



**HAL**  
open science

## Esthétique en milieu rural. Le décor domestique en Haute-Lozère

Martyne Perrot

► **To cite this version:**

Martyne Perrot. Esthétique en milieu rural. Le décor domestique en Haute-Lozère. *Ethnologie française*, 1991, 21- 2 (Mélanges), pp.135-147. halshs-00375533

**HAL Id: halshs-00375533**

**<https://shs.hal.science/halshs-00375533>**

Submitted on 16 Apr 2009

**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.

# Esthétique en milieu rural

## Le décor domestique en Haute-Lozère

Martyne Perrot  
LASMAS, IRESCO

Monsieur Savajol habite un hameau de Haute-Lozère, il est âgé de 88 ans et rempaile encore des chaises lorsque l'occasion lui en est offerte. Veuf depuis quelques années, il réside toujours dans la maison où il s'est installé avec son épouse au moment de leur mariage en 1947. Touristes et curieux viennent souvent prendre des photos de l'intérieur car cette maison est, en effet, une des rares de la région à avoir conservé ses deux lits clos encadrés d'une cretonne aux couleurs fraîches. M. Savajol ne connaît pas l'époque exacte de la construction : « *Un siècle peut-être* » déclare-t-il d'un air dubitatif. En revanche, chaque meuble est daté avec une rare précision. Le buffet a été fabriqué en 1913 par un menuisier de Lozère et a nécessité dix-huit journées de travail. C'est son épouse qui le lui a raconté car cette maison est aussi celle de ses beaux-parents. Il y a quinze ans, une machine à laver a été achetée et depuis six ans seulement, un frigidaire. L'un et l'autre ont pris place dans la salle commune. La « gazinière » et la cuisinière à bois ont quinze ans, elles aussi. Leur acquisition n'a pas entraîné de transformations de la cheminée qui conserve sa hotte et son immense foyer.

A la Fage, près de Grandrieu, un couple de jeunes agriculteurs habite la ferme du grand-père paternel de Monsieur André. La salle commune a été transformée en une cuisine fort bien équipée séparée seulement d'un salon par un muret. L'ancienne cheminée de granit a été conservée. La salle à manger est reléguée de l'autre côté d'un vestibule central qui organise le rez-de-chaussée en deux parties bien distinctes. Le mobilier de l'ensemble, de style « néo-rustique » est l'oeuvre de Monsieur André (père), menuisier de son état, qui habite avec son épouse une maison récente à cinquante mètres de là. Ce dernier, bien qu'artisan du meuble reconnu, a préféré acheter une partie de son mobilier chez un marchand de Marvejols. Son goût pour les sculptures, ornant les portes du buffet, l'a emporté sur le savoir-faire. Seule la cuisine a bénéficié de ses compétences.

Chez Monsieur et Madame Devèze, enfants d'agriculteurs devenus ouvriers, les travaux de rénovation de la maison achetée il y a dix ans s'éternisent. La nouvelle cuisine et la salle à manger ne sont pas encore

achevées alors que le salon et la cuisine d'origine donnent déjà des signes de lassitude. Au centre de la salle à manger aux murs encore nus, une grande table récupérée dans la ferme des parents de M. Devèze est entourée de chaises en formica. Dans le salon, un buffet Henri II acheté chez un brocanteur voisine avec la cheminée plus décorative que fonctionnelle, réalisée entièrement par M. Devèze. Le guéridon en fer forgé avec son dessus en granit poli est aussi une création de l'homme de la maison qui aime travailler le fer et le bois.

La description pourrait se poursuivre ainsi, aussi variée et surprenante par bien des aspects. Elle offrirait beaucoup d'autres illustrations qui rendraient hasardeuses toute prétention à classer ces « intérieurs » en fonction des positions sociales. Le décor domestique, on l'aura deviné, est un objet labile et souvent paradoxal. Style de vie affiché ou façade au sens de Goffmann, le décor domestique ne livre précisément qu'une apparence dont la signification profonde est à débusquer. Les objets qui le composent sont certes des témoins du mode de vie, témoins à charge d'ailleurs car leur présence comme le soulignait Jean Baudrillard (1969, p. 33) est « *véhémente* » et emporte pour cette raison facilement la conviction de celui qui l'observe. Pourtant, il existe des objets « *irréalistes* », parodiques, simulateurs, « *qui s'inscrivent en faux contre le statut social réel* » (*ibid*). En conséquence, l'hypothèse selon laquelle un inventaire exhaustif des objets et des biens suffirait à mesurer le style et à évaluer le goût opère en double aveugle : d'une part parce qu'elle suppose l'objet ou le meuble présent dans un intérieur comme le reflet honnête, transparent, du style de vie, d'autre part parce qu'elle assimile abusivement choix effectif et goût, quitte à parler d'un « *goût de nécessité* » (Bourdieu, 1979, p. 435).

Or, le décor domestique est avant tout une mise en scène, c'est-à-dire qu'il mobilise tout un travail sur l'apparence qui théâtralise la relation de soi aux autres. A cet effet, il implique des savoir-faire multiformes qui vont permettre son façonnement, il convoque simultanément des catégories esthétiques qui empruntent à des logiques culturelles locales, familiales, mais



1. La maison de M. Savajols: «Une des dernières de la région à avoir conservé ses deux lits clos dans la salle commune». Photo Ph. Bonnin.

aussi aux modèles transmis par les médias, le tourisme, les commerces.

Le décor domestique n'est jamais aussi intéressant à étudier que dans ses phases d'aménagement/déménagement (Rautenberg, 1989, p. 54-67), mais aussi dans des époques de mobilité sociale et de transition culturelle pour ses auteurs/acteurs<sup>1</sup>.

Dans cette perspective, la population rurale sur laquelle a porté notre enquête (cf. Annexe) offre au moins deux avantages. D'abord, il s'agit d'une population en transition sociale et culturelle, par rapport à la génération précédente de leurs parents agriculteurs. Les ruraux interviewés habitent aujourd'hui Mende, Marvejols, ou Grandrieu pour la majorité, où ils exercent des professions non agricoles (artisans, instituteurs, ouvriers, employés). Ensuite, la notion de ruralité demeurant problématique pour les ruralistes et peu discriminante pour les statisticiens préoccupés de pratiques de consommations, l'approche ethnographique d'une de ces pratiques - ici le décor intérieur - devrait fournir des éléments d'explication de cette non-disparité apparente avec l'urbain.

Ce dispositif d'enquête nous a aussi donné la possibilité d'introduire une dimension diachronique pour analyser la genèse d'un goût à travers transmissions, emprunts, ruptures de motifs décoratifs. Suivre la circulation des objets et des meubles au sein d'une famille ou du voisinage, c'est-à-dire leur réattribuer une histoire qui n'est pas celle de leur style, repérer les vrais et les faux changements devrait permettre de sai-

sir la singularité d'un goût et d'une esthétique appréhendés dans leur logique culturelle spécifique.

### Entre le goût paysan et le goût populaire, le rural introuvable

Peut-être est-ce là une fausse question ? Les ruraux ne sont-ils qu'employés, commerçants ou artisans lorsqu'il s'agit d'étudier leur mode de consommation et par conséquent leur goût ? Le contexte géographique et culturel a-t-il encore une pertinence ? Et ne risque-t-on pas à le mettre en évidence de « *survaloriser des différences insignifiantes* »<sup>2</sup>.

