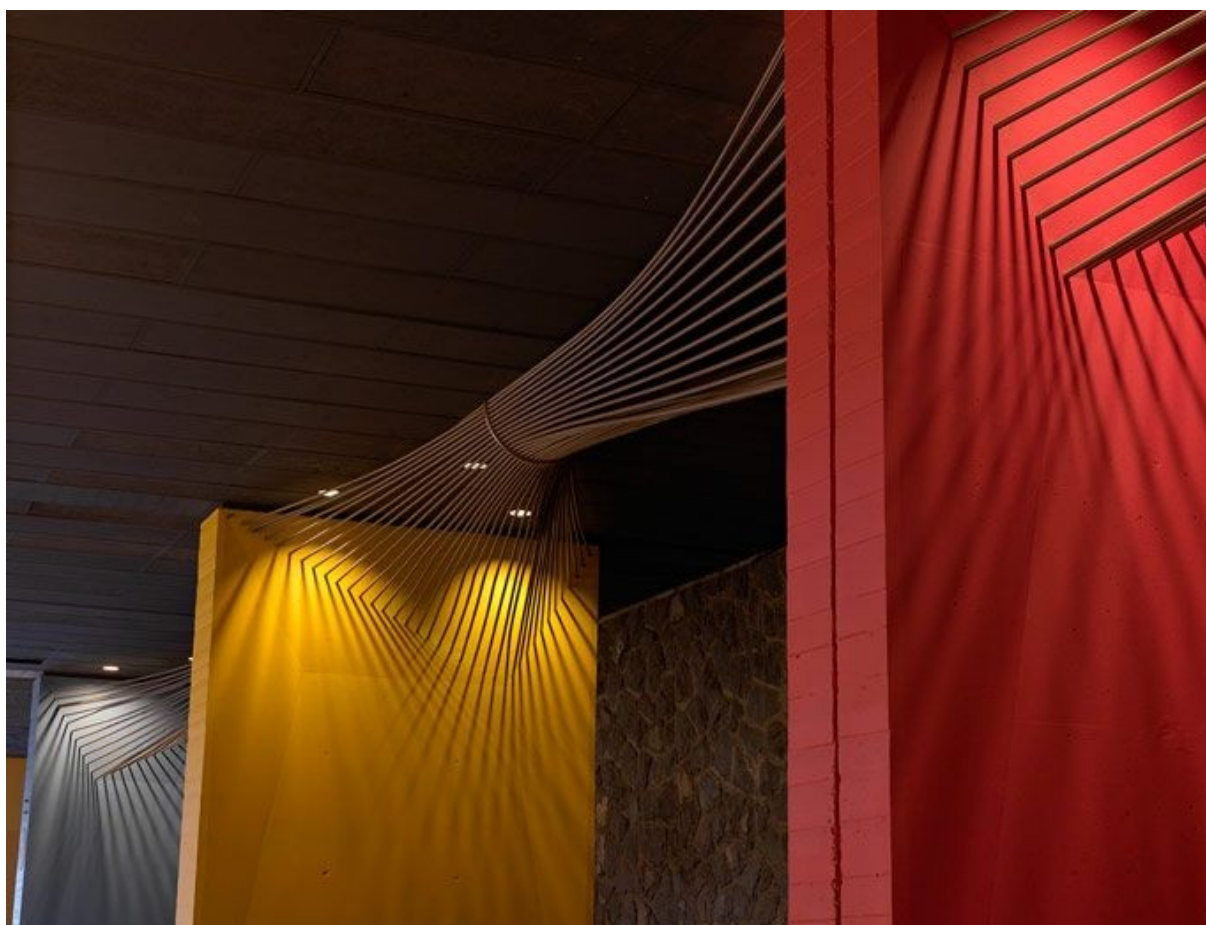
Annexe 17 : *Les trois hexagones*, Victor Vasarely, métal et émail peint, 530 cm, 1973. Image de J.F. Lyon-Caen.



Annexe 18 : *Fontaine de Glace*, Carl Nesjar, acier inoxydable.



Annexe 19 : *Faisceaux lumineux*, Davos Hanich, acier, 1970-1971.



Annexe 20 : *Empreinte de corde*, Vera Cardot, résidence le Bélier



Annexe 21 : Arnaud Legrain, Station de Flaine, vu des chalets d'alpages d'Aujon, octobre 1979

Photographie indisponible

Annexe 22 : Arnaud Legrain, Station de Flaine, Le berger sous les remontées mécanique, juillet 1979

Photographie indisponible

Annexe 23 : Arnaud Legrain, François Reydet dans une étable avec son taxi, décembre 1978

Photographie indisponible

Annexe 24 : Arnaud Legrain, Arâches, 1978.

