



**HAL**  
open science

## **Paysage, photographie, Regard. L'exemple de Méthamis (1900-1930)**

Marin Dacos

### ► **To cite this version:**

Marin Dacos. Paysage, photographie, Regard. L'exemple de Méthamis (1900-1930). Études vauclusiennes, 1997. <hal-02902216>

**HAL Id: hal-02902216**

**<https://hal.science/hal-02902216v1>**

Submitted on 24 Jul 2020

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

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



HAL Authorization

## PAYSAGE, PHOTOGRAPHIE, REGARD L'EXEMPLE DE MÉTHAMIS (1900-1930)

**Résumé :** La photographie, considérée comme un regard fossile, n'est pas qu'une copie du réel. Dans le premier tiers du vingtième siècle, la carte postale officialise une image monumentale et exceptionnelle du village de Méthamis. Parmi les villageois, le regard humaniste de Camille de Graille s'oppose aux compositions paysagères des Burgues.

Mots-clefs : Photographie. Paysage. Regard. Histoire culturelle. Vingtième siècle.

**Abstract :** Photography, considered as a fossil look, is not a copy of reality. In the first third of the twentieth century, the postcard officialized the monumental and exceptional picture of the village of Méthamis, whereas among its inhabitants Camille de Graille's humanist vision contrasted with the landscaped structures of the Burgues.

Key-words : Photography. Landscape.

La photographie peut être un outil documentaire. Il est cependant légitime de chercher à sortir de la tentation analogique en considérant l'image photographique comme un regard fossile. Aujourd'hui comme hier, on ne photographie jamais que ce que l'on considère comme digne d'être photographié. Étant issue d'un acte volontaire de la part du photographe, l'image peut être considérée comme un discours. C'est pourquoi elle doit devenir une source à part entière de l'histoire culturelle, comme l'affirme Frédéric Lambert : *“Nous dirons que l'image cesse d'être illustrative quand elle ne se montre pas après le discours de l'historien, mais lorsqu'elle suscite sa parole et devient l'objet de ses recherches. (...) Il s'agit donc d'analyser l'image comme le témoignage d'une culture, comme la trace de conventions sociales et historiques qui fondent une société”*<sup>1</sup>. Dans ce but, cet essai sur la photographie s'interroge sur les objets photographiques choisis par le photographe<sup>2</sup>. Qu'est-ce qui mérite, à Méthamis, d'être photographié ? Quelle place pour le paysage dans cette forme du regard ? L'étude se base sur trois corpus. Il s'agit de cartes postales, de photographies faites par des paysans (dont un principalement, Camille “de Graille”) et enfin de photographies de gens de lettres nouvellement installés en tant qu'agriculteurs (la famille Burgues).

### Un nouvel acteur du regard : la photographie

Dès le début du XXe siècle, le lancement de la carte postale illustrée provoque un enthousiasme considérable<sup>3</sup> que révèlent des ventes dont la croissance est exponentielle<sup>4</sup>. Pourquoi un tel succès ? Quel impact peut-il avoir sur le regard ? Au-delà des commodités de prix et d'usage, des mécanismes de type symbolique sont au cœur de l'engouement. Tout d'abord, la carte postale, étant le produit d'une

