



**HAL**  
open science

## **La vie sociale des images-17**

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

| Sylvain Maresca. La vie sociale des images-17. 2022. <hal-03791557>

**HAL Id: hal-03791557**

**<https://hal.science/hal-03791557v1>**

Preprint submitted on 29 Sep 2022

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

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



HAL Authorization

## LA PRATIQUE AMATEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

*Ce chapitre est probablement celui qui se trouve aujourd'hui le plus daté. Écrit au tournant des années 2000, c'est-à-dire avant la généralisation des appareils numériques, eux-mêmes rapidement dépassés par les smartphones, il décrit ce qu'aura été la pratique amateur de la photographie au cours du demi-siècle qui a suivi son grand essor, à partir des années 1960. Beaucoup des comportements décrits ici perdurent, mais la facilité offerte désormais à tous, en particulier aux enfants de plus en plus jeunes, de prendre des photos avec leur téléphone en tout lieu, à toute heure, a contribué à élargir considérablement le registre des images produites et surtout leur diffusion. C'est une toute autre économie, foisonnante, de la photographie amateur que ce chapitre n'abordera que de manière allusive.*

### Les pratiques ordinaires de la photographie

Comme tous les habitants des pays occidentaux, les Français sont de gros producteurs d'images. Selon les différentes sources statistiques disponibles, on estime qu'au tournant des années 2000 entre 70 et 80 % des Français possédaient un appareil photo. Cette proportion était de très loin supérieure au taux de possession :

- d'une caméra classique : 7 % des ménages en possédaient une (contre 9 % en 1988 et 11 % en 1979 : à cette régression s'ajoutait le fait que ce type d'appareil n'était quasiment plus utilisé, même par les 45-64 ans qui étaient les plus nombreux à en posséder) ;
- d'un caméscope : 17 % des foyers en possédaient (contre 2 % en 1989 : la progression fut très rapide, mais ce phénomène restait minoritaire). Depuis, les caméras numériques ont remplacé les caméras vidéo, avant de se voir supplantées à leur tour par les applications de vidéo implantées dans les smartphones.

Seulement 17 % des ménages n'avaient aucun de ces appareils de prise de vue. Si l'on se limite aux moins de 65 ans, il est probable que la proportion tombait aux alentours de 10 %. Autrement dit, entre 15 et 65 ans, la possession d'un appareil de prise de vue était le fait de 90 % de la population. Surtout si l'on prend en considération les appareils jetables, dont l'usage s'était fortement accru. Grâce aux jetables, même ceux qui ne possédaient pas d'appareils pouvaient faire des photos.

Je me concentrerai désormais sur la pratique de la photographie, celle de la vidéo obéissant grosso modo aux mêmes règles.

Posséder un appareil photo et pratiquer la photographie sont deux choses différentes. Dans les faits, la proportion des personnes qui ne se servaient jamais ou presque de leur appareil était d'environ 25 %. Elle a baissé au cours du temps : jusqu'au début des années 1980, elle dépassait 40 %. Dans le même temps, la proportion des photographes assidus n'a guère varié : elle représentait à peu près un autre quart de la population. Si bien que l'accroissement de la pratique de la photographie au cours des dernières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle est surtout dû à l'augmentation du nombre des photographes occasionnels. De moins en moins de Français ne faisaient jamais de photos, mais ils n'en faisaient pas régulièrement pour autant.

La majorité des personnes utilisaient leur appareil photo de manière exceptionnelle, principalement à l'occasion d'événements particuliers (fêtes, vacances...), dans le cadre familial. C'est encore plus vrai pour le caméscope, dont l'utilisation semblait encore plus liée à la présence d'enfants dans le foyer. Dans tous les cas, la prise de vue était fortement dépendante du « cycle de vie ». Les jeunes célibataires ou les couples sans enfants prenaient moins de photos que les couples avec enfants. Quant à ces derniers, leur pratique de la photographie baissait sensiblement dès que leurs enfants n'étaient plus en bas âge, puis elle connaissait une chute spectaculaire à partir du moment où, devenus grands, les enfants quittaient le domicile parental. Les personnes âgées ne faisaient pas ou très peu de photographies (mais là intervient également un effet de génération : c'étaient des personnes nées avant l'essor de la photographie amateur).

