

Le paysan et la photographie

In: Revue française de sociologie. 1965, 6-2. pp. 164-174.

Citer ce document / Cite this document :

Bourdieu Pierre, Bourdieu Marie-Claire. Le paysan et la photographie. In: Revue française de sociologie. 1965, 6-2. pp. 164-174.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1965_num_6_2_1897

Zusammenfassung

Pierre und Marie-Claire Bourdieu : Der Bauer und das Fotografieren.

Das Studium der Einstellung zum Fotografieren (ob Lichtbild oder Praxis des Fotografierens) bildet eine ausgezeichnete Methode, die Bauernwerte in ihrer Eigenart zu begreifen. Das Bild, das der Berufsfotograf produziert, wurde sehr früh (schon um 1900) angenommen, insofern es den Höhepunkten des Kollektivlebens feierliche Würde beigab und dadurch sozial anerkannten Zwecken diente. Die Praxis des Fotografierens wird hingegen scharf abgelehnt; nicht so sehr, weil es sich um eine Neuerung handeln würde als viel mehr, weil sie eine frivole Tätigkeit städtischer Art darstellt und ein Attentat auf Grundprinzip der bäuerlichen Ethik erscheint, welche das Streben nach Verschiedenheit als solche nicht zulässt. Die spontane Aesthetik, die sich in der Positur ausdrückt, in der man sich fotografieren lässt, ist auch nichts anderes als eine Dimension der bäuerlichen Ethik und beruft sich auf die ganze Ehrenmoral, die die Beziehungen des taglichen Lebens in den bäuerlichen Gesellschaften regelt.

резюме

Пьер и Мари-Клэр Бурдьё: Крестьянин и фотоснимок.

Изучения отношений по поводу фотоснимка, как предмета или как практики, составляет прекрасный метод, чтобы понять крестьянское значение в его специфической особенности. Снимок сделанный фотографом-профессионалом был рано принят (с 1900 г.) по мере того как он служил целям социально одобренным, придавая торжественность важным моментам коллективной жизни. Наоборот, фотографическая практика резко отвергается, менее под видом нововведения, чем потому что она появляется как покушение на фундаментальные принципы крестьянской морали (городская и легкомысленная деятельность), которая воспрещает искание разницы для разницы. Наконец, самопроизвольная эстетика, выражаемая в положении, принятом для фотографии, не что иное, как размер крестьянской этики; она ссылается на всякого рода нравственные уважения, которые управляют ежедневными соотношениями в крестьянском обществе.

Abstract

Pierre and Marie-Claire Bourdieu : Peasant and photography.

The study of attitudes towards photography as object or practice, constitutes an excellent method for seizing up peasant values in their specificity. The photographic picture made by a professional photographer was accepted very early (as early as 1900) in as much as it served socially approved purposes in solemnising important moments of collective life. On the contrary, the practice of photography is violently opposed not so much as an innovation but frivolous and town-like, it seems to defy the fundamental principle of peasants morality which prohibits the pursuit of difference for difference's sake. Lastly the spontaneous aesthetics expressed in the posture adopted for the photographic picture is no other than a dimension of peasant aesthetics, it refers back to the moral code which rules daily relations in peasant society.

Resumen

Pierre et Marie-Claire Bourdieu : El labriador y la fotografía.

El estudio de las actitudes para con la fotografía, como objeto o práctica, constituye un método excelente para coger los valores labriegos en su especificidad. Producida por el fotógrafo profesional, la imagen fotográfica se admitió temprano (desde 1900), por lo mismo que esta secundaba fines socialmente aprobados, solemnizando los momentos fuertes de la vida colectiva. Al contrario, rechazan con violencia la práctica fotográfica, no tanto porque es innovación, sino porque, actividad frívola y ciudadana, aparece como atentado al principio fundamental de la moral labriega que prohíbe procurar diferenciarse para diferenciarse. Por fin la estética espontánea que se expresa en la postura que adoptan para la fotografía no es sino una dimensión de la ética labriega. Corresponde a toda la moral del honor que gobierna los tratos cotidianos en la sociedad labriega.



Le paysan et la photographie

par Pierre et Marie-Claire BOURDIEU (1)

Que la photographie et plus précisément la pratique photographique occupent une place aussi réduite en milieu paysan, cela tient-il à une ignorance, liée à une faible information sur les techniques modernes, ou à une volonté d'ignorer, c'est-à-dire à un véritable choix culturel qu'il faut comprendre en référence aux valeurs propres à la société paysanne ? Dans cette dernière hypothèse l'histoire d'une technique qui contredit ces valeurs dans ce qu'elles ont de plus essentiel, ne risque-t-elle pas de révéler ce qui fait l'essence de la morale paysanne ?

