L'oeil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950)

Marin Dacos

▶ **To cite this version:**

Marin Dacos. L'oeil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950). Ruralia : revue de l'Association des ruralistes français, 1997, 1, pp.34-64. halshs-00004569

HAL Id: halshs-00004569
https://shs.hal.science/halshs-00004569

Submitted on 7 Sep 2005

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.

L'œil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950)

Marin Dacos

Article publié dans " L'œil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950) ", *Ruralia*, n°1, Association des ruralistes français, 1997, Paris, pp. 34-64. Disponbile en ligne : http://ruralia.revues.org/document3.html

Utiliser la photographie comme source de l'histoire du regard implique la mise au point d'une méthode d'étude spécifique, combinant études sérielles et qualitatives. D'un point de vue culturel, il s'agit de caractériser différents regards, définis à la fois comme des démarches photographiques et comme des modalités de lecture des images. À terme, l'étude des processus d'influence et des groupes culturels révélés par les différences entre les regards devrait fournir des éclairages sur l'identité sociale de ces groupes et sur les échanges qu'ils établissent entre eux. Dans le village de Méthamis (Vaucluse), la sensibilité aux paysages oppose radicalement le paysan atypique surnommé Camille de Graille et la carte postale, émanation d'un regard urbain. Entre la focalisation pour le paysage de celle-ci et l'humanisme profond de celui-là, les Burgues, lettrés « revenus » à la terre, composent un regard intermédiaire.

The Eye and the Land. For a story about Vision (1900-1950)

Using photography as one source of the history of the "vision" requires perfecting a specific method of study which combines both serial and qualitative studies. From a cultural viewpoint, it consists in distinguishing different visions which are defined as photographic approaches as well as modes of reading pictures. In the end, studying the modes of influences and the cultural groups evidenced by the differences between the visions should throw various light on the social identity of these groups and on the exchanges they set up between each other. In the village of Méthamis located in the Vaucluse area, the sensitivity to the landscape radically sets the uncharacteristic countryman known as Camille de Graille against the postcard which is the product of an urban vision. Between the focusing on the landscape of the latter and the profound humanism of the former, the Burgues, some learned people who have "returned" to the land, embody an intermediate vision.

Alors que le monde contemporain est constamment sollicité par l'image, l'histoire du regard ne doit plus rester l'apanage des esthètes ou des collectionneurs ; c'est ce qu'ont compris les historiens de la perception du paysage [1]. Le regard est au sens strict la mise en œuvre d'un sens — la vision — et d'un organe — l'œil. Mais il n'est pas que l'instant de fixation de la rétine, il est aussi anticipation et mémoire ; appréhension et interprétation du monde. C'est la raison pour laquelle le regard est un lieu d'observation privilégié de la société.

Trois objectifs guident cette étude. D'un point de vue culturel, elle cherche à mettre en évidence des lectures du monde. D'un point de vue social, elle s'applique à appréhender des groupes dont les regards sont homogènes. Enfin, à la croisée de ces deux thèmes, elle tend à mettre en évidence le jeu des héritages culturels et des rapports sociaux qui expliquent les évolutions d'un regard. Il s'agit ici de tracer quelques perspectives relatives à l'utilisation de la photographie comme source pour l'étude de la sensibilité ordinaire au monde visible. L'étude des sources imagées s'impose non seulement en raison du caractère indicible du regard, mais aussi du fait de la parenté entre l'image et l'imaginaire [2]. Dans cette perspective, la première moitié du XX^{e} siècle apparaît comme une période privilégiée, car c'est alors que l'image photographique se multiplie et se propage dans toutes les couches de la société. Cette caractéristique — souvent soulignée, rarement étudiée — marque selon Régis Debray une période de transition entre la graphosphère et la vidéosphère [3]. C'est alors que se produit dans les campagnes le glissement de la terre au paysage, c'est-à-dire d'un rapport à la terre essentiellement productif à une vision esthétique et morale [4].

La réflexion sur l'histoire du regard a pour objet l'étude des principaux facteurs historiques, sociaux et culturels qui déterminent les regards. Méthodologiquement, ce projet se donne pour objectif la définition de types de regards, ce qui implique une lecture essentiellement graphique des images. Enfin, l'étude d'un village vauclusien montre comment se met en place concrètement une telle méthode et permet de proposer des conclusions en forme d'étape vers l'étude d'un échantillon plus important.

L'édification d'un regard

Comment naissent les regards ? Une telle question nécessite une réflexion initiale, qui propose sous forme d'hypothèses une lecture à long terme de l'évolution du regard [5], prenne en compte les liens de dépendance entre regard et aspects pratiques du quotidien, et s'intéresse aux dynamiques culturelles à l'œuvre qui font que les regards individuels

1 Alain CORBIN, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Champs-Flammarion, 1988, 400 p. ; Serge BRIFFAUD, *Naissance d'un paysage. La montagne pyrénéenne à la croisée des regards, XVI^{e}-XIX^{e} siècle*, Tarbes/Toulouse, AGM/AHP, 1994, 622 p. ; François WALTER, « Perception des paysages, action sur l'espace : la Suisse au 18^{e} siècle », dans *Annales, économies, sociétés, civilisations,* tome 39, n° 1, janvier-février 1984, pp. 3-29.

2 Philippe JOUTARD, « Iconographie et traditions orales », dans *Les intermédiaires culturels. Actes du colloque du Centre méridional d'histoire sociale, des mentalités et des cultures*, Aix-en-Provence/Paris, Publications de l'Université de Provence/H.Champion, 1981, p. 187.

3 Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 526 p.

4 Yves RINAUDO, « Les campagnes méditerranéennes : de la terre au paysage », dans *Méditerranée*, n° 1-2, 1996, pp. 43-52.

5 Faute de place, il n'est pas possible ici de discuter les distinctions fondamentales proposées par Régis Debray entre logosphère, graphosphère et vidéosphère.

empruntent des grilles de lecture à la société englobante.

Une civilisation du regard ?

Par opposition à l'odorat, au goût et au toucher, la vue est sens de la distance [6]. À partir du XVI[e] siècle, alors que naît le mot paysage, semble se produire une progressive « *civilisation des mœurs* » selon l'expression de Norbert Elias. Cela se traduit notamment par une codification des usages, par un repli sur soi qui favorise l'émergence de l'individu et par une prise de distance avec le monde concret. Peut-on dès lors parler de processus de civilisation du regard ? Est-il pertinent de distinguer un temps dominé par les sens de la proximité, d'un temps contemporain consacrant le primat d'une vue codifiée et médiatisée ?

Un modèle aussi linéaire appelle de nombreuses nuances, afin d'éviter les écueils de ce qui pourrait être une philosophie de l'histoire. D'une part, l'histoire des hommes semble jalonnée de processus de médiatisation : du grognement à la parole et de la parole à l'écrit [7], de la main à l'outil et de l'outil à la machine, la très longue durée semble montrer que la médiatisation ne peut être considérée comme l'attribut exclusif de notre temps. Il est préférable, dès lors, de parler prudemment de nouvelle médiatisation. D'autre part, le détachement décrit par Elias ne s'est produit ni linéairement [8] ni brusquement, et la dévalorisation des sens de proximité au profit de la vue ne peut être considérée comme uniformément acquise au début du XX[e] siècle. Au contraire, il faut se donner pour objectif la recherche d'indices permettant d'évaluer l'achèvement et la complexité de ce processus.