Photographie indisponible

Annexe 25 : Arnaud Legrain, dîner chez les Cartier, 1979.

Photographie indisponible

Annexe 26 : Arnaud Legrain : Emilie Bourbon, février 1979

Photographie indisponible

Annexe 27 : Arnaud Legrain, François Reydet durant un vèlage, préparant une injection, décembre 1979.

Photographie indisponible

Annexe 28 : Arnaud Legrain, Paul Richard, février 1979

Photographie indisponible

Annexe 29 : Les courts métrages de Portraits en altitude et un montage audio-visuel.

1. Evelyne Rey

Le Chatelard, commune de Saint-Sigismond, 1982

Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (14 min 21 s) : n. et b. (PAL)

Édition : Flaine : la Culture pour vivre (France) [prod., distrib.] , cop. 1991

Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas

Réalisateur : Aline Luque

Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France

Distributeur : La Culture pour vivre. France

2. La famille André Nicodex

Les Vercaires, commune de Saint-Sigismond, 1978 à 1979

Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (14 min) : n. et b. (PAL)

Édition : Flaine : La Culture pour vivre (France) [prod.] , cop. 1991 ; Flaine : La culture pour vivre [distrib.] , 1991 (cop.)

Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas

Réalisateur : Aline Luque

Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France

Distributeur : La Culture pour vivre. France

3. La famille Cotterlaz-Carrat

Chef-lieu d'Arâches, 1978 à 1986

Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (10 min 20 s) : n. et b. (PAL)

Édition : Flaine : La Culture pour vivre (France) [prod.] , cop. 1991 ; Flaine : La culture pour vivre [distrib.] , 1991 (cop.)

Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas

Réalisateur : Aline Luque

Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France

Distributeur : La Culture pour vivre. France

4. Femmes de la montagne

Arâches, Châtillon-sur-Cluses, Magland, Saint-Sigismond, 1978 à 1982

Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (14 min 35 s) : n. et b. (PAL)

Édition : Flaine : La Culture pour vivre (France) [prod.] , cop. 1991 ; Flaine : La culture pour vivre [distrib.] , 1991 (cop.)

Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas

Réalisateur : Aline Luque

Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France

Distributeur : La Culture pour vivre. France

5. François Reydet et sa soeur Juliette

La Frasse, commune d'Arâches, 1978 à 1986

Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (14 min) : n. et b. (PAL)

Édition : Flaine : La Culture pour vivre (France) [prod.] , cop. 1991 ; Flaine : La culture pour vivre [distrib.] , 1991 (cop.)

Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas
Réalisateur : Aline Luque
Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France
Distributeur : La Culture pour vivre. France

6. Lieux de rencontres

Arâches, Châtillon-sur-Cluses, Magland, Saint-Sigismond, 1978 à 1979
Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (12 min 52 s) : n. et b. (PAL)
Édition : Flaine : La Culture pour vivre (France) [prod.] , cop. 1991 ; Flaine : La culture pour vivre [distrib.] , 1991 (cop.)
Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas
Réalisateur : Aline Luque
Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France
Distributeur : La Culture pour vivre. France

7. Louisa Allamand, agricultrice à la retraite

Les Hauts Choseaux, commune de Saint-Sigismond, 1978 à 1982
Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (17 min 25 s) : n. et b. (PAL)
Édition : Flaine : La Culture pour vivre (France) [prod.] , cop. 1991 ; Flaine : La culture pour vivre [distrib.] , 1991 (cop.)
Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas
Réalisateur : Aline Luque
Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France
Distributeur : La Culture pour vivre. France

8. Robert Cartier et sa femme Martine

Les Meuniers, commune de Magland, 1978 à 1979
Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (10 min 04 s) : n. et b. (PAL)
Édition : Flaine : La Culture pour vivre (France) [prod.] , cop. 1991 ; Flaine : La culture pour vivre [distrib.] , 1991 (cop.)
Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas
Réalisateur : Aline Luque
Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France
Distributeur : La Culture pour vivre. France

1 montage audio-visuel sous forme de diaporama.

Histoire de l'horlogerie et du décolletage dans la vallée de l'Arve.