Le passage au numérique, en s'affranchissant des limitations techniques et financières des pellicules, a débridé complètement la prise de vue, qui semble désormais s'opérer beaucoup plus fréquemment et dans des occasions plus variées.

Les photos prises représentaient massivement des membres de la famille, en majorité des enfants, à l'occasion de fêtes ou des vacances, qui sont elles aussi un temps fort de la vie familiale. En d'autres termes, la photographie amateur, tout comme la vidéo amateur, servait avant tout à faire des photos de la famille. Le qualificatif « amateur » est ici peu approprié dans la mesure où l'immense majorité de la population pratiquait (occasionnellement) la photographie, non pas par goût pour cette activité en soi, mais bel et bien pour réaliser les photographies dont elle avait besoin à des fins privées. On estime que la proportion des férus de photographie, ceux qui entretenaient une passion pour ce médium et qui se servaient régulièrement de leur appareil pour réaliser des compositions photographiques, ne dépassait pas 10 % de l'ensemble. Cette proportion est restée remarquablement stable au cours du temps.

On ne peut donc pas comparer la pratique de la photographie (ou de la vidéo) aux autres pratiques amateurs, sauf pour ce qui concerne les 10 % de photographes chevronnés. Voici quelques chiffres indicatifs, datant de 1996 :

- 32 % des Français avaient fait de la musique au cours de leur vie, mais seulement 10 % dans l'année écoulée ;
- 17 % avaient déjà pratiqué une discipline des arts plastiques, mais seulement 9 % dans l'année écoulée ;
- 12 % avaient déjà écrit des romans, des nouvelles ou de la poésie, mais seulement 6 % dans l'année écoulée.

Ainsi, la pratique chevronnée de la photographie était comparable, en ordre de grandeur, aux autres pratiques artistiques amateurs, contrairement au reste des pratiques de la photographie, qui n'avaient rien à voir avec un quelconque goût pour l'art ni pour l'image en tant que telle, puisqu'elles répondaient massivement à des motivations familiales.

Voici encore quelques précisions sur ces usages familiaux de la photographie.

Tout d'abord, s'il ne se dessinait pas de différence notable entre l'homme et la femme au sein des jeunes couples, une dissymétrie s'instaurait dès que naissaient les enfants : généralement, c'était papa qui faisait les photos (c'était encore plus vrai concernant la vidéo). La mère utilisait donc moins l'appareil photo, mais c'était souvent elle qui rappelait en quelles occasions il importait de s'en servir. Il était fréquent, au cours des fêtes de famille par

exemple, de l'entendre demander à son mari d'aller chercher l'appareil, ou se lamenter parce qu'il n'y avait plus de pellicules, ou encore, sur la fin de la journée, se rendre compte qu'« on » avait encore oublié de faire des photos et que, comme d'habitude, si elle n'y pensait pas, personne d'autre ne s'en souciait... La mère jouait ici son rôle de « gardienne des traditions familiales ». Elle souhaitait pouvoir conserver un souvenir de l'événement, elle désirait donc des photographies, mais elle était en même temps trop impliquée dans l'événement pour avoir envie de les faire elle-même. Cette pression maternelle et mémorielle n'a pas disparu avec le passage au numérique.

C'est d'ailleurs là un point plus général à souligner : faire des photos requiert de prendre de la distance (physiquement, mais aussi symboliquement) avec ce qui se passe, avec les personnes présentes. Le temps de prendre une photo, l'interaction avec les autres est interrompue, et même sensiblement perturbée (d'où la gêne ressentie communément par l'assistance). On peut se laisser prendre par la fête au point d'oublier complètement de prendre des photos (et le regretter par la suite) parce qu'il aurait fallu, pour ce faire, interrompre le cours des réjouissances et s'en extraire pour fixer l'événement sur la pellicule. Toutefois, aujourd'hui, l'emprise de la photographie est devenue si forte et, surtout, elle s'est tellement intégrée aux rituels familiaux, qu'il n'y a pour ainsi dire pas d'anniversaire digne de ce nom sans photographie, pour ne rien dire des mariages qui comptent désormais presque autant de photographes que d'invités. De même qu'il n'y a pas de vacances réussies sans une ou plusieurs pellicules de photos rapportées pour montrer aux autres ou remplir l'album. L'arrivée sur le marché des appareils numériques n'a fait que renforcer cette compulsion à photographier puisqu'il n'y a plus désormais aucune contrainte de pellicule et qu'on peut disposer de ses photos sans les avoir développées.

