

Regards sur l'élégance au village

Identités et photographies, 1900-1950

Marin Dacos



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/728>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2005

Pagination : 198-209

ISBN : 2-911961-16-1

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Marin Dacos, « Regards sur l'élégance au village », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/728>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Regards sur l'élégance au village

Identités et photographies, 1900-1950

Marin Dacos

NOTE DE L'ÉDITEUR

Marin Dacos est professeur agrégé à l'École des hautes études en sciences sociales et prépare une thèse à l'université Lumière-Lyon II. Il est le fondateur de Revue.org. Les

noms de lieux et de personnes ont été modifiés afin de préserver l'anonymat des personnes étudiées.



Fig. 1. Anon. (photographe amateur), « Omer Robert », tirage argentique, 1941 [1], coll. part.

- 1 L'étude des albums de famille est un moyen de révéler le rapport que les individus et les groupes entretiennent avec la prise de vue photographique, sa technique, son esthétique et ses normes¹. Elle est aussi l'occasion d'étudier un discours sur soi qui relève de l'histoire culturelle d'une façon plus large ; la photographie révèle en effet le discours corporel et vestimentaire des individus photographiés qui est rarement étudié en tant que tel. Certes, l'objet est délicat à manier, tant il pose de problèmes de collecte, d'identification, de traitement et, plus encore, d'interprétation. Pourtant, les traces de l'écriture de soi sont tellement rares qu'il serait regrettable d'occulter une telle source. Dans trois villages du Sud-Est de la France entre 1900 et 1950, une vingtaine de familles a accepté de livrer ses albums de photographies et de les soumettre à une identification précise. Les centaines de personnes photographiées dans ce corpus font face aux objectifs du photographe de studio, du photographe ambulancier ou, plus souvent, de leur voisin, cousin ou ami devenu photographe amateur. En se prêtant au jeu photographique, elles mettent en scène leur corps et soumettent leur identité au regard d'un entourage élargi. Ce faisant, elles élaborent un discours qui, confronté aux images contemporaines de la société villageoise, permet d'interroger la façon dont les habitants des campagnes se perçoivent et souhaitent être perçus².

Le poids de la rusticité : intériorisations de l'infériorité ?

- 2 En 1930, on nomme depuis longtemps déjà "exode rural" le mouvement qui privilégie démographiquement les villes au détriment des campagnes. Le vocabulaire adopté, empli de pathos biblique, pourrait laisser penser à une valorisation excessive des campagnes et de leurs habitants à cette époque. Les agrariens ne s'en sont pas privés³. Le régime de Vichy a, par la suite, récupéré ce mouvement politiquement partagé entre la droite et la gauche, pour en faire un des piliers de la société qu'il appelle de ses vœux. Pourtant, la première moitié du xx^e siècle n'est pas un temps d'idéalisation de la paysannerie et, plus largement, de la société rurale. On peut même considérer le discours agrarien comme une tentative désespérée de réhabilitation de l'image d'un monde rural qui recule face aux progrès des villes.
- 3 Nombre de caricatures dressent le portrait de paysans arriérés, grossiers, coupés du monde et archaïques. *Le Rire* permet d'en prendre la mesure. Une caricature de Pierre Falek datant de 1922 montre une citadine en chapeau, portant un petit sac à main, qui va à la rencontre d'une paysanne en sabots. Coiffée traditionnellement, celle-ci est accompagnée de trois enfants sales, décoiffés, qui portent des habits rapiécés. La citadine, qui leur a confié une baignoire pour qu'ils se lavent enfin, a la désagréable surprise d'apprendre que la paysanne s'en sert comme d'une mangeoire à cochons :
- « — Et la baignoire d'enfant que je vous ai donnée ? Je parie que vous ne vous en servez pas !
Pardon ! même qu'elle me rend un grand service : j'en ons fait une mangeoire à cochons⁴ ! »



Fig. 2. Anon. (photographe amateur), « Camille et Amélie Acularard dans un pré », tirage argentique, 1935 [5], coll. part.

