

La figure de l'auteur

L'accueil du photoreporter dans le champ culturel français (1981-1985)

Gaëlle Morel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/350>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

Pagination : 35-55

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Gaëlle Morel, « La figure de l'auteur », *Études photographiques* [En ligne], 13 | juillet 2003, mis en ligne le 20 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/350>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

La figure de l'auteur

L'accueil du photoreporter dans le champ culturel français (1981-1985)

Gaëlle Morel

NOTE DE L'ÉDITEUR

Chargée de cours en histoire de la photographie à l'université Paris III, Gaëlle Morel anime un séminaire de recherche à l'EHESS et prépare une thèse de doctorat intitulée *La Notion d'auteur dans le reportage photographique en France (1981-2001)*, sous la direction de Philippe Dagen (université Paris I).

L'auteur tient à remercier Thierry Gervais, André Gunthert et Michel Poivert.

- 1 Le changement politique intervenu au début des années 1980 en France, avec l'arrivée de l'union de la gauche au pouvoir, consacre une « nouvelle culture officielle¹ ». Le nouveau ministère de la Culture nommé en 1981 va, dès le début de sa mandature, accroître le nombre d'objets culturels considérés, parmi lesquels la photographie, promouvoir une alliance entre les valeurs industrielles et culturelles et actualiser en 1985 la loi sur la propriété littéraire et artistique. Au cours de ces quatre années, la dynamique en place permet aux acteurs du milieu photographique d'ériger une nouvelle figure, l'auteur, qui symbolise l'accession démocratisée à l'identité de créateur et de producteur culturel.
- 2 L'auteur est une figure déjà présente dans le débat intellectuel et artistique depuis la fin des années 1950. Ainsi, le courant cinématographique réuni autour de la Nouvelle Vague s'empare de cette notion, en vue de défendre une nouvelle forme de cinéma, notamment au sein de la revue *Les Cahiers du cinéma*². Mais la question intéresse également les sciences humaines : en pleine mouvance structuraliste, Roland Barthes publie un texte emblématique, "La mort de l'auteur", et Michel Foucault, peu de temps après, propose un texte désormais célèbre dans lequel il met en place une définition de la « fonction auteur³ ».

- 3 Cette identité d'auteur accordée au photographe au début des années 1980 dans le cadre d'une légitimation générale de la photographie reflète la volonté de promouvoir une discipline longtemps délaissée par le champ culturel. Le contexte d'avènement du « tout culturel⁴ » touche le milieu de la photographie et concerne tous les usages du médium, parmi lesquels le reportage. Cet usage spécifique de la photographie va dès lors bénéficier de stratégies de reconnaissance et de mécanismes institutionnels et intellectuels, dont certains sont mis en œuvre dans le champ culturel dès les années 1970. Comment le photoreporter peut-il quitter le champ de la diffusion médiatique, accéder aux sphères culturelles nobles (édition, exposition, commande, marché) et rentrer dans le champ de la protection légale ? Sur quelles valeurs repose ce statut de « reporter-auteur⁵ » accordé par les instances publiques et privées ?