L'image photographique apparaît très tôt, bien avant la pratique, introduite par les gens du bourg que tout prédispose à jouer le rôle de médiateurs entre les paysans des hameaux et la ville (2). Si l'usage s'en impose rapidement comme une obligation, surtout à l'occasion des mariages, c'est qu'elle vient remplir des fonctions qui préexistaient à

(1) Cet article présente, sous une première forme, des documents utilisés dans un ouvrage paraissant aux Editions de Minuit, sous le titre *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*.

(2) En raison de la dualité de sa structure, le village de Lesquire, en Béarn, présentait une véritable situation expérimentale, permettant d'étudier la diffusion d'une technique moderne dans un milieu paysan et d'analyser les relations qui peuvent exister entre la citadinisation et l'apparition ou l'accroissement de la pratique photographique. Très marquée aux points de vue écologique et morphologique (la taille de la famille étant nettement plus grande dans les hameaux), l'opposition entre le bourg (264 habitants en 1954) et les hameaux (1.090 habitants) domine tous les aspects de la vie villageoise, la vie économique d'abord, le bourg ayant progressivement accaparé, depuis 1918, toutes les fonctions urbaines : il est le lieu de résidence des retraités, des fonctionnaires et des membres des professions libérales (soit 44,2 % des chefs de famille), des artisans et des commerçants (36,6 %) ; les travailleurs agricoles, ouvriers et propriétaires, n'étant qu'une infime minorité (11,5 %) alors qu'ils constituent la quasi-totalité (88,8 %) de la population des hameaux. Entre les dernières maisons du bourg où l'on parle le français et les premières fermes, distantes d'une centaine de mètres à peine, où l'on parle le béarnais, tenu par les villageois pour une langue inférieure et vulgaire, passe une véritable frontière culturelle, celle qui sépare les villageois à prétentions citadines des paysans des hameaux, attachés ou enchaînés à leurs traditions et souvent tenus, de ce fait, pour arriérés (on trouvera une analyse plus approfondie de cette opposition dans « Célibat et condition paysanne », *Etudes rurales* (5-6), avril-septembre 1962, pp. 32-135).

son introduction. En effet, la photographie apparaît dès l'origine, comme l'accompagnement obligé des grandes cérémonies de la vie familiale et collective. Si l'on admet, avec Durkheim, que la fête a pour fonction de revivifier le groupe, on comprend que la photographie s'y trouve associée, puisqu'elle fournit le moyen d'éterniser et de solenniser ces moments culminants de la vie sociale où le groupe réaffirme son unité. Dans le cas du mariage, par exemple, l'image qui fixe pour l'éternité le groupe rassemblé, ou mieux, le rassemblement de deux groupes, s'inscrit de façon nécessaire dans un rituel dont la fonction est de consacrer, c'est-à-dire de sanctionner et de sanctifier, l'union entre deux groupes à travers l'union entre deux individus. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'ordre dans lequel la photographie s'est introduite dans le rituel des cérémonies correspond à l'importance sociale de chacune d'elles.

La plus ancienne, la plus traditionnelle, explique J.-P. A... (né en 1885, à Lesquire), c'est la photographie de mariage : « La première fois que j'ai assisté à une noce qu'on a photographiée devant l'église, ce devait être en 1903. C'était une noce d'un de la campagne qui avait des parents en ville, tout ça. Le photographe a fait mettre sur les escaliers de l'église, là, et quelques-uns qui étaient assis, quelques-uns qui étaient debout derrière; il avait préparé avec des bancs, des tapis pour qu'ils ne se salissent pas. Il n'y avait pas d'auto encore. Il était venu avec une voiture. On en a beaucoup parlé. C'était un Américain (ancien émigré en Amérique), L... de la famille Ju..., grande famille, marié avec l'héritière de chez Ju... C'était un grand mariage, il venait d'Amérique. Il allait se promener avec une petite jument, la chaîne en or sur le gilet. C'est la première que je me rappelle, il y en avait peut-être eu d'autres, mais celle-là a retenti un peu ! Les très vieux ne connaissaient pas, non, ça ! (...) Après les photographes s'approchaient d'eux-mêmes quand ils savaient qu'il y avait une noce (...) C'est lui qui se présentait, ce n'est pas l'intéressé qui demandait. Maintenant on leur dit. Mais ça a commencé surtout après 14, en 1919, avec la fin de la guerre. L'habitude d'aller se faire photographier à Pau date aussi de ce moment-là (...) C'est le photographe qui venait, qui s'offrait; sinon il y en a qui ne l'auraient pas appelé, peut-être. Mais une fois qu'il est là, ils n'osent pas dire non. Ce jour-là il n'y a rien de trop cher. »

La photographie de mariage ne s'est aussi rapidement imposée que parce qu'elle a rencontré ses conditions sociales d'existence : la dépense et le gaspillage font partie des conduites de fête et, en particulier, les dépenses ostentatoires auxquelles nul ne saurait se dérober sans manquer à l'honneur.