- 4 Ce type de caricature est fréquent et alimente une image négative du monde rural, sans en épuiser tous les contours. Lorsque les campagnes sont présentées de façon positive, c'est en général à travers le prisme de la tradition et de la « paix des champs⁵ ». Épargné par la modernité, à l'exception de l'innovation technique induite par la mécanisation, le monde rural apparaît comme un espace préservé du bruit et de la fièvre urbaine. Pierre et Marie-Claire Bourdieu ne disent rien d'autre lorsqu'ils parlent de rapport solennisé, hiératique et stable à la photographie dans le monde paysan. Force est de reconnaître que, par bien des aspects, les albums de famille étudiés confortent parfois les caricatures qui figent le monde rural dans une position atemporelle. Pour certains villageois, ce phénomène semble relever d'un processus d'intériorisation de l'image négative des campagnes. On trouve ainsi souvent des personnages photographiés dans une pose archaïque et présentant une allure traditionnelle qui semblent confirmer les caricatures du *Rire*. Deux photographies des grands-parents de la famille Aculard, datant du milieu des années 1930, permettent de souligner cette tendance. Né en 1860, Camille Aculard est agriculteur à Balmon : le recensement le qualifie de « propriétaire-agriculteur » en 1901, d'agriculteur en 1906 puis de cultivateur jusqu'en 1936 (il a alors 74 ans)⁶. Plus significatif, son épouse est enregistrée par le recensement comme « cultivatrice » jusqu'en 1931, date à laquelle elle est déclarée sans profession, alors qu'elle a 64 ans. La retranscription de leurs déclarations au recensement est donc clairement celle de personnes se pensant et se vivant comme des travailleurs de la terre. En 1935[5]⁷, ils posent en tenue quotidienne (fig. 2). Le grand-père porte sa pipe à la bouche et est vêtu de l'habit traditionnel (taïole sur le ventre, veston). La femme pose en se tenant debout, bien droite, et tente un sourire en joignant les mains dans une pose féminine très conventionnelle. L'ensemble présente une allure rustique, déjà datée.



Fig. 3. Anon. (photographe amateur), « Camille et Amélie Aculard avec un livre », tirage argentique, 1935 [5], coll. part.

- 5 Dans une autre photographie (*fig. 3*), ce même couple reproduit consciencieusement le modèle des studios photographiques dans une pose que décrivait déjà Pierre Bourdieu en 1965. La pose de Camille Aculard est souverainement verticale tandis que son épouse Amélie, assise, ouvre sagement un livre. Cette double posture sexuée est fréquente dès le début du *xx^e* siècle dans de nombreuses photographies de studio et se raréfie après le premier tiers du siècle, mais elle ne disparaît pas.



Fig. 4. Anon. (photographe professionnel), « Lucien Choulès », tirage argentique, 1923 [2], coll. part.

- 6 Les postures archaïques ne se retrouvent pas seulement chez des individus portant des tenues traditionnelles. Les tenues du dimanche et les cravates n'empêchent pas l'adoption de positions rigides héritées du modèle de studio. Ainsi, la position debout, le corps raide et la main presque au milieu du dos se retrouve-t-elle dans de nombreux clichés, comme celui de Lucien Choulès, maçon devenu pâtissier à Margues, né en novembre 1903 (*fig. 4*). Il en est de même dans la photographie qui présente une certaine « Adeline Queva Vve Vallard » dont nous ne connaissons rien (*fig. 5*). Il s'agit sans doute d'une amie ou d'une cousine de la famille Laure, de Balmon.



Fig. 5. Anon. (photographe amateur), « Portrait de femme dans un pré », tirage argentique, 1934 [0], coll. part.

