

### Le regard oblique

Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950)

Marin Dacos

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/270>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2002

Pagination : 44-67

ISBN : 2-911161-11-0

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Marin Dacos, « Le regard oblique », *Études photographiques* [En ligne], 11 | Mai 2002, mis en ligne le 17 décembre 2002, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/270>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

# Le regard oblique

Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950)

Marin Dacos

---

- 1 Souvent perçue comme une pratique distraite, la photographie amateur est en réalité mal connue. La place qu'elle occupait dans les campagnes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est encore plus difficilement saisissable<sup>1</sup>. La focalisation sur l'histoire des techniques et sur les plus illustres photographes a maintenu l'essentiel du monde des amateurs dans l'anonymat<sup>2</sup>, tandis que les rares connaissances générales dont nous disposons proviennent de sources publicitaires ou pédagogiques qui ne peuvent être lues sans modération critique. L'étude méthodique de fonds amateurs<sup>3</sup> montre que les campagnes sont touchées par la photographie professionnelle dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, du fait de photographes ambulants proposant d'immortaliser une famille entière sur le pas de sa porte, mais également en raison de l'existence de photographes professionnels urbains grâce auxquels les conscrits conservent une trace de leur passage sous les drapeaux. Les premiers temps de la photographie amateur au village datent souvent du début du siècle. Ils sont marqués par l'implication forte et quasiment exclusive des élites sociales et culturelles, la Grande Guerre jouant un rôle d'accélérateur, mais n'enclenchant aucune impulsion décisive. Il faut ensuite attendre les années 1930 pour que se développe une première vague d'acquisition d'appareils, qui n'est que provisoirement interrompue par la Deuxième Guerre mondiale. C'est alors qu'émerge le regard oblique, résultat de l'appropriation technique et culturelle de la pratique photographique par les villageois. Ce phénomène d'adaptation d'une pratique à un ensemble de valeurs est peu décrit et échappe pour l'essentiel à la compréhension de contemporains recroquevillés sur leurs [p. 45] certitudes esthétiques, leurs croyances techniques et leur méconnaissance du reste de la société.

Tout le monde photographe ?

- 2 Dans un vaste élan unanimiste, la majorité des sources écrites concernant la photographie affirme dès le début du XX<sup>e</sup> siècle que la pratique photographique est devenue quasiment universelle. Mais les manuels de photographie et les catalogues de vente par correspondance échouent dans leur projet performatif : il ne suffit pas de

décréter que la photographie transcende désormais les classes sociales pour obtenir l'entrée de la société populaire urbaine ou rurale dans le monde des photographes. Les sources écrites les plus nombreuses proclament pourtant très tôt dans le siècle un slogan qui veut être un constat journalistique : "*Tout le monde photographe*<sup>4</sup>!". L'argument publicitaire se répète et évolue peu. C'est ainsi que dans le *Catalogue de la Manufacture française d'armes et de cycles de Saint-Étienne* on peut lire en 1910 : "La photographie est aujourd'hui la *science populaire*<sup>5</sup> par excellence et il est bien peu de personnes qui, soit par nécessité, soit par plaisir, n'aient jamais fait connaissance avec l'objectif. Il faut bien dire que, depuis quelques années, tout ce qui touche à la photographie, appareils, produits, accessoires, etc., a été tellement simplifié et perfectionné, si tant est qu'on puisse concilier ces deux termes, qu'on n'y voit généralement plus qu'une distraction facile, agréable et, quoi qu'on en dise, peu coûteuse. Le temps est loin, en effet, des appareils encombrants et des manipulations compliquées dont de rares initiés, qu'on aurait volontiers confondus avec des magiciens ou des alchimistes, avaient seuls le secret, le temps où, pour photographier un paysage, il fallait transporter sur son dos 20 ou 30 kilos de matériel : boccas et cuvettes pour préparer les plaques sensibles sur place, tente démontable pour servir de chambre noire et de laboratoire, etc., etc. [...] Comme tout a bien changé depuis !"

- 3 Tout semble donc très tôt en faveur de l'acquisition d'un appareil photographique : le prix, le poids, la facilité d'utilisation. Mais l'auteur joue de toute évidence sur l'ambiguïté entre pratique de la photographie et consommation de photographies. De plus, il ne peut dissimuler qu'une réputation de cherté pèse avant la Grande Guerre sur la photographie en général. Le discours publicitaire présente des parentés avec celui des manuels de photographie. Ainsi, dès 1899, [p. 46] dans sa préface au manuel d'E. Frippet, Albert Londe écrivait : "La photographie, en dehors de ses applications, en quelque sorte utilitaires, est devenue un sport très à la mode, et c'est évidemment depuis l'apparition des appareils à main qu'elle s'est répandue *dans toutes les classes de la société* et a pris le développement que l'on connaît<sup>6</sup>." Cette apparente unanimité révèle tout d'abord la proximité voire la communauté des intérêts entre les deux types de publication, car leur rentabilité repose sur le succès de la vente et de l'usage des appareils photographiques. Il y a de fait souvent une confusion volontaire des genres, puisque de nombreux manuels sont publiés par des marques d'appareils ou des vendeurs d'équipement<sup>7</sup>. Plus encore, le verdict de Londe montre que les auteurs, fascinés par l'introduction des appareils "détectives" depuis l'invention du Kodak n° 1 en 1888, sont trompés par leur point de vue ponctuel sur une partie restreinte de la société ; ils ont dès lors tendance à confondre un élargissement sociologique de la pratique photographique avec un phénomène plus large de popularisation.
- 4 Une lecture précise des manuels montre qu'il y a en réalité une évolution forte du sens des mots qu'ils utilisent entre 1900 et 1950. Alors qu'en 1900, l'amateur décrit par la littérature photographique est un personnage aux prétentions esthétiques élevées, relativement aisé, disposant de temps libre et habitant dans une maison susceptible d'accueillir un laboratoire, il se confond en quelques décennies avec Monsieur-tout-le-monde. Il faut en effet beaucoup de temps libre pour lire vers 1900 des manuels de photographie de plus de 200 pages, qui détaillent les procédures de la photographie de façon extrêmement minutieuse et complexe. Le caractère scientifique de la composition chimique des bains ou du calcul des temps de pose accentue les difficultés d'accès à une telle littérature. De plus, le vocabulaire décrivant les photographes ("touriste", "voyageur", "explorateur"<sup>8</sup>) ou leurs intérieurs ("salon artistique", "cabinet