Parmi les usages proprement familiaux de la photographie, il faut citer :

– *Les retirages* :

Ils permettaient d'envoyer des doubles de certaines photos aux parents ou à des amis. Les trois-quarts des foyers le faisaient. Ces retirages et envois de photos suppléaient la pratique des grands-parents, dont la moitié avaient arrêté de prendre eux-mêmes des photos depuis que leurs enfants ou petits-enfants avaient pris la relève. Il faut noter que les industriels ont très bien su exploiter commercialement cet usage en proposant des tarifs avantageux si l'on commandait d'emblée un double tirage de l'ensemble de la pellicule.

– *La décoration photographique du logement* :

Cet usage extrêmement répandu valorisait surtout les photos des membres de la famille, en premier lieu des enfants. Logiquement, on en trouvait beaucoup moins dans les intérieurs de personnes sans enfants ou n'ayant jamais vécu en couple. Dans le lot des photos exposées, les clichés « officiels » étaient prépondérants : la photo du mariage des parents ou encore les portraits des enfants réalisés par le photographe de l'école. On trouvait aussi des photos des uns ou des autres prises directement par des membres de la famille, mais ces clichés plus spontanés et souvent moins bien réussis formellement prenaient plus souvent place dans les pièces sans appareil, comme la cuisine, ou plus intimes, comme les chambres. On ne montrait pas, on ne montre toujours pas, n'importe quelle photo n'importe où.

– *L'album de famille* :

Près de 90 % des ménages photographes en possédaient un ou plusieurs. C'est chez les personnes seules que l'on en trouvait le moins et chez les couples avec enfants qu'on en trouvait le plus. La confection de ces albums était souvent commandée par la naissance d'un nouvel enfant. Leur contemplation n'était pas laissée à la portée de n'importe qui. Les photos de famille ne sont pas destinées à montrer la famille aux étrangers, mais à donner

périodiquement aux membres de la famille la possibilité de réactualiser les liens qui les unissent, de « re-connaître » ceux qui en font partie, les morts comme les vivants, de même que les lieux et circonstances qui ont marqué la vie familiale. Accéder à l'album d'une famille est en général un signe d'intégration qui ne trompe pas.

Pour autant, la vie de ces reliques visuelles est soumise aux aléas de la vie des familles concernées. Elle s'est trouvée compliquée par la proportion croissante des ruptures et des recompositions. Que deviennent les albums en cas de divorce ? Qui les conserve, qui les accapare ? Qui conserve-t-on dans cette légende en images de la famille ? Supprime-t-on, et comment, les membres rejetés ou jugés indignes ? Toutes sortes de meurtres symboliques se jouent entre les pages des albums de famille, des silences s'instaurent que ne dissipent pas les images.



Photo découpée après un divorce,  
1942

Il ressort de cette brève description que la pratique de la photographie (plus que celle de la vidéo) faisait, et fait toujours, partie intégrante de la vie quotidienne des gens, et qu'elle est même devenue une part constitutive de la vie de famille. Produire des images sur les siens accompagne aujourd'hui pour ainsi dire naturellement la réalité vécue avec eux. Les doubler en images contribue à renforcer les liens qui nous unissent à eux. Toute famille se met ainsi en scène en images à mesure qu'elle se constitue.

### **De la photographie amateur dans les pratiques professionnelles et artistiques de la photographie**

Le fait qu'il y ait eu un appareil photo dans quasiment chaque foyer et dans les bagages de presque tous les vacanciers a contribué à faire déborder, à l'occasion, la pratique amateur de la photographie de sa logique strictement privée et familiale. Il est arrivé souvent qu'une personne témoin d'un événement public – manifestation, accident, simple altercation, etc. – se soit trouvée en mesure d'en faire des photos, voire de le filmer.