nouvelle technique, incarne le progrès. Ensuite, elle permet une petite révolution dans le rapport qu'entretient le villageois à son espace car c'est la première fois qu'une image de son village est diffusée en grand nombre pour un prix modique. Auréolée du prestige de l'imprimé et de l'écrit, la carte postale profite peut-être de l'aura aristocratique de la peinture. Ainsi, apparaît-elle à la fois comme une promotion pour l'espace rural et comme une mise en paysage de celui-ci. De plus, étant destinées à des habitants du village photographié, les cartes permettent une appropriation du paysage représenté. Cela se traduit par le choix personnel d'une des 16 images mises en vente à Méthamis, ainsi que par la correspondance écrite, qui déborde souvent sur la carte elle-même. Ainsi, une carte représentant *“La récolte des truffes dans le Comtat”* comporte une annotation manuscrite – *“ressemblance de maman”*<sup>5</sup> – qui atteste du lien identitaire que peut susciter l'image. Le texte au recto répète cette ressemblance, qui a manifestement motivé l'achat de la carte. Le plus souvent, l'expéditeur n'envoie qu'un mot au verso d'une carte, dont l'image constitue de fait l'essentiel du message. La carte sert alors de référent : elle désigne, localise, décrit l'expéditeur. Lors d'un déplacement dans un village voisin, on écrit à la famille restée à Méthamis sur une carte postale achetée au village, qui représente... le village de Méthamis. La carte postale n'a pas la même valeur d'exotisme qu'aujourd'hui. Elle a par contre valeur de signature : elle sert de code de connivence entre des personnes du même groupe. Ce code peut-il agir sur le regard ? La carte postale a-t-elle une valeur performative ? En d'autres termes, le photographe, en prenant son cliché, a-t-il en même temps instauré, créé un paysage officiel ? Ou alors a-t-il simplement entériné un état de fait en choisissant les espaces qui représentaient déjà Méthamis ? À cette question difficile, il faut probablement répondre que la carte

postale est au moins autant acteur que témoin de son temps. La carte postale non seulement promeut un espace en proclamant qu'il vaut la peine d'être photographié et acheté, mais aussi le fonde, signe en quelque sorte son acte de naissance. Ce paysage est la première et peut-être la seule référence iconographique à laquelle le villageois a accès lorsqu'il se met - dès le début du XXe siècle pour certains - à saisir l'objectif. L'arrivée des premiers appareils photographiques privés ne peut être comprise qu'à la lumière de cette double présence photographique, publique et privée. La fascination qu'a exercée la carte postale explique en partie le succès de l'appareil photographique. La carte postale donnait une valeur nouvelle à l'espace ; c'est à présent au paysan de Méthamis qu'elle offre une promotion. Elle lui confère les privilèges du peintre : regarder, reproduire le réel, immortaliser l'image de ses contemporains. En somme, l'image photographique, qu'elle soit publique ou privée, apporte une dimension nouvelle à la construction identitaire individuelle et collective.<sup>6</sup>

### **Le règne du paysage**

Les clichés des cartes postales et de la famille Burgues privilégient le paysage. Si la pratique photographique de leurs auteurs ne procède pas de la même logique - l'une étant commerciale et l'autre privée - dans les deux cas l'image des lieux compte beaucoup.

Les Burgues sont d'anciens professeurs reconvertis à l'agriculture, semble-t-il par goût de la terre et par agrarisme de gauche.<sup>7</sup> Leur regard photographique manifeste un réel intérêt pour la vie agricole. À leurs yeux, les thèmes agricoles se suffisent à eux-mêmes : ils ne sont pas systématiquement justifiés par la présence de l'homme. Par ailleurs la proximité de la montagne n'explique qu'en partie la surabondance de clichés donnant au végétal une place importante. En effet, les Burgues ont une démarche photographique originale : ils sont à la recherche d'un "tableau" réussi. L'arbre, la végétation ou les panoramas sont au cœur de nombreuses photographies. Pour la première fois à Méthamis, l'arbre devient un objet photographique à part entière, le paysage (dans son acception la plus vaste) prend un sens esthétique. Le territoire de Méthamis est beau : il mérite d'être photographié et d'être parcouru. La photographie témoigne ici de pratiques spatiales comme la promenade, qui se devinent à travers de nombreux clichés, et qui sont confirmées par d'autres sources<sup>8</sup>. Les Burgues privilégient les scènes permettant de mettre les personnages en situation spatiale et paysagère : les personnages occupent le plus souvent moins d'un tiers de l'image (46% des cas), laissant de

la place pour le paysage. Ainsi, dans le cliché "*Maurice Burgues posant devant Méthamis*", le cadrage consacre la symbiose entre l'homme et le paysage. Ils font jeu égal dans l'image : l'un est au premier plan tandis que l'autre occupe la plus grande superficie.