La politique de l'État

- 4 L'arrivée de François Mitterrand à la présidence de la République le 10 mai 1981 mène rapidement le champ culturel français vers un nouveau dynamisme politique. La culture devient une priorité gouvernementale, traduite par un développement important des institutions et une définition nouvelle des modes d'action. Le terme même de culture est au cœur de la stratégie du gouvernement socialiste et les « professions de foi ultra-culturalistes des principales personnalités du nouveau pouvoir pèsent de tout leur poids, qu'il s'agisse du chef de l'État lui-même – “le socialisme est d'abord un projet culturel” –, de son principal conseiller, Jacques Attali, selon qui “l'enjeu de la société n'est pas un enjeu économique ni même politique, mais fondamentalement culturel” ou du ministre, lançant dès les premiers jours le postulat que “le gouvernement est composé de quarante ministres de la Culture”⁶ ».
- 5 Lors de sa prise de fonction, Jack Lang, le nouveau ministre de la Culture fait appel à la filiation prestigieuse d'André Malraux, et affirme sa volonté de doter le ministère d'un budget et d'une administration conséquents. Le principe de modernisation s'envisage par une démocratisation du fait et de l'objet culturels. Les processus de légitimation qui déterminent la période redéfinissent les pratiques, les objets et les acteurs de la vie culturelle, en les insérant dans des démarches d'institutionnalisation.
- 6 Alors que la nomination d'André Malraux au premier ministère de la Culture en 1959 tranche avec les situations antérieures, la politique culturelle limite cependant son champ d'action aux pratiques culturelles les plus nobles (littérature ou peinture). La démocratisation de l'accès à la culture passe par une attention aux formes culturelles désignées comme légitimes, à même de refléter le prestige historique de la France, par le fait de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, d'assurer la plus vaste audience [au] patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent⁷ ». Le partage culturel est notamment assuré, à partir de 1961, par les Maisons de la Culture, véritables outils de diffusion entre le public et les chefs-d'œuvre. Par la valorisation de l'héritage national et la mise en place d'une forme de paternalisme culturel, la politique de Malraux intensifie surtout la fréquentation d'instances culturelles par des couches sociales déjà en mesure d'y accéder⁸. Les moyens financiers du ministère restent modestes jusqu'à l'arrivée au pouvoir des socialistes. En 1981, la mutation terminologique, qui transforme définitivement le secrétariat d'État aux Affaires culturelles en ministère de la Culture, reflète le nouvel investissement de l'État dans le champ culturel.

- 7 Les moyens affectés aux nouvelles orientations du ministère de la Culture font l'objet d'augmentations importantes et malgré l'adoption rapide d'une politique de rigueur, la progression budgétaire reste importante dans ce secteur vulnérable. Le cap symbolique du 1 % du budget national est approché et le champ culturel occupe une position jamais reconnue auparavant. L'investissement accordé à la culture doit en effet figurer les changements politiques et historiques du nouveau gouvernement dont les acteurs réfléchissent depuis longtemps sur le rôle à accorder au secteur culturel pour se distinguer politiquement. En 1973, le parti socialiste conçoit un secrétariat national à l'Action culturelle dirigé par Jack Lang de 1979 à 1981, et en 1975, l'organisation de Rencontres pour la culture vise à renforcer l'influence du parti socialiste par rapport au monopole du parti communiste sur le monde culturel après la Seconde Guerre mondiale⁹. La culture constitue à partir de 1981 « l'un des terrains permettant d'opposer en actes un "avant" construit comme marqué par le poids des traditions et des hiérarchies, l'uniformité et le repli sur soi et un "après" censément pétri d'imagination, de créativité, de liberté, de jeunesse, de diversité et d'ouverture¹⁰ ». La politique culturelle devient la construction historique d'une idéologie de la "modernité".
- 8 Dès le début de son mandat, le ministre s'attache au soutien à la création sous toutes ses formes. La photographie occupe alors une position emblématique dans l'action culturelle menée. Les principaux acteurs du milieu photographique, à l'annonce d'une nouvelle politique culturelle, s'attèlent, durant l'été 1981, à l'élaboration d'États généraux de la photographie¹¹. La recherche de nouveauté et de modernité trouve une résonance dans la valorisation d'un objet déconsidéré, dont la perception à la fois techniciste et artistique et la multiplicité des usages représentent des atouts pour matérialiser une rupture avec les traditionnelles frontières culturelles. Cette politique d'ouverture consiste à assurer l'avènement d'une démocratie culturelle par une réhabilitation des formes d'art mineur et par une harmonisation de toutes les activités de la vie culturelle, y compris les secteurs longtemps exclus des préoccupations de l'État (photographie, cirque, jazz, bande dessinée, etc.). Ce changement s'inscrit dans les ambitions du gouvernement qui ne se réfère plus à des "chefs-d'œuvre" mais à la « création de tous¹² ». L'attention portée à la photographie fait partie de l'enjeu idéologique élaboré par le gouvernement. L'intégration du médium dans les instances muséales s'amplifie¹³ et de nouveaux organismes voient le jour, afin de veiller à la constitution, à la promulgation et à la protection du patrimoine photographique.
- 9 À l'arrivée de Jack Lang au ministère, la Fondation nationale de la photographie à Lyon représente le seul organisme culturel national attaché à la photographie. Créée en 1976 suite à l'instauration d'une première ligne budgétaire prélevée sur les crédits du Centre national de la cinématographie et inaugurée en 1978 au château Lumière, la Fondation est subventionnée à 70 % par l'État et à 30 % par la municipalité¹⁴. L'action de la Fondation concerne la formation, la diffusion, l'aide à la création, l'acquisition et la conservation, mais l'attachement à un médium en peine de légitimation et la relégation en province rendent la reconnaissance de l'établissement difficile¹⁵. Cette situation géographique reflète la hiérarchie entre les disciplines culturelles à laquelle est confrontée la photographie dans les années 1970¹⁶. Pendant les deux années précédant l'installation de la Fondation au château Lumière, le photographe Pierre de Fenoël, directeur de l'institution, cherche en vain à obtenir un lieu d'exposition permanent de la Fondation à l'Orangerie du Luxembourg à Paris. Les premières expositions circulent