Incident policier filmé par un amateur,  
AFP, *Libération*,  
11 mai 2000

Et comme les gens étaient désormais avertis de l'intérêt, pour ne pas dire du prix, que les médias pouvaient accorder à de telles images, il n'était pas rare que leurs auteurs les adressent à des journaux ou à des chaînes de télévision. Ainsi s'est instaurée une nouvelle forme de journalisme occasionnel. Bien que souvent présentées par les médias comme des documents bruts, donc parfaitement véridiques, ces images d'amateurs ne posent pas moins de problèmes d'éthique et de manipulation que celles des professionnels de l'information.

Le problème n'a fait que s'accroître avec la circulation des images sur les réseaux sociaux.

Ce phénomène soulève un problème de démarcation tout à fait sensible. La profession de photographe se trouve en effet dans une situation unique puisqu'elle repose sur une pratique partagée désormais par la quasi-totalité de la population. Si nous restons dans le domaine des images, la différence est de taille, par exemple, avec ce qui prévaut au sein des arts plastiques : dans ce registre, en effet, on trouve au sein de la population 9 % de peintres du dimanche qui entourent tout au plus une vingtaine de milliers d'artistes déclarés, dont une infime minorité vit de son art. Les artistes constituent donc une minorité dans une minorité. Alors que les photographes professionnels, eux, sont une minorité au sein de la majorité des praticiens ordinaires de la photographie.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que les professionnels tiennent tant à se démarquer des amateurs, avec qui ils ont si peu en commun. A cette fin, les plus engagés dans les registres commerciaux de la photographie insistent sur la notion de *profession*, tandis que ceux qui aspirent davantage à une reconnaissance artistique mettent en avant la notion d'*œuvre*.

Cependant, deux facteurs viennent perturber leurs efforts de démarcation.

1) Le premier est la **technologie**, qui rend accessibles à une clientèle sans cesse plus large les progrès techniques les plus sophistiqués. Il est devenu difficile de rater une photographie et tout à fait possible d'obtenir des effets très calculés avec un modèle courant d'appareil compact. La technologie numérique achève de rendre les amateurs maîtres de la réalisation de leurs clichés, depuis la prise de vue jusqu'à l'impression.

Dans ces conditions, les professionnels voient leur prestige technique entamé, si bien que leur crédibilité ne peut plus reposer, du moins plus uniquement, sur un savoir-faire de technicien. Ils doivent faire la démonstration de leur maîtrise professionnelle, telle qu'elle résulte de l'intégration dans le milieu des professionnels. Un photographe de presse est de plus en plus un photographe de la presse, reconnu par la presse. De même un photographe de publicité est-il essentiellement un photographe qui opère dans la publicité, reconnu dans la publicité, réalisant des clichés que seul un publicitaire sait faire parce que seul un publicitaire sait ce qu'exige la publicité.

Pour autant, les frontières stylistiques sont mouvantes. Ainsi, à leur tour, les publicitaires puisent dans l'imagerie de la photographie de famille pour vanter le confort domestique, les services téléphoniques, le jardinage, les contrats d'assurance, la gestion du patrimoine, les vacances, la famille et bien sûr le matériel photographique.



Publicité pour les outils de jardin Honda,  
1999



Publicité pour les notaires,  
1998

Carte postale publicitaire  
pour la Caisse d'Allocations familiales  
de Loire-Atlantique,  
2001

Désormais, la photographie de famille est devenue communément synonyme de mémoire et d'évasion.



Couverture de la revue *Sciences Humaines*  
sur le thème « Souvenirs et mémoires »,  
juillet 2000



Couverture du catalogue  
de vacances de *Renouveau*,  
1999

Elle alimente constamment le visuel de supports de communication qui traitent de ces thèmes. Illustrer un article sur la mémoire au moyen de photographies privées est devenu très courant dans la presse. C'est un curieux renversement : initialement dépréciée pour sa banalité, la photographie de famille s'est imposée à son tour comme un lieu commun dans le langage visuel des professionnels de l'image.