Description matérielle : 1 cass. vidéo (S-VHS) (15 min 15 s) : n. et b. (PAL)
Édition : Flaine : La Culture pour vivre (France) [prod.] , cop. 1990 ; Flaine : La culture pour vivre [distrib.] , 1990 (cop.)
Auteur de l'idée originale : Sylvie Boissonnas
Réalisateur : Aline Luque
Producteur de vidéogrammes : La Culture pour vivre. France
Distributeur : La Culture pour vivre. France
Annexe Annexe 12 biographie Arnaul Legrain

Annexe 31 : Arnaud Legrain, Evelyne Rey, juillet 1982.

Photographie indisponible

Annexe 31bis : Arnaud Legrain, Les foins dans la famille Cartier, été 1979.

Photographie indisponible

Annexe 32 : Arnaud Legrain, François Reydet, les foins.

Photographie indisponible

Annexe 33 : Arnaud Legrain, Robert Cartier.

Photographie indisponible

Annexe 34 : Odile Pellissier, Usine Cartier, juillet 1982.

Photographie indisponible

Annexe 35 : Arnaud Legrain, Robert Cartier, Usine de décolletage

Photographie indisponible

Annexe 36 : Tina Modotti, vers 1927 sur les mains des travailleurs au Mexique.



Annexe 37 : Street Art Fest Grenoble, Etien', 2018.



Annexe 38 : Habillage de kicker, glacier des Deux-Alpes, Etien', aérosol sur bidime, 20 mètres, 2008. D'après la *Grande Vague au large de Kanagawa* Hokusai, estampe, XIX^e.



Annexe 39 : Etien', compétition de freestyle Taravana, glacier des Deux-Alpes, aérosol sur bidon, 2007.



Annexe 40 : Décors Etien', film *apocalypse snow* 2006



Annexe 41 : Caia Kopmann, *Seven Artistic Sins*, 2008.



Annexe 42 : Will Barras, *Warm Concrete*, 2009



Annexe 43 : Gil Le Bon Delapointe, *Marcel Would Go*, 2009, Skateboard, et tube original, 79 x 76x 73.5 cm.



Annexe 44 : « PAS HOUSE », Gil Le Bon Delapointe, 2011.



Bibliographie

Sources premières

- Fond archivistique concernant la station de Flaine. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

(Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « été 1994 ; hiver 1994-1995 », côte FLAI 25).

Document, « Exposition Centre d'art de Flaine – Haute-Savoie – été 1980 ‘ *Des habitants d'Arâches, Chatillon/Cluses, Magland et Saint Sigismond nous ouvrent leurs portes*’ »

Catalogue de présentation, *Portraits en altitude, Documentaires d'Aline Luque*, présenté par La culture pour vivre et le Centre d'Art de Flaine.

Document, « Des habitants d'Arâches, Chatillon, Magland, Saint-Sigismond en Haute-Savoie, nous ouvrent leur porte ».

Document dactylographié. Etat d'avancement des histoires de vie dans les communes de, Magland, Arâche, Saint Sigismond, Chatillon. S. Boissonnas, Aline Luque. Centre d'Art de Flaine.

Document dactylographié. Lettre de Françoise Ruelle à Jean Daive (France Culture). 12 janvier 1995.

Document dactylographié. « Le Centre d'Art de Flaine reçoit France Culture » 1995.

Document dactylographié. France Culture, programmation, « Le pays d'ici aux Carroz d'Arâches »

Document dactylographié. Exposition de photographie au Centre d'Art de Flaine, *Trois photographes*, descriptif de l'exposition, Hiver 1981- 1982 et hiver 1987-1988.

Programmation, Paris-Cham', « Agenda Ile-de-France », février, mars 1995.

Programmation du festival *Jeunesse du Cinéma*, les 9, 10, 11 septembre à la fête de l'Humanité.

Articles de presses

« Flaine, Centre d'Art : des formes et des couleurs », in *Le Dauphiné libéré*, 6 février 1995.

« France Culture veut rendre hommage à cette Œuvre de collectages et de témoignages », in *Le Dauphiné libéré*, 12 février 1995.

Alexie Lorca, « Les Gens d'en Haut », in, *Lire*, décembre et janvier 1995.

Denis, Magnn, « Flaine : voyage au cœur d'un temps perdu », in *Le Dauphiné libéré*, 10 août 1994.

Philippe Villard, « Flaine, Portraits en altitude », in *Le Messager*, 10 août 1994.

(Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Articles de presses », côte FLAI 64).

« L'intégration des arts dans une station de ski, l'exemple de Flaine », *Jardin des arts*, avril 1974.

Claud, Edelman, « Flaine La Métropole des neiges n'est pas née, et voici pourquoi », in *France-Soir*, 7 janvier 1967, p.6.