- 7 Une partie de la population villageoise ne semble donc pas en mesure d'adopter une posture photographique originale et valorisante. En outre, elle a tendance à apprécier le contact de lieux et d'objets valorisants, compensant ainsi un sentiment d'infériorité qui semble profondément ancré. Les photographies de famille présentent en effet parfois des images de châteaux et de jardins se situant non loin des lieux de résidence des familles étudiées. Au lieu de photographier la cour de sa maison, on traverse la rue et photographie le château voisin. Ainsi, les habitants de Balmon préfèrent le jardin de Claude Umègre à leur médiocre jardin quand vient l'heure de se faire prendre en photo. De même, les véhicules automobiles qui jalonnent les collections familiales ne sont pas toujours la propriété d'un membre de la famille. Le processus mis en œuvre se retrouve donc fréquemment : la beauté de l'objet photographié à côté d'un individu valorise ce dernier. Poser à côté d'une belle voiture, d'un beau jardin ou d'un château grandiose, c'est hériter, par un jeu de translation mécanique, de ses qualités, de sa beauté, de la fortune qu'il induit. C'est ainsi que la famille Uliale profite de la présence de la villa de l'Amandier près de chez elle pour s'en servir comme terrain photographique. Dans la photographie 021-6^s, Rolande Dulien, agricultrice née en 1914, pose en 1933[2] avec son manteau à col de fourrure devant ce qui ressemble à une riche propriété, protégée par un mur et par une haute barrière. Les villageois connaissent les propriétaires de la villa de l'Amandier. Nul ne peut confondre cette villa avec celle des Uliale. En se faisant photographier devant une voiture ou une maison qui ne sont pas les leurs, les personnages n'imaginent pas un instant que de telles richesses leur seront attribuées. En revanche, la photographie de l'habitation élégante du voisin agrmente la scène et valorise la personne photographiée. Il y a là renoncement à photographier sa propre maison, son propre jardin, son âne à la place d'une automobile. Cette mise en retrait de soi n'est pas généralisée mais trop

fréquente pour être exempte de signification : il y a bien une difficulté à assumer sa propre condition, qu'elle soit modeste ou, plus fréquemment, simplement moyenne.

La recherche de l'élégance, nuances d'un modèle

- 8 Le regard négatif porté sur la paysannerie, et plus généralement sur les villageois, pose un problème d'identité aux personnes concernées. Le mode de vie citadin, jugé moins pénible, plus propre et plus prestigieux, est la référence permanente qui fait planer le spectre du célibat au village⁹. C'est en particulier la jeunesse qui se trouve confrontée à ce problème, surtout dans les territoires pauvres. Léonce Chaleil raconte la confrontation entre les jeunes villageois du Gard et les citadins dans les bals, dans laquelle se joue une intense rivalité masculine pré-matrimoniale. Elle a pour enjeu la conquête des jeunes femmes du même âge :

« Pour les jeunes gens de dix-huit ans que nous étions en 1926, ce qui comptait, c'était les bals. [...] Le dimanche, la jeunesse venait de quarante kilomètres à la ronde [...]. Les jeunes gens, nous avions intérêt à savoir danser, parce que les jeunes filles, ça vous pardonnait pas si vous leur écrasiez les pieds. Et si l'une refusait l'invitation, on "piquait un fard", on rougissait, surtout qu'après on n'avait plus aucune chance de danser : elles se donnaient le mot "Non, merci, j'ai promis". Ça voulait tout dire. Heureusement, pour moi, je savais et j'aimais danser. Surtout qu'on avait une sérieuse concurrence avec les garçons qui arrivaient frais et pimpants de la ville faire les paons devant ces paysans que nous étions. Et puis, ils étaient mieux habillés que nous, à la dernière mode. Nous, on avait, peuchère, un costume en laine qui faisait toute l'année. L'été, dans nos habits, on transpirait ; mais selon avec qui on dansait, on ne pouvait pas tomber la veste, c'était pas pensable. Moi, je mettais même un mouchoir sur ma main pour ne pas tacher la robe de ma cavalière. C'est malheureux, mais déjà, à l'époque, les filles admiraient ceux qui ressemblaient le moins à des paysans, qui prenaient des allures de citadins et connaissaient les nouvelles danses ; ça les impressionnait. »