Pour sa part, la carte postale<sup>10</sup> décrète un paysage officiel. Logiquement, le paysage est au premier rang : jamais il n'occupe moins d'un tiers de l'image, et le plus souvent il en recouvre la plus grande partie<sup>11</sup>. La carte fixe une image du village qui donne la priorité à la pierre face à l'homme. Le village apparaît monumental à travers sa mairie, son église, son pont, tandis que l'accent est également mis sur ce qui le singularise sans vraiment le définir pourtant : la Nesque et la mine<sup>12</sup>. Les images de la Nesque attestent de l'apaisement esthétique qui a touché, avant la fin du XIXe siècle, les paysages tourmentés tels que les torrents encaissés de Provence. Au début du siècle de Victor Hugo, les gorges de la Nesque qui bordent Méthamis auraient fait frémir d'horreur les visiteurs<sup>13</sup>. À la fin du siècle, l'horreur cède le pas au sentiment du beau et du pittoresque. Pour le villageois, le cheminement esthétique est peut-être différent : à ses yeux, la Nesque était plus un lieu de modestes légendes qu'une image de l'enfer<sup>14</sup>. Peu à peu, le regard des élites descend au village, par le biais de visiteurs urbains, et surtout, par le moyen de la carte postale, véritable véhicule des conceptions esthétiques des élites. La carte fournit trois images du village qui s'inscrivent dans trois temporalités différentes. La Nesque relève du temps géologique de la pierre, vide d'activité humaine. L'image du village est à l'échelle séculaire, avec ses bâtiments monumentaux, symboles qui survivent aux hommes. Enfin, la mine, symbole du progrès de la vapeur et de l'industrie, est ancrée dans un temps court, quotidien, et s'inscrit dans une perspective tournée vers l'avenir. Ainsi, des quatre espaces où se joue le quotidien du Méthamissien : le village, l'espace domestique<sup>15</sup>, le champ et la forêt, seul le village n'est pas négligé. La carte postale résume Méthamis à un village minier bordé par des gorges impressionnantes. Cette image n'est pas fausse, elle est partielle. L'omission de la réalité agricole s'explique-t-elle par sa banalité ? Qu'en pensent les paysans ? Font-ils les mêmes choix photographiques ?

### **L'homme au premier plan**

Trois séries de photographies réalisées par des paysans ont pu être étudiées. La plus intéressante, ici présentée, est celle qui a été prise par Camille de Graille (57 clichés, env. 1910-1920). L'identité du photographe reste un peu floue, mais l'homme était assez original pour avoir laissé l'image d'un

magicien : il aurait fait apparaître des serpents et effrayé les villageois avec une "lanterne magique". De plus, pour pouvoir s'offrir un appareil photographique, il devait jouir d'une certaine aisance. Tandis que le photographe de la carte postale photographie des espaces, Camille de Graille photographie des gens. Les scènes privilégiées sont des portraits, d'individus ou de groupes. Non seulement il y a peu de clichés sans individus (5%) mais les personnages occupent une place considérable dans l'image (dans 56% des cas, ils occupent plus de 2/3 de l'image). Il s'agit manifestement d'images des amis et de la famille issues du quotidien et de ses événements (communion, mariage). A plusieurs reprises, Camille de Graille cache volontairement, à l'aide d'une couverture, l'arrière plan. Cette négation de l'arrière plan marque le refus de l'auteur de mettre en situation les personnages et son désir de produire des images ressemblant aux portraits bourgeois du siècle précédent. Trois quarts des photographies ont été prises autour de la maison, voire même à son seuil. Très simplement, les photographies sont prises là où on vit, et plus précisément là où on a le temps de vivre, c'est-à-dire de parler, de rire, de se rencontrer, de prendre un cliché. Mais quelle place pour l'espace public, l'espace villageois ? Il existe quelques photographies présentant des scènes villageoises<sup>16</sup>: un petit groupe devant le bureau de poste, la diligence à côté du facteur devant la même poste, une partie de boules, une vue de la rue qui monte vers le vieux village... C'est en somme bien peu face au nombre total de photographies. Il est surprenant, connaissant l'importance de la place au village, véritable nœud de la vie collective<sup>17</sup>, de ne pas la trouver représentée. En fait, le glissement du village vers les terres basses<sup>18</sup> a entraîné avec lui le glissement de la centralité. Les divers photographes paysans ont tout naturellement entériné le changement en prenant presque toutes leurs images du village dans le nouveau centre de la vie collective. L'auteur des cartes postales, un carpentrassien, a raté cette nouvelle centralité, privilégiant les signes urbanistiques classiques, ignorant sans doute que la vie du village quittait son sommet.