La mécanisation du regard, *via* l'appareil photographique privé, n'est pas seule en cause. La délégation du regard lui est bien souvent associée, tant en ce qui concerne la carte postale que la photographie privée : il y a moins de photographes que de regards. Le développement d'une culture de masse prend place dans cette délégation du regard. Mais paradoxalement, la mesure du succès de la carte postale relativement à la photographie privée pourrait indiquer, en fin de période, le délaissement de formes standardisées de délectation (cartes postales) au profit d'une photographie familiale de plus en plus abordable. Encore faudra-t-il prouver qu'en chemin la photographie privée ne s'est pas « carte postalisée »... Autre indice possible : la distance physique entre le photographe et l'objet photographié pourrait révéler si, très simplement, il y a prise de distance au sens propre entre l'œil et le réel. Il ne faut pas, en effet, négliger le caractère concret et quotidien du regard.

Le regard au bout du chemin

Le regard se trouve au bout du chemin : il se constitue peu à peu sous le pas lent de l'affouagiste ou du berger. Avant toute chose, il est expérience de l'espace, connaissance de celui-ci. Les pratiques spatiales déterminent ainsi une connaissance du monde qui peut se décliner en surfaces, lignes et points. L'appréhension aréale de l'espace relève de la connaissance détaillée d'un espace. Il s'agit de l'espace quotidien, connu dans ses ultimes recoins. Mais rapidement lui succède une connaissance linéaire de l'espace : le

6 Alain CORBIN, « Histoire et anthropologie sensorielle », dans *Anthropologie et sociétés*, volume 14, n° 2, 1990, réédité dans Alain CORBIN, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Aubier, 1991, pp. 227-244, p. 234.

7 Bernard STIEGLER, *La technique et le temps. 2. La désorientation*, Paris, Galilée, 1996, 282 p. L'auteur note que « l'écriture est pour Marcel Détienne une technologie » (p. 52).

8 Alain CORBIN, « Traces et silences des sens : propositions pour une histoire impossible », dans *Revue européenne d'histoire*, 1995, volume 2, n° 1, p. 127.

chemin mène au village voisin, à la ville voisine. On y fait quelques achats, quelques ventes, puis on s'en revient. Enfin, au-delà, se trouve la connaissance ponctuelle de l'espace. Celle-ci se compose de toutes les impasses des itinéraires empruntés, le point d'avancée extrême de l'homme venu vendre son vin. Elle se compose aussi de toutes ces entités que l'on a connues par une légende ou une carte postale, mais que l'on n'a pas atteintes : ce sont des points épars dans une géographie imaginaire. Ces points ne sont pas toujours situés au-delà de l'horizon, ils peuvent appartenir aux espaces que l'on connaît déjà. Ainsi à Méthamis, au début du XXe siècle, le lieu-dit Peinié est-il un espace arpenté par les paysans du village, mais il est également le réceptacle de peurs qui font se dédoubler le lieu en deux identités parallèles [9].

La lecture des paysages se compose à l'aune de cette triple appréhension de l'espace, qui découpe des auréoles séparant progressivement le dehors du dedans, le proche du lointain, le connu de l'inconnu. L'horizon quotidien de chaque individu fait partie de son horizon mental au même titre que les paysages exceptionnels. Cette distinction est fondamentale car, même à l'échelle locale, il y a toujours une première fois, un moment où l'on repousse la limite de l'inconnu. L'ici commence toujours par appartenir à l'ailleurs, tant il y a peu de paysages vus qui n'ont pas été auparavant imaginés, c'est-à-dire fardés d'une réputation qui les précède. De plus, par simple effet de contraste ou de similitude, l'apprentissage de la lecture d'un paysage nouveau implique sans doute la découverte ou la redécouverte du paysage que l'on voit tous les jours.

De toute évidence le rapport à la terre et le rapport au paysage urbain sont influencés par le lieu où l'on vit et par les conditions concrètes du rapport à l'espace. Dès lors, il faut être particulièrement attentif à la diversité des groupes sociaux et des lieux d'habitation. En particulier, les approches rurales et urbaines doivent être différenciées. Si, comme le pense Philippe Joutard, la mémoire s'ancre particulièrement sur des éléments de paysage visibles et durables [10], il y a une différence fondamentale entre la ville et la campagne, et — moins fortement — entre la plaine et la montagne. Les toponymistes ont depuis longtemps noté que les plaines, et plus encore les villes, sans cesse en transformation, capturaient peu de très anciens toponymes. Il y a dans les montagnes une plus grande permanence des formes paysagères majeures, comme le relief, les combes, les rochers, qui explique peut-être un autre rapport au paysage. Il s'agit en outre de se demander si l'attachement à la terre manifesté par le maintien d'une minuscule propriété rurale d'anciens habitants des campagnes peut être signe ou prélude à une approche esthétique de la terre d'où l'on vient [11]. La violence du rapport à la terre soulignée pour la Beauce par Jean Claude Farcy permet-elle une approche esthétique du paysage agricole [12] ? Des innovations techniques, comme le développement des transports ou la diffusion de l'électricité, ont également joué leur rôle. L'électricité a transformé le regard sur l'intérieur de la demeure en accompagnant l'émergence de la conscience de soi et du souci pastorien. En éclairant les villes et leurs vitrines, elle a

9 Marin DACOS, *L'œil et la terre. Paysage et représentations spatiales en Vaucluse au XIXe siècle. L'exemple de Méthamis, 1830-1930*, Mémoire de maîtrise sous la direction d'Yves Rinaudo, Université d'Avignon, 1994, 265 f°

10 Philippe JOUTARD, « Iconographie... », art. cité, p. 187.

11 Yves RINAUDO, *Les vendanges de la République. Les paysans du Var à la fin du XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 321 p., p. 128 ; Claude MESLIAND, *Paysans du Vaucluse*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1989, 2 volumes, pp. 411-414, p. 839, pp. 898-901 et p. 945.

12 Jean-Claude FARCY, *Les paysans beaucerons au XIXe siècle*, Chartres, S.A.E.L., 1989, 2 volumes, p. 985.

changé l'image urbaine auprès des hommes de la terre, touchés plus tardivement par la fée électricité [13].

Image du monde proche et lointain, le paysage est aussi une projection de la société [14]. Celle-ci se donne à voir symboliquement à travers ses constructions civiles ou religieuses. Les fontaines, palais-école, mairies, monuments aux morts [15] qui se dressent au cours de la Troisième République sont des messages de pierre adressés aux yeux et aux consciences politiques des citoyens [16]. Leur dimension esthétique et visuelle joue sans doute un rôle non négligeable dans l'éducation du regard. En allant plus loin, il est possible de se demander si l'histoire du regard n'est pas en mesure de donner un éclairage sur la société de la première moitié du XX^{e} siècle. Le regard obéit-il dans sa diversité aux schémas qui structurent la société, et en premier lieu à la distinction des groupes sociaux ? En d'autres termes, les différences de regard découpent-elles des clivages parallèles aux découpages sociaux dessinés par le vocabulaire de l'époque ? Regard sur la société, le regard sur le paysage est aussi regard sur soi [17], c'est-à-dire sur son corps, sur sa maison, son chemin, son champ. Il est donc tout sauf regard sur une nature vierge dans laquelle les hommes seraient absents. Il n'y a pas de paysage qui ne porte la trace directe et visible de l'action d'un homme. Ainsi, l'œil du paysan sait reconnaître un sillon bien droit de celui tracé par un maladroit [18]. Il sait traduire le message de pierre des maisons, des cabanons, des terrasses agricoles. Ces affirmations qui demandent à être confirmées montrent que le regard relève autant de l'individu que de la société, posant ainsi la question de la liberté et de l'autonomie du regard individuel face au regard collectif.

