

Alfred Gaspart, le regard, l'Humanité



François PORTET



Fig. 1 • Arrachage des souches avec un arrache-cep.

Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin a présenté durant l'année 2012 une soixantaine de photographies réalisées par le peintre Alfred Gaspart lors d'un séjour d'une année à Beaune et dans la côte viticole. Ces clichés qui reprennent toutes les étapes du travail de la vigne jusqu'au pressage du vin ont sans aucun doute alimenté le travail du peintre qui est aujourd'hui malheureusement dispersé. L'ouvrage publié récemment par Rafaële Antoniucci, *Une année dans la vigne* (1), a sorti ces photographies de l'oubli et les a *mises en regard* avec des lettres à sa sœur et confidente Paule. Celles-ci racontent sur un mode intime et presque au jour le jour les difficultés et les surprises heureuses de l'artiste qui a cherché à s'imprégner de la vie des communautés vigneronnes de la Côte de Beaune.

La centaine de photographies publiées dans l'ouvrage constitue donc un corpus qui documente – selon le mot employé par l'artiste lui-même – la vie d'un vignoble et des hommes et femmes qui s'y emploient de vendange à vendange. Ce corpus ne saurait être isolé de cet ensemble écrit très particulier que constituent ces lettres très librement rédigées à sa sœur aînée, au point qu'elle résonnent comme un « *écrit pour soi* » (2) et reflètent en ce sens des interrogations intimes de l'artiste confronté à son projet. Il faut aussi voir les photos comme des travaux préparatoires qui accompagnent croquis et peintures faites sur le vif, comme on l'apprend par les lettres. Ces clichés accompagnent ces travaux mais ils ne sont sans doute pas seulement des documents qui serviront à réaliser des peintures. Comme nous le verrons Alfred Gaspart est trop préoccupé par la traduction de ce qu'il capte sur le terrain dans sa peinture pour recourir à des procédés qui ne mettraient pas en jeu dans sa pratique photographique le regard de l'artiste.

Un ensemble photographique, une écriture intime, et une œuvre qui ne se laisse voir que par bribes. La rareté des documents qui témoignent directement du travail pictural de l'artiste crée une frustration, mais stimule sans doute la réflexion, plus particulièrement devant les images photographiques que je sollicite parce qu'elles sont autre chose que le simple témoignage d'un séjour dans les vignes durant l'année 1936.

La publication en 2005 (3) des dessins de l'artiste réalisés lors de sa captivité en Allemagne entre 1940 et 1945, accompagnés également de sa correspondance avec sa sœur Paule, apporte un autre éclairage sur l'œuvre et le regard de ce peintre. Ses portraits s'attachent aux visages et aux corps et

expriment avec une grande intensité l'humanité de ces êtres ainsi représentés dans leur individualité. S'il serait sans doute erroné d'analyser les photographies et les textes de l'artiste Gaspard de 1936, en Bourgogne, au regard de cette expérience vécue en captivité quelques années plus tard, il n'en reste pas moins que son travail nous semble marqué dans un cas comme dans l'autre par une recherche autour de ce qui fait l'humanité des personnages qu'il a rencontrés, comme en témoignent à la fois les images et les écrits qu'il nous a laissés.

Écriture au jour le jour, imprégnation au sein du milieu, variations entre le regard éloigné et un regard très rapproché avec les acteurs, prises de vue et aussi relations privilégiées avec certains contacts, la méthode et la façon de vivre sur le terrain rappellent bien évidemment l'approche de l'ethnographie. L'installation matérielle chez l'habitant et dans l'atelier dit "la cambuse" le rappelle également. C'est aussi une façon pour l'artiste de se retirer pour peindre quelquefois avec ses modèles qui nous renvoie à nos expériences du terrain, au moment de la rédaction du carnet de notes. Le parcours régulier du territoire à pied, le soir, et jusqu'au souci de la présentation de soi qui se manifestent de manière aigüe chez Alfred Gaspard accentuent ce parallélisme. L'artiste, en effet, a bien compris que l'observateur ne peut ni s'intégrer complètement dans la société locale – et ses interlocuteurs le lui font bien sentir – ni apparaître dans une catégorie trop étrangère à celle-ci. Ainsi s'invente-t-il soigneusement une tenue qui lui donnera un statut lisible : la veste de velours, les leggings et les brodequins du chasseur, voire du garde-chasse, attributs familiers dans ces espaces où la chasse n'est jamais loin, juste au-dessus des coteaux de vigne. Quelquefois ce garde-chasse improvisé sera d'ailleurs, dans les vignes, témoin, en compagnie de son informateur privilégié, de scènes de braconnage! Jouant à la fois de l'empathie et de la distance, le peintre fréquente la capitale de ce terroir viticole, y observe la bourgeoisie dans ses modes de vie et ses rites, mais aussi d'autres couches sociales, vigneron du quartier Saint-Nicolas, gens de passage... Il s'imprègne rapidement de la réalité assez hiérarchisée qu'est le monde des vignerons de la côte de Beaune.