D'ailleurs certaines photographies d'intérieur prises chez ce couple d'ouvriers fils et fille d'agriculteurs auraient tout aussi bien pu illustrer le « *goût populaire* » dans la *Distinction* de Pierre Bourdieu (1979). Il faut donc aborder le décor dans un ensemble de logiques familiales et locales, le faire fonctionner dans un contexte social et historique que lui donne corps plutôt que le classer à travers la place qu'il occupe dans une structure de consommation et lui octroyer du même coup des vertus classantes. Il était néanmoins tentant d'analyser ce que certains sociologues et ethnologues avaient écrit à propos de son voisin le plus proche : le goût « populaire » et de son ascendant direct, le goût « paysan ». Dans la *Distinction*, la paysannerie et les fractions les plus défavorisées des classes populaires « *sont absentes, faute d'un questionnement adapté à ces catégories* » (Bourdieu, 1979,

p. 589). Au mieux, celles-ci vont être renvoyées à un style de vie entièrement soumis à la domination, symbolique des autres classes, c'est-à-dire à la culture populaire qui devient par là même le lieu d'une indifférenciation sociologique.

Lorsque C. Grignon et J.C. Passeron (1985) tentent, dans un séminaire de 1982, de déconstruire « à propos des cultures populaires » ces catégories de symbolisme dominant et dominé, le décor paysan fera une timide apparition pour illustrer précisément un des effets de la domination et retombera dans le piège du « *légitimisme* » dénoncé par ces auteurs. Que l'on songe à ces deux exemples brandis de façon obsessionnelle par la plupart des analyses consacrées à l'habitat et repris par J.C. Passeron dans ce séminaire : la cheminée et le mobilier rustique (*id.*, p. 93). La première qui disparaît dans les années cinquante pour laisser place au fourneau, les meubles en formica qui se substituent au second à la même époque où brocanteurs et antiquaires découvrent le marché du rustique, puis le retour à travers le « *néo-rustique* », sous l'effet des « *nouveaux circuits d'imposition et de diffusion du goût que sont devenus les magazines, le démarchage et la progression des points de vente* » (*id.*). La description de ce phénomène d'alternance « *qui offre au goût paysan le bénéfice du « quant à soi », c'est-à-dire celui d'une distance sereine* » (*id.*) aux goûts dominants (en prendre et en laisser), fait néanmoins l'impasse sur l'effet de domination subie par les citadins eux-mêmes lorsque la découverte du meuble « *campagnard* » les mène chez le brocanteur au cours d'un week-end, lorsqu'en pleine ville, la cheminée reconstruite donne à cet appartement du XIX<sup>e</sup> siècle une valeur supplémentaire.

Comment analyser cette domination rurale sur les propriétaires de résidences secondaires ? Ou cette appropriation d'un mobilier ancien par des citadins sans patrimoine ? Quant au formica - transformé en indice absolu du changement culturel et aujourd'hui plus trivialement racheté par les antiquaires parisiens spécialisés dans le style des années cinquante - placerait-il les agriculteurs à l'avant-garde de l'esthétique urbaine et bourgeoise ? Chez les ethnologues, la description souvent fine et méticuleuse permet de révéler des cohérences pratiques et symboliques lorsqu'elles existent. Mais le changement reste le cheval de bataille de la plupart qui se laissent tenter par une vision idéalisée d'un passé où règne ordre et harmonie, et d'un présent perturbé par les transformations récentes du mode de vie. Ainsi, lorsque la question du symbolique est abordée, il n'est pas rare qu'elle se réduise aux survivances ou perdurances d'un trait culturel dont la fonction première s'est perdue<sup>3</sup>.

En ce qui concerne l'habitat, ce type d'analyse oppose fréquemment un hypothétique modèle traditionnel à un modèle urbain tout aussi aléatoire. Ce fameux modèle urbain qui hante beaucoup de recherches n'est jamais ou rarement précisé. Il renvoie en général à la séparation cuisine/salle à manger, à l'apparition d'un salon et à la présence récente d'espaces sanitaires. Il faut néanmoins rendre justice à certains auteurs, comme F. Zonabend (1981, p. 41) qui spécifie ce modèle en « *bourgeois* » pour signaler « *qu'il a définitivement conquis la campagne* ». Mais là encore cette analogie passe sous silence tout ce qui dans le décor bourgeois a partie liée avec le décor paysan, comme l'importance accordée à la généalogie qui s'inscrit aux murs sous la forme des photographies de famille par exemple, ou comme cette mémoire, elle aussi familiale, qui s'énonce lorsqu'objets et meubles sont décrits dans leur provenance et leur circulation.

Analyser la singularité d'un goût pour fonder une hiérarchie distinctive ou le définir en le situant dans un système de dépendance symbolique, ce qui revient au même, évite la question centrale qui est celle de l'emprunt et des tactiques d'appropriation. Il ne s'agit donc pas d'autonomiser symboliquement par ce biais chaque groupe en lui faisant correspondre son « *goût* », de tomber en d'autres termes dans le misérabilisme ou le légitimisme fustigés à juste titre par C. Grignon et J.C. Passeron (1985), mais d'appliquer au goût et à l'esthétique ce que M. de Certeau proposait pour la culture « *ordinaire* », à savoir une analyse « *polémologique* » (de Certeau, 1980, p. 71). Si la culture ordinaire peut alors s'appréhender comme une « *esthétique des coups* », l'esthétique de cette culture peut-elle aussi se révéler à travers ruses, coups et braconnages qui sont autant de modes d'appropriations. Mais sous peine de réduire le goût et l'esthétique à des formes de résistance, l'analyse de cette question de l'emprunt à travers les tactiques auxquelles il donne lieu ne prendra réellement son sens qu'à être resituée dans sa dimension diachronique.

## ■ Un désordre éloquent

Le désordre apparaît comme le degré zéro de cette esthétique guerrière et bricoleuse à laquelle les intérieurs ruraux nous confrontent la plupart du temps. Quelles sont les raisons de cette difficulté à ordonner qui saisit tout observateur extérieur ? Le trait est d'ailleurs partagé avec d'autres milieux et a provoqué des analyses diverses. Pour R. Hoggart par exemple « *un intérieur populaire présente toujours un décor encombré et désordonné qui lui donne son aspect un*

peu animal de retraite à l'abri du monde extérieur » (Hoggart, 1970, p. 69). Dans *La vie en bleu*, J. Frémontier (1980, p. 237) évoque le « bric-à-brac » prolétarien pour expliquer qu'il rend impossible tout discours esthétique, à l'inverse de l'espace bourgeois où « l'ordre et l'harmonie fondent toute une culture où nul détail n'est laissé pour compte » (Le Wita, 1988). Quant au monde des cités de transit, le désordre est celui de « l'indistinction taxinomique et renvoie à une esthétique de l'entassement » (Nahoum-Grappe, 1987, p. 37-39). Qu'en est-il pour le milieu rural où l'espace domestique est souvent le lieu de remaniements, de circulations de meubles et d'objets fréquents, d'activités créatrices de désordre ? Il y a là, à notre sens, plusieurs raisons qui explicitent cet état de choses.