Naissance d'un regard : la question des dynamiques culturelles

Schématiquement, les nouvelles formes de regard peuvent être des emprunts à d'autres groupes sociaux, des inventions ou bien des résurgences réinterprétées — comme le pense Serge Briffaud, pour qui « *les systèmes d'appréciation ne s'inventent pas* » [19]. Entre ces trois pôles se déclinent probablement de nombreuses variations, associant diversement héritage, modulation, acculturation, invention. La mobilité des formes culturelles dépend étroitement de la nature des rapports sociaux : les liens entre générations relient les hommes à un héritage culturel ; les amitiés, rencontres et discussions permettent les influences réciproques ; enfin c'est la pression sociale qui offre la liberté et le désir de se distinguer par le regard.

---

13 Alain BELTRAN et Patrice A. CARRE, *La fée et la servante. La société française face à l'électricité*, Paris, Belin, 1991, 348 p.

14 Augustin BERQUE, *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, Reclus, 1990, p. 55.

15 Maurice AGULHON, *Marianne au combat. L'imaginaire et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979 ; Maurice AGULHON, *Marianne au pouvoir. L'imaginaire et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989 ; Maurice AGULHON et Pierre BONTE, *Marianne. Visages de la République*, Paris, Gallimard-La Découverte, 1992 ; J. GIROUD, R. MICHEL et M. MICHEL, *Les monuments aux morts dans le Vaucluse*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Scriba, 1991, 352 p.

16 J.-P. FERRIER, Yves RINAUDO et A. TORREGRESA, « La maison d'école et la maison-école : les voix silencieuses du savoir », dans *Les savoirs dans les pays méditerranéens, 16^{e}-20^{e} siècle. Conservation, transmissions et acquisitions,. Actes des journées d'études, mai 1981, Université de Nice*, Nice, 1983, pp. 217-226.

17 Pierre BOURDIEU, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 35.

18 Batisto BONNET, *Le valet de ferme. Un paysan du midi*, Paris, 1898, 529 p., p. 179.

19 Serge BRIFFAUD, *Naissance d'un paysage*..., ouv. cité, p. 24.

Au quotidien, c'est bien souvent la sociabilité qui joue le rôle de vecteur d'influences. Des individus et des groupes particuliers — les intermédiaires culturels [20] — peuvent également servir de pont jeté entre les cultures. Pourtant, opposer simplement deux niveaux de cultures, même en les unissant par un groupe médian, n'est pas satisfaisant [21]. Robert Muchembled est lui-même revenu sur l'approche trop schématique qui a longtemps opposé culture populaire et culture des élites [22]. Il est désormais admis qu'il faut étudier les mouvements culturels dans leur dimension complexe, en ne se fondant pas sur des oppositions socioculturelles binaires et sur des flux culturels unilatéraux. Le domestique et le patron apprennent l'un de l'autre tandis que dans certains cas l'influence se présente sous forme circulaire, par digestions successives et passage de témoins, ce qui illustre bien qu'il s'agit moins de communication que de transaction symbolique [23]. Ainsi se dessine une histoire culturelle attentive aux détours, aux courbes, aux impasses ; une histoire qui tient compte des multiples altérations et enrichissements que subissent les perceptions.

Malgré de nombreux travaux, cette réflexion est encore en chantier dans le champ historiographique [24] et gagnerait à s'ouvrir vers d'autres disciplines, en l'occurrence à la géographie qui propose depuis les travaux d'Hagerstrand (1952) des modèles chronologiques et spatiaux de propagation de l'innovation [25]. *Dans le temps*, la propagation des innovations peut se produire d'abord selon un rythme géométrique : c'est le modèle de la rumeur, illustré par la Grande peur [26] ; ensuite selon une courbe logistique en S : c'est le modèle de la contagion ; enfin selon la loi des rendements décroissants : c'est le modèle de la coercition, propre notamment à la plupart des innovations imposées par l'État. *Dans l'espace*, les innovations se diffusent généralement en bonds hiérarchiques puis en tâche d'huile. À ces modèles s'ajoute une classification des qualités favorisant la diffusion d'une innovation : existence de relais de diffusion [27], simplicité, absence de risque, compatibilité avec l'environnement existant et surtout utilité pour celui qui l'adopte [28]. Cet apport est essentiel : dans le cadre de l'histoire du regard, la mise en évidence d'une forme de propagation donne des

20 Michel VOVELLE, « Les intermédiaires culturels », dans *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 171-185.

21 Jean MOLINO, « Combien de cultures ? », dans *Les intermédiaires*..., ouv. cité, pp. 631-640.

22 Robert MUCHEMBLED, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne*, Paris, Flammarion, 1991, p. VII.

23 Guy BARBICHON, « Usages de l'image : faire, dire », dans *Usages de l'image.— Ethnologie française*, n° 2, tome 24, avril-juin 1994, p. 172.

24 Constat formulé par Alain Croix : Alain CROIX, « Marx, la chaisière et le petit vélo », dans Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI [dir.], *Pour une histoire culturelle*, L'univers historique, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 65. D'après Everett Rogers, c'est à Gabriel de Tarde que l'on doit l'ouverture de ce vaste chantier : Everett M. ROGERS, *Diffusion of innovations*, New-York/Londres, The Free Press, 1983, 453 p.

25 Thérèse SAINT-JULIEN, *La diffusion spatiale des innovations*, Montpellier, Reclus, 1985, 40 p. Les historiens ont adapté à leurs problématiques cet apport géographique : Jochen HOOCK et Bernard LEPETIT, « Histoire et propagation du nouveau », dans Bernard LEPETIT et Jochen HOOCK [dir], *La ville et l'innovation en Europe. Relais et réseaux de diffusion en Europe 14e-19e siècles*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1987, pp. 8-27.

26 Georges LEFEBVRE, *La Grande peur de 1789*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932 (réédition, 1970), 272 p.

27 Décomposable en *triability* — possibilité de faire un essai localisé — et *observability* — possibilité pour les autres de constater les effets de l'innovation. Voir : Everett M. ROGERS, *Diffusion*..., ouv. cité, pp. 16-19.

28 Jochen HOOCK et Bernard LEPETIT, « Histoire et propagation... », art. cité, p. 13.

informations sur la nature de l'acculturation ; pour le modèle chronologique : rumeur, coercition ou contagion ? pour le modèle spatial : acculturation par le haut ou acculturation par contact ?
Les modèles de diffusion sont fascinants mais supposent une approche quantitative impossible pour le champ d'étude choisi, le Vaucluse entre 1900 et 1950 ; il n'est possible de relever que des regards dispersés dans le département, dans le temps et dans l'espace social au gré des richesses archivistiques. C'est le domaine de l'infime. En revanche, d'autres formes culturelles sont quantifiables, et leur étude permettrait de mettre en avant des périodes, des lieux et des groupes sociaux présentant divers « *degrés de perméabilité culturelle* » [29]. Il faudrait mettre en évidence des similitudes entre l'émergence de l'infime et celle du quantifiable, pour proposer un modèle de propagation des formes de regard en fonction de diffusions mieux connues. Mais pour ne pas être trop aventureuse, une telle méthode doit choisir des innovations de référence pertinentes — des phénomènes trop différents sont incomparables — et multiplier les innovations de référence, dans l'espoir de limiter les variations propres à chacune d'entre elles. Idéalement, l'innovation de référence devrait avoir un lien avec le paysage et le regard, toucher dans son extension maximale plus qu'une minorité, et être facilement repérable grâce à des sources bien localisées, quantifiables et cartographiables. Dans un premier temps, trois innovations pourraient être l'objet d'une telle étude : le succès des cartes postales, la première apparition d'un certain vocabulaire paysager dans les délibérations des conseils municipaux et la diffusion des monuments républicains.
Ces comparaisons ne dispensent pas de mettre en évidence des filiations entre les regards. C'est en effet en étudiant dans le détail les liens graphiques entre images (entre photographie et peinture par exemple) et les liens thématiques entre les textes [30] que l'on pourra éclairer les processus d'influences.