Fig. 2 (ci-contre) •
Attachage des
branches.

Fig. 3 (à droite) •
Porteur et benaton.



Il ne faudrait sans doute pas poursuivre trop loin ce parallèle entre ethnographe et artiste, l'un et l'autre n'ont sans doute pas les mêmes objectifs. Ce que nous découvrons à travers les écrits de Gaspard c'est la nécessité très rapidement ressentie – parfois de façon douloureuse avec le sentiment de vivre une impasse – d'appréhender à la fois un univers et de l'aborder dans ses détails les plus saillants avec l'idée que les hommes et les femmes au travail sont les acteurs qui donnent vie et sens à cet univers.

Aller aux vignes

Un peu comme tous les observateurs, parfois pressés, qui ont traversé ces paysages des côtes viticoles, Alfred Gaspard, en parcourant ces espaces, est saisi par la difficulté à les appréhender à travers un jeu d'échelles qui irait du cep aux vastes points de vue dégagés qui s'offrent depuis les hauteurs du vignoble.

Ce jeu d'échelles avait déjà été perçu par Stendhal, même s'il n'appréciait guère la montagne viticole : « *La Côte-d'Or n'est donc qu'une petite montagne bien sèche et bien laide ; mais on distingue les vignes avec leurs petits piquets, et à chaque instant on trouve un nom immortel : Chambertin, le Clos-Vougeot, Romanée, Saint-Georges, Nuits. À l'aide de tant de gloire, on finit par s'accoutumer à la Côte-d'Or* » (4).

Stendhal, cependant reste totalement extérieur à ce paysage en opposant l'absence de point de vue pittoresque à une renommée avant tout économique.

Gaspard, dès la première lettre qu'il expédie de Beaune, intègre, presque inconsciemment, la vision des vignes comme une construction, un ordre humain : « *Me voici à Beaune où*



Fig. 4 • Un groupe de vendangeurs.



je suis venu par autobus de Dijon; j'ai dormi comme un cep (sic) dans cette dernière ville. Ce pays est extrêmement sympathique au premier abord, et tout au long du parcours en autocar j'ai côtoyé les plus Grands Crus, si soignés et si propres qu'ils paraissent humains ».

Gaspard – et nous y reviendrons – se trouve en quelque sorte immergé à l'intérieur de ce paysage construit que sont les vignes. Dans ces premières lettres, toujours, cette nature pourtant humanisée l'inquiète parce que lorsqu'on se rapproche des parcelles : « *C'est très difficile de dessiner les vignes, on n'y voit rien* » (5). Vue de près la prolifération de la plante est inquiétante, avec un peu de distance le paysage (un mot que Gaspard n'utilise qu'une seule fois dans ses lettres) la mise en ordre de la nature par l'homme se révèle. La culture de la vigne sur les terroirs de la Côte de Beaune ne laisse guère de place à d'autres activités agricoles et elle se présente aux yeux de l'artiste comme une tapisserie réalisée à partir des rangs de vigne soigneusement conduits en parallèle (nous sommes alors en 1936 et les modes anciens et irréguliers de plantation en foule ont disparu) : « *En revenant sur la route, j'admirais la beauté de la plaine des hauteurs de Volnay (...) Les vignes ont l'allure d'un grand tapis avec des teintes en quinconce ou en raies* » (6).

Lorsqu'il parcourt les vignes, inlassablement, à pied, c'est bien l'omniprésence des hommes dans ces paysages qui le retient : « *Cette hantise à la recherche de groupes ou de personnages ou de pieds de vigne susceptibles de me rappeler ou de me documenter crée un état d'esprit particulier. Il faut penser simultanément aux détails et à l'ensemble* » (7). Ou encore : « *Ce soir vers cinq heures, à la tombée du soleil, à la cessation du travail, les chasseurs sur le haut de la colline tiraient des grives au passage* » (8).