- 9 La maîtrise de savoir-faire corporels, ici représentés essentiellement par la danse, mais plus généralement par l'aisance dans la posture et les déplacements, semble distinguer le futur célibataire de celui qui parviendra à séduire une fille et, ainsi, à espérer prendre femme. La maîtrise vestimentaire est également déterminante : avoir les moyens de varier et d'adapter ses tenues aux circonstances est à la fois un signe d'aisance matérielle et de bon goût. Enfin, l'intériorisation du caractère inférieur de la condition paysanne se manifeste avec force lorsque Léonce Chaleil utilise un mouchoir pour éviter le contact direct entre ses mains et sa partenaire. La distance physique que ce geste instaure avec sa cavalière le stigmatise.
- 10 Il faut cependant nuancer les tableaux dressés par le témoin Léonce Chaleil et le sociologue Pierre Bourdieu. L'un comme l'autre parlent exclusivement de la paysannerie et plutôt d'une paysannerie pauvre, celle du Béarn pour Bourdieu et celle des Cévennes pour Chaleil. D'autre part, Léonce Chaleil est un témoin de grande qualité, dont la mémoire, extraordinairement précise, a été collectée avec soin par son fils, Max Chaleil. Cependant, ce texte est soumis aux lois du genre : fortement nostalgique, il insiste à la fois sur la dignité du peuple des campagnes et sur sa profonde pauvreté. L'épisode du bal le montre comme une victime de la modernité urbaine et ne semble pas lui laisser de possibilité de réaction, d'adaptation et même de survie. Pierre Bourdieu, de son côté, se concentre sur la seule paysannerie, catégorie emblématique, mais qui ne résume pas la diversité sociologique du village. De fait, il n'insiste pas sur les phénomènes de fluidité et

de contact qui permettraient de nuancer le modèle d'une paysannerie soumise, incapable de dépasser la gaucherie qui la maintient dans le camp des perdants. La photographie villageoise atteste pourtant les tentatives de dépasser ce qui ressemble à un déterminisme. Celles-ci sont parfois malhabiles et pourraient prêter à sourire. Les manuels de savoir-vivre se scandalisent souvent de la maladresse des classes populaires dans leur volonté de paraître moins pauvres et plus dignes. Ils brocardent volontiers les ouvriers et les paysans qui essaient d'être élégants. Le scandale suscité est à la hauteur de la transgression initiée : rompre l'ordre social induit par la tenue vestimentaire, c'est déjà tenter de le pervertir, de le retourner et d'en brouiller les cartes. Dès lors, les velléités d'élégance villageoise ne sont-elles pas d'évidentes manifestations d'une société en mouvement, qui cherche un équilibre entre des repères traditionnels et son insertion dans le siècle ? Le sujet est vaste et ne saurait être épuisé en quelques pages, tant la variété des photographies collectées est grande et nécessiterait un commentaire détaillé, nourri de nuances, d'explications conjoncturelles. Parmi les différents indices qui peuvent être mis à jour, je me contenterai d'évoquer un type de posture élégante, celle d'hommes debout portant fièrement leur costume.



Fig. 6. Anon. (photographe amateur), « Portrait de trois amis », tirage argentique, 1930 [2], coll. part.

- 11 Les hommes photographiés sont bien souvent en habits du dimanche, mais de nombreux cas dépassent le simple endimanchement. Par exemple, le portrait de trois jeunes gens daté de 1933[2] montre une partie de la jeunesse villageoise et sa diversité (fig. 6). Le seul personnage identifié de ce trio est Armand Lardi, épicier à Balmon¹⁰, né en 1913. On remarque la diversité des tenues : un seul des trois jeunes hommes porte la cravate, deux sur trois ont des rayures à la mode sur leur costume, un seul porte un couvre-chef, aucune veste n'est boutonnée de la même façon (un seul bouton pour le premier, les trois boutons pour le second, aucun boutonnement pour le troisième). On note également la diversité des postures : l'homme de gauche met la jambe droite en avant et a les bras

posés le long du corps ; Armand Lardi a les pieds joints, les bras le long du corps et il arbore un sourire serein ; enfin, l'homme à la casquette est le plus décontracté. Sa jambe gauche est mise en avant beaucoup plus nettement que celle du premier individu. Ses mains ne pendent pas le long de son corps mais l'une plonge dans sa poche et l'autre s'appuie sur l'épaule de son voisin. Sa ceinture, blanche, est apparente et sa veste n'est pas boutonnée. Tous les trois ont des tenues de qualité correcte et leurs chaussures ne sont pas celles d'êtres miséreux. L'homme à la casquette est, de toute évidence, plus à la mode que les deux autres, qui l'imitent partiellement : l'un par la position de ses pieds, l'autre par les rayures de son costume. Aucun des deux n'ose, cependant, mettre de main dans sa poche, aucun n'a osé la ceinture blanche, ni la veste ouverte, ni la casquette. La décontraction affichée par l'homme à la casquette est-elle le fait d'un citadin, venu rendre visite à des amis villageois ? Quoi qu'il en soit, elle participe à la vie du village et concourt à l'abandon progressif des postures hiératiques dès le début des années 1930.