sur le territoire national : l'exposition consacrée à Henri Cartier-Bresson à la fin de l'année 1976 est inaugurée à Marseille avant d'être reprise à Lyon au début de l'année suivante. Avec le changement gouvernemental survenu en 1981 et s'inscrivant probablement dans une stratégie de centralisation, le nouveau ministère envisage la création d'un Centre national de la photographie (CNP) situé à Paris dont les missions ressemblent en grande partie à celles assurées par la Fondation de Lyon : aides à la création, diffusion, animation¹⁷... Éditeur et propriétaire d'une galerie de photographie à Paris, Robert Delpire est nommé en juillet 1982 à la tête de l'institution, placée sous la tutelle de la Délégation aux arts plastiques¹⁸. La nomination de Robert Delpire, personnalité reconnue dans le secteur privé du marché de l'art, pallie certainement le manque d'agents d'État susceptibles de diriger une institution consacrée à la photographie¹⁹. Mais cette nomination reflète peut-être aussi la volonté pour le ministère de justifier une politique nouvelle par la mise en place de professionnels supposés incarner des pratiques différentes²⁰. Une autre association, la Mission du patrimoine photographique, voit ses fonctions se préciser à partir de 1982. Dirigée par Pierre Barbin, ancien représentant du Centre national de la cinématographie auprès de la Fondation de Lyon, sa mission consiste principalement à accueillir des fonds donnés ou légués à l'État, afin d'en assurer la conservation, la gestion et la promotion.

- 10 Le financement de projets culturels prestigieux symbolise aussi l'un des grands objectifs de la politique de l'époque. En lançant une Mission photographique en janvier 1984, la Direction à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (Datar) et le ministère de la Culture deviennent les commanditaires les plus importants de l'histoire de la photographie. Avec un budget annuel conséquent (3,5 millions de francs), la Mission de la Datar concerne l'aménagement du territoire, mais va également permettre aux acteurs du milieu photographique de légitimer le médium dans le champ artistique. Les promoteurs du projet font alors appel à la notion d'auteur pour définir des photographes chargés de produire des images à la « valeur expressive particulière²¹ ». La Datar présente son projet dans la lignée historique de la Mission héliographique de 1851 et de la commande de la Farm Security Administration américaine des années 1930, perçues comme des recensements dont la portée esthétique vient supplanter le programme documentaire. En faisant référence à ces deux modèles historiques, la Mission de la Datar cherche à « faire admettre qu'une image photographique peut être à la fois un document et une œuvre d'art », à réduire « cette ambiguïté native de la photographie²² ».
- 11 La Mission, qui se termine en 1989, est dirigée par Bernard Latarjet, représentant de la Datar au sein de la Fondation nationale de la photographie à Lyon et par le photographe François Hers. L'engagement de l'institution lyonnaise consiste notamment à accueillir les crédits de la Mission qui transitent sur un compte spécial de la Fondation²³.
- 12 La médiatisation de l'événement est assurée en 1984 par la revue *Photographies* dont la rédaction en chef est confiée, depuis sa création en 1983, à l'historien d'art Jean-François Chevrier. Cet organe de diffusion, mis à la disposition de la Mission par l'intermédiaire de deux bulletins qui paraissent en supplément de la revue, est subventionné par le ministère de la Culture et comprend dans son comité de rédaction des représentants des institutions nationales concernées par la photographie : Pierre Barbin (directeur de la publication, chargé de mission auprès du Patrimoine photographique), Jean-Claude Lemagny (conservateur de la photographie