Plusieurs photographies, parmi d'autres, témoignent de ce jeu entre les échelles soit, par exemple :

- au premier plan les vignes et leurs hommes au travail, en arrière plan des perspectives sur la montagne ou les plaines : au moment de la vendange trois têtes paraissent incrustées dans une sorte de murs de feuilles, à l'horizon le village et la montagne

- deux vendangeurs en premier plan, accoudés de part et d'autre d'un *bénaton*, un peu plus bas un groupe exécute une ronde, sur un ample fond de vignes ; un gros plan vers une femme qui taille, derrière elle l'alignement des vignes palissées jusqu'à l'horizon

- un homme saisi en contre-plongée arrache un cep de vigne à l'aide d'un arrache cep, sa silhouette se découpe sur un paysage de vigne qui se prolonge avec la plaine.

Les hommes dans les vignes

Tout au long de sa correspondance Gaspard exprime la difficulté à trouver son sujet : « *Je revoyais toutes les possibilités de mes sujets choisis, repassés et comme toujours dans la nuit on se crée des tourments imaginaires. Je voyais qu'il m'était impossible de donner l'essentiel* ».

« *Dessiner aux vignes* », « *Dessiner Benoît dans sa vigne* », « *j'étais aux vignes à dessiner les vigneron* ». L'artiste alterne ces dessins sur le vif avec les portraits qu'il poursuit dans son atelier improvisé. Sa curiosité le porte cependant à dépasser le cadre d'un travail qui pourrait se limiter à une figuration atemporelle des travaux et des jours de la vigne. Ses retours le soir vers la ville de Beaune lui permettent de mesurer la distance sociale entre bourgeois propriétaires et les vignerons salariés : « *Mon auberge était très peuplée à midi, jour de marché. J'ai appris qu'il y avait des gens dans les campagnes que l'on paye deux cents à deux cent cinquante francs par moi et nourris, pour travailler depuis trois heures et demie du matin jusqu'à neuf heures le soir. Le parti communiste est incapable de s'intéresser à pareilles choses, quasi insolubles* » (9).

À certains moments, cette curiosité et cette empathie pour les vignerons et leur travail suscitent la méfiance de certains : « *Qu'est ce que c'est que ce bolchévique anarchiste qui fait signer des pétitions aux vignerons ?* » (10) se serait écrit un homme à son passage, lui faisant craindre de ne pouvoir poursuivre son travail. Au fil de ces séjours dans les vignes et de ses rencontres qui l'amènent à portraiturer certains personnages c'est en effet une société vigneronne au travail qui devient le sujet principal. Le paysage des vignes constituant un



Fig. 5 (à gauche) •
Le porteur.

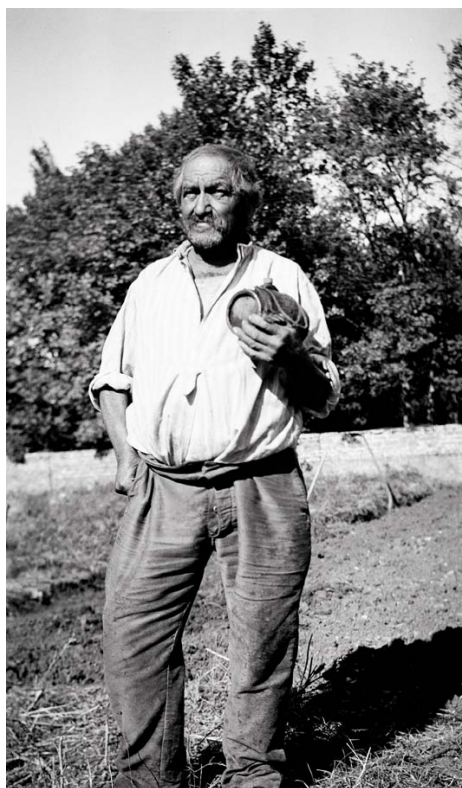


Fig. 6 (ci-contre) •
Homme au barot.

arrière-plan : « Dans l'abstraction calme des campagnes on discerne les silhouettes de chacun selon un relief plus précis et un ordre de grandeur hiérarchique » ou encore : « J'étais en train de dessiner cet après-midi le clocher de Pommard pour le fond d'une de mes planches ».