G. Picard, « Week-end à Flaine pour 7 jour jours ailleurs », in *Paris jour*, 30 décembre 1968.

« Gros Plan sur le Centre d'Art », in *Le courrier Savoyard*, 18 janvier 1985.

« A propos d'arbres à Flaine », in ... *de la région* (titre du journal incomplet), 13 février 1988.

J. Rossat, « Tête de femme, un des totems de Picasso, a trouvé sa place à Flaine », in *Le messager*, 17 juillet 1981.

D. M, « Un Totem de Picasso va être érigé à Flaine », in *La Tribune de Genève*, 28 juillet 1981

« A Flaine une saison éblouissante à Partir de Noël 1970 », in *Le Dauphiné libéré*, Grenoble, 24 décembre 1970.

« La culture au sommet », in *l'Express*, 28 février 1970

Jean, PRASTEAU, « A Flaine, la Plagne et Courchevel la culture prend de l'altitude », in *le Figaro*, 28 janvier 1972.

« A Flaine, les sportifs préfèrent le cinéma divertissant », in *Nice le Matin*, 6 février 1970.

« Gros Plan sur le Centre d'Art », in *Le courrier Savoyard*, 18 janvier 1985.

J.L LHOEST, « Flaine est la station de ski la plus avant-gardiste » titre et date inconnus.

« Cinétisme et nouvelles "rouges" à Flaine la puriste », in *Le quotidien de Paris*, non daté.

« Pro-Flaine ou anti-Flaine ? », in *le Figaro*, 17 juillet 1969.

Philippe VILLARD, « Les rendez-Vous de l'été, Flaine, Portraits en altitude », in *Le messager*, 12 août 1994.

Chantal CHABERT, « La mémoire des hommes », in *Le Progrès de Lyon*, 12 janvier 1982.

Chantal CHABERT, « A l'écoute d'une station, Le cœur de Flaine », in *Le Progrès de Lyon*, 24 août 1982.

« Par son architecture originale, une conception anti-pollution et son animation culturelle, Flaine est la station la plus "avant-gardiste" », Titre inconnu, Date inconnue.

Claude, FRANCILLON, « Flaine : une faute de carre », Titre inconnu, Date inconnue.

« Animation culturelle : Deux tentatives originales : Flaine, Les Arcs », in *Hommes et commerces*, février 1975.

« Une exposition sur le décolletage en pleine station du ski », Titre inconnu, mars 1973.

« Flaine l'incorruptible », in *Le Figaro*, 24 mars, 1969.

« Dans la poudreuse du Grand Massif, Samoëns-Flaine : l'ancien et les modernes », in *Le Monde*, 7 janvier, 1984.

« Week-end à Flaine pour "7 jours ailleurs"... », in *Paris-Jour*, 30 décembre 1968.

« Flaine- An I », in *Le nouveau Journal*, 16 septembre 1969.

« Flaine Station de Breuer » in *Revue d'Architecture*, n°43, Mars 1994.

« Flaine : Bebel du ski et des loisirs », in *Le Dauphiné Libéré*, 25 décembre 1969.

Document dactylographié. La production esthétique à Flaine. Eric Boissonnas, 1972.

(Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « A propos du Centre d'Art », côte FLAI 60)

Manifestation documentaire intitulé « au Carrefour des régions du Centre Pompidou », organisé au M.N.A.M, Paris du 25 juin au 31 août 1980.

Document dactylographié. Texte de présentation des Centres d'art privés, par Norbert Pierlot.

Document dactylographié. Association des Centres d'art privés. Statuts

Document dactylographié. Flaine. Dossier de présentation.

Document dactylographié. Déclaration d'intention des 5 membres fondateurs de l'Association des centres d'art privés.

Document dactylographié. Texte d'inauguration de l'exposition du décolletage à Flaine. Le 17 décembre 1972. Lu et probablement rédigé par S. Boissonnas

Document dactylographié. Centre d'art contemporain de Flaine, création Artistique et Centre culturel.

Document dactylographié. Flaine, fiche technique.

Document dactylographié. Liste des œuvres d'Art à Flaine. 8 juin 1995.

Document dactylographié. La culture pour vivre. Statut Juridique.

Document dactylographié. Compte-rendu de la réunion du 8 août 1995.

Document dactylographié. Réunion du vendredi 18 août 1995. Fermeture du Centre d'Art de Flaine.

Document dactylographié. Déménagement du Centre d'Art de Flaine, liste des tableaux. 6 octobre 1995.