de travail<sup>9</sup>», "laboratoire<sup>10</sup>") ne peut viser qu'une population bourgeoise, ou des classes moyennes désireuses de s'octroyer les attributs bourgeois. Cette situation dure au moins jusque dans les années 1920, qui ouvrent une période de transition, où les manuels commentent désormais une photographie "pauvre" qu'ils réprouvent et tentent de contenir. Même s'ils réduisent leur pagination et font des efforts d'adaptation, ils ne peuvent se résigner à s'adapter à un public qu'ils jugent médiocre, comme le manuel de Renaul et Langlois de 1926 qui [p. 47] conseille d'acheter deux appareils différents : un pour les portraits et un autre pour les vues<sup>11</sup>. À partir des années 1930, le paysage éditorial se diversifie radicalement et tient désormais compte de l'existence d'un nouveau public, auquel il est inutile d'avancer des arguments artistiques, d'imposer l'achat d'appareils sophistiqués et onéreux, de décrire minutieusement l'ensemble des opérations techniques nécessaires. C'est ainsi que des recommandations sur le développement et le tirage par un professionnel, difficilement imaginables au début du siècle, s'introduisent dans les manuels<sup>12</sup>. La digue cède : le modèle bourgeois de photographie amateur doit laisser une place à la photographie de "Toto", le personnage principal du manuel emblématique de la photographie populaire. Rédigé en trente pages par Marcel Natkin et vendu à 200000 exemplaires, *Les Premiers Pas en photo avec un appareil box ou tout autre appareil simple*<sup>13</sup> utilise le procédé du dialogue entre deux individus et s'appuie sur des illustrations ludiques pour être accessible au plus grand nombre.

- 5 La chronologie ainsi décrite ne doit pas être considérée avec trop de rigueur, car l'étanchéité entre les périodes n'est pas totale ; elle donne cependant le cadre général de l'émergence d'un embryon de [p. 48] photographie amateur populaire. Les enquêtes sur le terrain montrent que les campagnes du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle ne connaissent que de rares précurseurs, dont l'originalité sociale et culturelle est évidente, même si la Grande Guerre a précipité certaines vocations<sup>14</sup>. C'est ainsi que la famille Bastan à Margues développe avant 1910 une activité photographique qui, d'abord hésitante, approche les canons de la photographie professionnelle. C'est Joseph Bastan, un instituteur, qui prend les photographies avec son appareil sur pied à plaques. La collection de la famille est également épisodiquement alimentée par des photographies amateur prises par des cousins venus de la région parisienne. L'ensemble du corpus fait preuve d'un grand classicisme, puisqu'il est dominé par des portraits proches de ceux qui étaient alors réalisés en studio. Cette situation évolue en 1921, lorsque le jeune Jean Bastan, alors élève de troisième, se voit offrir un modeste appareil, qu'il utilise notamment dans la cour de son lycée. L'enfant prend alors ses amis ou se fait photographe par eux. Peut-être aidé par un adulte, il se lance dans le développement et le tirage de ses images sur du papier destiné au tirage de cartes postales, découpé en une dizaine de minuscules morceaux (fig. 2 et 3. J. Bastan, scène de jeu des camarades de lycée, essai de tirage sur du papier pour carte postale ; le cadrage est maladroit et l'inversion droite-gauche montre les tentatives de tirage successives, tirage argentique, 7 x 4 cm, 1921, coll. part.). Cette période d'apprentissage dure longtemps, puisqu'une nouvelle phase d'essais de ce type a lieu en 1925. L'explosion véritable du nombre de photographies correspond aux années 1930, caractérisées par des images de bonne facture, aux contrastes forts, à la netteté et à la finesse nettement supérieures à sa production antérieure ou à celles des autres photographes ruraux contemporains. Les photographies rapprochées (fig. 4. J. Bastan, scène de plage (famille et amis), tirage argentique, 6,5 x 9 cm, 1936, coll. part.) et d'intérieur (fig. 13. J. Bastan, scène d'intérieur (famille et amis), tirage argentique, 1940, coll. part.) montrent que

l'appareil utilisé n'est plus un simple *box*, sans réglages de netteté et avec une faible ouverture. Il [p. 49] s'agit à la fois d'une période de maturité et de liberté de ton, entamée très tôt par Jean Bastan. Sa démarche appartient à une petite bourgeoisie rurale (il est viticulteur), à la pratique photographique précoce, maîtrisée, disposant d'un équipement supérieur à la moyenne. Ayant usé pendant près de vingt ans des codes désormais surannés de la photographie posée classique, les Bastan en maîtrisent les rouages, et la deuxième génération peut en jouer avec une aisance naturelle. C'est ainsi que, dès 1924, Jean Bastan photographie une scène de pendaison humoristique (fig. 5. J. Bastan, scène de pendaison humoristique, tirage argentique, 7 x 5 cm, 1924, coll. part.) ou un jeune homme mimant un cheval avec une selle sur le dos...