L'image : un regard fossile

L'historien dispose de nombreuses sources imagées telles que les affiches, les peintures d'art, les *ex-voto*, les photographies privées et les cartes postales. Ces trois dernières sont privilégiées dans cette étude. Le choix des documents photographiques comme source principale s'explique par leur diffusion sociale sans précédent au cours du premier XX[e] siècle. À l'origine utilisée comme outil analogique, la photographie est aussi révélatrice d'une composition du réel par le regard et relève d'un acte de langage à part entière [31]. La photographie privée est le reflet du regard d'une population relativement restreinte tandis que la carte postale révèle une consommation plus généralisée, dont l'énorme succès [32] n'a pu être sans influence sur le regard des consommateurs — qu'ils soient expéditeurs ou destinataires. L'étude des *ex-voto* pourrait ouvrir largement l'éventail chronologique en plongeant jusqu'à la Contre-Réforme.

29 Marc VENARD, « Sur les intermédiaires culturels d'ancien style », dans *Les intermédiaires*..., ouv. cité, p. 652. Par ailleurs, Claude Mesliand a montré le caractère entreprenant et l'ouverture des paysans vauclusiens dans le domaine économique : Claude MESLIAND, *Paysans du Vaucluse*, ouv. cité.
30 L'image du Doubs « Tyrol de la France », fondée sur une comparaison politique et paysagère, s'est diffusée à partir de la Seconde République sous l'impulsion de Montalembert. Voir : Jean-Luc MAYAUD, *Les Secondes Républiques du Doubs*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, pp. 319-323.
31 Frédéric LAMBERT, « L'histoire dans l'image », dans *Image et Histoire. Actes du colloque de Paris 1986*, Paris, Publisud, 1987, pp. 308-311.
32 Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 222 p.

Il s'agit de comprendre la démarche du photographe et de mettre au jour la lecture du consommateur de la photographie. Souvent dénoncée comme la plus stéréotypée des expressions, la photographie est pourtant un objet d'une grande complexité : multiplicité des photographes, pluralité de la démarche de chacun d'entre eux, variété des situations et des objets photographiés. Pour dépasser cette complexité, la mise en place d'une typologie des regards photographiques doit être l'objectif de toute analyse précise de *corpus* photographique. De surcroît, chacune des trois sources imagées étudiée est individuellement très spécifique tant en ce qui concerne la technique employée, la fonction sociale de l'image et la nature du *corpus* (quantité, accessibilité des sources). Pourtant, il faut dépasser ces différences pour mettre en évidence les filiations ou les ruptures de filiation entre les regards.

Une source spécifique : la photographie

La photographie présente de nombreuses spécificités qui rendent son étude difficile. Tout d'abord, elle défie la réduction à des schémas élémentaires. Dotée de la troublante fulgurance de l'image, la photographie s'impose à l'œil, mais c'est précisément à cause de sa force d'évidence qu'elle offre une résistance à l'étude et à l'approfondissement [33]. Or, à quelques exceptions près [34], les historiens de l'époque contemporaine ont encore peu cherché à se confronter avec les sources imagées [35]. Cette lacune est due en partie aux différences de nature entre photographie et langage écrit, différences que leur caractère visuel commun ne suffit pas à gommer. Outre son jeune âge, la photographie n'a pas du tout les mêmes finalités que l'écrit, elle n'est pas de l'ordre de la raison, mais de l'instant et de la mémoire. Alors qu'elle semble faire « *échec à la parole* » [36], il faut considérer la photographie comme un langage graphique à décoder. Une telle sémiologie historique de la photographie s'appuie sur l'étude des objets photographiés et des façons de les agencer dans l'espace.

Encore faut-il tenir compte du non-dit photographique. À coup sûr, l'image ne révèle pas tout : les modalités du dire photographique ont — comme tout langage — leurs évidences qu'il est inutile de répéter sous peine de redondance, leurs silences lexicaux, leur pudeur et leurs limitations techniques. Le savoir-faire détermine profondément la capacité à s'exprimer à travers un langage photographique maîtrisé. L'appareil utilisé, les conditions concrètes de prise de recul, les conditions de luminosité — qui excluent longtemps une grande partie de la journée du domaine du photographiable — sont aussi à prendre en compte. Le consommateur des images ne s'inquiète cependant de ces contingences que si elles rendent la production sans intérêt — ce qui n'est pas le cas.

Rares aux archives publiques, à l'exception des lieux patrimoniaux qui ont compris

33 Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, CdC-Gallimard-Seuil, 1980, p. 165.

34 *Image et Histoire. Actes du colloque de Paris 1986*, Paris, Publisud, 1987, 320 p. ; Ouriel RESHEF, *Guerres, mythes et caricatures. Au berceau d'une mentalité française*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1984, 230 p. ; Michel VOVELLE *et alii*, *Iconographie et histoire des mentalités. Actes du colloque du Centre méridional d'histoire sociale, des mentalités et des cultures*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1979, 188 p. ; Bernard COUSIN, *Le miracle et le quotidien. Les ex-voto provençaux, images d'une société*, Doctorat d'État, Université Aix-Marseille 1, 1981, 339 f°.

35 L'ouvrage de Jean-Noël Pelen et Daniel Travier est particulièrement révélateur d'une histoire en chantier : Jean-Noël PELEN et Daniel TRAVIER, *L'image et le regard. Les Cévennes et la photographie, 1870-1930*, Montpellier, Presses du Languedoc/Max Chaleil éditeur, 1993, 342 p.

36 Régis DEBRAY, *L'œil naïf*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 9.

l'intérêt de l'image [37], les photographies privées sont par définition éparpillées. Elles donnent lieu à de longues recherches, parsemées de refus, d'attentes, d'espoirs déçus, et parfois de belles découvertes. D'une manière générale, il y a un déchet important, car les séries identifiables ne sont pas la règle. Dans la plupart des cas, il est possible de deviner le nom du photographe, d'estimer à dix ans près les dates de prises de vue, mais il est souvent impossible d'identifier les lieux ou les personnes photographiés. Heureusement, quelques lots peuvent être accompagnés d'éléments documentaires, écrits ou oraux, permettant d'en savoir plus, mais il faut parfois se contenter de peu. Malgré tout, à force de pratiquer ces photographies, se développe un important degré de familiarité avec elles qui permet de combler certaines zones d'ombres. Là se situe le danger, certes ; là surtout réside la nécessité de confronter les sources, de déployer un faisceau d'informations fournies par des sources écrites [38] et surtout par la pratique de nombreux autres lots d'images. S'il est envisageable de pousser davantage l'étude des lots mieux identifiés, il est exclu de faire l'économie de la comparaison entre des lots de qualité variable.