La première tient au décalage entre un mode d'habiter qui perdure et un habitat qui a subi et subit encore des transformations. Qu'il s'agisse de la ferme où salle à manger et salon apparus dans les années soixante qui se sont substitués à l'ancienne salle commune ou du pavillon jamais achevé, le nouvel espace n'est plus adéquat à des pratiques qui se sont forgées dans un habitat différent. La salle commune n'est plus en effet cet « espace total », selon l'expression de F. Zonabend (1980, p. 40), qui permettait que se déroule à la fois le repassage, le bricolage, la confection des repas. C'est le nouveau séjour qui va par conséquent servir de lieu de réserve à toutes sortes de pratiques mais sa nouvelle fonction plus spécifique ne peut plus les intégrer aussi harmonieusement que la salle commune le faisait. La salle « à manger » est ainsi très vite submergée par l'atelier de bricolage ou la buanderie qui s'y improvisent. Les objets suivent: le rabot côtoie le chandelier et le linge attend d'être repassé sur les nouvelles chaises en skaï. Le désordre apparent témoigne en fait d'une confrontation conflictuelle avec un espace qui n'offre plus l'ancienne polyfonctionnalité. Pour autant, cette réorganisation spatiale entraîne-t-elle une perte culturelle ou un nivellement du mode d'habiter ? Le repère des années cinquante, date emblématique pour le monde agricole (mécanisation) et celui des années soixante pour l'adoption d'une nouvelle organisation spatiale (encore faudrait-il nuancer cette périodisation par région et grandeur des exploitations) renvoie trop souvent à un âge d'or hypothétique de l'habitat et de l'habiter, c'est-à-dire à un style de vie dit traditionnel qui n'aurait en quelque sorte pas subi de transformations. La recherche menée sur *L'Ostal en Margeride* (Bonnin, Perrot, La Soudière, 1983) avait permis de mettre en évidence les perpétuelles mutations qui affectaient l'espace habité depuis le début du siècle. Le rythme des transformations de l'espace, celui des représentations et celui des pratiques n'étaient pas similaires.

Comment imaginer, d'autre part, qu'une population aux prises avec un changement économique et social puisse avoir achevé et assumé sa mise en scène du décor domestique ? Si le désordre perçu témoigne pour nous de ce décalage temporel, celui-ci n'est pas réductible cependant à un phénomène d'acculturation. Il semble important de distinguer effectivement ces deux termes: l'inachèvement, celui propre à la réorganisation d'un « cadre de vie » est l'objet de détournements permanents. C'est le cas bien connu des salles de bains récemment installées dans les fermes qui ne sont utilisées que de façon anecdotique mais servent en revanche à toutes sortes d'usages comme le rangement des bidons de lait par exemple (*id.*, p. 187). L'acculturation, en revanche, se manifeste par une adoption sans réserve d'un mode d'habiter étranger au milieu, à son histoire, et à ses ressources en matériaux. Nous verrons plus loin qu'il n'en est rien. La confusion qui en appelle à des images de domination symbolique et pratique pour l'analyse du goût, trouve son origine dans l'assimilation abusive du changement avec l'abandon d'un trait culturel dit « traditionnel ».

La question reste en fait celle des ruptures au-delà desquelles un thème décoratif est vraiment menacé de disparition. Dans cette perspective, le désordre traduit donc davantage un manque de synchronie entre pratiques héritées et espace en cours d'organisation sur des modèles impulsés de l'extérieur. Ces modèles sont réappropriés par de multiples détournements et emprunts dont les logiques sont elles-mêmes bricoles et parfois hésitantes. Le désordre ne signifie pas de ce point de vue qu'une conquête culturelle définitive s'est opérée faisant table rase d'un style de vie et de l'esthétique qui le spécifiait. Il s'apparente plutôt à ce « travail du négatif » selon l'expression de Marion Segaud qu'elle destine au « non arrangé », différent du laid que révèle le vrai négatif (Segaud, 1988, p. 234).

## Le souvenir de la maison natale et la mémoire des liens

Si le désordre peut être analysé comme le signe annonciateur d'un ordre à venir, ses difficultés d'émergence tenant à cette phase de transition que vivent les ruraux aux prises avec des transformations de leur espace domestique, il révèle aussi un attachement aux logiques esthétiques héritées et entretenues par le souvenir de la maison natale. Celui-ci joue pour les habitants le même rôle que l'habitat traditionnel pour les ethnologues, c'est-à-dire celui d'un âge d'or d'un habitat rural improbable que les uns et les autres

évoquent sur un mode nostalgique pour comparer le décor présent à celui du passé. En ce qui concerne cet habitat dit traditionnel et le décor qui lui correspond, il y a toutes chances comme le souligne G. Lenclud que « *l'idée ayant présidé à la construction de la maison... c'est-à-dire le complexe de sens cristallisé en elle et ayant survécu identique aux transformations éventuelles, soit plus traditionnelle que l'architecture ou le matériau de sa construction* » (Lenclud, 1987, p. 72-81). Le passé sert alors de référent mythique car dégagé de toute conjoncture. Il s'agit pour citer à nouveau G. Lenclud d'une « *rhétorique de ce qui est censé avoir été et celle-ci fait office de tradition* » (*id.*, p. 119).

Ainsi en est-il du manque de confort et de la solidarité familiale souvent invoqués pour conjurer mais aussi regretter l'ancien cadre de vie. Le jugement le plus célèbre à propos de la cheminée, « *on se brûlait devant, on se gelait derrière* », et celui qui concerne l'inconfort et le manque d'intimité : « *Autrefois, on était bien quand on était serré, on était bien content...* » (Bonnin *et alii*, 1983) traversent les évocations de la maison natale et donne une structure particulière aux remémorations de l'espace domestique; celle, binaire, de l'attraction/répulsion. L'inconfort est compensé par la proximité effective des membres de la famille. Le confort récemment acquis se fait au prix de la séparation. Qu'il soit répulsif ou attractif, le souvenir de la maison d'enfance imprègne donc le nouveau décor et participe confusément à la recherche, au choix des objets et du mobilier comme à leur mise en scène. Mais il y participe sur un mode difficile à identifier si l'on n'est pas convaincu par les problématiques de la reproduction du goût. Pierre Bourdieu parle à propos de celui qui préside à l'aménagement intérieur de « *monde natal* » qu'il définit comme « *monde maternel, celui des goûts primordiaux et du rapport archétypal à la forme archétypale du bien culturel* » (Bourdieu, 1979, p. 83-85). Il invite aussi à faire une sorte de « *psychanalyse sociale qui devrait recenser l'expérience originaire des matériaux, des odeurs, des sensations, qui se transmet de manière privilégiée dans chaque intérieur* » (*ibid.*).