- 6 À Balmon, le premier photographe connu est Georges Labet. Né en 1893 dans l'Hérault, à Béziers, d'un père appartenant à un groupe " d'industriels et commerçants " qui demandent vers 1909 à profiter, contre financement, de l'installation de lignes téléphoniques individuelles<sup>15</sup>, il exerce alors, dans le civil, la profession de " conducteur de voitures<sup>16</sup> " puis de " négociant en grains et fourrages<sup>17</sup> ". Sous-officier, il est adjudant, ce qui atteste d'un niveau scolaire supérieur à la moyenne, même si son fascicule de mobilisation ne porte que la mention : " Sait lire et écrire ". Il a rédigé pendant la Grande Guerre un carnet de bord dont de nombreux passages témoignent de son niveau d'instruction et d'une sensibilité littéraire aux paysages : " 30 mars 1915. De gros nuages blancs courent dans le ciel poussés par ce vent si violent qui n'a depuis hier cessé. La mer est toujours mauvaise et une tempête est à redouter. Heureusement que nous n'embarquons pas aujourd'hui. [...] 13 avril 1915. [...] La mer est à présent on ne peut plus calme. On dirait une grande nappe d'huile bleue comme le ciel. Seul un sillage blanc que nous laissons derrière nous. Le navire a ralenti (*sic*) son allure et faisons à présent à peine 6 noeuds. De cette façon nous arriverons le matin. Demain matin. Vers le soir une légère brume est venue tomber sur la mer et tout autour de nous l'horizon se rapetisse. " L'acte d'écriture quotidien le différencie assez nettement de l'ensemble d'une population villageoise certes alphabétisée, mais où ce type de pratique semble relativement rare. Sa pratique photographique est également originale. Conformément aux manuels de photographie de son temps, il assume seul l'ensemble des opérations, de la prise de vue au tirage. Il semble avoir disposé de deux appareils successifs au cours de la guerre. Comme un artiste, il signe certaines de ses images et leur donne parfois un titre dont l'ambition est explicitement artistique : "La lettre à l'aimée" ou "En [p. 50] rêvant à l'aimée". Les sujets eux-mêmes manifestent une ambition conforme aux préceptes des manuels photographiques de l'époque. Il s'applique ainsi à réaliser de nombreux paysages, comme des couchers de soleil sur la Méditerranée (fig. 6. G. Labet, coucher de soleil sur le port ; effet de contre-jour réussi, jouant sur les masses irrégulières des bateaux et composant un ensemble équilibré, 9 x 6 cm, v. 1917, coll. part.). Il compose également un grand nombre d'autoportraits : autoportrait avec un poêle à bois et une pipe, autoportrait lisant à la bougie, autoportrait contemplant le portrait de sa future épouse. Il s'amuse à apparaître deux fois sur la même image, en se donnant du feu à lui-même, en mimant une aimable auto-conversation ou en lisant par-dessus sa propre épaule (fig. 7. G. Labet, récréation photographique, Georges Labet lit par-dessus sa propre épaule, 9 x 6 cm, v. 1917, coll. part.). Son carnet de bord l'atteste, il a dû attendre de longues semaines sans réellement rencontrer la violence du premier conflit mondial ; c'est cette oisiveté réelle qui lui a permis, en particulier à Salonique, de trouver le temps nécessaire à l'apprentissage et aux essais photographiques. La Première Guerre mondiale a été l'occasion pour d'autres photographes ruraux de

s'approprier l'outil photographique, comme le firent E. E. à Sorgues<sup>18</sup> ou Émile Loux à Tolleux. Leur démarche est différente, car elle a plutôt pour objectif de témoigner d'une guerre qui est pour eux celle des tranchées. Leur production est beaucoup plus massive puisqu'elle comporte des centaines de clichés. Le financement de tels investissements est rendu possible par la charge de photographe aux armées (E.E.) et la vente probable de clichés aux journaux (Loux). Tous les trois ont cependant mis à profit la guerre, ce temps contraint, pour prendre des dizaines, parfois des centaines de photographies. Le retour à la paix [p. 52] prouve que cette période de frénésie photographique était une parenthèse. Les pratiques s'interrompent ou s'atténuent considérablement, sous la pression d'une conjonction de facteurs difficiles à distinguer. Le retour au village implique en effet de reconstruire une vie privée interrompue, de dépasser le traumatisme guerrier et de rétablir une activité économique bouleversée. Dès lors, il semble que tout est à recommencer.

Le tournant des années 1930

- 7 Les années 1920 semblent passer comme un souffle silencieux. Les années 1930 marquent en revanche le démarrage d'un phénomène de diffusion plus large de la pratique photographique. S'il ne faut pas le surestimer, le risque est plus généralement de le minorer<sup>19</sup>, car une méfiance méthodologique s'impose face à l'illusion d'optique à laquelle poussent naturellement les sources orales en ce domaine. La plupart des entretiens débutent par une affirmation claire de la part des témoins : " On ne faisait pas beaucoup de photographies ", " On n'avait pas d'appareil ", " Ce n'était pas notre préoccupation ". En se satisfaisant de ces déclarations, le risque est grand de voir largement sous-estimé un [p. 53] phénomène majeur, mis en évidence par Anne-Marie Thiesse au sujet de la lecture populaire : " Dire que l'on ne lisait pas, c'est ratifier le système social des convenances selon lequel la lecture n'est pas un attribut des classes populaires<sup>20</sup>. " Dire que l'on ne photographiait pas, c'est également se conformer à une représentation de sa propre légitimité à produire publiquement des images. Il est vrai qu'une partie notable mais actuellement impossible à mesurer de la population rurale fait preuve d'une relation très distante à la pratique photographique. Nombreux sont ceux qui délèguent l'acte photographique aux seuls professionnels (photographie professionnelle externe) ou à de simples amis (photographie amateur externe), sans jamais prendre en main leur propre image par l'usage d'un appareil (photographie amateur interne). Pour franchir ce pas, il faudrait en effet, avant tout, assumer sa propre image. Or, certains se refusent à l'objectif photographique, surtout parmi ceux qui sont nés au XIX<sup>e</sup> siècle et voient surgir cet appareil tard dans leur existence. Sans atteindre ces cas extrêmes de collision entre deux cultures, l'indifférence n'est pas absente. Ainsi, en 1939, Roger Maugier de Tolleux reçoit-il en cadeau d'une tante un appareil photographique qu'il utilise peu, ou même pas du tout. Il faut ajouter à cela le cas paradoxal de Louis Chouvet, agriculteur propriétaire né en 1910, aspirant à quitter sa condition, et se refusant pour cette raison à utiliser toute technique lui rappelant non la modernité mais la technicité des secteurs primaire et secondaire, par opposition aux manipulations abstraites du tertiaire. Cette réticence repousse tout système mécanisé, la voiture et l'appareil photographique étant ici de façon originale associés. D'autres interprétations plus simples sont possibles pour expliquer certaines absences de pratiques photographiques. Les témoins ont tendance à expliquer le phénomène par lui-même : " C'était comme ça ", " ça ne se faisait pas ", ce qui signifie en fait que le besoin n'était pas assez fort pour passer du côté des photographes. Ces motivations passives sont beaucoup plus nombreuses que les motivations actives, qui s'appuient sur

un rejet fort, continu, explicite. Mais la plupart des ruraux concernés semblent plutôt dispensés par leur entourage de cet investissement coûteux en temps et en argent.