« Ces photos, les premiers temps, le photographe passait pour voir qui en voulait, il demandait les noms et puis il les envoyait. Il fallait payer d'avance. Oh ! ce n'était pas bien cher, non. C'était deux francs par personne. Et personne n'osait refuser. Et non, ils étaient contents d'avoir après chez eux la noce. Le cavalier payait la photo à la cavalière, c'était normal, ce jour-là. » (J.-P. A.).

« La photo de groupe, c'est obligatoire, celui qui l'achèterait pas, passerait pour ladre (*picheprim*). Ce serait un affront pour ceux qui ont invité. Ce serait ne pas tenir compte. A la table on est en vue, on ne peut pas dire non. » (J. B.).

L'achat de la photographie est un hommage rendu à ceux qui ont invité. La photographie est l'objet d'échanges réglés; elle entre dans le circuit des dons et des contre-dons obligés auxquels le mariage et certaines cérémonies donnent lieu. Le photographe officiel étant un officiant dont la présence sanctionne la solennité du rite, il peut être doublé ou secondé par le photographe amateur, mais jamais remplacé par lui (3).

C'est seulement vers 1930 que l'on a vu apparaître les photographies de première communion et les photographies de baptême sont encore plus récentes et plus rares. Depuis quelques années les paysans profitent de la venue des photographes lors du comice pour se faire photographier avec leurs bêtes, mais ils restent l'exception. Pour les baptêmes, qui ne donnent jamais lieu à une grande cérémonie et qui rassemblent les parents proches, la photographie est exceptionnelle mais la première communion fournit à beaucoup de femmes une occasion de faire photographier leurs enfants (4) : on ne peut qu'approuver une mère qui agit ainsi et cela toujours plus à mesure que l'importance des enfants dans la société s'accroît. Dans l'ancienne société l'enfant n'était jamais comme aujourd'hui le centre des regards. Les grandes fêtes et les cérémonies de la vie villageoise étaient surtout l'affaire des adultes et c'est seulement depuis 1945 que les fêtes des enfants (la Noël ou la Première Communion, par exemple) ont pris de l'importance. A mesure que la société accorde une place plus grande aux enfants, et, du même coup, à la femme en tant que mère, l'habitude de les faire photographier se renforce. Dans la collection d'un petit paysan des hameaux (B. M.), les portraits des enfants constituent la moitié des photographies postérieures à 1945 alors qu'ils étaient à peu près absents (trois) de la collection antérieure à 1939. Autrefois on photographiait surtout les adultes, secondairement les groupes familiaux réunissant parents et enfants et exceptionnellement les enfants seuls. Aujourd'hui c'est l'inverse. Mais la photographie des enfants est elle-même admise, pour une grande part, parce qu'elle a une fonction sociale. La division du travail entre les sexes confère à la femme la tâche de maintenir les relations avec les membres du groupe qui vivent au loin et d'abord avec sa propre famille. Comme la lettre et mieux que la lettre, la photographie a son rôle à jouer dans la perpétuelle mise à jour de l'interconnaissance (5). Il est de coutume de conduire les enfants (au moins une fois et, s'il se peut, périodiquement) dans la parenté qui réside hors du village et, en premier lieu, lorsque l'épouse vient de l'extérieur, chez sa mère. C'est la femme qui inspire ces déplacements et elle les accomplit parfois sans son mari. Les envois de photos ont la même fonction : par la photo,

(3) La photographie marque le passage entre le rituel religieux et le rituel profane, la noce : elle est prise sous le porche de l'église.

(4) Comme lors du mariage, la photographie s'insère dans le circuit des échanges rituellement imposés, elle s'ajoute à l'image-souvenir que l'enfant apporte aux parents et aux voisins en échange d'un cadeau.

(5) Les envois de photographies qui suivent les mariages provoquent, en général, une recrudescence de la correspondance. « Les exilés demandent à identifier les couples qui figurent sur la photo, surtout les jeunes dont ils n'ont connu que les parents » (A. B.).

on présente le nouveau venu à l'ensemble du groupe qui doit le « reconnaître ».