Articles

« Création de l'Association des centres d'art privés », in *La Dépêche du Midi*, 10 avril, 1973.

« Avec le "Groupe de cinq", l'Association des centres d'art privés est née », in *Le Monde*, 5 avril, 1973.

« Cinq centres d'art privés pour faire vivre des vieilles pierres et du béton », in *Le Monde*, 14 septembre 1973.

(Document d'archive Bibliothèque Kandinsky, fond Flaine, « Evènements culturels dans toutes la station », côte FLAI 68).

Document dactylographié. « Vocation du Centre d'art de Flaine ».

Document dactylographié. « Festivals de cinéma et spectacles au studio 1600 ».

Document dactylographié. « Flaine : ses œuvres d'art ».

« Discours d'inauguration de l'auditorium, lu par Sylvie Boissonnas, le 3 Août 1986 ».

Document dactylographié. Exposition du Centre d'art depuis son ouverture en janvier 1970.

Document dactylographié. Festivals de cinéma et spectacles au Studio 1600.

Document dactylographié. Liste des concerts.

Document dactylographié. Inventaire des œuvres d'art dans la station de Flaine. Éric Boissonnas, 31 mai 1989.

Document dactylographié. Dossier, Flaine : ses œuvres d'art.

Document dactylographié. Discours d'inauguration de l'auditorium lu par Sylvie Boissonnas, 3 Août 1986.

Document dactylographié. Bibliographie de Pol Bury.

Document dactylographié. Texte de Marcel Breuer à propos de l'architecture de Flaine.

Document dactylographié. Liste et pourcentage des vacanciers à Flaine selon leur nationalité.

André TRABUT, « Inauguration à Flaine. L'auditorium de 500 places : superbe « outil » de diffusion culturelle » in *Le Dauphiné libéré*, 6 août 1986.

Dominique BELLOIR, « De Godard à Locatel » , in *Matin de Paris*, 4 janvier 1979.

- Catalogue d'exposition.

La culture pour vivre. Donations de fondations SCALER et Clarence- Westbury, Paris, Centre Pompidou, Galerie du Musée, 24 Septembre - 30 Décembre 2002, Paris, Edition du Centre Pompidou, 2002.

- Ouvrages Principaux

BOISSONNAS, Éric, *Flaine, la création*, Paris : Editions du Linteau, 1994.

LUQUE, Aline, *Un regard d'Aline Luque, Portrait en altitude*, Edition Créaphis, 1994

- Entretiens

Entretien téléphonique avec Aline Luque, le 18 février 2019.

Entretien avec Sylvaine Le Yondre, Adjointe au conservateur régional de monuments historiques, de la région PACA, le 29 juillet 2019.

Entretien avec les membres du Centre d'exposition Spacejunk, le 06. 10. 2018

Entretien avec Pascal Lemaitre, le 13.04.2019

Sources Secondaires

- **Ouvrages généraux**

BOURDEAU, Philippe, *Les sports d'hiver en mutation, crise ou révolution géoculturelle ?*, Paris, Lavoisier, 2007.

BOZONNET, Jean-Paul, *Des Monts et des mythes, L'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992.

COGNAT, Bruno, *La montagne colonisée*, Paris, Édition du Cerf, 1973.

CORBIN, Alain, *L'avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009.

DEBARBIEUX, Bernard, *Tourisme et montagne*, Paris, Economica, 1995.

FERMIGEIER, André, *Millet*, Edition d'Art Albert Skira, Genève, 1991.

GARIMOLDI, Giuseppe et Jalla, Daniele, *Alpes de rêve : la représentation des Alpes occidentales du XIXe au XXIe siècle*, Cinisello Balsamo, 2006.

KNAFOU, Rémy, *Les stations intégrées de sports d'hiver des Alpes françaises*, Paris, Masson, 1978.

KNAFOU, Rémy, *Les Alpes, Une montagne au cœur de l'Europe*, Paris, la Documentation française, 2003.

PERRET, Jacques, *Regards sur les Alpes*, Milan, 2011.

PERRIER Bruno et CLAPIER Jack, *L'aménagement Touristique de la Montagne, le cas des stations intégrées*, tome A, thèse de second cycle, université de Grenoble, 1972.

VEYRET, Paul, *Les Alpes*, Paris, Presse Universitaires de France, 1972.

- **Ouvrages concernant l'école du Bauhaus**

RICHARD, Lionel, *Encyclopédie du Bauhaus, école du design*, Paris : Somogy, 1985.