Deux autres sources imagées à exploiter

La carte postale couvre un éventail social *a priori* plus vaste que la photographie privée. Invention de la fin du XIX[e] siècle, elle devient un phénomène de société au début du siècle suivant [39]. Les séparations géographiques de la Première guerre mondiale ont ensuite marqué l'apogée de ce type de correspondance. Cet âge d'or de la carte postale s'explique par la modicité du prix mais aussi par un phénomène de promotion de lieux et de paysages jusqu'alors quasiment dépourvus d'image. Cette valorisation paysagère, accentuée par la modernité du procédé, se double d'un mécanisme d'appropriation. En attestent de fréquentes annotations, soulignant par exemple une « *ressemblance de maman* » [40]. Une fois appropriée, la carte peut être reconnue comme ambassadeur auprès des amis ou servir de signature paysagère. Elle atteste de l'ouverture de l'horizon géographique de l'expéditeur. C'est finalement la question de la valeur performative de la carte postale qu'il faut poser : le photographe de carte postale a-t-il fondé un nouveau regard sur le paysage en lui conférant le statut de paysage, ou n'a-t-il fait qu'entériner un regard déjà très présent dans la société ? En devenant pour la première fois objet digne d'image et de regard, le paysage n'est plus seulement un espace décomposé en terres appropriées à monsieur « x » ou à madame « y », il devient — ou devient de plus en plus — terre d'identité collective villageoise, paysage-signature, paysage de façade [41].
Les cartes postales se trouvent en grand nombre chez les collectionneurs, le dépôt légal étant inconsistant. Il faut admettre que les cartes postales aient subi un tri du fait du démembrement des correspondances par les collectionneurs : dédain pour certaines images, rejet des doublons et surtout tri par lieu — qui fait souvent revenir les cartes postales à leur lieu d'origine. À cela s'ajoutent les aléas classiques de tout document d'archives, qui sont la perte ou la destruction. Ces difficultés ne doivent pas inciter à rejeter des fonds mais à les distinguer et à les exploiter séparément, en fonction des

37 Sylvestre CLAP, *Alexandre Poirson, photographe voyageur*, Marguerittes, Equinoxe, 1990, 108 p.
38 Texte des cartes postales, autres documents privés, cahiers d'écoliers, recensement, cadastre.
39 Aline RIPERT et Claude FRÈRE, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983, 200 p.
40 Archives Burgues, Méthamis. Sans date.
41 Sur cette notion, voir : Nathalie CADIOU, « Perceptions du paysage dans le Domfrontais et évolution de l'espace rural », dans *De l'agricole au paysage.— Études rurales*, n° 121-124, janvier-décembre 1991, pp. 127-139.

critères de tri qui ont ordonné leur constitution. Les rares *corpus* complets issus de correspondances familiales sont les ensembles les plus riches à étudier, car ils révèlent un regard géographiquement et socialement identifiable. Malgré le recours aux dénombrements de population, les *corpus* massifs de collectionneurs sont moins localisables socialement, alors que leur identification géographique est aisée (adresse du destinataire indiquée sur la carte, tampon indiquant l'origine). Ces vastes *corpus* donnent une image globale de la production et de la consommation de cartes postales. En plus du questionnaire normal attaché à toute photographie, la base de données comprend des informations propres à la carte postale, cherchant notamment à mettre en évidence le rapport qu'entretien l'expéditeur avec l'image (ajoute-t-il du texte sur l'image ? la commente-t-il ?).

Dans cette étude de l'image comme témoignage d'un regard, l'*ex-voto* apparaît à bien des égards comme une source difficilement contournable car il permet une plongée dans la longue durée populaire. Il faut cependant tenir compte des différences majeures qui séparent les deux sources ; par exemple, le manque de lumière limite longtemps les photographies d'intérieur, alors que les *ex-voto* ne connaissent pas cette limitation. De plus, l'*ex-voto* a la particularité de représenter surtout des drames à l'issue favorable. Une telle différence, loin de rebuter, doit devenir objet d'étude : ce passage du regard de l'exceptionnel au quotidien porte en germe un réel bouleversement des mentalités et du regard des hommes sur leur vie. La légitimité de telle ou telle scène varie au point que certaines perdent le droit à l'image tandis que d'autres le gagnent. Enfin, l'*ex-voto* est un objet unique dans une vie, peint à la maison ou commandé, la carte postale est un objet relativement courant et fréquent, et la photographie privée semble plus chère et déclinée en de nombreux clichés [42]. Là encore, ce nouveau rapport à l'image, au lieu de laisser sceptique, doit devenir objet d'histoire, car le passage de la création à la consommation culturelle, et de l'unique exemplaire à la reproduction de la même image en milliers de cartes postales est un véritable tournant culturel. Malgré les différences entre les sources, il faut comparer tout ce qui peut l'être. Pour cela, les *ex-voto* sont intégrés dans la même base de données que les photographies, moyennant bien sûr quelques adaptations : la présence de la Vierge implique notamment la prise en compte des coins de l'image et quelques entrées spécifiques peuvent être saisies dans une base annexe, comme le degré de détails ou le souci de vraisemblance.

Propositions de méthode

Cette étude postule l'intentionnalité du geste photographique et la précision de la lecture photographique du consommateur, ce qui permet d'établir une typologie se fondant sur des indices précis relativement simples à mettre en évidence [43]. Outre les données attendues identifiant l'image, son auteur ou son consommateur et la décrivant rapidement, trois éléments peuvent être mis en évidence : le goût pour certains éléments du paysage, le cadrage — véritable composition, le cadrage détermine la superficie et la position de chaque objet — et enfin le rapport des superficies personnage/paysage. Dans

42 Il suffit de rappeler ici que Kodak a lancé en 1888 des appareils équipés d'un rouleau de cent vues rondes de 65 mm. Voir : Jean-Claude GAUTRAND, « Photographier à l'improviste. Impressions instantanées », dans Michel FRIZOT [dir], *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, pp. 238-239.

43 L'outillage technique du photographe est sans doute à l'origine d'une première différenciation des styles photographiques, mais ce facteur ne doit pas être surestimé. La simplicité des appareils les moins chers n'empêche pas le photographe de s'approcher ou de s'éloigner de sa cible. C'est la configuration des lieux qui permet de saisir un visage, de prendre une scène de famille, d'embrasser un panorama.

un premier temps, il faut choisir le type de représentation utilisée puis constituer des types d'objets photographiés.

Le choix de la méthode de mise en fiche de chaque photographie est primordial [44]. L'expérience a montré les limites des comptages manuels [45]. À l'inverse, l'outil informatique offre des capacités de calcul, de stockage, d'automatisation et de comparaisons très importantes. Une description générale des images est saisie dans une base de données [46]. Cependant, toute informatisation de sources doit s'interroger, bien en amont de la première saisie, sur la nature de l'information à codifier, afin d'optimiser le rendement du travail et d'obtenir une structure finale utilisable [47]. L'étude graphique de l'image peut être menée à l'aide de deux méthodes de numérisation.

La première, la plus évidente, est la vectorisation de chaque cliché. Il s'agit ici de tracer des polygones représentant chacun un objet photographié (comme un personnage ou un arbre). À l'aide d'une base de données vectorielles, cette méthode permet de calculer la superficie de chaque objet, mais aussi de chaque type d'objet, et surtout de calculer la position de chaque polygone dans l'image. Une telle logique de reconstitution réaliste des formes photographiées dépasse cependant les besoins de cette étude et est, de surcroît, trop longue. Une autre méthode, dite de carroyage, est envisageable. Il s'agit de décomposer l'image en un nombre n de carreaux (cellules) qui synthétisent chacun $1/n^{ème}$ de l'image. Cette approche permet de s'affranchir du format de tirage des photographies en utilisant pour chaque carreau non pas une superficie fixe mais proportionnelle. On peut sans difficultés obtenir de la base de données la superficie de chaque objet, ou de chaque type d'objet. Cependant, pour l'analyse du cadrage, ce type d'étude implique la mise au point d'un modèle de cadrage dont les frontières seraient fixes. Or, ce type de frontière peut créer d'énormes distorsions dans l'analyse en coupant des objets. À ce défaut s'ajoute un temps de saisie trop long, comme l'a révélé une expérimentation.