A ce titre, il est naturel que la photographie soit l'objet d'une lecture que l'on peut appeler sociologique et qu'elle ne soit jamais considérée en elle-même et pour elle-même, dans ses qualités techniques ou esthétiques. Le photographe est censé connaître son métier et l'on ne dispose pas d'éléments de comparaison. La photographie doit seulement fournir une représentation assez fidèle et précise pour permettre la reconnaissance. On procède à une inspection méthodique et à une observation prolongée, selon la logique même qui domine la connaissance d'autrui dans la vie quotidienne; par la confrontation des savoirs et des expériences, on situe chaque personne par référence à sa lignée et, souvent, la lecture des vieilles photographies prend la forme d'un cours de science généalogique lorsque la mère, spécialiste en la matière, enseigne à l'enfant les relations qui l'unissent à chacune des personnes représentées. Mais, avant tout, on s'inquiète de savoir qui assistait à la cérémonie; comment étaient constitués les couples; on analyse le champ des relations sociales de chaque famille; on remarque les absences, indices de brouilles, et les présences qui font honneur. Pour chaque invité, la photographie est comme un trophée, indice et source de rayonnement social [« on est fier de montrer qu'on était au mariage » (J. L.)]; pour la famille des mariés et pour les mariés eux-mêmes, elle témoigne du rang de la famille en rappelant le nombre et la qualité des invités: les invités de B. M..., fils d'une « petite maison » des hameaux, sont surtout des parents et des voisins, le principe de sélection étant traditionnel, tandis qu'à la noce de J. B..., citadin aisé, à côté des invités statutaires, apparaissent les « camarades » de l'époux et même de l'épouse. Bref, la photographie de mariage est un véritable sociogramme et lue comme telle.

La photographie des grandes cérémonies est possible parce que — et seulement parce que — elle fixe des conduites socialement approuvées et socialement réglées, c'est-à-dire déjà solennisées. Rien ne *peut* être photographié en dehors de ce qui *doit* être photographié (6). La cérémonie peut être photographiée parce qu'elle échappe à la routine quotidienne et doit être photographiée parce qu'elle réalise l'image que le groupe entend donner de lui-même en tant que groupe. Ce qui est photographié et ce qu'appréhende le lecteur de la photographie, ce ne sont pas, à proprement parler, des individus dans leur particularité singulière, mais des rôles sociaux, le marié, le premier communiant, le militaire, ou des relations sociales, l'oncle d'Amérique ou la tante de Sauvagnon. Par exemple, la collection de B. M... enferme une photo qui illustre parfaitement le premier type: elle représente le beau-frère du père de B. M... en tenue de facteur de ville: le bonnet de police sur la tête, la chemise blanche à col droit avec une cravate nouée à carreaux blancs, la redingote échancrée sans revers, sur la poitrine la plaque por-

(6) « Non, le photographe ne prend jamais de photographies du bal. Ça n'a aucune valeur pour les gens. Je n'en ai jamais vu » (J. L.).

tant le numéro 471, le gilet montant haut et paré de boutons dorés, la chaîne de montre apparente, il pose debout, la main droite posée sur une sellette de style oriental. Ce que la fille émigrée envoyait à sa famille, ce n'était pas la photographie de son mari, mais le symbole de sa réussite sociale (7). Illustration du second type, une photographie qui a été prise à l'occasion d'un séjour à Lesquire du beau-frère de B. M..., et qui solennise la rencontre des deux familles en unissant oncles et nièces, tantes et neveux : comme si l'on entendait manifester que l'objet véritable de la photographie ce ne sont pas les individus, mais les relations entre les individus, les parents d'une famille portent dans leurs bras les enfants de l'autre (8).

Dans la plupart des maisons paysannes, les photographies sont « serrées » dans une boîte à l'exception de la photographie du mariage et de certains portraits. Ce serait indécence ou ostentation que d'exposer à tout venant des images des membres de la famille : les photographies cérémonielles sont trop solennelles ou trop intimes pour être exposées dans l'espace de la vie quotidienne (9); elles ne peuvent trouver place que dans la pièce d'apparat, le salon, ou, pour les plus personnelles, comme les photographies des parents disparus, dans la chambre, avec les images pieuses, le crucifix et le buis béni. Les photographies d'amateurs sont enfermées dans les tiroirs. Au contraire, chez les petits bourgeois du village, elles acquièrent une valeur décorative ou affective : agrandies et encadrées, elles ornent les murs de la salle commune, avec les souvenirs de voyage. Elles envahissent même l'autel des valeurs familiales, la cheminée du salon et prennent la place des médailles, distinctions honorifiques et certificats d'étude que l'on y exposait autrefois et que la jeune villageoise a discrètement relégués, comme un peu ridicules, dans le coin le plus obscur, derrière la porte, pour ne pas choquer « les vieux ».

Tandis que l'image photographique et particulièrement la photographie de mariage, a été adoptée d'emblée, sans résistance aucune, par toute la

(7) De même, parmi les photographies exposées chez les villageois, on voit souvent la photographie annuelle de l'équipe de rugby, alignée, apprêtée, et très rarement des photographies représentant des phases de jeu, reléguées dans la « boîte » à photographies.