contemporaine à la Bibliothèque nationale), Bernard Marbot (conservateur de la photographie ancienne à la Bibliothèque nationale), Philippe Néagu (conservateur chargé de la photographie au musée d'Orsay)²⁴. *Photographies* se veut une « revue d'art par le sujet qui l'occupe tout entière, par les correspondances qu'elle entend éclairer entre la photographie et les autres modes d'expression artistique²⁵ ». Pour assurer sa place à la photographie dans le champ artistique, l'administration de la revue est confiée à un Comité de recherche et de diffusion de la photographie qui rassemble les représentants des services apportant leur support financier (Direction du patrimoine et Bibliothèque nationale) ou leur concours à la réalisation de la revue : Pierre Barbin, Alain Gourdon, administrateur général de la Bibliothèque nationale, Jean-Pierre Weiss, directeur du patrimoine, Robert Delpire, Laure Beaumont-Maillet, directrice du département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale, Sabine Cotté, conservatrice des Musées nationaux.

- 13 *Photographies* représente un organe de liaison chargé d'associer, comme le révèle la liste des différents rédacteurs, les personnalités du champ photographique (marchands, historiens, etc.) aux grands établissements culturels étatiques²⁶. L'État met ainsi à la disposition du milieu photographique un outil important de légitimation, dont le dernier numéro paraît en 1986²⁷. Par ailleurs commissaire d'expositions et auteur de livres et de catalogues, Jean-François Chevrier assure à la photographie une résonance intellectuelle dans le champ culturel. Aux côtés des *Cahiers de la photographie*, revue créée en 1981 par le photographe Claude Nori et le critique Gilles Mora, *Photographies* se fait l'écho des questionnements théoriques qui animent le milieu de la photographie.
- 14 Par l'intermédiaire de la revue *Photographies*, les dirigeants de la Mission de la Datar diffusent une définition spécifique des photographes, dont « beaucoup viennent du reportage » : considérés « comme artistes-auteurs²⁸ », ils sont appréciés en fonction de la dimension créatrice de leur individualité. À l'origine, treize photographes sont convoqués pour répondre aux enjeux artistiques de la commande²⁹, mais au total, vingt-neuf photographes produisent 200 000 clichés, dont 2000 constituent un fonds consultable à la Bibliothèque nationale de France.
- 15 Avec comme postulat préalable la possibilité d'une rencontre entre une photographie de création et une photographie documentaire, la commande relève d'un cahier des charges exhaustif et précis. La Mission de la Datar s'accompagne dès le début d'une dimension culturelle forte, mise au service des photographes (conservation, classement et légendage des tirages, production d'albums, etc.). Deux catalogues sont publiés, au début et à l'achèvement de la commande³⁰ et plusieurs expositions circulent au cours de la Mission dans différents lieux symboliques : le palais de Tokyo (salle de la Mission du patrimoine photographique) accueille les travaux de la Datar en 1985, alors que la Fondation de Lyon, pourtant plus impliquée dans le projet, ne les expose qu'en 1987. Mais la recherche de légitimation passe par la nouvelle institution créée par le ministère, ce que tendent à prouver les budgets alloués aux deux organismes en 1982 : la Fondation dispose de 2,3 millions de francs quand 6,5 millions de francs sont accordés au CNP³¹.
- 16 Par une référence explicite au cinéma d'auteur³², les dirigeants de la Mission revendiquent une action définie comme « une commande passée à des créateurs et non comme une aide à la création³³ ». Pour accéder au statut d'œuvres, les images produites dans le cadre de la Mission doivent présenter une rupture avec l'esthétique de l'instant décisif qui marque l'histoire du reportage : « Le retournement décisif, ici opéré, est

l'assomption officielle d'une rupture avec une esthétique jusqu'alors dominante [...], le photojournalisme à la française³⁴. »