Ce projet ne sera pas réalisé, ici, mais il apparaissait pertinent de relever ce qui, dans les intérieurs observés, pouvait faire référence sur le mode pratique et symbolique à la maison natale. Qu'il s'agisse d'objets, de meubles ou de leur disposition, certains motifs décoratifs s'insinuent souvent dans le décor domestique de manière délibérée ou involontaire. Ils sont les buttes témoins d'un style de vie, certes hérité en partie, mais dont les réinterprétations sont multi-formes. Attestent-ils la force de « *l'habitus* » comme l'exprime P. Bourdieu, ou sont-ils des lieux de mémoi-

re quotidiens, sortes d'hommages obligés à l'enfance ? Ces deux hypothèses ne sont pas exclusives mais les modes de reproduction ne semblent pas obéir aux mêmes lois si l'on tient compte des pratiques, des savoir-faire ou des objets élus. C'est dire qu'il n'y a pas de continuité évidente dans l'expression esthétique du décor qui se manifeste d'une génération à l'autre. Les motifs décoratifs sont réinterprétés, retraduits. Translation d'une pratique dans un cas, perte d'un motif dans l'autre, les deux exemples qui suivent illustrent des procédés de transmission différents et spécifiques.

Concernant un escalier-étagère : « *Ce que je garde beaucoup de quand j'étais petite, c'est l'escalier qui sert aussi d'étagère. Il y avait des chaussures, il y avait le journal et souvent c'est ce qui se passe ici, les marches, c'est les étagères. Je pose tout le long. Et quand on montait au grenier autrefois, il fallait passer entre les objets. Tout comme aujourd'hui* ». Madame B, 60 ans, faubourg de Mende, maison datant de 1960. Mme B. a été élevée dans la ferme de ses grands-parents, à Meyrueis, en Lozère.

Au sujet de la pendule : « *Cette pendule, elle est soignée en étain, mais c'est du plastique. C'est moi qui l'ai achetée dans ma première maison, mais ça par contre, si on réfléchit, c'est un truc qui est ancien chez moi. Dans la pièce principale de la maison, il y avait la pendule « Big Ben » qui est toujours chez les parents, qui sonne toutes les heures et qui la nuit, réveille tout le monde. On avait toujours l'heure visible et je crois que c'est quelque chose que j'ai recherché chez moi parce que je trouve ça plus pratique. Bon, on a pas besoin de consulter sa montre, on jette un coup d'œil. On sait combien de temps il nous reste à la limite, elle me sert aussi de repère, c'est marrant quand je prépare quelque chose, un repas, si je sais qu'il faut dix minutes pour faire cuire les haricots au lieu de regarder ma montre, je regarde la pendule. L'imitation étain ? C'est peut-être parce qu'il y a toujours eu des étains à la maison ?* ». Mme L., trente-cinq ans, maison ancienne achetée en 1983, rénover. Éducatrice près de Grandrieu, d'origine parisienne, mariée à un fils d'agriculteur de Grandrieu.

Inutile de le préciser, c'est en provoquant l'anamnèse chez les interviewés que ces procédures ont pu être mises en évidence. De l'escalier de la ferme à celui de la maison neuve, de *Big Ben* à la pendule en faux étain achetée au Puy dans une grande surface, du faux étain aux pichets familiaux en étain véritable, les filiations seraient restées obscures si la mémoire n'avait pas été sollicitée.

Il faut maintenant distinguer cette empreinte du souvenir de la maison natale et la mémoire des liens qu'actualisent meubles et objets. Dans le premier cas,

il s'agit d'un processus de réminiscence (au sens d'emprunt conscient ou inconscient), dans le second cas d'une mémorisation tangible, qui va parfois aboutir à une commémoration. Lorsqu'on s'intéresse aux conditions d'acquisition du mobilier, à leur circulation, on s'aperçoit qu'elles dessinent tout un réseau de parenté, de voisinage. Ils mémorisent aussi les déplacements géographiques, les fêtes, les cérémonies, les dons, les échanges, les amitiés et les hostilités. Chaque meuble, chaque objet est ainsi affecté d'une histoire singulière, circonstancielle, qui diffère fondamentalement de celle de son style ou de son époque.

Le dessus de la cheminée offre ainsi un exemple d'exercice de la mémoire familiale et de ce que l'on pourrait appeler une topographie sentimentale. Les objets disposés en rangs serrés ravivent les rituels, affirment les liens privés, vicinaux ou professionnels dont ils tracent les contours et dont ils témoignent de l'intensité. Il n'y a jamais de gratuité dans leur exposition mais au contraire une impérieuse nécessité qui est davantage d'ordre affectif que décoratif. Pour autant leur éléction et leur présentation ne s'épuisent pas avec le choix du « nécessaire » (Bourdieu, p. 433-461). La dimension diachronique permet de saisir cette inscription matérielle des liens, ces divers prétextes à « parler famille ». Ces objets dont l'esthétique au sens où l'entend la culture savante joue un rôle secondaire, racontent avant tout des histoires, longues ou fragmentaires et anecdotiques. Ils donnent lieu à une commémoration quotidienne car ils s'entretiennent, s'époussètent, sont déplacés et replacés. Ces fameux nids à poussière des ménagères populaires participent à la chaleur du nid, c'est-à-dire à une esthétique sentimentale qui met en scène la vitalité relationnelle de la famille.

Le dessus de cheminée chez M. et Mme D. : « *Les petits chiens ont été offerts pour mon anniversaire. L'oiseau, c'est Éric (le fils cadet) qui l'avait rapporté de la classe de mer. Le chandelier, c'est moi qui l'ai acheté. Ça (bois avec une bougie parfumée), c'est Annie (la fille aînée) pour la fête des mères. L'écu-reuil, on l'a fait empailler, c'est Gilbert (le mari) qui l'a chassé. Le Napoléon, c'est ma belle-soeur de Montpellier. Au-dessus, c'est une cigale en céramique qui vient de Provence. Ça, c'est un nœud de dentelle qui vient du mariage de mon filleul...* » M. D. est ouvrier dans une scierie près de Mende. Mme D. est sans profession. Ils habitent une maison récente à la périphérie de Mende. Tous deux sont enfants d'agriculteurs. Ils ont trois enfants.

Le dessus du meuble de cuisine chez M. et Mme La. : « *Il y a des objets que j'apprécie, par exemple un petit pot en verre qui est vraiment joli, qui me plaît. Il y a une photo de chacune de mes filles, alors quand*

*c'est bien rangé, ce qui arrive de temps en temps, on les voit bien. Là, il y a une petite lampe, c'est un bibelot qu'on m'a donné, qui est là mais à la limite il pourrait être dans un placard. Ça, c'est un collègue qui me l'a offerte alors c'est pas que je l'aime particulièrement mais je la laisse en évidence pour s'ils viennent... C'est un petit peu d'eux finalement. L'assiette décorée, on me l'a offerte, et là je suis bien contente, mais j'en ai d'autres que je mets pas en évidence. La cuve à champagne, ça c'est un cadeau qu'on a fait à mon mari pour Noël, c'est lui qui l'a mis là, c'est pas moi. Le petit oiseau, c'est un cadeau d'un de mes frères et comme il me plaît, comme je trouve ça mignon, je l'ai mis sur un de mes placards et de façon à ce qu'on le voie, celui-là il me sert à repérer le placard des verres. Par contre, le petit papillon... C'est un des gars des Beaux-Arts ou de je ne sais quoi ou de Clermont (démarcheur-colporteur) qui fait des tournées par là, qui m'a apporté ça et effectivement c'est moi qui ai choisi par rapport à ses couleurs et sûrement un jour où j'aurai le temps, je pense que je le mettrai sous verre... il m'a expliqué que c'était une histoire de sérigraphie et ce sera peut-être mis à un endroit où il y a rien dans la maison » (Interview, par l'auteur, de M. et Mme La., 1988).*

## L'emprunt, fondateur d'une esthétique nouvelle

Si le décor domestique est un lieu de transmission où peut se lire l'empreinte d'un mode de vie antérieur, en l'occurrence nous l'avons montré, celui de l'enfance, il est aussi un espace d'emprunts aux autres milieux dont les modèles esthétiques sont diffusés par des voies aussi différentes que les magazines, les vitrines de marchands de meubles et les lieux publics.