Représenter la vérité des corps

Les photographies présentées dans le livre *Une année dans la vigne* peuvent être considérées comme autant de scènes captées par l'artiste, qui pourraient aussi être des matériaux pour son travail ; elles présentent presque toujours des personnages vivants. Qu'ils aient été photographiés dans le vif de l'action ou qu'on leur ait demandé de reprendre tel ou tel geste, le doute peut subsister, mais cela n'a sans doute guère d'importance, au regard de l'intention de l'artiste de tenter de dégager, pour la représenter ensuite, une forme de *vérité de l'action* qui passe par différents critères identifiables dans les images qui nous sont restituées. S'agissant des hommes et des femmes qui sont ainsi saisis dans ces scènes, c'est sans doute à leur présence corporelle qu'il faut s'arrêter, en soulignant la capacité de l'artiste à en saisir les différents aspects comme nous allons essayer de le montrer : à travers le vêtement, les postures et les gestes, et enfin cette réflexion sur la présence corporelle nous amènera à nous interroger sur l'importance dans ce travail photographique du regard.

Les vêtements du travail

On perçoit bien l'attention portée par Gaspart au vêtement à travers le fait qu'il a éprouvé le besoin, pour lui-même, d'adopter un vêtement approprié pour « aller aux vignes » comme nous l'avons déjà souligné : « J'ai mis mon costume de velours complet grosses chaussures et leggings, ça me donne une allure de garde-chasse ou de chasseur et, dans cet équipement j'ai

(chose curieuse) plus d'assurance en moi » (11). Et c'est ainsi qu'il s'est fait photographier par sa sœur Paule sur le seuil de la « cambuse ».

Loin des représentations folklorisantes du monde de la vigne, l'artiste révèle dans ces clichés des différences sociales marquées par le vêtement. Les dames de la bourgeoisie beau-noise saisies au moment de leurs emplettes portent chapeaux à rubans, souliers à talons et tailleurs, les coupes de cheveux à la mode du moment. À quelque distance de là, un jour de marché ou sur la place Madeleine, on rencontre un univers plus mêlé où les robes côtoient les tabliers et les hommes portent casquette. Un peu plus loin encore, il s'agit sans doute du monde des vignerons réunis autour de quelques fûts de vin : le hâle, des personnages les vestes de coutil, les casquettes plates suggèrent des vignerons attachés aux travaux de la terre. Pour les travaux de la vigne et dans les cuveries, hormis le fait que l'on utilise ces vêtements usagés et que l'on se garantit par la superposition de vieux vêtements, recouverts parfois de tabliers et de blouses, il y a cependant un style d'habillement qui domine, sans doute lié aux classes populaires de l'époque (nous sommes en 1936) .

Il s'agit au fond de vêtements de travail, sans doute diffusés par le commerce de proximité. La coiffure d'abord par laquelle se différencient indiscutablement les hommes et les femmes : la casquette plate ou de type « cheminot » à visière pour les hommes, et le béret qui couvre la chevelure des femmes, quelquefois remplacé par ces dernières par un large chapeau de paille. Lors des travaux de rattachage ou d'écimage de la vigne quelques femmes portent encore la traditionnelle capeline de toile blanche (*layotte*).

Au moment des vendanges, les hommes portent généralement la veste de toile courte dite *bourgeron*, protégée lorsqu'il faut manipuler le raisin par de grands tabliers de toiles. Les

porteurs de *bénatons* garantissent leurs épaules au moyen d'un sac usagé noué par une ficelle. Femmes, enfants, jeunes gens sont également rassemblés au moment des vendanges et pour se protéger on choisit la superposition de vêtements et de vastes tabliers et blouses. Bien que tous utilisent des tenues déjà usagées on perçoit cependant dans ces participantes des différences sensibles dans l'habillement : blouses aux manches trop courtes ou au contraire vestes trop amples pour certaines, au contraire vêtements bien ajustés pour d'autres avec pour l'une d'entre elles un petit chapeau presque coquet.