2) Le second facteur perturbant pour les professionnels de la photographie vient du **champ artistique**. Les plasticiens, de plus en plus nombreux, qui recourent à la photographie pour composer leurs œuvres, les photographes qui valorisent leur production essentiellement dans le champ de l'art affichent très souvent une désinvolture marquée vis-à-vis de la technique photographique. Ils s'y intéressent peu, voire refusent tout bonnement de s'en préoccuper. Cette défiance est l'héritage de la tradition artistique, qui a toujours considéré que la technique ne valait rien sans le talent, que c'était la conception qui devait primer dans l'appréciation des œuvres. Si, de surcroît, ce n'est plus la main qui opère, mais une machine – comme dans le cas de la photographie –, alors la technique n'en devient que plus méprisable. La photographie a souffert de ce discrédit dès son invention.

Cette absence de considération de la majorité des plasticiens pour la dimension proprement technique de la photographie conduit à ce paradoxe qu'ils opèrent comme des photographes

amateurs. On pourrait donner de nombreux exemples d'artistes qui prennent des photos comme n'importe qui ou qui reprennent des photos tout à fait ordinaires, précisément pour leur banalité, leur absence d'esthétique délibérée. Je citerai seulement en exemple ces propos du plasticien allemand Jochen Gerz :

« *Je n'ai jamais été photographe, en terme de métier, explique-t-il. Ce que j'aime bien dans la photographie, c'est qu'elle permet de faire rapidement une image, une image sans plus. (...) Je me suis rendu compte que je pouvais utiliser pratiquement n'importe quelle photo. Par exemple, je voulais voir des amis, et je savais qu'ils étaient près de la mer. Et les photos de la mer devenaient comme une raison de voir mes amis. (...) Au dernier moment, je n'ai pas pu partir, et j'ai écrit à ces amis. Je leur ai dit : je ne peux pas venir, faites les photos vous-mêmes et envoyez-les moi. Que ce soit quelqu'un d'autre qui les fasse était secondaire. Je me rends compte que la photographie n'est pas pour moi une signature, une histoire à voir. Son avantage est qu'elle peut potentiellement être faite par tous. La technologie, d'ailleurs, me donne raison. Avec les appareils récents, mon singe pourrait faire des photos... La photographie pourrait être l'outil, le pinceau de tout le monde. Comme si l'artiste était personne et tout le monde. (...) Le pinceau, tout simplement, que quelqu'un peut prendre ou laisser (je commence à partir d'ici à m'imaginer avec plaisir la vie après l'humanisme. Une seconde modernité ; l'art non-matériel et sans auteur) »<sup>1</sup>.*

Cette citation nous éclaire sur de nombreux points.

Tout d'abord, Jochen Gerz pose comme préalable qu'il n'a jamais été photographe « *en terme de métier* ». Telle est la première fonction de cet amateurisme photographique des plasticiens : **se démarquer des professionnels de la photographie**. Il leur faut en effet réussir à faire de l'art avec un médium dont la nature sociale est perçue d'abord comme professionnelle (la photo de presse) ou commerciale (la photo de publicité ou de mode). En se contentant de pratiquer la photographie en amateur, ils s'affranchissent délibérément de cette double référence trop antinomique de l'art.

La référence aux pratiques amateurs de la photographie est très claire chez Jochen Gerz dans l'exemple qu'il donne de ses amis en vacances auxquels il finira par leur demander de faire eux-mêmes des photos, c'est-à-dire d'ordinaires clichés de vacances. Ce qui ne l'empêchera pas de les réutiliser dans son travail de création.

Dans la foulée, Jochen Gerz déborde sur l'utopie de la photographie comme art à la portée de tous et, au delà, sur une utopie plus vaste encore : celle d'un art définitivement « *non-matériel* [c'est-à-dire sans œuvre] *et sans auteur* ». Il faut préciser que Jochen Gerz est un artiste progressiste, impliqué dans de nombreux projets à mi-chemin entre l'art et l'action sociale ou politique ; c'est un idéologue d'une remise en cause du champ de l'art – auquel il appartient néanmoins. Si, dans ses propos, la référence à l'amateur est centrale et déterminante, c'est cette fois parce qu'elle offre une **contestation radicale du modèle de l'artiste** hérité de la Renaissance.