- 8 Il y a d'abord tous ceux qui ont un photographe dans leur famille. Marie-Rose Clomel, du village de Tolleux, née en 1924, peut compter sur l'appareil photographique de son mari dès 1940, comme Louis Clustel, distillateur à Tolleux, né en 1927, dispose de l'appareil à soufflets [p. 54] de sa soeur dès 1937. Ceux qui ne sont pas dans cette situation font appel à ce qu'on pourrait nommer le "photographe commun", terme choisi pour sa proximité avec les "communs", ces terres collectives qui ont joué un rôle d'une importance capitale dans l'économie et la culture villageoises durant des siècles<sup>21</sup>. Comme les terres communes, le photographe commun réalise une production qui n'est sans doute pas la meilleure que pourrait obtenir un villageois dans l'absolu, mais elle est la plus économique pour lui et elle constitue une richesse précieuse et indispensable. Ce photographe n'appartient à personne en particulier, mais à tous en général. Il faut cependant dire l'ignorance dans laquelle nous sommes des petits arrangements qui permettent à chacun de s'y retrouver, dans les partages, les dons et les reconnaissances qu'implique cet échange original consistant à être le photographe attitré d'une grande partie du village. Auguste Umègre, postier à Balmon, semble ainsi officier de 1933 à 1950 au moins. On l'apprécie comme photographe, mais également en raison du cadre qu'il peut offrir aux images qu'il compose : " Il y avait un Monsieur Umègre qui venait de Lyon qui était passionné et il faut dire ce qui est : il avait un beau jardin. On allait chez lui se faire prendre en photo. Il y avait de petites allées, des pierres, des fleurs. Il avait une passion, c'était joli! Il le faisait gratuitement<sup>22</sup>. " Le photographe commun est un intermédiaire culturel qui assure manifestement la transition entre, d'une part, un photographe professionnel géographiquement et culturellement lointain et, d'autre part, la photographie du cousin de passage, qui se révèle aléatoire d'un point de vue technique et chronologique. Assurant parfois une qualité légèrement supérieure, par le cadre ou la technique, à ce qu'offre le simple amateur, il s'impose surtout par l'ambivalence de son statut. Ainsi, Auguste Umègre s'insère-t-il parfaitement dans un schéma de transition entre villes et campagnes, entre tertiaire et primaire : originaire de Lyon, citadin de culture urbaine, représentant d'une profession non salissante et à revenus réguliers, le photographe commun de Balmon est un passeur, à cheval entre deux univers culturels différents. Un tel système de délégation photographique favorise l'intégration de nouveaux venus au village ou de personnalités originales.
- 9 Avec la fin des années 1920 et surtout le début des années 1930, une nouvelle population s'ouvre à la photographie. Jusqu'alors, les élites du village avaient un accès privilégié à la pratique photographique. [p. 55] Désormais, les facteurs classiques de type social et culturel semblent s'estomper sans disparaître totalement au profit d'un phénomène de génération, touchant plus largement la paysannerie qu'auparavant. C'est par la jeunesse que la photographie pénètre enfin efficacement la société rurale. L'histoire de la photographie connaît des exemples d'extrême précocité de la pratique amateur, et cite sans relâche le cas de Jacques-Henri Lartigue, qui possède un appareil à sept ans, en 1901, et l'utilise avec le bonheur que l'on connaît<sup>23</sup>. Étienne Pitois, auteur de plusieurs manuels de photographie au milieu des années 1920, raconte lui aussi : " Je n'avais pas quinze ans quand j'ai commencé à faire de la photographie, avec un appareil des plus simples, muni du plus modeste de tous les objectifs<sup>24</sup>. " Ces exemples sont issus de la bourgeoisie urbaine et semblent plus exceptionnels que représentatifs de la société française. Au village, les cas se multiplient dans les années 1930, même si la

précocité est souvent moins marquée. Par exemple, en 1937, à Tolleux, Andréa Clustel se voit offrir un appareil par son père à l'âge de 18 ans ; Natal Righeto achète un appareil sous les drapeaux, en 1935 à l'âge de 20 ans ; Roger Clomel en achète un lorsqu'il est élève de l'École normale d'Avignon en 1940. Ces jeunes photographes introduisent un nouveau rapport à la photographie : au lieu d'être un processus quasiment institutionnalisé, solennel et chargé de technique, l'acte photographique ne prend qu'une position interstitielle au sein d'une vie quotidienne déjà largement occupée. Cela se produit parfois à la dérobée : jeune immigré d'origine espagnole, Marcel Garlué renonce en 1948 à une sieste pour acheter son appareil et se fait photographier dans un village voisin en train de fumer (fig. 8. Photographe amateur (amie de Marcel Garlué), M. Garlué en train de fumer ; un modèle de photographie oblique : la jeune photographe immortalise son ombre autant que l'image de son ami, mais le cliché garde toute sa force évocatrice pour le jeune héros, tirage argentique, 9 x 6 cm, 1948, coll. part.). Il a alors 15 ans, mais il est loin d'avoir le droit de fumer : " Je fumais en cachette ! J'ai eu la permission de fumer devant mon père à l'âge de 18 ans. Tant que je n'étais pas un homme [je n'avais pas l'autorisation]. Pour ce faire, il fallait que je porte sur mes épaules un sac de blé de 100 kilos. C'était la tradition dans la famille. On lui avait fait à lui [mon père] et il le faisait à nous. On s'entraînait pour y arriver ! Quand j'y suis arrivé, j'ai pu fumer devant mon père<sup>25</sup>. " De la même façon, les jeunes se photographient souvent entre eux, en bordure de village, c'est-à-dire dans leur espace réservé. La photographie s'impose ainsi dans les moments et les espaces arrachés à la vie commune avec les adultes, renforçant l'identité de la jeunesse. Elle vit également au rythme de cette jeunesse, ainsi que le montre la chronologie de la [p. 57] famille Aculard (fig. 9. Chronologie de la production photographique de la famille Aculard par genre (nombre de photographies par période de trois ans). Le profil spasmodique de la production familiale d'images est ici particulièrement marqué. La chronologie de cette famille n'est pas nécessairement représentative de l'ensemble de la production villageoise) dont le profil est caractérisé par deux poussées de fièvre : de 1933 à 1935 et à la fin des années 1940, qui correspondent à la jeunesse de chacune de leurs filles : Rolande, née en 1914, et Arlette, née en 1932.