De la même façon on pourrait opposer des femmes en cheveux, aux vêtements mal ajustés, à ces élégantes qui arborent le béret crânement incliné sur le côté. Les vendanges ne sont-elles pas un moment de relatif brassage social où se retrouvent des familles vigneronnes de différents statuts, et peut être aussi les « *manouches* » mentionnés dans ses lettres par Gaspart ?

Grâce à ces lettres, nous savons aussi qu'il s'est attaché à suivre le travail des vignerons, notamment ceux qui étaient salariés par la maison Bouchard de Beaune. Nous les retrouvons, sans doute à travers quelques images : au moment d'une courte pause en veston court et pantalon de velours, lors d'un épandage de fumier dans les vignes. Souvent ils sont représentés en manches de chemise : pour le fauchage autour des vignes, le binage, le repiquage des jeunes plants ou l'arrachage des ceps. Bien différente est la catégorie des laboureurs – non pas les vignerons qui peuvent retourner la terre entre les rangs de vigne avec un seul cheval – ces hommes qui, comme nous le montrent les images, travaillent avec des attelages lourds de six chevaux de trait : lourdes vestes et pantalons de velours, le fouet autour du cou. Ils dorment avec leur charrue et leurs chevaux écrit Gaspart et le peintre s'attire quelques remarques bien senties qui révèlent leur sentiment d'exercer un métier dur mais dont ils sont sans doute fiers : « *J'arrivai à neuf heures. L'un deux m'a dit "Ha vous v'la levé !" je lui ai dit "Oui il ya cinq minutes" (...) L'un m'a dit d'un air goguenard si l'on changeait que je prenne ses charrues et vous mon crayon* » (12).

Le regard attentif sur les tenues de tous ces personnages permet, pour l'observateur d'aujourd'hui, de se représenter non pas un univers homogène des vignerons mais une société qui se distingue selon des catégories sociales et des fonctions

et les genres. Si à certains moments Gaspart manifeste une plus grande empathie pour les travailleurs de la vigne « *aux pantalons terreux* », pour avoir aussi rencontré d'autres vignerons en charge de la vinification, dans les grandes maisons propriétaires de crus, il reconnaît des différences : « *C'est très curieux comme il y a des différences entre les vignerons, les racés, ceux qui font des vrais crus ont un style net et simple dans toute leur vie, les autres un laisser-aller qui sent un peu la corruption...* » (13).

Les corps au travail, dans l'échange et au repos

Marques d'usage et d'usure, traces sur le vêtement, diversité des tenues de travail, le peintre à travers la photographie se rapproche aussi des corps au travail, ou des moments de repos que permet le travail de la vigne.

De toute évidence l'artiste a saisi des aspects plastiques dans ces corps au travail (et c'est à ce propos que l'on peut se demander quelles sont les attitudes corporelles qui ont fait l'objet d'une pose). Par exemple, la photographie utilisée pour la couverture de l'ouvrage présente deux personnages : l'un accroupi, reposant sur un genou reprend avec ses mains disposées au-dessus de la tête la charge d'un panier de vendange qu'un second personnage bras écartés tient encore dans ses bras, au-dessus du premier.

La prise de vue est aussi le moyen de constituer "sur le vif" une sorte de répertoire des gestes (techniques) et des attitudes de tous ces personnages présents dans les vignes. La vendange qui exige une mobilisation de nombreuses personnes, les travaux de la vigne et du vin restent aujourd'hui encore des travaux relativement peu mécanisés, au regard, par exemple de la culture des céréales. Piochage, taille, *accolage* et *rattachage* des plants, *sarmentage*, les plans rapprochés et les gros plans montrent le travail des bras actionnant les différents outils. Les manches de chemise sont retroussées dégageant l'avant-bras dénudé et les mains en position de préhension. Les femmes qui taillent ou sarmentent sont courbées. Parallèlement à ces gestes de travail l'artiste saisit aussi des attitudes lors des repos et moments de détente : une courte pause face à l'objectif où un vigneron a simplement posé sa pioche sur l'épaule, cet homme appuyé sur ses jambes écartées la tête regardant au sol et mains dissimulées dont l'attitude dit la fatigue.



Un autre homme aux jambes écartées semble prendre un temps de repos en roulant une cigarette. Quelques vigneronns ont été aussi saisis alors qu'ils s'abreuvent avec leur *barolet*. Si la scène semble parfois être posée (trois photographies représentent des hommes se désaltérant ainsi) on perçoit dans la gestuelle même l'impression d'un temps provisoirement suspendu.