Il faut ici songer à réintroduire l'historien dans le traitement de ses données en abandonnant le principe des frontières fixes et des cellules à superficie prédéfinie. Une construction de l'information plus conforme aux besoins de l'étude doit poser comme préalable le principe de la mobilité des frontières et des surfaces cellulaires. Il suffit de déclarer quel est l'objet ou l'ensemble d'objets qui se trouve — par exemple — au centre et d'attribuer à cet objet une superficie [48] et une position (ici la position « centre »). En admettant que neuf zones de cadrage suffisent [49], il s'agit de saisir neuf objets puis neuf estimations de surface, alors que la méthode par carroyage pure implique la saisie de 54 cellules au minimum [50]. Cette méthode d'étude du cadrage à géométrie variable, empruntant des principes au raster et au vectoriel, est plus souple et plus rapide [51]. Il reste que la complexité du réel est ici particulièrement délicate à gérer.

---

44 Bernard COUSIN, « Iconographie sérielle, statistique et histoire des mentalités », dans *Iconographie...*, ouv. cité, pp. 87-91.

45 Marin DACOS, « Paysage, photographie et regard à travers l'exemple de Méthamis (1900-1930) », dans *Études vauclusiennes*, à paraître.

46 Élaborée à l'aide du logiciel Filemaker Pro 3 © Claris corporation.

47 Michel Vovelle fait état de l'échec d'un ambitieux projet de traitement d'image : Michel VOVELLE, « Iconographie et histoire des mentalités », dans *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 59-89.

48 Estimée à travers un quadrillage transparent posé sur l'image.

49 Centre, quatre bords, quatre coins.

50 Voir la figure n° 3.

51 Cependant, en raison de problèmes de codage de l'information, une telle méthode ne permet pas de mener l'étude de la position relative de chaque objet dans l'image.

Afin d'éviter la multiplication des objets photographiques référencés dans la base de données, il a fallu composer une liste d'objets qui soit un reflet ordonné du réel, c'est-à-dire un compromis entre le souci de détail et la précision suffisante à une telle étude. Cela aboutit à une classification distinguant de grands types d'objets photographiés : les personnages, les objets (outils, véhicules), les paysages et enfin le ciel et le sol. Sont ensuite déclinés en sous-groupes les types qui demandaient plus de précision, notamment en ce qui concerne le paysage (paysage construit, paysage végétal, paysage non végétal). Cette approche en emboîtements permet de passer du général au particulier sans difficulté, et devrait aboutir à des profils de regards qui réalisent une première mise en ordre des données. Cependant, l'association de cette typologie et des neuf zones de cadrage produit des artefacts. La figure n° 3 permet de distinguer les quatre principaux : *agrégation* (exemple : la mère et l'enfant sont agrégés en un seul objet), *disparition* d'objets marginaux (le petit muret et le grillage ne sont pas recensés), *mauvais positionnement* (le codage place le ciel dans les deux coins supérieurs, alors qu'il forme sur l'image une bande continue), *vide artificiel* (le pied de l'image est déclaré vide). Ces artefacts n'empêchent cependant pas de distinguer la présence ou l'absence de types d'objets, ni d'estimer leur superficie.

Premiers regards sur Méthamis

L'application à un village vauclusien de la méthode décrite ci-dessus offre un aperçu des résultats escomptables. Cependant, en dépit de la taille de la base obtenue [52], les comparaisons entre les regards restent limitées par la masse trop réduite des informations.

Le village de Méthamis occupe le pied des Monts de Vaucluse, partageant son territoire entre de vastes collines boisées et quelques terres à pente moins forte, portant vers 1914 essentiellement des céréales [53]. À l'orée du XX^{e} siècle, le village a perdu une grande partie de sa vocation forestière. Les départs se sont multipliés dès 1830, plus tôt qu'ailleurs en Vaucluse, et la commune n'a qu'un peu plus de 400 habitants contre plus de 1 000 en 1820. Trois *corpus* homogènes d'images photographiques ont pu être retrouvés. Le premier *corpus* est constitué de cartes postales. Le deuxième ensemble se présente sous la forme de sept boîtes de plaques en verre au gélatino-bromure d'argent appartenant à un paysan atypique (Camille Laugier, dit « Camille de Graille »). Enfin, le troisième *corpus* est constitué par l'album de photographies de gens de lettres nouvellement installés en tant qu'agriculteurs (la famille Burgues). Les cartes postales datent de l'immédiat avant-guerre, tout comme les clichés de Camille de Graille ; l'album des Burgues contient des photographies datant du début des années 1930 [54].

Sous le règne du paysage : les Burgues et la carte postale

Si les pratiques photographiques des Burgues et de Brun [55] ne procèdent pas de la même logique — l'une étant privée et l'autre commerciale — force est de constater que dans les deux cas le paysage est un objet photographique privilégié.

Les Burgues sont de jeunes universitaires [56] reconvertis à l'agriculture, semble-t-il par

52 La structure de la base de données pèse 750 ko, tandis que les données pour chaque collection représentent 22, 117 et 168 ko (1 ko représente 1024 octets, soit 1024 caractères de codage).

53 Arch. dép. Vaucluse (Archives départementales de Vaucluse), 3P3-075, Cadastre et 6 M 348-388, Statistiques annuelles.

54 Une fois les images postérieures éliminées, il reste 61 clichés.

55 Seize cartes postales de M. Brun, photographe à Carpentras. Début du XX^{e} siècle.

56 Yvonne Burgues est professeur.

goût de la terre et par agrarisme de gauche. Leur regard photographique est la claire émanation de ces choix. À leurs yeux, les thèmes agricoles ont une telle force qu'ils ne sont pas nécessairement justifiés par la présence de l'homme. C'est ainsi le cas de l'image présentant deux chevaux tirant une charrette de fourrage et de celle présentant une vue de poulailler. Dans l'image d'un homme guidant un cheval qui tire une jardinière comme dans celle d'un tarare (*ventaïre*) en activité, il semble évident que les personnages jouent un rôle secondaire face à l'outil, face à l'animal, en somme face à la thématique agraire. Les personnages semblent ignorer qu'ils sont l'objet de cet intérêt photographique, ce qui les marginalise dans l'image. Il en est tout autrement pour Camille de Graille, qui met en avant, par des poses suggestives, les hommes et les femmes qui ont moissonné ou labouré.

La proximité de la montagne [57] n'explique qu'en partie la surabondance de clichés donnant au végétal une place importante — 21 % des clichés sont des paysages sans hommes. Les Burgues semblent être à la recherche d'un tableau paysager qui consacre la symbiose entre l'homme et le paysage. Cette symbiose est manifestée par le cadrage du cliché représentant Maurice Burgues posant devant Méthamis. L'enfant et le paysage font jeu égal dans la photographie : l'un est au premier plan, mais excentré et occupant une faible superficie, l'autre est situé à l'arrière-plan mais occupe une vaste superficie ainsi que le centre de l'image. La faiblesse générale de la superficie des personnages[58] est due à une composition de l'image qui met des personnages en situation spatiale et paysagère, notamment à travers le thème de la promenade. La leçon de ces images est claire : le territoire de Méthamis est beau, il mérite d'être photographié et d'être parcouru. Pourtant, comment expliquer l'absence d'images de la Nesque [59], lieu touristique déjà célèbre, pratiqué par les Burgues depuis des décennies [60] ? Peut-être par souci de se distinguer ou par simple volonté d'éviter la redondance, les Burgues semblent éviter les images ressemblant aux cartes postales, qui offrent de nombreuses images de la Nesque.