- 10 La pratique photographique amateur au village n'est donc pas aussi rare qu'on pourrait le penser, même si en 1950, de nombreuses familles vivent sans appareil et n'en éprouvent semble-t-il pas de gêne. Force est de constater que la pratique amateur active a souvent été précédée ou accompagnée d'une photographie amateur passive, montrant ainsi le rôle des réseaux et des trajectoires d'acculturation. Plus encore, les années 1930 semblent marquer le rôle décisif de la jeunesse comme vecteur d'introduction de la nouveauté photographique dans les familles. Avec la licence qui leur est traditionnellement accordée, et le relatif temps libre dont ils disposent, les jeunes du village peuvent se permettre des pratiques considérées comme peu pertinentes, car il s'agit de dépenses non essentielles, donc frivoles, et de pratiques peu intégrées à la culture villageoise. Le rôle joué par les jeunes dans le processus montre le caractère marginal de la pratique photographique, comme l'avaient suggéré Pierre et Marie-Claire Bourdieu<sup>26</sup>. Il explique sans doute également le rôle joué par l'évolution des prix dans la diffusion de cet "art moyen". [p. 58]

Le regard oblique

- 11 La rareté des cas l'atteste : dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, la pratique photographique est exceptionnelle au village. Elle est à la fois le produit d'une différence sociale et culturelle et la manifestation d'une attitude de distinction. De

nombreux témoignages confirment cette fonction classante de la pratique photographique dans le deuxième quart du siècle. Selon Roger Clomel, de Tolleux : " En 1930, avoir un appareil photo, c'était occuper un certain rang dans la société, en très modeste. C'était comme avoir une belle chevalière. Ce n'était pas pour se créer des souvenirs, on n'y pensait pas à ça. C'était pour faire comme les autres, pour faire quelques photos de temps en temps. J'étais un des rares à l'école normale à ne pas avoir d'appareil photo alors j'ai voulu faire comme les autres. On n'avait pas beaucoup d'occasions d'en prendre parce que c'était la guerre, les bals étaient interdits. Au village, en 1940, c'était encore un peu original, mais quelque bonshommes ont commencé à en avoir. Ici dans la région, je ne m'en suis presque jamais servi, parce que j'étais beaucoup à Avignon<sup>27</sup>. " C'était toujours vrai après 1935, selon la boulangère de Tolleux, fille de cultivateur : " Avoir un appareil c'était souvent pour se distinguer, pour faire chic. Mais mon mari non. C'était pour faire des photos<sup>28</sup>. " La nuance apportée par ce témoin est riche d'enseignements, car elle juxtapose une analyse d'ordre sociologique et une observation d'ordre individuel qui semblent se contredire. Celles-ci peuvent en réalité s'imbriquer parfaitement dans un système de perception à deux échelles, permettant une motivation individuelle différente de l'impact sur la réputation de l'individu ou de sa famille. Cette compatibilité est d'autant plus probable que l'enjeu économique ne semble pas très élevé. Ce témoignage montre surtout que la photographie n'est pas encore banalisée.

- 12 S'il ne faut pas oublier les familles pour lesquelles l'achat d'un objet aussi inutile à la survie biologique que l'appareil photographique est financièrement impossible<sup>29</sup>, de nombreux témoignages confirment que l'achat de leur premier équipement ne les a pas ruinés, comme Roger Clomel qui déclare que " ce n'était pas un luxe " (achat en 1940). Les premiers revenus de travaux saisonniers sont souvent utilisés pour ce type de dépense, qu'il s'agisse de la paie d'une récolte de cerises (Suzanne Marlet, 1939), la rémunération de vendanges (Jean Chouvet, vers 1941) ou les revenus de la vente d'une cueillette d'escargots (Marcel Garlué, 1948). Cependant, même si la qualité des souvenirs vieux de plus d'un demi-siècle concernant le sentiment de cherté d'un objet acheté est souvent [p. 59] étonnante, on ne peut s'en satisfaire. L'étude de l'évolution des prix de l'appareil le moins cher vendu par le *Catalogue de la Manufacture française d'armes et de cycles de Saint-Étienne* entre 1900 et 1950 (fig. 10. Prix de l'appareil le moins cher dans le *Catalogue de la Manufacture d'armes et de cycles de Saint-Étienne* entre 1900 et 1950) montre de fortes évolutions. L'évolution de la valeur nominale des appareils donne l'impression d'une croissance quasiment continue des prix, sauf à deux reprises. Mais cette impression doit être corrigée par la prise en compte de l'inflation<sup>30</sup>, qui modifie la tendance de façon radicale. Les prix exprimés en francs constants baissent fortement de 1908 à 1926, puis remontent jusqu'en 1933, et baissent à nouveau jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, période pour laquelle les informations sont trop lacunaires pour être exploitables. Le prix d'un "nécessaire complet" de photographe tel que le définit la Manufacture diminue également, puisqu'il coûte environ le triple de l'appareil seul avant 1914 et le double seulement pendant les années 1930. L'étude du coût minimal d'une première année de photographe amateur montre la même tendance à la baisse. Le coût total correspondant à l'achat d'un appareil et de 12 photographies, auquel il faut ajouter le développement et le tirage par un professionnel, passe de 15 francs 1914 en 1909 à 12 francs 1914 en 1933. Enfin, il faut ajouter à ces considérations sur les prix la prise en compte de l'évolution du pouvoir d'achat du groupe social étudié. Les sources nous limitent au revenu moyen des