- **Catalogue d'architecture concernant la station de Flaine**

LECLERC, Dominique et COQUARD, Gilbert, *Balades culturelles entre vallée d'Aoste et Haute-Savoie, Flaine, création de Marcel Breuer*, cat., Flaine, Annecy, Edition du CAUE de Haute-Savoie, 2009.

- **Ouvrages concernant l'architecture en territoire montagnard**

BRUSSON, Jean-Paul, *Architecture et qualité des lieux en montagne Cordon, Megève, Flaine. Contribution de l'architecture à la définition du concept de montagnité*, Grenoble, Edition des Cents pages, 1996.

CHALABI, Maryannick et LYON-CAEN, Jean-François, *Stations de sports d'hiver, Rhône-Alpes urbanisme & architecture*, Lyon : Lieux Dits, 2014.

HUGONOT, Marie Christine, *Habiter la montagne chalet et maison d'architecte*, Edition Glénat, Grenoble 2016.

WOZNIAK, Marie, *L'architecture dans l'aventure des sports d'hiver*, Chambéry : Société savoisienne d'histoire et d'archéologie : Fondation pour l'action culturelle internationale en montagne, 2006.

- **Articles**

Sébastien DESURMONT, « Que l'on soit d'en haut ou d'en bas, un même sentiment : l'herbe est plus verte ici qu'ailleurs », in *GEO*, n°420, février 2014, p. 76 à 77.

- **Revue de géographie alpine**

Raoul Blanchard, « La Houille blanche en France en 1922 », in *Revue de géographie alpine* tome 10, n°4, 1922, p. 609 à 624.

Raymond Balseinte, « Les stations de sports d'hiver en France », in *Revue de géographie alpine*, tome 46, n°1, 1958, p. 129 à 180.

Annie Reffay, « Alpagnes et stations de sports d'hiver en Haute Tarentaise », in *Revue de géographie alpine*, tome 62, n°1, 1974, p. 41 à 73.

Jean-François Lyon-Caen « Courchevel 1850 : la « superstation » des Alpes françaises. L'invention d'une pensée nouvelle pour l'urbanisme et l'architecture en montagne », in *Revue de géographie alpine*, tome 84, n°3, 1996, p.51 à 69.

Michel Bauer « Images des villes alpines chez les acteurs du tourisme », in *Revue de géographie alpine*, tome 87, n°1, 1999 p. 131 à 142.

Marie Wozniak, « Les stations de ski : quelles représentations des clientèles pour quel cadre bâti ? », in *Revue de géographie alpine*, tome 90, n°4, 2002, p. 17 à 31.

Yves Mercier « Le vernaculaire touristique : le touriste comme architecte. Promenade dans Valloire. Ou « du chaos apparent naît une cohérence impalpable » », in *Revue de géographie alpine*, tome 90, n°4, 2002, p.49 à 63.

Germaine Veyret, *Revue de Géographie alpine*, Tom XLVII, n°3, 1959.

- **Catalogue d'exposition.**

CHABOUD, Nadine, *Fashion altitude : mode & montagne du XVIIIe siècle à nos jours*, cat.expo., Grenoble, Couvent Sainte-Cécile, (24 novembre 2016- 4 mars 2017), Grenoble, Glénat, 2016.

- **Ouvrages Concernant la Board Culture**

Spacejunk Board Culture Art Centers, Genoble, Bayonne, Spacejunk, année 2008, Imprimerie des Deux-Ponts, 2008.

Spacejunk artists Catalog, Marcel Breuer, Bayonne, Spacejunk, années 2009, Imprimerie des Deux-Ponts, 2009.

LA FAY, Antoine et PERIN-HOUDON, Emmanuel, *Skateboard 50 fragments de la planche à roulettes*, Edition Elise Marcantoni, 2016.

- Autre

Guide : *le Maître d'ouvrage et les travaux sur les immeubles protégés au titre des monuments historiques* octobre 2012 Ministère de la culture et de la communication - direction générale des patrimoines - octobre 2012

- **Sites internet**

-

PICON-LEFEVBRE, Virginie, *La montagne des vacanciers [en ligne]*. Disponible sur : < <http://www.cluster-tourisme.com/en-video/la-montagne-des-vacanciers/> >. (Consulté le 18.12.2014).

Sites internet relatifs à la protection des édifices, Label et MH

Site du Ministère de la Culture, *Patrimoine protégé - labellisé*, [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes/Architecture-et-patrimoines/Ressources/Patrimoine-protege-labellise>> . (Consulté le 02.08.19).