La carte postale décrète un paysage officiel, prenant sans surprise plus de recul encore, puisqu'aucune photographie n'est prise de près, et que l'ensemble se partage entre loin et très loin (plus de vingt mètres). Ceci s'explique par la prééminence de la dimension paysagère. Jamais le paysage n'occupe moins du quart de l'image, et le plus souvent il en occupe la quasi-totalité [61]. Par dessus tout, la carte fixe une image du village. Priorité y est donnée à la pierre face à l'homme. Le village apparaît monumental à travers sa mairie ou son église, tandis que l'accent est également mis sur ce qui le singularise sans vraiment le définir pourtant : la Nesque et la modeste mine de lignite. Pour comprendre l'événement que représente l'introduction de ces cartes postales dans le champ visuel villageois, il faut le replacer dans son contexte, en se penchant sur l'exemple de la Nesque. Il semble qu'à la fin du XIX[e] siècle la Nesque soit considérée comme une rivière dangereuse et attire des récits plus ou moins fictifs [62]. La Nesque n'a pas pour

57 Les Burgues habitent en dehors du village.

58 D'une manière générale, les personnages occupent le plus souvent moins du quart de l'image (86 % des cas).

59 Il s'agit d'un torrent intermittent coulant dans des gorges.

60 Yvonne BURGUES, *Les Badaïres de Méthamis*, Méthamis, Éditions Les Badaïres de M., 1959 et 1991, 139 p.

61 Pour sept tirages sur douze, le paysage occupe plus de 70 % de l'image.

62 La correspondance du maire signale des décès causés par des chutes du haut des falaises et des crues ayant emporté le produit de coupes de bois (Archives municipales de Méthamis, sans cote). D'autres sources — presse, entretiens oraux — soulignent que la Nesque est le sujet de plusieurs histoires ou

autant une image terrifiante ; elle sert de chemin et ne focalise pas les histoires les plus sombres [63]. En revanche, dans le monde des élites urbaines cultivées, la période de diffusion de la carte postale coïncide avec la fin du processus d'apaisement esthétique qui a touché, avant la fin du XIX[e] siècle, la vision des paysages tourmentés tels que les torrents encaissés de Provence. Au début du XX[e] siècle, de tels paysages ne font plus frémir d'horreur les voyageurs [64], ainsi que l'atteste notamment la peinture [65]. Les paysages tourmentés, devenus esthétiquement supportables, suscitant le sentiment du beau et du pittoresque, sont présentés comme tels dans les cartes postales. Sans doute, la carte postale devient un véritable véhicule des conceptions esthétiques des élites, mais pour en connaître l'impact réel il faudrait pouvoir comparer le succès de chaque image.

Des quatre espaces où se joue le quotidien du Méthamissien — le village, la maison et ses abords, le champ et la forêt —, les trois derniers sont négligés. La carte postale résume Méthamis à un village minier bordé par des gorges impressionnantes. Cette image n'est pas fausse, elle est partielle. Toute la réalité agricole est-elle omise en raison de sa banalité ? Qu'en pensent les paysans ? Font-ils les mêmes choix photographiques ?

Le regard de Camille de Graille : l'homme au premier plan

Vers 1910, un « cultivateur, propriétaire exploitant » [66], Camille Laugier — dit Camille de Graille — a pris 87 photographies. L'identité du photographe reste un peu floue. L'homme était assez original pour avoir laissé l'image d'un magicien et d'un guérisseur. De plus, pour pouvoir s'offrir un appareil photo, il devait jouir d'une certaine aisance, ce que ne révèle pourtant pas son compte cadastral [67]. Tandis que le photographe de la carte postale photographie des espaces, Camille de Graille photographie des êtres humains. Sa pratique photographique prend la mesure de l'homme debout, comme l'atteste l'écrasante domination des photographies verticales (92 %) [68]. À l'inverse, les Burgues et plus encore les cartes postales, se partagent en photographies horizontales et verticales.

Les scènes privilégiées sont des portraits, d'individus ou de groupes. Non seulement il y a peu de clichés sans individus (11 %) mais les personnages occupent une place considérable dans l'image [69]. Il s'agit manifestement d'images issues du quotidien et des événements familiaux [70] qui visent les amis et la famille. Pour Camille de Graille, c'est la présence de l'homme qui justifie le cliché. L'importance relative donnée aux personnages face au paysage est à ce titre fort éclairante. D'une part, Brun et les

légendes.

63 Le lieu-dit Peinié est semble-t-il bien plus fascinant, du fait de sa situation frontalière avec la commune de Murs.

64 Serge BRIFFAUD, *Naissance...*, ouv. cité.

65 J.-R. SOUBIRAN, *Le paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874*, Paris/Toulon, Réunion des musées nationaux/Musée de Toulon, 1992, 617 p.

66 Arch. dép. Vaucluse, 6 M 158, Recensement.

67 En 1914, il possède 3,36 hectares, dont le revenu cadastral est de 51 francs et 94 centimes.

68 Les sept images prises horizontalement manifestent la capacité de Camille de Graille à maîtriser les deux types de prise de vue. Il ne s'agit donc pas d'une contingence technique mais d'un choix esthétique.

69 Dans 70 % des cas, ils occupent plus du quart de l'image. Ce résultat est à comparer avec les 86 % d'images des Burgues pour lesquelles les personnages occupent moins du quart de l'image.

70 Des réunions familiales telles que les mariages et communions concernent plus d'un quart des images, ce qui ne veut pas dire que d'autres photographies moins cérémonielles ne concernent pas les mêmes événements.

Burgues privilégient le paysage, ainsi que l'atteste le rapport calculé [71], égal à 0,366 pour les Burgues et à 0,187 pour les cartes postales, alors qu'il est de 1,3 pour Camille de Graille, soit plus de trois fois plus que les Burgues. L'écart est encore plus net si l'on tient compte dans le calcul du ciel et du sol [72] — qui peuvent être également considérés comme des éléments du paysage. Une telle pratique photographique marque la découverte d'une technique capable de fabriquer des portraits ; Camille de Graille saisi méthodiquement une première image de chacun des membres de son entourage, alors que de leur côté les parents des Burgues pratiquaient le portrait en studio à la fin du XIX^{e} siècle. Il y a moins de surprise à se revoir qu'à se découvrir, il leur faut donc ajouter une dimension supplémentaire à l'image pour qu'elle prenne sa valeur : le paysage. À l'inverse, à plusieurs reprises Camille de Graille a volontairement caché, à l'aide d'une couverture, l'arrière-plan. Cette négation de l'arrière-plan signe un relatif désintérêt pour le paysage, ce qui n'est probablement pas sans rapport avec la pratique du portrait en studio à la fin du XIX^{e} siècle. La relative démocratisation de l'image photographique favorise l'imitation d'une pratique très marquée socialement [73].

La forte présence sur l'image des seuils de maison, et plus généralement l'évidente proximité entre les lieux photographiés et les lieux de vie montre que les photographies sont prises là où les hommes vivent, plus précisément là où ils peuvent prendre du temps. Cette simple contingence d'emploi du temps explique par contrecoup la relative rareté des photographies de scènes de travail. Il faut cependant noter la rareté de photographies d'intérieur. Elle s'explique d'abord par des raisons techniques liées au manque de lumière et de recul, mais pas seulement, puisque deux photographies d'intérieur montrent que cela est techniquement possible. En fait, la photographie est un acte qui se situe au seuil du privé et du public, comme il se situe fréquemment, au sens propre, au seuil de la maison. C'est peut-être la raison pour laquelle l'intérieur des maisons suscite peu d'intérêt photographique [74]. De plus, les deux images ne pénètrent pas réellement le domaine privé, puisqu'il s'agit d'activités professionnelles et masculines — distillation et menuiserie. Il est clair que dans ce domaine la distinction intérieur/extérieur est moins pertinente que la distinction privé/public.