Dans l'ouvrage que M. Verret consacre à la « culture ouvrière », il souligne à quel point « l'intérieur ouvrier intègre des usages esthétiques appris dans les espaces publics ». « *De l'église par la femme, le dialogue de la lumière et de l'ombre, les fleurs et les beaux tissus, le face à face avec l'icône et l'usage contemplatif des lieux et des choses. Du café par l'homme : les lumières vives, les surfaces brillantes, les panoramas exotiques, les décors de rêve, ramenés au foyer avec le tabac et l'alcool. Du grand magasin, par les deux : le spectacle des marchandises et de leurs emblèmes publicitaires incorporés au décor domestique, en collection de badges, cendriers, couvercles, affichettes exposées en panneaux comme au foyer paysan, la vaisselle.* » (Verret, 1988, p. 65-66).

Cette réappropriation symbolique de la grande ville à l'intérieur du foyer ouvrier a-t-elle un sens pour les

habitants des bourgs ? Pour ceux qui à la génération précédente vivaient entre intérieur et extérieur, ceux dont l'habitat gardait encore les traces du travail agricole ? Il semble que les ruraux qui définissent eux-mêmes le style de leur maison comme « mi-ville/mi-campagne » aient veillé en priorité à ce que ces traces soient effacées. En revanche, les emprunts de motifs décoratifs au café ou au grand magasin sont comme dans les intérieurs ouvriers relativement évidents. Le goût répété pour les animaux empaillés (le plus souvent écureuil et renard), celui des dictons peints sur le fond d'assiettes murales ou des faux manuscrits, l'alignement des bouteilles pour l'apéritif appartiennent à cette esthétique des cafés de bourgs ou de villages. Les objets de cultes sont quant à eux moins exhibés qu'à la ferme. Les vierges de plâtre ou de plastique qui veillaient sur la salle commune du haut de leur petit autel de bois confectionné par les chefs de famille sont dispersées ou égarées dans les chambres avec d'autres souvenirs pieux (boules de neige pour Bernadette de Lourdes, flacons d'eau bénite). Il n'y a plus de lieux conventionnels pour le sacré. Plus éparées, plus diffuses, les références religieuses sont présentées sans être l'objet d'une présentation officielle. Cela signifierait-il un abandon relatif de l'esthétique empruntée à l'église et une appropriation nouvelle de celle des cafés ou des grands magasins ? Les lumières du bourg, sinon de la ville, ont peut-être eu raison de la pénombre propice à l'exhibition des objets religieux. En revanche, combien d'angélus, du « chromo » au canevas, ont-ils inscrit aux murs leur symbolisme vertueux et champêtre !

Dans cette nouvelle dynamique privé/public se joue aussi un nouvel espace : celui du paraître. Si pour l'intérieur agricole, les ethnologues ont souligné avec force qu'il s'agissait d'un espace de représentation : celui de la lignée, du rôle et des relations de parenté (Zonabend, 1981, p. 37), l'intérieur rural sans occulter cette dimension y adjoint un espace du « paraître » qui exhibe d'autres signes... notamment ceux de la rupture avec le mode de vie des parents paysans. Ce travail fait d'emprunts multiples suppose, comme le rappelle encore M. Verret, plus d'inventions et de liberté qu'il ne semble car « l'emprunt suppose la critique de la tradition antécédente » (Verret, 1988, p. 48). Dans cette mise à distance provoquée par le changement professionnel et résidentiel qu'ont eu à expérimenter ces enfants d'agriculteurs, des fragments du mode d'habiter antérieur ont été tissés avec les modèles que l'environnement donnait à voir et à user.

Le décor domestique est ainsi traversé par différents motifs étrangers au groupe mais témoigne de la capacité à réinterpréter et à broder sur des thèmes extérieurs, c'est-à-dire d'un travail de mise en scène

volontaire peu manifeste dans la maison paysanne avant la période de grande transformation des années soixante.

Lorsque la reproduction est rompue, il faut en effet innover et de cet effort naissent d'autres formes de stylisation qui fondent une esthétique faite d'un mélange des codes et « d'exception continue à la règle » (*id.*, p. 50). Ces codes peuvent intégrer ceux « du confort bourgeois », « de la méticulosité petite bourgeoise, de la protection paysanne ». Mais il existe aussi « l'hors code » : « chose d'aucun prix, d'aucun style associés sans autre principe de convenance que d'aisance et plaisance » (Verret, 1988, p. 50)<sup>4</sup>. En ce qui concerne le milieu rural, le mélange des codes n'est pas moins riche mais c'est là une des spécificités de ce milieu, les ressources locales sont plus exploitées comme nous l'avons montré pour le bois et le granit. S'y ajoutent des savoir-faire et les usages de cet environnement transmis de génération en génération, en particulier la menuiserie et la taille du granit, la ferronnerie. Si le motif est emprunté, la logique d'usage est encore en partie transmise. Elle marque les intérieurs actuels mais l'attention toute nouvelle portée à l'apparence en limite parfois les effets. C'est le cas de ce menuisier de la Fage qui a préféré acheter sa salle à manger aux motifs sculptés que de la réaliser lui-même. Mais la mise en scène appartient elle-même à une logique bricoleuse propre aux cultures ouvrières et rurales où « l'emprunteur va souvent plus vite et plus loin que l'emprunté et ailleurs où l'emprunté ne penserait ou n'oserait pas » (Verret, 1988, p. 48). Songeons à ces salons de la grande bourgeoisie parisienne observés par B. Le Wita (1988) où la reproduction du goût est linéaire, de l'ordre du duplicata car cet espace n'est pas seulement celui de l'affirmation du rang, il est aussi celui où on apprend comment l'acquérir et le conserver.

La maison paysanne gardait elle aussi cette fonction de conservation et de transmission. Chez les ruraux, il a fallu sélectionner et abandonner, bricoler en somme jusqu'à sombrer parfois dans le « bric-à-brac » pratique et symbolique qui est aussi une forme d'esthétique. De l'emprunt de motif à sa réappropriation ne s'effectue pas seulement une « broderie symbolique » (Grignon, Passeron, 1985, p. 15) mais le plus souvent une véritable transfiguration de l'objet. L'exemple de la cheminée sera à nouveau privilégié ici car il sert d'argument favori aux problématiques de l'acculturation rurale. Au cours de l'enquête ont été découvertes dans les intérieurs de ces enfants d'agriculteurs des cheminées du type « René Brisach », marque couramment représentée chez les distributeurs de la région. L'adoption de ce modèle (schématiquement hotte apparente, linteau en pierre de taille et poutre en bois massif pour





2. «L'attention toute nouvelle portée à l'apparence, à la mise en scène du chez-soi pour les autres a poussé le menuisier d'un village à acheter sa salle à manger dans un magasin du bourg, alors que ses compétences lui auraient permis de la fabriquer lui-même». Photo Ph. Bonnin.

le dessus), paraissait évident mais l'observation révèle à chaque fois que la réalisation était l'œuvre du propriétaire des lieux, que celle-ci avait mobilisé non seulement des compétences personnelles mais une partie du réseau professionnel, amical et familial.