Les thèmes agricoles ne sont pas exclus de l'œil paysan mais ils sont minoritaires. Toutes séries paysannes confondues, il y a dix photographies présentant une thématique agricole (animaux de pâturage, labours, moisson, distillation). Les scènes de champs (trois labours, deux moissons) sont privilégiées. Dans les clichés, le travail s'arrête pour la photographie. 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. En

somme, l'image du travail est adoucie, comme le constate Ronald Hubscher pour l'iconographie des cahiers d'école<sup>19</sup>. La moisson n'est pas prise dans l'action mais lorsqu'elle est finie : les meules de foin sont disposées derrière les moissonneurs et moissonneuses. Aucune photographie ne présente la végétation du champ : le labours est en cours ou la moisson est achevée. C'est encore à l'homme que la priorité est donnée, c'est-à-dire à son travail plus qu'à la fertilité du champ. Ce primat du travailleur de la terre face au végétal est manifeste dans l'image de la distillation de la lavande. 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. L'alambic est en marche : le filet d'eau qui coule est visible. Face à cette image du travail, il manque toutes les images de la récolte. Mais, comme le dit Edmée Gassin : "*L'essence il fallait la ramasser avec la chaleur. Sinon l'essence restait dans la tige, elle montait pas. Il fallait ramasser ça au gros de la chaleur. C'était dur! Je comprends que c'était dur la lavande!*"<sup>20</sup>. L'absence de la forêt dans les photographies paysannes est-elle due à cette dureté du travail dont le souvenir n'est pas agréable ? Ne s'agit-il pas plutôt de simples difficultés de transport de l'appareil ? Les trois clichés qui représentent un paysage sans hommes ni femmes ne sont pas directement agraires. Le premier – la vue de "La Nesque sous Méthamis"<sup>21</sup> – semble manifester une influence ponctuelle de la carte postale<sup>22</sup>. Mais il faut se rendre à l'évidence : contrairement à la carte postale ou aux photographies des Burgues, un paysage sans âme qui vive n'a pas aux yeux de Camille de Graille d'attrait suffisant pour mériter d'être immortalisé. Chez lui c'est la présence de l'homme qui justifie le cliché. L'importance relative donnée au personnage face au paysage est à ce titre fort éclairante<sup>23</sup>. D'un côté, Brun et les Burgues privilégient le paysage (rapport personnages/paysage inférieur à un sur deux). Par ailleurs les paysans (anonymes et Camille de Graille) privilégient les hommes (rapport entre trois sur deux et trois).

### Conclusion

Le paysage photographique se plie à ce que voit et à ce que veut montrer le photographe. 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, elle oriente le regard, servant de relais à des conceptions issues des élites. Elle fonde un paysage de façade<sup>24</sup>, c'est-à-dire l'image du village qui est présentée à l'extérieur. Pourtant, un homme de la terre – Camille de Graille – ne se contente pas d'un paysage qui est pour lui utile avant d'être esthétique.