(8) La plupart des photos récentes de la collection de B. M... sont prises par des amateurs. Une partie des photos de l'épouse de B. M... et de sa fille ont été prises lors de visites rendues à la femme du frère de l'épouse (qui réside à Oloron) à l'occasion du marché ou de la foire : les enfants sont alignés au premier rang, les adultes se tenant derrière eux. Quant aux autres photographies d'amateurs, elles ont été faites, comme celle qui est décrite ci-dessus, lors de la venue du beau-frère de Paris. Quatre d'entre elles se distinguent à première apparence : celles qui représentent B. M..., devant ses bœufs, l'aiguillon sur l'épaule, et son neveu dans la même attitude. Photographies de la vie quotidienne, prises sur le vif ? En fait, photographies posées et allégoriques : d'une part le petit Parisien jouant à être paysan; d'autre part, non point B. M..., mais la carte postale béarnaise, représentant un paysan qui devance son attelage, le corps droit, le béret incliné sur l'oreille, l'*agulhade* sur l'épaule.

(9) La grande pièce commune, la cuisine, ne reçoit qu'une décoration impersonnelle, partout identique, calendrier des postes ou des sapeurs-pompiers, chromos rapportés d'un voyage à Lourdes ou achetés à Pau.

communauté, en tant que moment obligé du rituel social, la pratique photographique a été le fait, à l'origine, d'amateurs isolés, tous membres de la bourgeoisie villageoise.

« De mon temps, il n'y avait que le châtelain qui faisait des photos et quelques 'emlegats' (employés) : percepteur, contrôleur des contributions, instituteurs et le docteur Co... » (J.-P. A.).

Aujourd'hui même, tandis que, parmi les paysans des hameaux, il n'en est qu'un, encore jeune et célibataire, qui fasse de la photographie, on compte, au bourg, un petit nombre d'amateurs, plus ou moins actifs. Si elle dépend fortement du revenu, la pratique photographique entretient une relation manifeste avec la résidence, par la médiation du degré d'adhésion aux valeurs urbaines. En fait, rien ne serait plus faux que de prétendre expliquer la rareté de la pratique photographique en milieu paysan par de simples déterminismes négatifs. Ni les obstacles économiques, tels que la cherté de l'équipement, ni les obstacles techniques, ni même la faible information ne peuvent rendre raison du phénomène. Si les paysans n'usent et ne peuvent user de la photographie qu'en consommateurs et en consommateurs sélectifs, c'est que le système de valeurs auquel ils participent et qui a pour foyer une certaine image du paysan accompli, leur interdit de devenir des producteurs.

Si la photographie est considérée comme un luxe, c'est d'abord que l'éthos paysan impose que l'on fasse passer les dépenses consacrées à l'extension du patrimoine ou à la modernisation de l'outillage avant les dépenses de consommation. C'est que, plus généralement, toute dépense qui n'est pas sanctionnée par la tradition est considérée comme gaspillage. Mais il y a plus : l'innovation est toujours suspecte aux yeux du groupe, et pas seulement en elle-même, c'est-à-dire en tant que démenti infligé à la tradition. On est toujours porté à y voir l'expression d'une volonté de se distinguer, de se singulariser, d'éblouir ou d'écraser les autres. C'est là une atteinte au principe qui domine toute l'existence sociale et qui n'a rien à voir avec un égalitarisme. En fait, l'ironie, la moquerie et le ragot ont pour fonction de rappeler à l'ordre, c'est-à-dire à la conformité et à l'uniformité, celui qui, par sa conduite novatrice, semble donner une leçon ou lancer un défi à toute la communauté. Que son intention soit telle ou non, il ne saurait échapper au soupçon. En invoquant l'expérience passée et en prenant tous les autres à témoin, on entend nier que la novation introduite réponde à un besoin réel. Dès lors elle ne saurait être qu'ostentatoire.

Mais la réprobation collective se nuance selon la nature de l'innovation et selon le domaine où elle intervient. Lorsqu'elle se situe dans le domaine des techniques agricoles et des façons culturelles, elle ne suscite jamais une condamnation totale et brutale, parce que, malgré tout, on accorde au novateur le bénéfice du doute : sa conduite pourrait, en dépit des apparences, s'inspirer des raisons les plus louables, à savoir la volonté d'accroître la valeur du patrimoine; il trahit la tradition paysanne, mais il reste paysan. De plus, la condamnation morale peut prendre les dehors du scepticisme de technicien et d'homme d'expé-

rience : la sanction de l'entreprise sera apportée par les choses elles-mêmes. En tout cas, parce qu'il donne prise à l'échec ou au ridicule, le novateur force le respect.