Au moment des vendanges, le casse-croûte dans les vignes permet au photographe de saisir des groupes de vendangeurs pendant un moment de repos. Dans une première image, des hommes, une femme, un enfant, accotés à un *meurger*, mangent, comme indifférents à la prise de vue, assis, recroquevillés sur eux-mêmes. On perçoit là le poids de la fatigue sur les corps. Dans une seconde image, femmes et hommes déjà âgés, sont installés sous un espace couvert. À côté d'eux un maigre feu extérieur réchauffe sans doute un aliment et les protagonistes de la scène. Les têtes sont aussi baissées au moment de ce casse-croûte que l'on imagine sans paroles.

Dans une troisième image enfin un jeune garçon qui tient un *bénaton* à sa taille mange une grappe de raisin, les autres protagonistes parlent entre eux.

Quelques images seulement présentent des groupes de vendangeuses et vendangeurs un peu plus joyeux. Un groupe pose face au photographe et dans trois images sur fond de coteaux de vignes jeunes gens et jeunes filles ont entamé une ronde dans la vigne. Une femme en chapeau apparemment plus âgée, de dos regarde la scène.

Le visage, le regard

Corps au travail, corps au repos saisis dans la diversité des conditions, des âges et des genres. Ces photographies sont celles d'un peintre dont on sait par ces travaux ultérieurs l'importance qu'il a accordé aux corps mais aussi aux visages comme des formes de présence de l'humain dans son œuvre (14).

Si l'on interroge ces visages et les regards qui sont captés par l'artiste, alors il me semble que toutes les "scènes" sur lesquelles les vigneronns sont présents prennent un autre sens, rejoignant en cela des remarques faites par Walter Benjamin : « *Ce qui devrait être ressenti dans la daguerréotypie comme inhumain, on pourrait même dire mortel, c'était le regard*

(d'ailleurs appuyé) dans l'appareil, car l'appareil s'empare de l'image de l'homme, sans lui rendre son regard. Mais le regard est habité par l'attente de la réponse de celui à qui il est offert. Quand cette attente reçoit une réponse (qui peut aussi bien être liée en pensée à un regard intentionnel de l'attention qu'à un regard au sens élémentaire du mot) alors elle obtient l'expérience de l'aura dans toute son ampleur (...) Le regardé ou qui se croit regardé lève les yeux. Expérimenter l'aura d'une apparition, c'est l'investir de la capacité de lever les yeux » (15).

L'intériorité du regard, l'artiste traducteur

« *Ça me fatigue d'arpenter les labours, on a un œil qui voit ou ne voit pas. En ce moment j'ai l'œil qui ne voit pas. Je laisse passer des choses épatantes, explicites, pour ne traduire que littéralement. Il y a une baisse de forme comme chez les athlètes, mais je continue en me disant qu'à vivre intérieurement parmi les vigneronns et vigneronnes, quelque chose peut être malgré soi » (16).*

Pour prolonger le propos de Walter Benjamin, cet extrait de lettre d'Alfred Gaspard parle d'un désarroi du regard, un œil qui ne voit pas et, précise-t-il, tout juste capable d'une traduction littérale, donc infidèle par rapport à ce qu'il a en quelque sorte reçu de ses sujets, et sans doute ces personnages qu'il a saisis durant ces longs mois passés en leur compagnie, puisqu'il enchaîne immédiatement sur la nécessité d'intérioriser ce qu'il apprend avec ces hommes et ces femmes puis enfin d'en tirer une traduction artistique.

Si l'on considère les photographies du peintre comme préparation de l'œuvre à venir, nous sommes nous même aujourd'hui en position de "regardeurs" de ce travail préalable, sans pouvoir, la plupart du temps, l'associer aux dessins et aux peintures exécutées par l'artiste.

La réflexion de Gaspard sur l'œil – et le regard – qui voit ou ne voit pas nous amène cependant, dans la perspective abordée par Walter Benjamin à tenter d'appréhender, de traduire nous-mêmes ce que nous suggèrent les regards des différentes personnes qu'il a pu saisir dans ses photographies. Pour prolonger les observations que j'ai pu faire sur les attitudes corporelles et les gestes, il me semble que l'on peut distinguer un certain



De gauche à droite :

Fig. 7 • Le casse-croûte.

Fig. 8 • Le baiser.