Fig. 7. Anon. (photographe amateur), « Yvon Ladibet », tirage argentique, 1930 [2], coll. part.

- 12 Le portrait d'Yvon Ladibet, fils de l'agriculteur Émile Ladibet, datant de 1930[2], confirme des tendances similaires (fig. 7). Son frère, Roger, est devenu cultivateur comme son père. Sa sœur, Georgette, s'est mariée avec Louis Chouvet, cultivateur à Balmon. Arrivé à l'âge adulte, Yvon devient chauffeur routier. La photographie confirme le phénomène de mode que constitue l'adoption de la casquette et du costume à rayures, même si celui-ci n'est pas un costume particulièrement onéreux (« C'est un costume normal », affirme sa sœur¹¹). Le jeune Yvon prend la pose. Il met trois doigts de la main gauche dans la poche de sa veste. Et surtout il plie sa jambe droite, ne laissant reposer au sol que la pointe de sa chaussure. On retrouve une posture similaire chez Omer Bobert, employé de bureau à Avignon, en 1941[1] (voir fig.1). L'homme est plus âgé et ses habits plus sages, mais sa veste est elle aussi déboutonnée, sa main glissée dans une poche, son coude appuyé sur le sommet du mur. Sa pose est encore plus décontractée que celle d'Yvon Ladibet au début

des années 1930. L'élève instituteur Roger Clomel adopte au même moment (1941[1]), à son tour, une pose apparentée (fig. 8). Contrairement aux apparences, Roger Clomel est le fils d'un agriculteur pauvre, parvenu à atteindre l'École normale grâce aux bourses offertes par l'État. Il doit même sa tenue à son frère. « Ce costume que j'ai, c'est la veste de mon frère qui est mort de la fièvre typhoïde. Comme j'avais rien à mettre, vé ! Il y avait sa veste à la maison alors je l'ai mise¹². » De même, il n'a pas d'animal de compagnie : le chien qui l'accompagne est « Loup, le chien du directeur de l'école normale, et moi-même, toujours avec le costume de mon frère¹³ ».



Fig. 8. Anon. (photographe amateur), « Roger Clomel », tirage argentique, 1941 [1], coll. part.

- 13 En dépit de leur diversité, ces trois photographies révèlent l'influence d'un modèle de posture associant décontraction affichée et volonté d'élégance. Elle semble prendre sa source dans des catalogues de vente par correspondance, dont la diffusion est sociologiquement très large et atteint largement les villages du Sud-Est de la France. À partir des années 1930, la publicité gagne en effet largement les campagnes, notamment à travers la presse et les catalogues de vente par correspondance¹⁴. En particulier, le catalogue de *La Samaritaine* dépasse les deux millions d'exemplaires tandis que le *Catalogue de la Manufacture d'armes et de cycles de Saint-Étienne* tire à un million d'exemplaires¹⁵. L'extrait du catalogue de 1931 À *la Samaritaine* montre une posture à la fois décontractée et distinguée, présentant de grandes similitudes avec les postures villageoises qui viennent d'être décrites. On y distingue en effet des ressemblances assez fortes dans la pliure du genou comme dans la façon de laisser reposer le pied sur sa pointe. L'attitude du corps, se reposant vers l'arrière sur une canne, ainsi que la position du bras gauche, ne sont en revanche pas présents dans les trois photographies étudiées. De même, d'un point de vue vestimentaire, le chapeau n'est pas adopté par les villageois photographiés. En dépit des différences de détail entre le modèle imprimé et les postures photographiées, il semble que la publicité commerciale influence les pratiques

corporelles villageoises photographiées. Cependant, les processus d'imitation corporelle ne sont pas mécaniques et ne puisent pas leur source à une seule image. Ils constituent des phénomènes complexes d'accumulation et de superposition, dont on ne retrouve ici qu'une trace partielle.