Le paysan–photographe y voit l’homme, le travail et l’outil ; le lieu et son image ne sont qu’un cadre. Cependant, tous les travaux ne sont pas représentés. On devine un choix, qui favorise l’homme et une certaine image de la paysannerie qui semble coïncider avec celle que véhiculent les cahiers d’école. De plus, la forêt, paysage utile par excellence, s’en trouve exclue<sup>25</sup>. Quel que soit le sujet pris par Camille de Graille, l’homme, le visage, l’activité humaine percent l’image. 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. Où qu’il soit, le paysan ne s’attarde pas sur le paysage, il le dissimule au besoin. Il n’y a que des hommes qui vivent dans des lieux. Les Burgues en revanche mettent constamment en situation paysagère leurs sujets. Hommes de culture, amoureux de la promenade et de la nature, sensibles à la thématique agraire, ils trouvent de la beauté même en dehors des hommes. Le travail des champs, mais plus encore l’arbre, la forêt, la campagne, tout cela est beau, tout cela se suffit en soi pour être photographié. Ces trois visions se croisent et s’influencent. Image nouvelle et sans mystère du réel, la photographie prend une place centrale dans la genèse des regards du XXe siècle.

Juillet 1994

### Quantifier et représenter

Le corpus total étudié comporte presque deux cents clichés. La méthode retenue a été celle des

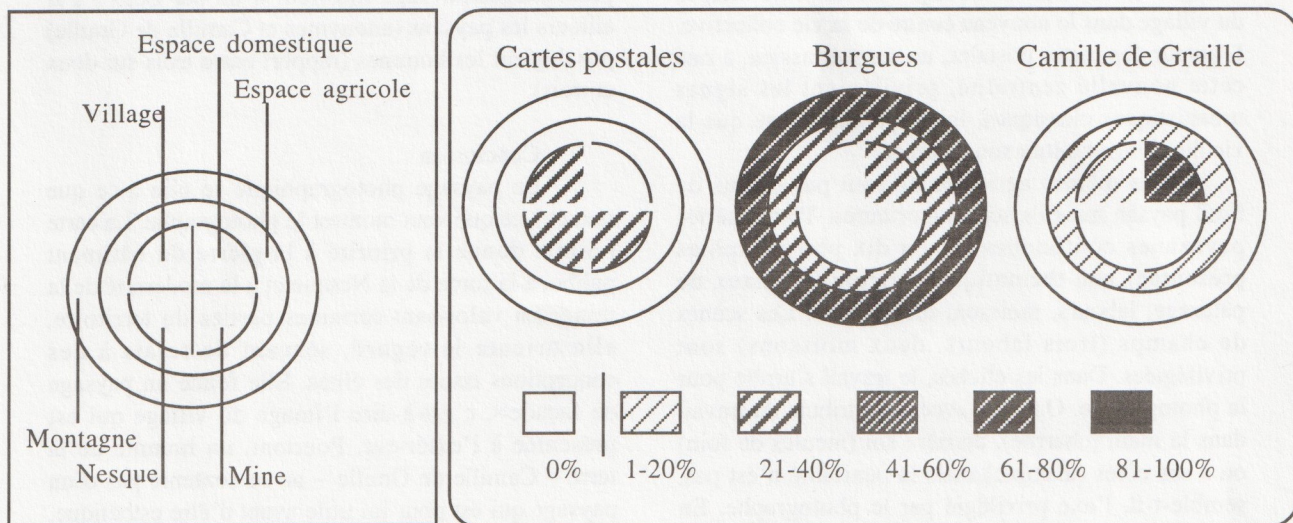
superficiés. Pour chaque cliché, une fiche descriptive a été établie qui donne, entre autre, le pourcentage de l’image recouvert par les personnages, par le paysage et par le ciel. Ce découpage grossier en trois entités photographiques autorise une approche quantitative. Elle permet de prendre en compte les aspects qui sont privilégiés par l’objectif. Elle ignore cependant les choix opérés par le cadrage. Pour cela, il aurait pu être intéressant d’y ajouter un coefficient de centralité mais cela impliquait la mise au point d’une méthode complexe, ce qui n’a pu être réalisé ici.