« La cheminée, c'est un peu moi qui en ai eu l'idée, ça me plaisait, je l'ai fait un peu comme ça sans modèle. A Allenc, dans la maison des parents, il n'y en avait pas. Je n'ai pas pris de catalogue, enfin peut-être un peu, j'ai regardé. Le granit a été taillé, les briques achetées à Mende. La pierre, c'est un carrier qui me l'a cédée. La poutre, c'est du châtaignier que j'ai récupéré en travaillant, les lambris, c'est du pin. Les gros clous ont été forgés par moi. En fait, c'est rien un clou, on tape les quatre faces et par-dessous on met une vis à bois. La décoration au-dessus c'est ma femme. » (Interview, par l'auteur, de M. G. Dev., 1988).

Ici, le choix des matériaux comme celui de la forme est le résultat d'une série de négociations entre les ressources locales, le savoir-faire, les opportunités professionnelles ou amicales. Ces négociations se font

au coup par coup. C'est encore l'image d'un match ou d'un jeu de stratégie qui conviendrait pour rendre compte de cette esthétique « ordinaire »<sup>5</sup> certes, mais qui bénéficie d'un héritage culturel spécifique. Un autre exemple permettra de mieux situer l'alternative. A propos d'un meuble de télévision : « Tout ce qui est en fer forgé est de ma fabrication, j'ai commencé par les pieds et puis je me suis dit : « Tiens, tu vas faire les feuilles (en fer forgé) pour boucher ce vide (le dessus de la table) ». Le fer, je l'ai récupéré à Saint-Chély-d'Apcher ». (Interview, par l'auteur, de M. G. Dev., 1988).

Ces deux exemples nous intéressent parce qu'ils nous invitent à réfléchir sur les notions de copie et de double. L'imitation d'un modèle met toujours en œuvre une créativité minimum, ne serait-ce que parce qu'elle nécessite en un premier temps de déconstruire l'objet afin de le « re-copier ». Dans cette perspective la copie, le double sont différents du moule qui va permettre la reproduction en série. La réappropriation de certains objets standardisés leur redonne aussi cette dimension « biographique » que Violette Morin avait

analysée dans un article consacré à deux types d'usage de l'objet : « *Le biographique dont font partie la tabatière, l'armoire, qui vieillissent en même temps que leur possesseur et l'objet protocolaire qui est à l'inverse celui de tous* » (Morin, 1969, p. 131-139).

### ■ De quelques catégories esthétiques

On vient de voir que l'appropriation de motifs décoratifs faisait intervenir toutes sortes de tactiques donnant lieu à une réelle production esthétique. Lorsqu'on quitte le terrain des pratiques pour aborder celui des énoncés, plusieurs catégories émergent de façon récurrente. Il s'agit du « rustique », du « naturel », de « l'ancien », etc. Celles-ci auraient pu faire l'objet d'une analyse de type sémiologique où les oppositions paradigmatiques auraient été privilégiées : naturel/artificiel, rustique/raffiné, massif/léger. On peut en effet penser comme J. Baudrillard que ces oppositions correspondent à des traits formels distincts qui jouent le rôle de discriminants sociaux. Mais d'une certaine façon, on occulte contexte et diachronie. C'est ici précisément la valeur contextuelle qui retiendra notre attention et tout d'abord en ce qui concerne la plus englobante et la plus radicale de ces catégories : l'authentique.

Cette notion est intéressante parce qu'elle permet d'approcher l'esthétique par l'éthique, d'en faire d'ailleurs une sorte d'éthique en elle-même et pour elle-même.

Le vrai, l'authentique, le naturel qui sont des catégories « cousines » ont bien sûr leur contre-exemple : le factice, l'artificiel, la copie, le plaqué, qui expriment une apparence trompeuse, masquant peut-être un mode de vie « illégitime » au regard du voisin qui juge et parfois même du sociologue qui évalue. Le goût du « vrai », en revanche, s'affirme à travers l'élection de certains matériaux dont le bois est un des représentants privilégiés. Parce qu'il est naturel, chaud, intime, confortable. Il enveloppe le « foyer rural » d'un revêtement « naturel » et établit la liaison avec les forêts de pin qui couvrent une grande partie de la Lozère. C'est dans ce sens que le milieu et l'environnement peuvent être discriminants. L'habitude de recouvrir les murs de lambris ne répond pas à la même logique esthétique à Paris et à Marvejols. Un effet de mode peut être interprété dans cet engouement pour le « style chalet » mais curieusement celui-ci ne joue plus lorsqu'il s'agit des poutres apparentes prisées par les citadins mais encore trop liées au souvenir de la maison paysanne par les ruraux. « *La maison où je suis née avait des poutres apparentes. Je les aime bien là-bas, je ne voudrais pas que ma mère les fasse enlever*



3. La réalisation de cette cheminée a conduit son auteur à faire tailler le granit cédé par un carrier de la région. Les briques ont été achetées à Mende, la poutre en châtaignier récupérée sur un chantier de travail; le pin également. Les gros clous ont été forgés par lui. Photo Ph. Bonnin.

*pour rien au monde. Chez moi, non je n'aime pas ça. Moi j'aime le vrai, j'aime pas le semblant, j'attends longtemps s'il le faut*» (Interview, par l'auteur, de M. G. Dev., 1988).

Autre critère d'authenticité, le « massif » offre ici comme chez les ouvriers de *La vie en bleu* (Frémontier, 1980, p. 247) cette « valeur quasi nutritive » à l'instar de la cuisine « qui tient au corps ». Il évoque aussi la longue durée et s'oppose par là même à l'artificiel, qui sombre plus vite dans l'obsolescence. « *La table en bois a un plateau en chêne, c'est pareil, je voulais des pieds en « massif » de « préférence », un plateau en massif aussi. Je sais pas s'il est complètement en massif, je ne voulais pas de plaqué, pas d'imitation, le plus possible en massif quitte à y mettre le prix* ». (Interview, par l'auteur, de Mme La., 1988).