La communauté ressent au contraire comme un défi et un désaveu la novation qu'elle soupçonne d'être dépourvue de toute justification rationnelle ou raisonnable. C'est que la conduite ostentatoire ou perçue comme telle, à la façon d'un don excluant tout contre-don, place le groupe en situation d'infériorité et ne peut être ressentie que comme un affront, chacun se sentant atteint dans son estime de soi. En ce cas, la réprobation et la répression sont immédiates et impitoyables. « Il s'en croit ! Pour qui se prend-il ? » Au titre de signe de statut, la pratique photographique ne peut qu'exprimer l'effort pour échapper à son rang. A la volonté de se distinguer, on oppose alors le rappel des origines communes : « Nous savons d'où il sort. » « Son père a porté des sabots ! » (10).

La pratique de la photographie, luxe frivole, serait, pour un paysan, un barbarisme ridicule; s'adonner à cette fantaisie, ce serait un peu comme d'aller, aux soirs d'été, faire sa promenade, en compagnie de sa femme, à la façon des retraités du bourg : « C'est bon pour les vacanciers; ce sont des choses de la ville. Un paysan qui se promènerait avec l'appareil en bandoulière, ce serait un monsieur manqué (*u moussu manquat*); il faut avoir les mains fines pour manier ces appareils. Et les sous ? C'est cher. Ça revient cher cet attirail ! » (F. M.).

Associée à la vie citadine, la pratique de la photographie est saisie comme une manifestation de la volonté de jouer au citadin, de « s'en-monsieurer » (*moussureya*). Par suite, elle apparaît comme un reniement de parvenu. « S'en-monsieurer » (*en-moussuri's*), c'est manquer doublement aux impératifs fondamentaux de la morale paysanne. C'est en effet se singulariser en se reniant en tant que membre du groupe et en tant que paysan (11). Du citadin vrai, totalement étranger au groupe, on admet qu'il fasse de la photographie, parce que cela fait partie de l'image stéréotypée que l'on forme de lui. L'appareil de photographie est un des attributs du « vacancier » (*lou bacanciè*). On se prête non sans ironie à ses fantaisies et l'on prend la pose, devant l'attelage, en pensant : « Ils ont du temps à perdre et de l'argent à dépenser ». On est beaucoup moins tolérant envers les natifs du village qui reviennent à la ville; et moins encore pour les habitants du bourg que l'on soupçonne de faire de la photographie pour se donner des airs de citadins. Autrement dit, ce que l'on refuse, ce n'est pas la pratique photographique en elle-même; au titre de caprice et de fantaisie de citadin, elle sied par-

(10) « Il veut faire des photos ! Il 's'en-monsieur' drôlement ! Il va pouvoir photographier les vaches et la porcherie ! » « Il ferait mieux de changer sa charrette et la méchante paire de vaches qu'il a pour labourer ! » « Cet outil avec ce méchant costume ! »

(11) Par là s'expliquent les ambiguïtés de l'attitude du paysan envers le fonctionnaire du bourg. D'un côté, au titre de représentant de l'administration centrale et de dépositaire de l'autorité gouvernementale, il est entouré de respect et de considération. Mais d'un autre côté, l'homme du bourg est vraiment le bourgeois, celui qui a déserté la terre et rompu ou renié les attaches qui l'unissaient à son milieu.

Le paysan et la photographie

faitement aux « étrangers », mais à eux seuls. En ce domaine, la conduite novatrice du citadin ne peut susciter l'imitation, parce que la tolérance n'est que volonté d'ignorer ou refus de s'identifier (12).

Toutefois, de même qu'elle varie selon la nature de l'innovation, la réprobation varie selon la condition et le statut du novateur. La logique de la sélection qui préside aux emprunts et, du même coup, les valeurs qui dominent cette sélection, se laissent appréhender non seulement dans les défenses que l'ethos paysan oppose à tout ce qui le menace, mais aussi et surtout dans les exceptions qu'il concède. Si la photographie peut être accordée aux femmes, ou mieux, aux mères de famille, parce qu'elle sert alors des fins socialement approuvées, si, activité frivole, elle est tolérée pendant l'adolescence, âge de la frivolité, ce sont là des transactions et des compromis avec la règle qui s'inspirent des valeurs mêmes dont participe la règle. Ainsi les adolescents ont toujours détenu un droit statutaire à la frivolité licite, c'est-à-dire symbolique et onirique; aussi en est-il de la photographie comme de la danse et plus largement de toutes les techniques de cour et de fête : « Ils font des photos quand ils s'énamourent (*cuan s'amourouseyen*), au temps de la danse. »

« Dès qu'un couple est marié à la campagne, il a autre chose à penser. Be..., le plus gros paysan, faisait quelques photos pendant ses fiançailles et au début de son mariage. Maintenant « ils tirent la guignonne » (ils tirent le diable par la queue) plus que nous les petits propriétaires. Ces petits caprices tombent vite avec les soucis du ménage, comme l'envie de danser d'ailleurs. Et c'est normal, à mon avis. Et puis, pour la photo, les gens du métier sont là pour ça, pour les grandes occasions au moins. » (R. M., de Debat dans la vallée du Gave, à 10 kilomètres de Lacq).