- 17 Les responsables du projet convoquent l'individualité des photographes et aspirent à un détachement des règles canoniques du style documentaire définies par l'effacement du photographe et l'« évacuation progressive de toute marque subjective³⁵ ». Envisagé comme un pari, le résultat proposé doit au contraire « établir un juste équilibre entre l'objectif documentaire qui consiste à rendre compte d'un état de choses et respecter la dimension créatrice propre au photographe³⁶ ». Afin de répondre à ce projet, le photographe Raymond Depardon axe son programme iconographique sur la représentation du monde agricole dont il est issu et choisit de s'attacher à la ferme de ses parents. Par une approche autobiographique, le photographe, fondateur de l'agence Gamma en 1967 et membre de l'agence Magnum depuis 1979, tente de mettre à mal l'ambition objective de la photographie documentaire.
- 18 Dans un contexte politico-culturel où « la famille des artistes s'agrandit et devient celle des créateurs³⁷ », la Mission participe à la légitimation de la notion de document comme œuvre d'art possible. S'adressant à des artistes mais parlant plus volontiers d'« auteurs affirmés³⁸ » et de créateurs, les acteurs de la Mission semblent faire preuve, par l'usage de cette terminologie, d'une forte volonté d'existence dans le champ culturel.
- 19 L'accession de la photographie à « la sphère de légitimité³⁹ » se trouve également assurée par le CNP. L'établissement poursuit une triple politique d'exposition, de production audiovisuelle et d'édition, avec la collection « Photo Poche » lancée dès 1982. Le CNP, par ses activités multiples, se présente comme un véritable organisme à vocation culturelle, chargé d'une mission pédagogique de valorisation de tous les aspects de la photographie, parmi lesquels la photographie de reportage.
- 20 En dehors de la politique d'acquisitions, l'organisme parisien assure ainsi une certaine continuité avec l'action de la Fondation lyonnaise. Quelques années avant, en 1976, la Fondation passe une commande importante auprès des photoreporters de l'agence Viva⁴⁰. « Les Français en vacances » constitue alors la première aide à la création de l'institution et l'exposition est inaugurée en avril 1977 à l'Espace lyonnais d'art contemporain. En 1977, l'exposition « Photojournalisme » permet aussi à Pierre de Fenoÿl de valoriser le reportage par la promotion de l'individualité du photographe : « Ce sont l'approche, les opinions, la personnalité qui « font » la photo de reportage⁴¹. » Quelques années avant la Mission photographique de la Datar, un de ses membres use ainsi des mêmes arguments pour définir la photographie de reportage que ceux employés par les acteurs de la Mission pour caractériser l'art photographique. L'« expression personnelle⁴² » du photographe, sa « personnalité » lui permettent d'accéder aux sphères de légitimation. L'émancipation du reporter se joue par son acceptation dans l'institution qui sert d'agent pour une reconnaissance générale de la photographie.
- 21 En 1983, la première manifestation organisée par le CNP consiste à exposer les lauréats du prix Moins Trente, chargé « de faire le point, au niveau national, sur l'activité des jeunes photographes et d'en montrer la diversité des modes d'expression⁴³ ». La première bourse est attribuée à Pascal Dolémieux, reporter attaché au quotidien *Libération*, dont les images sont exposées à la Société française d'architecture aux côtés de photographes plus âgés et déjà reconnus (Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat, Robert Doisneau, Guy Le Querrec, William Klein, etc.). L'institutionnalisation, les aides à