Il était également intéressant de savoir quels lieux étaient privilégiés par l’objectif des photographes. Pour cela, les lieux ont été classés comme : village, habitat domestique, mine, Nesque, champs, montagne (= forêt + hermes). C’est une intention photographique concernant un lieu qui était recherchée. C’est pourquoi il fallait éviter de comptabiliser les lieux manifestement négligés par le photographe. Dans ce but, le seuil de 40% de l’image occupés par le paysage est apparu satisfaisant pour que l’on puisse considérer que le lieu est l’objet d’une intention photographique.

Les résultats numériques obtenus grâce à la méthode qui vient d’être précisée ont été représentés sous une forme qui respecte à la fois l’approche spatiale et la démarche quantitative à l’aide d’un modèle symbolique du village, reprenant les diverses classes spatiales énumérées ci-dessus. Les superficies des cercles n’ont, quant à elles, aucune valeur indicative.

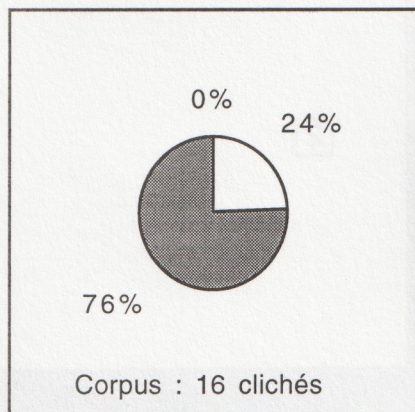
Marin DACOS

### Document n°1. Les espaces photographiés selon le photographe. Modélisation spatiale.

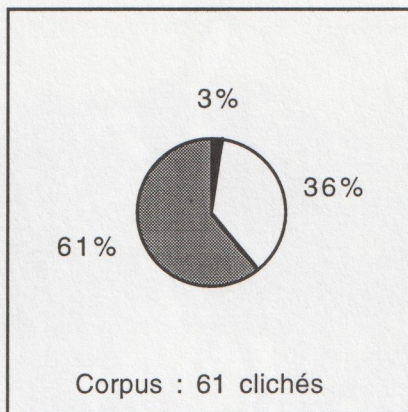


## Document n°2. La place du paysage selon le photographe.

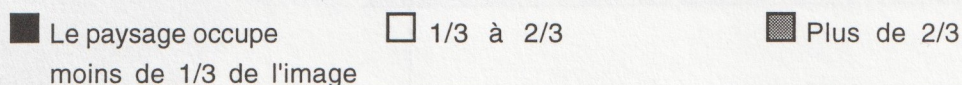
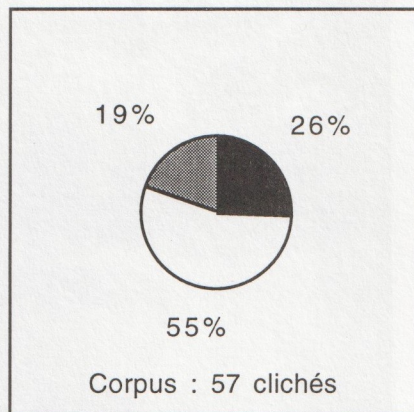
### Cartes postales



### Burgues



### Camille de Graille



## NOTES

1 Cet article reprend quelques conclusions d'un mémoire de maîtrise qui porte, d'une manière plus générale, sur les rapports qu'entretient le villageois du XIXe siècle avec son paysage: Marin Dacos, *L'oeil et la terre, paysage et représentations spatiales en Vaucluse au XIXe siècle, l'exemple de Méthamis, 1830-1930*, Mémoire de maîtrise, Avignon, 1994, 265 p.