<http://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes/Architecture-et-patrimoines/Ressources/Patrimoine-protege-labellise> (Consulté le 02.08.19).

<http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Protection-Monument-historique> (Consulté le 02.08.19).

<http://www.rhone-alpes.culture.gouv.fr/label/spip.php?rubrique7> (Consulté le 02.08.19).

<http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Architecture-contemporaine-remarquable> (Consulté le 02.08.19).

Liste des labels en région Rhone alpes

<http://www.rhone-alpes.culture.gouv.fr/label/images/liste-label20-ra.pdf>

Consulté le 02.08.19).

Liste des label Région PACA

<http://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Provence-Alpes-Cote-d-Azur/Politique-et-actions-culturelles/Architecture-contemporaine-remarquable/Le-label/Les-edifices-labellises>

Consulté le 02.08.19)

Site officiel du Centre G. Pompidou,

<<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/czpegx>>. (Consulté le 10.07.2019).

Site Ministère de l'agriculture

Site du Ministère de l'Agriculture, « Mont-Blanc Haute vallée de l'Arve », [en ligne]. Disponible sur

<http://www.haute-savoie.gouv.fr/Politiques-publiques/La-Haute-Savoie/Agriculture/Observatoire-agricole/Les-territoires-agricoles/Mont-Blanc-Haute-vallee-de-l-Arve>. (Consulté le 24.07.2019).

Sites internet concernant la station de Flaine et ses œuvres

Diffusion du court métrage Portraits de femme

<http://www.lapelliculeensorcelee.org/projection/2002/11/05/cin%C3%A9ma-le-forum-%C3%A0-charleville-m%C3%A9zi%C3%A8res-ardennes-9>

Site officiel de la station de Flaine: <http://www.flaine.com/fr/ete/activites/histoire-artarchitecture/histoire-art-architecture.htm> consulté le 16/10/2017.

Edito, *Flaine une station liée à l'art*, Propos de Catherine Boissonnas Coste, rapporté dans le Magazine de l'architecture en station, mis en ligne. PDF, <http://www.caue74.fr/media/documents/referentiel-impression/flaine-une-station-dediee-a-lart-a-s-n-2.pdf> consulté le 07/05/2018.

Rapport de présentation de la station de Flaine. Préfecture de la Haute-Savoie, mis en ligne. PDF, http://www.haute-savoie.gouv.fr/content/download/7793/39340/file/rapportpresentation-flaine_cle241514.pdf Consulté le 07/05/2018.

Site internet du Dauphiné, *Le legs exceptionnel des Boissonnas à la Haute-Savoie*, <https://www.ledauphine.com/haute-savoie/2012/08/16/le-legs-exceptionnel-des-boissonnas-ala-haute-savoie> consulté le 07/05/2018.

Inventaire Général du Patrimoine Culturel de la Région Auvergne Rhône-Alpes, à propos de Flaine, <https://www.patrimoine.rhonealpes.fr/recherche/globale?texte=Flaine&type=> consulté le 01/06/2018.

Site internet officiel du Centre Pompidou, à propos du *Boqueteau* de Jean Dubuffet. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6rgRgK/rR9Xbn8>, consulté le 01/06/2018.

Archive et documentation, Centre Pompidou, à propos du Boqueteau de Jen Dubuffet, [http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000074&c=FRM5050-X0031_0000074_FRM5050-X003189646#!{%22content%22:\[%22FRM5050-X0031_0000074_FRM5050X003189646%22,false,%22%22\]}](http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000074&c=FRM5050-X0031_0000074_FRM5050-X003189646#!{%22content%22:[%22FRM5050-X0031_0000074_FRM5050X003189646%22,false,%22%22]}) consulté le 01/06/2018.

Picasso Sculptures par Catherine Craft, <https://picasso-sculptures.fr/2017/03/14/catherinecraft-picassos-tete-de-femme-and-the-beto-grave-sculptures/> consulté le 01/06/2018.

Site Officiel de la Fondation Jean Dubuffet, http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=7477&lang=fr consulté le 01/06/2018.

Marcel Breuer. *La chaise Wassily de Marcel Breuer*, [en ligne], Fondarch. Le portail complet sur l'architecture, le design, l'art, la photo et le tourisme culturel. Disponible sur < <https://fondarch.lu/la-chaise-wassily-de-marcel-breuer/> >. (Consulté le 15.08.2019).