la création et à la diffusion concernent autant les “reporters-auteurs” que les “artistes-auteurs” comme tend à le montrer la première exposition organisée au palais de Tokyo par le CNP en 1984, “Contiguïtés, de la photographie à la peinture”. L'institution, qui dispose désormais d'un lieu prestigieux d'accrochage, souhaite montrer au cours de cette exposition, un « panorama des diverses modalités d'intervention de la photographie dans les arts plastiques depuis une vingtaine d'années⁴⁴ ». Ainsi, dans une logique de légitimation générale, le photoreportage accède aux cimaises des mêmes institutions que la photographie artistique.

- 22 À partir de 1984, le CNP produit également *Contacts*, une série de films de treize minutes initiée par le photographe William Klein. Pour la plupart de l'agence Magnum, coopérative de reporters d'où « les premiers “auteurs” [émergent] à la conscience publique après la Seconde Guerre mondiale⁴⁵ », des photographes émettent un commentaire personnel sur une de leurs planches-contacts. Pour participer à cette valorisation de la photographie, les auteurs doivent justifier d'une réflexion sur leur pratique. L'intention des photographes ainsi convoquée constitue la marque d'une valeur esthétique dans l'avènement du photoreportage, qui trouve une résonance dans le secteur privé.

L'alliance du public et du privé

- 23 Le renforcement des liens entre les secteurs économiques et culturels envisagé dès 1981 par le ministre de la Culture symbolise l'adoption par les socialistes à leur arrivée au pouvoir d'une politique « gestionnaire⁴⁶ ». Les principes de la logique marchande sont étendus à la culture et au divertissement. La volonté de jouer de la complémentarité de l'action des pouvoirs publics et de celle du secteur privé modifie les fonctions du ministère de la Culture qui se dote « d'un rôle stratégique dans la relance industrielle. Sur ce point le ministère de la Culture devient une sorte de “ministère de l'Industrie culturelle” dont la politique s'intègre dans une stratégie globale du gouvernement français⁴⁷ ». Devenir un auteur en photographie consiste à profiter des outils mis en place par le secteur de l'industrialisation culturelle, en vue de s'assurer une reconnaissance tant institutionnelle que marchande, l'une et l'autre pouvant contribuer au système de valorisation du photographe⁴⁸. La participation de la photographie à cette dynamique qui lie marchandise et administration semble confortée par la perception traditionnelle de l'appartenance conjointe du médium à l'industrie et à l'art. L'enjeu consiste à ne plus dissocier les secteurs subventionnés des secteurs soumis à la loi du marché. Mais la primeur d'une telle politique revient à la Ville de Paris qui, dès 1980, organise un festival photographique associant les structures privées.
- 24 Le Mois de la photo à Paris, biennale placée sous l'égide de la mairie de Paris et de l'association Paris-Audiovisuel fondée en 1979, se déroule pour sa première édition au mois de novembre 1980. La manifestation propose une multitude d'expositions disséminées dans différents lieux publics et privés de Paris. Les dirigeants politiques de droite en place à la mairie de Paris revendiquent une attirance marquée pour une proposition culturelle mêlant investissements publics et privés. Si les structures marchandes privées profitent de la médiatisation de l'événement par les instances culturelles publiques, leur rôle permet aussi aux acteurs de la mairie d'affirmer leurs idées économiques libérales. Cette valorisation des espaces privés et de leur « impact