Ce n'est donc pas un hasard si l'on a vu se multiplier, dans les cercles de la photographie plasticienne, des expériences « anti-artistiques », pourrait-on dire, de revalorisation de la photographie amateur. Certains artistes ont exposé des photos de mariage invendues. D'autres ont repris des clichés d'amateurs ratés, ceux-là mêmes que la FNAC par exemple ne facturait pas. Certains sont même allés jusqu'à fabriquer des clichés ratés dans l'espoir de les voir rejetés par le laboratoire :

<sup>1</sup> Interviewé par Régis Durand dans *Art-Press*, n° hors-série sur la photographie, 1990.



Jean-Marc Biry,  
Série *Non facturé*,  
2000

D'autres encore se sont intéressés aux chutes des pellicules d'amateurs.

Ces opérations de recyclage avaient une double visée : d'un côté, détacher radicalement la photographie plasticienne de la photographie professionnelle – les artistes préférant pour ce faire l'identité et les images de l'amateur à celles du reporter ou du publicitaire ; et, simultanément, remettre en cause la figure romantique de l'artiste inspiré **en faisant de l'art avec des images ordinaires, voire ratées, d'amateurs ordinaires** ; des images dont, souvent, les artistes n'étaient même pas les auteurs.

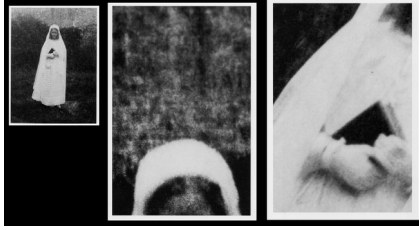
Cette logique de débordement s'est retrouvée pleinement dans l'agence Grore qui, depuis 1992, s'est spécialisée dans la collection et la vente de photos anonymes trouvées dans les lieux publics : photomaton, photos de famille, portraits déchirés, etc. Sa collection est régulièrement exposée dans les musées d'art moderne, et elle vend des images aussi bien à des publicitaires qu'à des institutions culturelles. Le créateur de cette agence était un artiste conceptuel qui en 1990 abandonna la production d'œuvres et même les installations pour se consacrer entièrement à la reproduction de ces images trouvées. Bel exemple d'art non-matériel et sans auteur que Jochen Gerz appelait de ses vœux.

Jochen Gerz disait d'ailleurs apprécier dans la photographie sa capacité à faire rapidement une image ; et il ajoutait : « une image sans plus ». En d'autres termes, un simple matériau visuel réutilisable à loisir. Tous ces artistes qui ont repris des photos de famille perdues, ratées ou trouvées dans les brocantes, appréciaient de disposer ainsi d'images dont ils ne savaient rien, dont ils ne voulaient rien savoir, et qui s'offraient sans résistance à leur imaginaire. Ils se sentaient particulièrement libres d'en user à leur guise. D'autant plus libres même qu'il s'agissait d'images « hors d'usage », puisque rejetées par leurs auteurs inconnus ; disponibles par conséquent pour la sublimation artistique. Les plasticiens les ont retravaillées sans crainte de les voir se rebeller contre leur intention créatrice, même la plus destructrice.



Vincent Cordebar,  
*Sans titre*,  
1991 :  
photographie raturée  
et recouverte de texte

De telles photos ne risquaient pas d'infiltrer leur œuvre de sous-entendus formels tenaces, comme pourraient le faire des clichés repris de la presse ou de la publicité. Bref, c'était un **matériau idéal pour cette version minimaliste de l'art**.



Catherine Poncin,  
extraits de la série  
*Ah ! Que j'ai été jeune un jour,*  
1995

Les débouchés récents dans la presse comme les remises en forme plasticiennes ont apporté à la photographie amateur une forme inattendue de consécration culturelle.

La généralisation du numérique dans la production des images et leur circulation sans limites sur les réseaux sociaux ont achevé de brouiller les frontières entre les divers registres traditionnels, faisant de tout propriétaire d'un smartphone un reporter, un publicitaire ou un artiste potentiel. Aujourd'hui, la photographie de famille n'est plus qu'une facette de la photographie amateur, toujours vivace, mais réduite à certaines circonstances spécifiques. Quant à la vidéo, elle s'est généralisée, bien au-delà de ce qu'on avait connu du temps des caméscopes. L'image numérique est devenu un mode d'expression universel.