exploitations agricoles, mais permettent de constater pour les seuls cantons de Tolleux et de Balmon une véritable croissance due à la réussite de l'agriculture vauclusienne<sup>31</sup>. De ce survol rapide<sup>32</sup>, on peut déduire deux tendances fortes. La première est la baisse régulière du prix des appareils en général, mais également de l'ensemble des coûts photographiques, et sa coïncidence avec l'augmentation des revenus agricoles [p. 60] vauclusiens. La deuxième est l'inégale incidence des prix sur la pratique photographique. En effet, une analyse statistique portant sur un échantillon de la production conservée par sept familles différentes montre que la faiblesse des prix des années 1920 n'influence pas la courbe de production photographique, alors que le démarrage statistique du nombre d'images produites date de la période 1930-1932. Il y a en revanche une coïncidence réelle entre le véritable décollage du nombre de photographies amateur prises au village (1933-1935) et le moment où le prix de l'appareil le moins cher repasse sous la barre des 8 francs 1914 (en 1934). C'est aussi après 1935 que les acquisitions d'appareils se multiplient. La baisse des prix et l'augmentation du pouvoir d'achat jouent donc manifestement un rôle dans les progrès de l'implantation de la pratique photographique amateur dans les campagnes. Mais il semble que des facteurs techniques soient au moins aussi décisifs. Ainsi, la généralisation de la pellicule dans les années 1930 aux dépens de la plaque allège et simplifie la technique photographique<sup>33</sup>, d'autant plus que c'est à peu près à la même époque que les photographes de studio acceptent souvent de mauvais gré de développer et de tirer des images prises par des amateurs. Enfin, les facteurs culturels sont également majeurs : faire des études en ville (Bastan à Margues ; Clomel à Tolleux), y travailler (Bobert à Balmon ; Stépin à Margues) ou y faire son service militaire (Righeto à Tolleux) précipite l'achat.

- 13 Il s'agit bien d'une culture importée, celle de la ville, incarnée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au moins par le photographe de studio ainsi que par le costume-cravate de la bourgeoisie et des classes moyennes. C'est donc dans la façon dont les populations concernées négocient l'introduction d'une technique nouvelle, avec ses conventions exogènes, que réside l'enjeu de la photographie amateur rurale. Cette question immense sera abordée ici sous le seul angle des maladroites ou des erreurs photographiques flagrantes. On peut sans doute expliquer ces erreurs par la faible expérience du photographe ainsi que par la médiocre qualité des appareils bon marché (dont l'absence de mise au point sur dépoli est dénoncée avec vigueur par de nombreux manuels). Force est cependant de constater que si ces images ont survécu à plus d'un demi-siècle de manipulations, d'oubli et de grands nettoyages, c'est qu'elles ont été délibérément conservées par les familles. On ne peut pas se contenter des notions de distraction et de médiocrité culturelle pour expliquer ce phénomène. Il y a déjà plusieurs décennies que Richard Hoggart a montré qu'une lecture [p. 61] de la "*culture du pauvre*" ne peut donner de résultats sans prendre en compte sa position particulière dans la société et l'ensemble des référents culturels qui donnent sens à ses pratiques et à ses goûts. Deux exemples significatifs montreront qu'une lecture photographique classique des albums de famille se révèle excessivement formaliste et gagne à être remplacée par une lecture sociale. Omer et Paulette Bobert se marient en 1933 à Balmon et immortalisent leur mariage par quelques clichés. Ils ont fait un pari, celui de la photographie amateur. Techniquement, le résultat est raté, car les images obtenues sont floues et mal cadrées (fig. 1. Photographe amateur (invité du mariage), le mariage d'Omer et Paulette Bobert, tirage argentique, 8,5 x 6 cm, 1933, coll. part.). Cependant, lorsque ces images sont décrites par la jeune mariée devenue grand-mère, aucune