- culturel⁴⁹ » aux côtés des institutions étatiques rejoint le slogan promu par Jack Lang dès son entrée en fonction : « Économie et culture, même combat⁵⁰. » L'adoption d'une même stratégie suppose alors un conflit symbolique entre les instances étatiques et municipales et la photographie paraît devenir l'enjeu d'une compétition politique et institutionnelle.
- 25 La manifestation compte en 1980 moins de trente lieux d'expositions, dont la moitié représentée par des galeries et des fondations d'entreprises privées. L'exposition consacrée à Henri Cartier-Bresson au musée d'Art moderne de la Ville de Paris assure à l'événement une médiatisation importante. Les autres établissements municipaux favorisent des expositions tournées vers des représentations historiques de la ville, faisant du festival une manifestation locale : au musée Bourdelle "Les statues de Paris et les photographes de 1840 à nos jours", au musée Carnavalet "Paris/Rome", à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris "Charles Marville : photographe de Paris (1851-1879)". Les acquisitions de la ville entre 1978 et 1980 sont aussi présentées à la mairie du VI^e arrondissement, et une exposition montrant les reportages des lauréats européens du prix Air France/Ville de Paris a lieu à la Maison de l'Europe.
- 26 Les institutions étatiques sont représentées par la galerie de Photographie de la Bibliothèque nationale et par le Grand Palais qui inscrit sa participation dans le cadre du Salon d'automne et organise une exposition sur "Le photojournalisme français aujourd'hui⁵¹". La légitimation du photoreportage trouve une résonance dans une valorisation générale de la photographie, comme le confirme la préface du catalogue proposée par le maire de Paris, Jacques Chirac : « Paris sera en ce mois de novembre 1980 la capitale de la photographie. Il était dans la logique des choses que cette forme d'expression éminemment moderne et populaire ait aujourd'hui droit de cité parmi les arts désormais classiques⁵². » Cette ambition se trouve confirmée par le directeur des Affaires culturelles de la Ville de Paris, Michel Boutinard Rouelle, qui écrit qu'« à l'époque où la culture ne survit que par la communication audiovisuelle, la photographie ne pouvait plus être considérée comme un art mineur dans le cadre des activités de la Ville de Paris⁵³ ».
- 27 Le Mois de la photo suivant connaît alors une croissance exponentielle du nombre de lieux d'exposition (65 lieux pour 80 expositions). L'État, déjà inscrit dans une stratégie légitimante, collabore de façon active en proposant des expositions dans les lieux culturels les plus importants et par une intervention des services ministériels⁵⁴. Participent notamment, en plus de la Bibliothèque nationale et des Galeries nationales du Grand Palais déjà présentes en 1980, le musée d'Orsay, le musée national d'Art moderne, le service de la Photographie du ministère de la Culture, la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, l'École nationale supérieure des beaux-arts.
- 28 Malgré cette participation commune, la manifestation paraît devenir l'enjeu d'une émulation politique entre la mairie de Paris et le ministère. Robert Delpire ne fait plus partie du conseil artistique du Mois de la photo. Jacques Chirac promouvant l'éclectisme des participants, des expositions et des publics, se félicite d'une biennale « qui ne ressemble en rien à une manifestation institutionnelle⁵⁵ ». Mais, dès l'édition suivante, probablement en raison de la concurrence sévère qu'impose la politique culturelle étatique envers la photographie, le maire de Paris rectifie : « Si le Mois de la photo a bénéficié dès sa création de l'appui de la mairie de Paris, c'est parce qu'il répond à l'esprit et aux exigences de notre politique culturelle résolument tournée vers la modernité. [...] Ainsi cette biennale, si attendue des amateurs, devient-elle au fil des

ans une véritable institution qui fait partie intégrante, désormais, du paysage culturel français⁵⁶. » Suivant cette logique, l'association Paris-Audiovisuel, qui coordonne l'événement du Mois de la photo à Paris, ouvre en novembre 1985 un lieu d'exposition aux Halles, l'Espace photographique de la Ville de Paris, « à mi-chemin entre la galerie et le musée », chargé d'offrir « un ensemble d'expositions d'auteur⁵⁷ ».