Fig. 9. Publicité, « Vêtements pour homme », extraite du catalogue A la Samaritaine, 17-19 mars 1931, coll. Bibliothèque du Musée Galliera, Paris.

- 14 La photographie amateur montre la diversité des attitudes villageoises face à la question de l'élégance et de la mise en scène de soi. Cette diversité est le résultat d'une négociation permanente entre repères endogènes et repères exogènes. Ainsi est nuancée l'image d'un village uniforme, ancré dans une continuité archaïque et univoque, sans lien dynamique avec le reste de la société. Alors qu'une partie importante de la population s'endimanche et se conforme aux postures amidonnées, une autre partie des villageois s'essaie à des partitions corporelles différentes, inspirées de modèles extérieurs. Le stéréotype campagnard est fortement combattu par les jeunes générations, qui ne semblent pas décidées à abandonner leur siècle, en particulier lorsqu'elles sont en train de quitter la terre pour d'autres métiers. La réussite scolaire de Roger Clomel le transforme en instituteur lettré. Il se doit d'endosser par anticipation les habits et les postures de sa nouvelle condition. Sans être riche, il sera désormais assuré d'un revenu et d'une nouvelle prestance sociale au village.

NOTES

1. Pierre BOURDIEU, Marie-Claire BOURDIEU, "Le paysan et la photographie", *Revue française de sociologie*, VI, Paris, Éd. du CNRS, 1965, p. 165-174. P. BOURDIEU (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, 362 p. Elvire PEREGO, "Intimités et jardins secrets. L'artiste en photographe amateur", in Michel FRIZOT, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 335-345. Marin DACOS, "Le regard oblique. Appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950)", *Études photographiques*, Paris, Société française de photographie, 2002, p. 44-67.
2. Cet article constitue une étape d'une thèse en cours sous la direction de M. Jean-Luc Mayaud à l'université Lumière-Lyon II, *Pour une histoire sociale et culturelle du regard photographique dans les campagnes de la France méridionale (1900-1950)*.
3. Pierre BARRAL, *Les Agrariens français de Méline à Pisani*, Paris, Armand Colin, 1968, 384 p.
4. Pierre FALEK, "Hygiène", *Le Rire*, n°185, 19 août 1922.
5. Jean-Luc MAYAUD, *Gens de la terre. La France rurale 1880-1940*, Paris, Éditions du Chêne, 2002, p. 11.
6. Archives communales de Balmon, 1F2.
7. J'utilise une convention d'écriture pour les datations incertaines des photographies étudiées. La date est suivie d'un indicateur de qualité de la datation exprimé en nombre d'années autour de la date proposée. Par exemple, une image datée 1926[1] doit être comprise comme étant probablement de 1926, à une année près, ce qui signifie que l'image a la même probabilité de relever de l'année 1925 que de l'année 1926 et de l'année 1927. Ainsi, une image datée 1932[0] a été, de façon certaine, prise en 1932.
8. Les cotes indiquées pour les photographies sont construites sur le modèle suivant : cote de la collection - cote de la photographie dans la collection. Chaque collection constitue un fond d'archive isolé, c'est-à-dire en général une famille.
9. P. BOURDIEU, *Le Bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Seuil, 2002, 266 p.
10. Léonce CHALEIL, *La Mémoire du village : souvenirs*, Paris, Payot, 1977, rééd. de 1994, p. 234.
11. Le recensement de 1936 le décrit comme épicier. Il a commencé à travailler dans l'épicerie de sa belle-famille avant de s'établir à son compte, d'abord comme transporteur pendant la guerre et après la guerre. Il s'est ensuite établi comme agriculteur, reprenant les terres de son père qui était revenu de la guerre très handicapé en raison d'un éclat d'obus dans le cerveau.
12. Entretien avec Georgette Chouvet, le 6 avril 1999.
13. Entretien avec Marie-Rose et Roger Clomel du 21 février 2000.
14. Entretien avec Marie-Rose et Roger Clomel du 9 août 2000.
15. Marc Martin, *Trois Siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992, 430 p.

AUTEUR

MARIN DACOS

EHESS