remarque n'est faite sur la qualité formelle des images, aucun regret n'est exprimé sur l'audace malheureuse du choix technique. De même, la photographie de la famille Clomel, en 1940 (fig. 11. Anon., la dernière image de la famille Clomel au complet, tirage argentique, 1940, coll. part.), montre de grandes faiblesses : l'image est floue, trois paires d'yeux sont fermées, un chapeau produit une ombre qui cache les yeux du père et le cadre est approximatif. Qu'importe ! On compte sur la photo trois jeunes hommes qui sont sur le point de disparaître, définitivement ou pour de longues années : Julien, mort à la guerre dès juin 1940, Bertin et Gaston qui restent quatre ans prisonniers en Autriche et en Allemagne. Cette photographie est donc la dernière de la famille Clomel au complet et annonce de nombreux malheurs. Dès lors, elle n'appelle aucune remarque esthétique ou technique de la part des survivants, qui n'y voient qu'un témoignage poignant de [p. 62] l'unité passée de leur famille. On ne peut pas qualifier de distraite cette pratique de production et de lecture photographiques, car l'ensemble du processus est extrêmement intense. Richard Hoggart a forgé la notion d'*attention oblique* en tant qu'attention sélective perçue comme distraite selon les critères classiques de la consommation des médias de masse, mais qui est en réalité fidèle au système de valeurs des classes populaires, fait d'un mélange de distance et de méfiance vis-à-vis de la culture dominante. Je m'en inspire en proposant la notion de *regard oblique*, tout en étant contraint, par la nature active de la pratique photographique, d'y ajouter une dimension concernant la production culturelle (*photographie oblique*). La démarche oblique est en effet non seulement une attitude distraite, mais aussi une exigence de cohérence avec des règles socio-photographiques, aussi éloignées de l'esthétique académique considérée comme frivole et superflue qu'elle est proche des nécessités de la culture villageoise. C'est ainsi qu'Auguste Umègre doit moins sa position de photographe commun à son talent photographique qu'à la beauté de son jardin. C'est ainsi également que se met en place une sorte de "péché photographique", très rare à découvrir car il est en général l'objet de destructions, dont l'exemple le plus marquant est celui d'une image de la famille Chouvet, de Balmon, réalisée en 1945 par un photographe ambulant (fig. 12. Photographe ambulant, portrait de la famille Chouvet, tirage argentique, 1945, coll. part.). Le commentaire de Georgette Chouvet (née en 1911) est explicite : " Là c'est une horreur ! Je suis plus petite que mon mari, il m'a fait remonter ! C'est en 1945, voyez j'ai la robe de deuil. Si j'avais su, je [p. 63] l'aurais brûlée ! Qu'il est bête ce photographe ! Il se disait photographe, il avait autant d'idée que le dessous de mes souliers ! Qué fada ! Je suis plus petite que mon mari normalement et là il m'a fait paraître plus grande<sup>34</sup> ! " Motivé par un souci de symétrie conforme aux préceptes de la photographie verticale définie par les manuels, le photographe a commis le crime de faire mentir l'image, transgressant une règle essentielle aux yeux des villageois. D'autres transgressions moins fortes sont signalées par les témoins, concernant une extravagance ou une situation considérée comme indécente. L'ensemble de ces exigences socio-photographiques constitue une esthétique spécifique. Mais un tel statut n'est pas reconnu par les polygraphes du premier XX<sup>e</sup> siècle ni revendiqué par la population villageoise. Ce phénomène est d'autant plus paradoxal que l'oblicité photographique s'explique peut-être par la spécificité de l'identité rurale.

14 La notion de regard oblique aide à comprendre la chronologie de l'adoption de la pratique photographique amateur au village ainsi que ses caractéristiques esthétiques. Une partie de la pratique amateur villageoise échappe en effet aux valeurs verticales de la photographie bourgeoise telle qu'elle est transmise par des manuels dont la forte

ambition artistique s'appuie sur l'existence d'un mode de vie spécifique. Alors que les manuels du début du XX<sup>e</sup> siècle minorent le coût et la complexité des pratiques recommandées et exaltent la patience du photographe, capable d'attendre sept heures pour obtenir un cliché parfait, la culture du photographe oblique exige de lui une économie générale de moyens qui rende compatible sa pratique avec ses valeurs. L'investissement technique et financier doit rester très modéré. Au mépris des tenants d'une photographie artistique à l'égard de cette " nouvelle catégorie d'amateurs qui ne sont pas des photographes " et " brûlent les pellicules comme les sportifs " brûlent " les kilomètres<sup>35</sup> " répond la préoccupation de légèreté, de simplicité et de rapidité du détective à pellicule, même si la qualité technique de l'image s'en ressent lourdement. C'est là une définition de l'obliquité photographique. Une telle intégration aux valeurs villageoises imposait que soient conjugués quatre facteurs décisifs pour permettre le développement d'une pratique amateur au village : la simplicité technique, qui permet d'éviter un apprentissage fastidieux (d'où l'intérêt des appareils les moins chers et de la généralisation de la pellicule) ; la possibilité de déléguer les aspects les plus techniques de la procédure à autrui (d'où la nécessité d'attendre que les photographes proposent ce service, ce [p. 64] qui n'était pas un fait acquis) ; l'existence d'un prix faible au regard du pouvoir d'achat de la population concernée ; la disponibilité d'une population innovante la jeunesse dont les expérimentations soient sans incidence sur l'activité économique et qui soit désormais sensible aux progrès de la culture de masse.

- 15 Alors que la progression de la pratique photographique dans les campagnes se produit grâce à un équipement médiocre et permet l'émergence statistique de l'erreur photographique dans les albums de famille, rien ne serait plus faux que de décrire le phénomène comme une langoureuse et inéluctable descente aux enfers esthétique, marquée par la décadence du bon goût et du savoir-faire technique. Il s'agit au contraire d'un processus d'appropriation qui implique une torsion du modèle esthétique classique. Pour autant, l'obliquité ne doit pas dissimuler les dimensions verticales du regard photographique villageois, qui sont nombreuses, et dont la mise en évidence reste pour l'essentiel à mener. De plus, la notion d'obliquité n'est encore qu'ébauchée, à la fois dans sa dimension graphique mais aussi et surtout dans sa dimension sociologique. En l'état des recherches, rien ne permet en effet de conclure à une absolue spécificité rurale ou paysanne du regard oblique, et poser la question dans d'autres univers géographiques et sociologiques apparaît pertinent. À l'intérieur du monde rural, la dimension oblique semble émerger pour l'essentiel dans les années 1930, après un premier tiers de siècle dominé par des oeuvres pionnières sans héritier. À l'issue de cette période, les villageois tentent de prendre en main leur destin photographique. Ils ne semblent pas ici faire preuve d'une lenteur excessive, en attendant comme les citadins qu'un ensemble de facteurs favorables se mette en place<sup>36</sup>. La production qui découle de cette démarche est irrégulière et n'échappe pas aux imperfections techniques. C'est qu'en réalité, ce qui semble abandonné au hasard photographique est fortement régi par la nécessité sociale et culturelle. [p. 65]
- 16 *Marin Dacos est agrégé d'histoire. Allocataire de recherche à l'université Lumière-Lyon II et moniteur à l'université d'Avignon, il est le fondateur de Revues.org.*
- 17 *L'auteur remercie vivement les familles (dont l'anonymat a été conservé dans l'article) pour leur accueil et le temps passé à répondre à ses questions. [p. 66]*