Si pour l'auteur de *La Distinction* les « meubles costauds » qui caractérisent le goût populaire impliquent un choix « réaliste », « obligé » (Bourdieu, 1979, p. 441), il semble que le « massif » fasse ici l'objet d'une vraie recherche. La rareté de l'essence (merisier ou poirier), les finitions de l'ébéniste, les motifs qui décorent les meubles sont mis en concurrence. À aucun moment, ces meubles pour « costauds » qu'ils soient ne peuvent être réduits à leur fonction technique. Si beaucoup d'habitants de cette



4. « C'est l'ancienneté, le style et la matière qui fondent les choix en priorité. Ce buffet Henri II a été choisi pour ses sculptures et pour son histoire chez d'autres propriétaires antérieurs ». Photo Ph. Bonnin.

région parlent des « qualités fonctionnelles » de certains de leurs meubles choisis en conséquence, c'est l'ancienneté, le style et la matière qui fondent leur choix en priorité. « Le buffet Henri II a été acheté chez un antiquaire en descendant sur Villefort, il y a quatre ans. Ce sont les sculptures surtout qui m'ont plu, le travail. Je ne sais pas de quand il date. L'antiquaire m'a dit 1900. J'en ai vu un l'autre jour, il faisait mille francs de plus, mais en meilleur état. Les sculptures ont été faites à la main, j'aurais préféré des scènes de chasse mais il n'y avait que celui-là. Ces personnages, je ne sais pas de quelle époque ils sont, du Moyen-Age peut-être ? Ce que j'aime, c'est que ça a une certaine valeur, une histoire un peu. Parce que finalement on l'a acheté chez un antiquaire, mais dans le fond, c'est passé chez quelqu'un, ça a vécu » (Interview, par l'auteur, de M. et Mme Dev., 1988).

Quant au « rustique », qui selon Frémontier participe de « cette obsession d'affirmer ses racines, de s'ancrer dans un passé mythique » (Frémontier, 1980, p. 246), il n'offre pas non plus à ces enfants d'agriculteurs la même résonance. Le « rustique » fait partie de la transmission du mode de vie paysan, en aucun cas, il ne nécessite une conquête symbolique d'un nouveau style de vie. Il est rare, malgré les nostalgies évoquées ci-dessus, qu'on lui reconnaisse une valeur quelconque. « Les meubles trop rustiques, je n'aime pas. Pour moi il n'y a aucune valeur. Il y a des

armoires que les antiquaires vendent, je ne les achèterais même pas pour mettre mes outils, voyez. Il n'y a pas assez de travail, je ne reconnais pas de valeur. » « Et puis je ne saurais pas arranger ma maison avec des meubles comme ça. C'est difficile à accompagner. La maison ne s'y prête pas. Et puis je ne ressens pas la chaleur ». (Interview, par l'auteur, de M. Dev., 1988).

Qu'on ne s'y trompe pas, la valeur accordée à l'« ancien » par les antiquaires ou les citadins n'a pas échappé aux ruraux qui s'en étaient séparés. C'est le style rustique auquel des meubles trop sobres renvoient qui n'est pas apprécié alors que cette austérité massive a été consciemment reprise dans sa forme archétypale par la « coopérative des artisans-paysans de Lozère » mais destinée cette fois aux touristes et non aux Lozériens de l'aveu des responsables.

Entre contraintes matérielles, histoire familiale et usages locaux, se forge donc un goût qui joue et se joue de ces déterminismes sans jamais les intégrer passivement. Comme le rappelait M. Dufrenne : « que l'individu n'ait pas le choix ne signifie pas qu'il n'ait pas de goût » (Dufrenne, 1974, p. 23) et celui-ci est à l'origine de pratiques de détournements, de réinterprétations de modèles imposés de l'extérieur, de jeu permanent entre nécessité et liberté qui fonde un style singulier.

Entre idéologie légitimiste et idéologie populiste, un espace méthodologique reste à créer. Michel de Certeau a ouvert la voie. Si son analyse se situe toujours du côté des pratiques de consommation, celles-ci supposent une réelle fabrication, à la fois résistance mais aussi « bricolage », « braconnage », « glissement à l'intérieur d'un espace contrôlé » (de Certeau, 1980, p. 12-13). L'image que cet auteur emploie « d'indiens colonisés circulant à l'intérieur de l'espace des conquérants » (*ibid*) pour illustrer la position des consommateurs de la culture « ordinaire » peut-elle être appliquée sans ethnocentrisme aux modes de vie ruraux ? Quels seraient les conquérants alors ? Les citadins en vacances qui empruntent aux derniers paysans des motifs décoratifs pour leur résidence secondaire ? Les ouvriers dont les usages esthétiques soumis à des contraintes similaires ne bénéficieraient pas toujours des mêmes compétences artisanales et de la proximité aux matériaux naturels comme le bois, la pierre ? La bourgeoisie urbaine ou ceux dont le décor se révèle au détour des pages de magazines ?

A toutes ces questions la problématique de la domination symbolique n'apporte que des réponses permises par la définition de « l'habitus ».

Pour autant faut-il en conclure à une phase baroque de la culture où le foisonnement des modèles et l'accélération des modes rendent caduque toute tentative de

classement social du goût et des usages esthétiques ? Une voie demeure accessible, celle qui privilégie les logiques partielles, dessinant les contours publics et privés d'une esthétique tissée des mémoires familiales, des héritages culturels locaux et des ressources naturelles. On s'aperçoit alors que la stylisation, condition de l'esthétique, n'est pas l'apanage des classes supérieures. Enfin, réfléchir à la notion

d'emprunts en terme d'innovation comme nous y ont invité historiens et préhistoriens, en particulier A. Varagnac et A. Leroi-Gourhan semble aujourd'hui une perspective féconde<sup>6</sup>. Nous n'en avons ici indiqué qu'une des pistes possibles.

M.P., Paris

## Notes

1. J. Baudrillard avait, pour cette raison, privilégié les classes moyennes, en pleine mobilité, pour analyser *La morale des objets* (Baudrillard, 1989).

2. C'est dans ce sens aussi que Paul Jorion pose la question des différences dans son

article «Hommes, femmes et « l'intérêt supérieur du ménage » à la petite pêche», 1989, p. 67-79.

3. Je pense ici, par exemple, à la paire de sabots maternels transformée en pot de fleurs dans la maison du fils. Cet objet est-il devenu symbolique parce qu'il n'est plus fonctionnel?

4. Cf. aussi J. Deniot (1987).

5. «Ordinaire» renvoie ici à «culture ordinaire» chez M. de Certeau.

6. Cf. également F. Dubost (1984, p. 158), pour laquelle «la culture populaire comme une culture d'emprunt ne lui enlève pas nécessairement sa spécificité».

## ■ Annexe

Cet article s'appuie sur une recherche exploratoire concernant le décor domestique en Margeride (recherche commanditée par le secrétariat d'État à la consommation, en 1987, suite à l'appel d'offre lancé conjointement avec la Direction du Patrimoine ethnologique sur les consommations familiales). Mené en collaboration avec Ph. Bonnin (sur la photographie d'intérieur lire : Bonnin, 1989, p. 161-214) qui a assuré, en outre, l'enquête photographique, ce travail s'inscrit aussi dans la lignée de ceux que nous avons consacrés à l'habitat lozérien avec Martin de la Soudière. Nous en rendions compte il y a juste dix ans, dans cette même revue à travers trois publications (Bonnin, Perrot, La Soudière, 1981) qui faisaient suite à l'ouvrage *l'Ostal en Margeride* (1983) des mêmes auteurs.