Admissibles chez les jeunes, ces pratiques sont en tout cas abandonnées au moment du mariage qui marque une rupture tranchée dans l'existence et, du jour au lendemain, c'en est fini des bals, des sorties et de la photographie qui leur était parfois associée (13).

Il n'est pas jusqu'à l'attitude que le paysan adopte devant l'objectif qui ne semble exprimer les valeurs paysannes et plus précisément le système des modèles qui régissent les rapports avec autrui dans la société paysanne. Les personnages se présentent le plus souvent de face, au centre de

(12) La plupart des paysans interrogés citent le cas de parents qui s'adonnent à la photographie depuis qu'ils ont quitté le village. Mais le paysan qui voit sœur ou cousine, fils ou frère entrés en usine, revenir avec un appareil photographique, se trouve fondé à associer la pratique de la photographie à la citadinisation. Dès lors, loin de l'inciter à l'imitation, ces exemples, mêmes proches, ne font que le confirmer dans la conviction que la photographie, « ce n'est pas pour lui ».

(13) « J'ai arrêté après mon voyage de noces, dit J. B... (...). Maintenant j'ai autre chose en tête. » Et sa femme intervient : « Oh ! tu parles, il a d'autres soucis maintenant ! » Lui qui mettait autrefois beaucoup de fierté à raconter ses vacances à Biarritz ou son voyage à Paris, qui dit n'avoir pas le loisir de photographier alors qu'il consacre beaucoup de temps à la chasse aux palombes, insiste seulement aujourd'hui sur son travail, seule activité digne d'un homme adulte et responsable.

l'image, debout et en pied, c'est-à-dire à distance respectueuse. Sur les photos de groupe, ils sont serrés les uns contre les autres et souvent enlacés. Les regards convergent vers l'objectif en sorte que toute l'image indique ce qui en est le centre absent. Lorsqu'il s'agit d'un couple, les sujets se tiennent par la taille dans une pose entièrement conventionnelle. Les normes de la conduite à tenir en face de l'objectif affleurent parfois à la conscience, sous la forme positive ou négative : celui qui, dans un groupe rassemblé pour une occasion solennelle comme le mariage, adopte une attitude relâchée ou néglige de regarder l'objectif et de prendre la pose, est objet de réprobation. C'est que, comme on dit « il est absent ».

Se prêter à la photographie, c'est accorder le témoignage de sa présence, contrepartie obligée de l'hommage reçu à travers l'invitation; c'est exprimer que l'on tient à honneur d'avoir été invité à participer et que l'on participe pour faire honneur (14). Comment la disposition et l'attitude des personnages ne seraient-elles pas marquées de solennité ? Nul ne songe à enfreindre les consignes de l'opérateur, à parler à son voisin, à regarder ailleurs. Ce serait manquer à la bienséance et surtout faire affront à tout le groupe et, au premier chef, à ceux qui « sont à l'honneur ce jour-là », les jeunes mariés. L'attitude digne et convenable consiste à se tenir droit et à regarder droit devant soi, avec la gravité qui sied en une circonstance solennelle.

Il n'est pas interdit de penser que la recherche spontanée de la frontalité est liée aux valeurs culturelles les plus profondément enfouies (15). Dans cette société qui exalte le sentiment de l'honneur, de la dignité et de la responsabilité, dans ce monde clos où l'on se sent à tous les instants et sans issue sous le regard des autres, il importe de donner à autrui l'image de soi la plus honorable : la pose figée et rigide dont le garde-à-vous constitue la limite, semble être l'expression de cette intention inconsciente. L'image axiale, obéissant au principe de frontalité, offre une impression aussi *clairement lisible* qu'il se peut, comme par souci d'éviter tout malentendu et toute confusion. A travers la gêne qu'éprouve le sujet photographié, à travers le souci de rectifier l'attitude, de mettre ses plus beaux habits, à travers le refus instinctif de se laisser surprendre dans une tenue ordinaire et une occupation quotidienne, c'est la même intention qui se manifeste. Prendre la pose, c'est se respecter et demander le respect. Le personnage adresse au spectateur un acte de révérence, de courtoisie, conventionnellement réglé, et lui demande d'obéir aux mêmes conventions et aux mêmes normes. Il fait front et demande à être regardé de front et à distance, cette exigence de la déférence réciproque constituant l'essence de la frontalité. Le portrait photographique accomplit l'objectivation de l'image de soi. Par là,

(14) « Tu as assisté à je ne sais quel mariage et tu n'as pas été à la photo. Ça a été remarqué. Tu n'étais pas au groupe, on a dit que M. L... n'était pas à la photo. On a supposé que tu t'étais dérobé, c'est mal vu. » (J. L...s'adressant à son mari au cours d'un entretien.)