---

## NOTES

1. Citons cependant Yannick Geffroy, Patrick Accolla, Claude Devos, *L'empreinte des jours, Histoire et photos de famille de deux villages du haut-pays niçois : Utelle et Lantosque*, Nice, Éditions Serre, 1981, 162 p. L'ensemble des travaux de Jacques Filhol, dont Jacques Filhol, *Mémoire de l'oubli. La photographie populaire en Charente. 1880-1920*, Musée municipal d'Angoulême, 1983, 200 p. Bernard Dufour, Emmanuel Le Roy Ladurie, *La Pierre et le Seigle. Histoire des habitants de Villefranche-de-Rouergue racontée par les photographes amateurs et les albums de famille, 1860-1950*, Paris, Seuil, 1977, 114 p.
2. Les contraintes archivistiques expliquent partiellement cet état des lieux. Les méthodes de sélection des fonds amateurs ne peuvent reposer que sur le hasard de la conservation, la chance de la découverte, les autorisations de consultation. Le travail de datation et plus encore d'identification souffre dans ces conditions d'une très grande irrégularité, accentuée par la diversité des problématiques et des méthodes mises en oeuvre. La nature de la source, la grande rareté de son traitement archivistique, l'extrême friabilité de l'archive orale susceptible de combler les silences de l'image et enfin l'absence quasiment systématique de documentation écrite se rapportant au corpus photographique rendent toute étude méthodique aléatoire.
3. Le présent article est le résultat d'une recherche en cours sur trois villages du Sud-Est de la France. Il porte sur l'étude d'une vingtaine de fonds amateurs différents, tous collectés auprès des familles. Afin de respecter l'intimité des personnes concernées, les noms de lieux et les noms de famille sont systématiquement modifiés.
4. Lucien Laumière, *Tout le monde photographel*, Paris, Nilsson, 1914, 124 p.
5. Pour cette citation ainsi que pour les autres de cet article, c'est moi qui souligne.
6. E. Frippet, *La Pratique de la photographie instantanée par les appareils à main avec méthode sur les agrandissements et les projections et notes sur le cinématographe*, Paris, J. Fritsch, 1899, p. VII
7. Cette situation est dénoncée en 1937 par Henri Lutgen, *Ne ratez plus vos photos*, Paris, Éditions Vita, 1937, 157 p.
8. E. Frippet, *op. cit.*
9. Henri Desmaret, *La Photographie. Guide du photographe amateur*, Paris, Librairie Larousse, 1897, 111 p.
10. L. P. Clerc, *Le Portrait et les Groupes, illustré de 26 figures*, Paris, H. Desforges, 1899, 42 p.
11. Henri Renaul, Gabriel Langlois, *Manuel de poche sur la photographie simple et stéréoscopique en noir et autochrome. Le portrait. Les vues*, Paris, Gauthiers-Villars et Cie, 1926, 42 p.
12. Henri Lutgen, *op. cit.*
13. Marcel Natkin, *Les Premiers Pas en photo avec un appareil box ou tout autre appareil simple*, Paris, Mana, 1937, 30 p.
14. La rareté des cas connus ne doit pas être considérée comme le résultat d'un effet de source, lié à la disparition des témoins, des appareils photographiques et de leurs images. Au contraire, la célébrité villageoise des pionniers est si forte qu'ils émergent très rapidement dans une collecte. Il n'y a donc pas de risque de sous-représentation lié à la nature de la source ; il existe en revanche un risque de sur-représentation.

15. Archives municipales de Balmon, Dossier création de la ligne téléphonique, vers 1905-1909.
16. Livret militaire, 1913, archives privées Georges Labet.
17. Fascicule de mobilisation, 1914, archives privées Georges Labet.
18. Marin Dacos, " La brutalité photographiée ", in Frédéric Chauvaud, *Violences, Société et Représentations*, n° 6, Paris, Credhess, juin 1998, 103-114 p.
19. Pierre Bourdieu, Marie-Claire Bourdieu, " Le paysan et la photographie ", *Revue française de sociologie*, Paris, Éditions du CNRS, 1965, p. 165-174.
20. Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 1984, réédition de 2000, 283 p.
21. Nadine Vivier, *Propriété collective et Identité communale. Les biens communaux en France, 1750-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, 352 p.
22. Entretien avec Jeanine Garlué, née en 1935, le 23 février 2000.
23. Robert Hirsch, *Seizing the light. A history of photography*, Paris, Mc Graw Hill, 2000, p. 300.
24. Étienne Pitois, *ABC de la photographie et premiers éléments. À la portée de tout amateur*, Paris, Delagrave, 1925, p. 3.
25. Entretien avec Marcel Garlué, le 23 février 2000.
26. Pierre Bourdieu, Marie-Claire Bourdieu " Le paysan et la photographie ", art. cit., p. 171.
27. Entretien avec Roger Chomel, le 30 novembre 1999.
28. Entretien avec Elise Righetto, le 1er mars 1998.
29. Entretiens avec Lucette Stépin, le 1er juillet 1999, avec Fernand et Charlotte Vartois le 1er décembre 1999.
30. Il faut cependant considérer ces résultats avec précaution, car les indices de correction utilisés s'appliquent plus facilement à des prix de gros qu'à des prix de détail.
31. Claude Mesliand, *Paysans du Vaucluse*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989, p. 974. Les chiffres dont nous disposons concernent 1912 et 1929 : les années 1930 constituent donc un angle mort.
32. L'espace manque ici pour en détailler les étapes et en préciser les nuances ainsi que les particularités.
33. Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris. Le marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997, t. 1, p. 77.
34. Entretien avec Georgette Chouvet, le 27 avril 1999.
35. J. M. " Plaques ou pellicules? ", Catalogue de l'Exposition de la photographie et de la cinématographie, Montel, Paris, 1932, p. 17, cit. in Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris.*, op. cit., p. 77.
36. *Ibid.*, p. 122.