2 Lambert Frédéric, "L'histoire dans l'image", in *Image et Histoire, Actes du colloque Paris 1986*, Publisud, Paris, 1987, p. 309

3 Ripert Aline, Frere Claude, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, CNRS, 1983, p. 12

4 Vers 1900, on produit en France 8 millions de cartes pour 38 millions d'habitants. Dès 1910, la carte postale y est produite à 123 millions d'exemplaires. Cf. Freund Gisèle, *Photographie et société*, Seuil, Paris, 1974, p. 96

5 Archives Burgues.

6 Une phrase est performative lorsqu'elle réalise ou rend réel ce qu'elle dit (ex.: jurer, autoriser, ...)

7 Frizot Michel, *Histoire de voir, Tome 1, De l'invention à l'art photographique*, Centre National de la Photographie, 1989, p.22

8 16 cartes postales de M. Brun, photographe à Carpentras. Début du XXe siècle.

9 À ce sujet on lira l'importante thèse de Serge Briffaud, *Visions et représentations du paysage montagnard. (Pyrénées centrales. Milieu du 18e siècle, milieu du 19e siècle. Essai sur l'Histoire culturelle des relations des sociétés à leur environnement)*, Thèse, Université Toulouse Le Mirail, 1991, 2 vol. Également le très bel ouvrage de Soubiran J.R., *Le paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874*, Réunion des musées nationaux, Musée de Toulon, Toulon, 1992, 617 p.

10 Marin Dacos op. cit., pp. 148-153

11 Emmanuel Le Roy Ladurie in Roupnel Gaston, *Histoire des*

*campagnes françaises*, Terre humaine, Plon, 1932, Réédition 1974, Paris, p. 359

12 J'utilise ici non seulement les photos de Camille de Graille, mais également toutes celles, plus ou moins anonymes, que j'ai pu collecter qui sont issues de paysans pour une époque similaire.

13 Bromberger C., Lacroix J., Raulin H., *L'architecture rurale française, Provence, Verger-Levrault*, Paris, 1980, p. 41 et Rinaudo Yves, "Sur la place", in *Cahiers d'histoire*, "Villages", Tome XXXII, N°3-4, 1987, pp. 361-378.

14 Phénomène classique, cf. Livet Roger, *Habitat rural et structures agraires en Basse Provence*, Ophrys, Aix en Provence, 1962, 465p.

15 R. Hubscher, in Lequin Yves, *Histoire des Français XIXe-XXe siècles*, A. Colin, Paris, 1983, p. 139

16 Edmée Gassin (née en 1911), entretien du 4 Août 1993.

17 Photo Paul Gassin, vers 1910.

18 Il s'agit du rapport suivant: Rapport = total des superficies occupées par les personnages / total des superficies occupées par le paysage. Plus le rapport est petit, plus le paysage prend une part importante dans le corpus. Si le rapport est égal à 1, il y a égalité en superficie entre les personnages et les paysages. Si le rapport est supérieur à 1, les personnages sont prioritaires.

19 Sur cette notion, voir: Sauter Gilles, Chiva Isac, Chouquer Gérard, de La Soudière Martin, Lizet Bernadette, *De l'agricole au paysage, Etudes rurales*, Editions des H.E.S.S., n° 121-124, Janvier-Décembre 1991, 300 p.

20 Sur les manuels scolaires, l'excellent chapitre de R Hubscher sur le "Modèle et anti-modèle paysan" in Lequin Yves (dir), op. cit. pp. 121-151. Sur les cahiers d'école plus précisément, Dacos Marin, op. cit., pp.131-147.

21 On pourra lire à ce sujet le classique Joël de Rosnay, *Le macroscope, Vers une vision globale*, Seuil, 1975, 346 p.



2



Illustrations

- \* Carte postale 1 : "Un exemple d'appropriation"- vers 1920
- \* Burgues 2 : "Maurice posant devant Méthamis"-vers 1930
- \* Camille de Graille 3 : "La distillation"-vers 1910

3



1

# ERRATUM

## PAGE 45, LIRE :

### NOTES

1 Frédéric Lambert, "L'histoire dans l'image", in *Image et Histoire*, Actes du colloque Paris 1986, Publisud, Paris, 1987, p. 309

2 Cet article reprend quelques conclusions d'un mémoire de maîtrise qui porte, d'une manière plus générale, sur les rapports qu'entretient le villageois du XIXe siècle avec son paysage: 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 de M. Yves Rinaudo, Avignon, 1994, 265 p.