L'enquête s'est déroulée de novembre 1987 à mai 1988. La Margeride a été une fois encore choisie pour son caractère profondément rural accentué par son éloignement des grands centres urbains. Petite région naturelle, située à la croisée de trois départements, Cantal, Haute-Loire et Lozère, la Margeride est aussi la partie septentrionale de l'ancien Gévaudan. Haut plateau granitique (de 1200 à 1500 m) au relief très érodé, aux sols maigres et acides, cette région est remarquable par l'austérité de ses paysages qui se partagent entre landes à bruyères, pâturages, prairies naturelles, terres cultivées peu étendues comparées aux surfaces en herbes. Les genêts qui jonchent landes et pâtures attestent la croissance de la friche et le déséquilibre agro-pastoral que connaît la région. À côté des pins sylvestres regroupés en petits bosquets et des frênes qui bordent les chemins, il faut aussi évoquer les forêts de résineux, ces dernières dues aux effets du reboisement qui caractérise les transformations récentes de l'espace rural (de La Soudière, Larère, 1985).

Le granit gris, qui compose maisons et murets ou se présente dans les prairies sous forme d'énormes rochers, concourt à imposer une image de pays pauvre à la beauté sévère. Le climat ajoute à cette austérité géographique. Avec plus de cinq mois d'hiver souvent enneigés, pendant lesquels souffle la tourmente formant de dangereuses congères, certains géographes n'ont pas hésité à parler d'hivers scandinaves (de La Soudière, 1987).

Région contrainte, donc, par des handicaps géo-climatiques, l'activité agricole reste cependant vivante. Historiquement vouée à l'élevage ovin, la Margeride s'est spécialisée pour la période récente dans la production bovine (d'abord veaux sous la mère, puis veaux naissants exportés et lait). Cette dernière spéculation est aujourd'hui gravement affectée par les quotas laitiers. On compte aussi, à côté de l'élevage, quelques cultures céréalières et des produits de cueillette qui assurent un complément financier non négligeable (La Soudière, Larère, 1985).

La majorité de la population est encore agricole surtout au nord du département. La faible densité (de 14,3 km<sup>2</sup> pour l'ensemble de la Lozère) qui comptait 74 248 h. en 1982, est due à un exode rural constant depuis 1906. Aujourd'hui, cette chute démographique progressive est légèrement compensée par la croissance des petites villes de plus de 2 000 habitants, qui sont devenues des pôles d'attraction pour les enfants d'agriculteurs mis dans l'impossibilité matérielle de reprendre l'exploitation familiale. Bourgs et villes sont des lieux d'échanges, et pour certains encore, de foires. C'est en général au chef-lieu de canton que l'on s'approvisionne, les villages n'offrant plus ces services.

En ce qui concerne la population de l'enquête, nous avons retenu deux critères (cf. à ce sujet Bonnin, Perrot, 1989, p. 44-45) : la possibilité d'une approche diachronique (prise en compte de deux et trois générations dont la première est encore agricole et la dernière rurale ou urbaine), et synchronique (la comparaison à l'intérieur du réseau parental, amical, vicinal). Transversale à ces deux exigences, c'est la question des relations entre rural/urbain et rural/agricole que nous avons mise à l'épreuve.

Neuf familles ont été choisies dont cinq connues depuis 1973, ce qui nous a permis de suivre pour certaines l'évolution de leur décor depuis cette date et presque tous leurs descendants installés dans la région. Six exploitations fournissent la population enquêtée pour la première génération. À la seconde, nous ne trouvons plus que trois couples d'exploitants et deux aides familiaux célibataires. Les autres représentants de cette deuxième génération (qui ont entre vingt-cinq et quarante ans) se répartissent entre les chefs-lieux de cantons (Saint-Amans, Grandrieu, Langogne) et les faubourgs de Mende et de Marvejols (Badaroux, Montrodât), excepté un couple habitant une petite commune rurale : Le Chambon. Ils occupent tous des emplois secondaires et tertiaires. Quant à la population agricole, elle réside dans les villages et hameaux des cantons de Chateaufort-de-Randon, Grandrieu et Saint-Amans.

Les types d'habitations vont donc de la ferme, peu ou pas transformée depuis une vingtaine d'années, à l'appartement des HLM des faubourgs de Mende, en passant par la maison individuelle.

Le séjour a été retenu comme espace privilégié pour étudier les pratiques décoratives et leur symbolique. C'est plus particulièrement la transmission, l'emprunt et les réinterprétations des motifs décoratifs qui ont été étudiés ici pour tenter de reconstruire le goût et l'esthétique d'un milieu local. Ce projet voudrait contribuer, modestement, à nourrir le débat ouvert à propos de l'identité culturelle du milieu rural.

## ■ Références bibliographiques

BAUDRILLARD Jean, «La morale des objets», *Communications*, n° 13, juillet, Paris, Seuil.

BONNIN Philippe, 1989, «Imaginations intérieures, la photographie d'intérieur comme méthode», *Informations sur les sciences sociales*, 28, 1.

BONNIN Philippe, PERROT Martyne, 1989, «Le décor domestique en Margeride», *Terrain*, n° 12, avril, p. 40-54.

BONNIN Philippe, PERROT Martyne, LA SOUDIERE Martin de, 1981, «Habiter et se déplacer en Margeride», *Ethnologie française*, XI, p. 9-32.

1983, *L'Ostal en Margeride*, rapport CORDA-CESP, Paris, CNRS.

BOURDIEU Pierre, 1979, *La distinction*, Paris, Éd. de Minuit.

CERTEAU Michel de, 1980, *L'invention du quotidien*, tome I, Paris, 10/18.

DENIOT Joëlle, 1987, *Le décor ouvrier*, Doctorat es Lettres et Sciences humaines, Université de Nantes.

DUBOST Françoise, 1984, *Côté Jardins*, Paris, Scarabée et Compagnie.

DUFRENNE Mikel, 1974, «L'art de masse n'existe pas», *Revue d'esthétique*, n° 3, Paris, 10/18.

FREMONTIER Jacques, 1980, *La vie en bleu*, Paris, Fayard.

GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, 1985, «A propos des cultures populaires», *Cahiers du CERCOCOM*, n° 1, avril, 3<sup>e</sup> édition.

HOGGART Richard, 1970, *La culture du pauvre*, Éd. de Minuit.

JORION Paul, 1989, «Hommes, femmes et "l'intérêt supérieur du ménage" à la petite pêche», *Terrain*, p. 67-79.

LA SOUDIERE Martin de, 1987, *L'hiver, à la recherche d'une morte saison*, Lyon, La Manufacture.

LA SOUDIERE Martin de, LARRERE R., 1985, *Cueillir la montagne*, Lyon, La Manufacture.

LE WITA Béatrix, 1988, *Ni vue, ni connue: approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éd. Maison des Sciences de l'Homme.

LENCLUD Gérard, 1987, «La tradition n'est plus ce qu'elle était», *Terrain*, n° 9, octobre, p. 72-81.

MORIN Violette, 1969, «L'objet biographique», *Communications*, n° 13, p. 131-139, Paris, Seuil.

NAHOUM-GRAPPE Véronique, 1987, «Scènes de la grande pauvreté», *Sociétés*, n° 14, p. 37-39.

RAUTENBERG Michel, 1989, «Déménagement et culture domestique», *Terrain*, n° 12, avril, p. 54-67.

SEGAUD M., 1988, *Esquisse d'une sociologie du goût en architecture*, Thèse de Doctorat d'État, Paris X.

VERRET Michel, 1988, *La culture ouvrière*, ACL édition, Société Crocus.

ZONABEND Françoise, 1981, *La mémoire longue. Temps et histoires au village*, Paris, PUF.