Par ailleurs, force est de constater que les thèmes agricoles sont minoritaires mais qu'ils ne sont pas exclus de l'œil paysan. Camille de Graille prend six photographies présentant une thématique agricole. Il choisit par exemple un berger et son troupeau de moutons, une scène de distillation, une scène de labours, une scène de moissons. Sur ces images, on arrête le travail pour poser devant le photographe, comportement qui s'oppose à celui des Burgues. On pose avec les attributs du travail dans la main (charrue), derrière soi (meules de foin) ou à ses côtés (alambic) mais la pénibilité n'est pas, semble-t-il, l'axe privilégié par le photographe. Par exemple, la moisson n'est saisie qu'une fois celle-ci achevée. Peut-on trouver là le signe de l'influence de l'image dorée du travail aux champs qui est fournie par l'enseignement primaire [75] ? Tout reste en ce

71 Il s'agit du rapport suivant : Rapports = superficie occupée par les personnages/superficie occupée par le paysage. Plus le rapport est petit, plus le paysage prend une part importante dans le *corpus*. Si le rapport est égal à un, il y a égalité en superficie entre les personnages et les paysages. Si le rapport est supérieur à un, les personnages sont prioritaires.

72 Voir les résultats en annexe.

73 Alain CORBIN, « Coulisses », dans Philippe ARIÈS et Georges DUBY [dir], *Histoire de la vie privée. tome 4, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 419-426.

74 Il en est tout autrement des Burgues, mais c'est vingt ans plus tard.

75 Ronald HUBSCHER, « La France paysanne : réalités et mythologies », dans Yves LEQUIN [dir.], *Histoire des Français, XIX^{e}-XX^{e} siècles. Tome II, la société*, Paris, Librairie Armand Colin, 1983, pp. 9-

domaine à prouver. La réflexion sur ce point doit être menée parallèlement à un autre constat, celui de l'absence de la végétation agricole. Cette absence se vérifie sur toutes les images de la vie agricole : les champs sont nus, labourés ou déjà récoltés. Les bois sont également étonnamment absents pour un village dont une partie des revenus vient de la forêt. Cette lacune apparente s'explique bien sûr par les difficultés de transport de l'appareil photographique et par l'incongruité d'interrompre le travail pour prendre une photographie. Il faut également compter avec le désir de ne montrer que les moments de joie ou d'achèvement d'un travail au champ ou à la forêt. Enfin, à Méthamis, la forêt a valu aux habitants du village le surnom péjoratif de « Bouscatiers », qui signifie « coupeurs de bois » [76]. Manifestement, les Bouscatiers ne désirent pas mettre en valeur cette partie de leur identité.
La ressemblance est frappante entre la « Vue générale » de Méthamis vendue sous forme de carte postale et la vision panoramique du village prise par Camille de Graille. Par son caractère atypique dans l'ensemble du *corpus*, l'image montre l'influence de la carte postale sur le regard que portent les ruraux sur leur village. Alors que l'absence de la forêt relève d'une logique d'omission, voire de honte paysagère, cette image du village appartiendrait à une logique, inverse et complémentaire, de valorisation paysagère, par le moyen de l'emprunt d'un regard.

Figures n°4 et 5 : Deux images jumelles qui témoignent d'une influence de la carte postale sur le regard des villageois. Vue panoramique du village de Méthamis (carte postale de M. Brun)

Vue panoramique du village de Méthamis par Camille de Graille

152, p. 139
76 Claude SEIGNOLLE, *Le folklore de la Provence. Contribution au folklore des provinces de France*, tome VII, Paris, Maisonneuve et Larose, 1963, pp. 114-116.

* * *

Deux conclusions se dessinent ; l'une, ponctuelle et fragile, rassemble les enseignements d'une plongée dans un village vauclusien ; l'autre, théorique et programmatique, voudrait jeter les bases d'une recherche plus vaste.

À Méthamis, au début du XX^{e} siècle, la carte postale donne la priorité à la pierre du bâtiment public, à la force de la Nesque et à la modernité de la mine. En valorisant certaines parties du territoire communal, elle oriente le regard, servant de relais à des conceptions issues des élites. Elle fonde un paysage de façade, définissant ainsi l'image du village qui est présentée à l'extérieur. Son influence est profonde, puisqu'elle dissuade les Burgues de photographier la Nesque et inspire à Camille de Graille un cliché panoramique qui ne lui ressemble pas. En général, Camille de Graille ne s'arrête pas à cette notion de paysage. Avant d'être minéral ou végétal, le paysage est pour lui le lieu où s'activent les hommes : les personnages sont au cœur de l'image, ils en sont l'âme et le souffle. Par dessus tout, l'homme de la terre voit sa famille, des enfants, des amis. Les Burgues en revanche mettent constamment en situation paysagère leurs sujets. Amoureux de la promenade et de la nature, sensibles à la thématique agraire, ils partagent leur regard entre leurs proches et la campagne.

Le monde silencieux des gens ordinaires n'est pas souvent accessible à l'œil de l'historien. Il faut pour cela se risquer hors du domaine de l'écrit, au plus près de la nature iconographique des représentations de la société, et se lancer dans le labyrinthe des archives privées. Il n'y a là qu'une promesse et aucune certitude, car ce type d'archives n'est pas fléché. C'est de la confrontation de sources hétérogènes et rares que pourront être extraits les anciens régimes visuels. D'autres sources écrites, des cahiers d'école au texte des cartes postales notamment, viennent en contrepoint apporter leurs lumières. Ces sources permettent une lecture culturelle des rapports sociaux qui est indispensable à la compréhension des dynamiques culturelles.

L'histoire du regard tient de l'histoire du rapport qu'entretient quotidiennement l'homme

avec son environnement, avec la société et avec lui-même. Impliqué dans une possible dévalorisation pluriséculaire des sens de la proximité, le regard est le jouet de l'histoire et le reflet d'une lutte entre diverses conceptions du monde. Seule l'étude de la progression, de l'infléchissement ou du rejet de certains modèles peut éclairer les stratégies de chaque groupe ou de chaque individu pour faire coïncider image de la société et regard sur le monde visible.
Correction typographique le 01/01/2003.

« Dans le Comtat. La récolte des truffes » (Carte postale, s.d.)

Les cartes postales doivent une partie de leur succès à la relation identitaire que lie avec elles le public, notamment à travers le mécanisme bien identifié de l'appropriation. Flora ; l'expéditrice de cette image de la récolte des truffes, a noté une « Ressemblance de maman ». Le principe d'analogie entre l'image photographique et le réel fonctionne ici parfaitement.

Maurice Burgues devant le jas de Peinié (Pierre Burgues, vers 1930)

Dans l'album de famille des Burgues, une image sur deux est horizontale, embrassant le paysage en vision panoramique, le photographe cherchant à embraser l'horizon le plus large. Si l'enfant est particulièrement petit et lointain, cette image illustre assez bien la disproportion homme/paysage ainsi que la prise de distance avec l'objet photographié qui caractérise les Burgues.

La distillation (Camille de Graille, vers 1910)

L'image de la distillation de la lavande montre la priorité donnée au travailleur de la terre face au végétal. Le distillateur est présenté, la fourche à la main, à côté de l'alambic. L'homme et l'outil s'allient ici, se partageant chacun une moitié de l'image. On saisit ici la profonde cohérence entre la station debout de l'homme et la verticalité de l'image.