Compte rendu mis en ligne du colloque sur la sculpture de Picasso, le 25 mars 2016, Diana Widmaier Picasso : Picasso et les fondateurs https://picasso-sculptures.fr/wp-content/uploads/2017/06/2017-06-29_Picasso2016_fiches_J2.pdf

Anna Rosellini, *Les sculpture en béton de Picasso*, [en ligne] compte rendu du Colloque Picasso Sculptures, du 24 au 26 mars 2016, Musée National Picasso-Paris, Centre Pompidou – Bibliothèque Nationale de France. Disponible sur < https://picasso-sculptures.fr/wp-content/uploads/2017/06/2017-06-29_Picasso2016_fiches_J2.pdf >. (Consulté le 20.06.2019)

Fondation Jean Dubuffet, le Boqueteau [en ligne]. Disponible sur : < http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=7477&lang=fr > . Consulté le 06.07.2018.

Sites internet concernant la Board Culture.

Site Officile de l'espace d'exposition Spacejunk <https://www.spacejunk.tv/fr/spacejunk-grenoble/>

ISPO site officiel du Grand Salon Mondial du monde

Hivernal :(<http://www.skipass.com/news/22652-ispo-2008-jour-1.html> consulté le 03/02/2018)

Table des matières

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat.....	3
Remerciements.....	4
Sommaire.....	5
Introduction.....	6
PARTIE 1 - FLAINE, « TRANSPOSITION » D'UNE CULTURE CONTEMPORAINE.....	16
CHAPITRE 1 – LA CRÉATION DE FLAINE (1959-1968) - PROJET ET CHANTIER.....	17
Le projet de toute une vie.....	17
Une figure reconnue pour Flaine, l'architecture de Marcel Breuer.....	19
Conception fonctionnelle de la station.....	20
Des formes architecturales innovantes.....	22
Les œuvres architecturales symbolique de la station.....	24
CHAPITRE 2 – CONTRIBUTION À L'ÉMERGENCE D'UNE CULTURE CONTEMPORAINE.....	27
Art contemporain sur fond blanc.....	27
Le centre d'art.....	29
L'Auditorium Sylvie et Éric Boissonnas.....	30
Le cinéma Studio 1600.....	32
Les œuvres d'art intégrées dans la station.....	34
Interrogations et critiques.....	41
<i>Noël 1967, Éric Boissonnas, Départ de Paris du premier Wagon lit, Paris-Flaine</i>	50
Des liens étroits avec la ville.....	51
PARTIE 2 - INTERROGATION AUTOUR D'UNE CULTURE (DITE) TRADITIONNELLE.....	56
CHAPITRE 3 – PORTRAITS EN ALTITUDE, UNE « ŒUVRE À CARACTÈRE ANTHROPOLOGIQUE ». CULTURE TRADITIONNELLE « ILLUSTRÉE » PAR LE FOND PHOTOGRAPHIQUE DE <i>PORTRAITS EN ALTITUDE</i>	59
Prémices de l'œuvre.....	59
Dualité du territoire.....	61
Au contact de la population : les portraits du passé.....	68
La Forme filmique et diffusion de questions sociales.....	73
La condition des femmes, sujet social traité par le court-métrage.....	74
La problématique de l'agriculture : une vie de travail en mutation.....	79
L'industrie alternative économique précédant le tourisme.....	85
Les photographies de Portraits en altitude inscrites l'histoire du reportage social.....	88
Les expositions.....	91
Le Livre, support de l'histoire.....	92
Conservation et pérennité de l'œuvre.....	93
PARTIE 3 : POST-MODERNISME, QUELLE IMAGE POUR LA MONTAGNE ?.....	97
CHAPITRE 4 – MAIS DE QUELLE TRADITION PARLONS-NOUS ?.....	98
Le Néo-style montagnard, oubli de la tradition ?.....	99
Idéalisation d'un model.....	100
Uniformisation, standardisation des cultures vernaculaires.....	101
Conservation du Patrimoine. Les Labels et le titre monuments historiques des stations de sports d'hiver.....	105
L'inscription ou le classement au titre de Monument Historique.....	105
La labélisation.....	107
CHAPITRE 5– CULTURE ET IMAGE AUTOUR D'UNE PRATIQUE.....	108
Nouvelle pratique dite « Post-moderne » le snowboard.....	110
Courte histoire des sports de glisses et influences.....	110

Une liberté de la pratique prônée	110
La Board Culture en piste !.....	112
Spacejunk.....	112
Les Snowparks.....	113
L'œuvre est/et « matériel ».....	115
La boucle est bouclée.....	116
Conclusion.....	119
Table des annexes.....	124
Bibliographie.....	162
Table des matières.....	174