Fig. 9 • La ronde,
le chant et l'alouette.

nombre d'images où les personnages sont ainsi captés dans l'accomplissement d'une tâche et leur regard est alors comme absorbé par l'exécution de cette tâche technique. Il y a ensuite des photographies où la personne est saisie pendant un court instant de repos, elle ne regarde pas l'objectif et le photographe, produisant ainsi une impression de lassitude. Il y a enfin des scènes où l'un ou l'autre des protagonistes dirige son regard vers le photographe. Je prendrai ici trois exemples à partir de ces scènes qui paraissent ainsi composées à partir de ces croisements de regards entre personnes photographiées, photographe-artiste et finalement les destinataires que nous sommes aujourd'hui.

Une première scène semble ressortir de la catégorie des photos collectives où les sujets photographiés présentent en quelque sorte une parodie de leur propre groupe : les vendeurs posent face au photographe, un homme et une femme miment un baiser, un autre personnage boit ostensiblement à la bouteille, femmes et enfants arborent des grappes de raisins. La photographie est cependant décalée par rapport aux images habituelles : il s'agit d'un instantané, le groupe se présente dans le désordre et en observant d'un peu plus près on peut remarquer que chacun des protagonistes a sa propre manière de se présenter, de regarder le photographe ; avec le sourire, avec sérieux, un regard interrogateur...

Dans une seconde scène collective, une ronde improvisée, l'un des personnages s'est à demi-retourné et regarde lui aussi le photographe en riant comme pour le prendre à témoin de ce moment de liesse éphémère.

La troisième scène retenue concerne une situation de travail, ou plutôt un court moment suspendu dans le cours du travail. Un groupe de sept femmes est occupé au démontage des vignes, chacune occupée à sa tâche. Deux femmes cependant ont le visage tourné vers le photographe. L'une d'entre elles au premier plan avec un visage hiératique éclairé par un bas soleil d'hiver semble fixer le photographe comme s'il était dans les lointains. En arrière plan, une autre femme regarde aussi dans la direction de l'opérateur, comme en rappel de la précédente.

Cette image-ci illustre me semble-t-il de façon saisissante les propos de Walter Benjamin. La femme à la layotte, le visage et le regard levé vers le photographe et au-delà de lui-même

prend la forme d'une apparition. Plus généralement l'artiste, chroniqueur de la vie quotidienne, a tiré une galerie de portraits saisis dans leur activité quotidienne, au plus près des corps au travail. Et pourtant par la proximité qu'a pu créer l'auteur de ces clichés, chacune des personnes qui figure dans cet ensemble de scènes déborde en quelque sorte du cadre pour nous affirmer aujourd'hui encore sa présence, son humanité. ■

NOTES

1. Rafaèle Antonucci, *Alfred Gaspart, une année dans la vigne*, Jean-Michel Place Editeur Paris, 2006.

2. L'expression est empruntée à Philippe Lejeune, il regroupe ainsi toutes les écritures privées qui n'ont pas un destinataire explicite: journaux, carnets de notes. Bien que les lettres à Paule lui soient bien entendu adressées, elles appartiennent cependant à cette catégorie parce qu'elles s'apparentent fortement à la pratique du diariste.

3. Rafaèle Antonucci, Michel Blay, *Alfred Gaspart : Peindre en captivité 1940-1945*, Stalag VII A, Somogy Editeur, 2005.

4. *Stendhal*, in *Mémoires d'un touriste*, pp.93-94 Edition Levy, 1854.

5. *Une année dans la vigne*, p. 18.

6. *Une année dans la vigne*, p. 22.

7. *Une année dans la vigne*, p. 18.

8. *Une année dans la vigne*, p.18.

9. *Une année dans la vigne*, p.43.

10. *Une année dans la vigne*, p.90.

11. *Une année dans la vigne*, p.39.

12. *Une année dans la vigne*, p. 46 et 50.

13. *Une année dans la vigne*, p.82.

14. Notamment grâce à la publication de peintures réalisées en captivité, *Peindre en captivité*, op.cit.

15. Walter Benjamin, Fragments proustiens dans "sur quelques thèmes baudelairiens" publié dans *Sur Proust*, 2010, page 122.

16. Alfred Gaspart, *Une année dans la vigne*, p. 91-94.



Fig. 10 • Layottes au démontage.