(15) Chez les Kabyles, l'homme d'honneur c'est celui qui fait face, qui tient le front haut, qui regarde les autres au visage, en découvrant son visage.

il n'est que la limite du rapport avec autrui (16). Tout se passe comme si en obéissant au principe de frontalité et en adoptant la posture la plus conventionnelle, on entendait prendre en mains, autant qu'il se peut, l'objectivation de sa propre image. Regarder sans être vu, sans être vu regardant et sans être regardé, ou, comme on dit, à la dérochée, et mieux, photographe ainsi, c'est dérocher à autrui son image. En regardant celui qui regarde (ou qui photographie), en rectifiant la tenue, je me donne à regarder comme j'entends être regardé, je donne l'image de moi que j'entends donner, et, tout simplement, je *donne* l'image de moi. Bref, devant un regard qui fixe et immobilise les apparences, adopter l'attitude la plus digne et la plus sobre, la plus cérémonielle, se tenir debout, raide, les pieds joints, les bras le long du corps, dans une sorte de garde-à-vous, c'est réduire le risque de la maladresse et de la gaucherie et donner à autrui une image de soi réglée, préparée, apprêtée : donner de soi une image réglée, c'est une manière d'imposer les règles de sa propre perception.

Le conventionnalisme de la tenue pour la photographie renvoie, semble-t-il, au style des relations sociales que favorise une société à la fois hiérarchisée et statique où la lignée et la « maison » ont plus de réalité que les individus particuliers, définis avant tout par leurs relations d'appartenance (17), où les règles sociales de conduite et le code moral sont plus manifestes que les sentiments, les volontés ou les pensées des sujets singuliers, où les échanges sociaux, strictement réglés par des conventions consacrées, s'accomplissent dans la hantise du jugement des autres, sous le regard de l'opinion prompte à condamner au nom de normes indiscutables et indiscutées et sont toujours dominés par le souci de donner de soi la meilleure image, la plus conforme à l'idéal de dignité et d'honneur (18).

Solennisation, hiératisme et éternisation sont inséparables. Dans le langage de toutes les esthétiques, la frontalité exprime l'éternel, par opposition à la profondeur par où se réintroduit la temporalité. Dans la peinture, le plan exprime l'être ou l'essence, bref l'intemporel (19). Si une action s'y dessine, c'est toujours un mouvement essentiel, « immobile » et arraché au temps, c'est, les mots le disent bien, l'équilibre ou l'aplomb d'un geste éternel comme la norme éthique ou sociale qu'il incarne : les époux qui se tiennent enlacés expriment par un autre geste la même signification que les mains réunies du « Cato et Porcia » du Vatican.

La photographie populaire élimine l'accident ou l'aspect qui, en tant qu'image fugace, dissout le réel en le temporalisant. Alors que la

(16) La photographie est la situation dans laquelle la conscience du corps pour autrui atteint sa plus grande acuité. On se sent sous le regard et sous un regard qui fixe et immobilise les apparences.

(17) Il n'est pas rare que le cadet qui épouse une aînée et vient vivre chez elle perde son nom pour n'être plus désigné que par le nom de sa nouvelle maison.

(18) W. Hausenstein a mis en lumière la connexion entre la frontalité et la structure sociale des cultures « féodales et hiératiques » (*Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 36, 1913, 759-760).

(19) Cf. Yves BONNEFOY. Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento, *Mercure de France*, février 1958.

Revue française de sociologie

photographie « prise sur le vif » — expression d'une vision du monde née au Quattrocento avec la perspective —, opère une coupe instantanée dans le monde visible et, pétrifiant le geste humain, immobilise un état unique de la relation réciproque des choses, arrête le regard sur un moment imperceptible d'une trajectoire jamais achevée, la photographie qui ne saisit et ne fixe que des personnages installés, immobiles, dans l'immutabilité du plan, perd tout son pouvoir de corrosion (20). Ainsi, en reprenant spontanément l'ordonnance et la posture des personnages des mosaïques byzantines, les paysans qui prennent la pose pour la photographie de mariage semblent vouloir échapper au pouvoir déréalisant parce que temporalisant de la photographie.

P. et M.-C. BOURDIEU,
Centre de Sociologie Européenne

(20) Les enfants sont, une fois encore, l'objet d'une exception, peut-être parce que leur nature est changement : puisqu'il s'agit de fixer l'éphémère et l'accidentel, la photographie convient qui ne peut arracher l'aspect fugitif à la disparition définitive sans le constituer comme tel.