3 Aline Ripert, Claude Frere, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, CNRS, 1983, p. 12

4 Vers 1900, on produit en France 8 millions de cartes pour 38 millions d'habitants. Dès 1910, la carte postale y est produite à 123 millions d'exemplaires. Cf. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Seuil, Paris, 1974, p. 96

5 Archives Burgues.

6 Michel Frizot, *Histoire de voir*, Tome 1, *De l'invention à l'art photographique*, Centre National de la Photographie, 1989, p. 22

7 Corpus : 61 clichés datant d'environ 1930.

8 21% des clichés sont des paysages sans hommes.

9 Yvonne Burgues, *Les Badaïres de Méthamis*, Ed. L.B.M., 1959 et 1991, 139 p.

10 16 cartes postales de M. Brun, photographe à Carpentras. Début du XXe siècle.

11 Trois clichés sur quatre.

12 Il s'agit d'une mine de lignite qui eut son heure de gloire plus tard, pendant la première guerre mondiale

13 Serge Briffaud, *Visions et représentations du paysage montagnard. Pyrénées centrales. Milieu du 18e siècle, milieu du 19e siècle. Essai sur l'Histoire culturelle des relations des sociétés à leur environnement*, Thèse, Université Toulouse Le Mirail, 1991, 2 vol. Également J.R. Soubiran, *Le paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874*, Réunion des musées nationaux, Musée de Toulon, Toulon, 1992, 617 p.

14 Marin Dacos, "L'image de la Nesque au XIXe siècle.

La Nesque des légendes", *Les Carnets du Ventoux*, Avignon, A. Barthélemy, Déc. 1994, pp. 95-101. Marin Dacos, "L'image de la Nesque au XIXe siècle. La découverte de la Nesque", *Les Carnets du Ventoux*, Avignon, A. Barthélemy, juin 1995, pp. 100-105.

15 La maison et ses abords.

16 J'utilise ici non seulement les photos de Camille de Graille, mais également toutes celles, plus ou moins anonymes, que j'ai pu collecter qui sont issues de paysans pour une époque similaire.

17 C. Bromberger, J. Lacroix, H. Raulin, *L'architecture rurale française, Provence, Verger-Levrault*, Paris, 1980, p. 41 et Yves Rinaudo, "Sur la place", in *Cahiers d'histoire*, "Villages", Tome XXXII, N°3-4, 1987, pp. 361-378.

18 Phénomène classique, cf. Roger Livet, *Habitat rural et structure agraire en basse Provence*, Ophrys, Aix en Provence, 1962, 465 p.

19 Ronald Hubscher, in Yves Lequin, *Histoire des Français XIXe-XXe siècles*, A. Colin, Paris, 1983, p. 139

20 Edmée Gassin (née en 1911), entretien du 4 août 1993.

21 Photographie Paul Gassin, vers 1910.

22 Sur ces questions : Marin Dacos, "L'œil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950)", *Ruralia*, N° 1, Paris, Association des ruralistes français, 1997, pp. 34-64.

23 Il s'agit du rapport suivant : Rapport = total des superficies occupées par les personnages / total des superficies occupées par le paysage. Plus le rapport est petit, plus le paysage prend une part importante dans le corpus. Si le rapport est égal à 1, il y a égalité en superficie entre les personnages et les paysages. Si le rapport est supérieur à 1, les personnages sont prioritaires.

24 Sur cette notion, voir : Gilles Sauter, Isac Chiva, Gérard Chouquer, Martin de La Soudière, Bernadette Lizet, *De l'agricole au paysage, Études rurales*, H.E.S.S., n° 121-124, janvier-décembre 1991, 300 p.

25 D'accès difficile pour l'appareil photographique, la montagne a mauvaise réputation à l'extérieur, puisqu'elle a valu aux habitants du village le surnom péjoratif de "Bouscatiers", qui signifie "coupeurs de bois".