- 29 Le Mois de la photo, à l'instar du CNP, cherche à promouvoir tous les aspects de la photographie et à faire cohabiter toutes les époques de production, comme le signale en 1982 Jean-Luc Monterosso⁵⁸, délégué général de Paris-Audiovisuel et responsable de la biennale : « Le Mois de la photo 82 promène allègrement le visiteur à travers le temps et l'espace, sans se soucier de cette boulimie tous azimuts qui le mène de la vie quotidienne du Second Empire, aux phantasmes de Fellini, en passant par le réalisme brutal du reportage⁵⁹. » L'édition 1984 confirme l'intégration du reportage dans la manifestation : la galerie Magnum présente les travaux de dix photographes de l'agence ; Françoise Huguier et Xavier Lambours montrent, respectivement à la librairie La Chambre claire et à la bibliothèque André-Malraux, des images parues dans le quotidien *Libération* ; l'agence Sipa expose à l'Espace Canon qui met en avant la tendance non élitiste et « universelle⁶⁰ » de ses choix ; Roger Therond, directeur artistique de *Paris-Match* et membre du conseil artistique de la manifestation, sélectionne et donne à voir soixante images parues dans le magazine au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, etc.
- 30 La présence du reportage au Mois de la photo est justifiée par la valorisation de l'individualité des photographes qui cessent de se « dissimuler derrière le masque de l'objectivité⁶¹ ». Le financement d'expositions de reporters est ainsi assuré par des structures privées qui mettent en avant l'attribution d'une identité créatrice aux photographes, qui les autorise à entrer dans le champ culturel, à exister au sein de l'institution mais aussi à faire preuve de crédibilité dans la sphère marchande. La Fondation Leica réunit, pour ce même Mois de la photo de 1984, des images de « reporters-auteurs » emblématiques (Raymond Depardon, Robert Doisneau, Harry Gruyaert, Guy Le Querrec, Marie-Paule Nègre, Gilles Peress, François Hers), dont certains travaillent en même temps pour la Mission de la Datar. Le fabricant mécène souhaite afficher une vitrine culturelle prestigieuse par la promotion de photographes à « la sensibilité⁶² » affirmée.
- 31 L'État, pour sa part, assure l'acquisition et l'enrichissement des collections publiques, notamment par l'intermédiaire du Fonds national d'art contemporain (Fnac) qui passe en 1982 sous la tutelle de la Délégation aux arts plastiques instituée par le ministère de la Culture⁶³, et dans une perspective de décentralisation, par les Fonds régionaux d'art contemporain (Frac). Entre 1981 et 1985, près de 20 % des œuvres acquises par le Fnac sont des œuvres photographiques, achetées aux galeries, aux agences photographiques et aux artistes eux-mêmes⁶⁴. Ainsi, par le renforcement et la mise en place d'outils institutionnels spécifiques, les frontières entre les logiques publiques et privées s'estompent au profit de principes communs. Une fois les ambitions politiques concrétisées, le ministère de la Culture se charge de renouveler la définition juridique de l'auteur, en promulguant en juillet 1985 une nouvelle loi sur la propriété littéraire et artistique. La figure de l'auteur, présente dans le débat sur la légitimation de la photographie, touche également la codification légale qui modifie son champ d'application.

Le droit d'auteur

- 32 Selon une spécificité datant de la Ve République, l'établissement du droit d'auteur en France relève du ministère de la Culture. S'appuyant sur deux décrets-lois de la Révolution, la consécration de l'auteur dans le champ juridique dépend de sa capacité à faire la preuve d'une manifestation formelle, la loi précisant que c'est « la forme, l'expression [...] qui est protégée et non l'idée⁶⁵ ». Sans désigner de profession particulière, le terme d'auteur régit dès le XVIII^e siècle, « l'économie de marché de la culture en la mettant à l'écart de l'économie normale⁶⁶ ». La prééminence de la reconnaissance de l'auteur dans l'acte de création souligne une particularité essentielle du droit français, son « caractère foncièrement individualiste⁶⁷ ». Cette approche, qui attribue la qualité d'auteur à une personne physique, se confirme dans la première moitié du XIX^e siècle. Le mouvement romantique domine la vie littéraire et artistique et l'importance accordée à l'auteur se trouve relayée par le développement du capitalisme libéral issu de la Révolution⁶⁸. La protection n'est accordée qu'en fonction d'un critère d'originalité, défini en droit comme l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Le système des droits, en consacrant un auteur, permet au système d'exploitation de le rémunérer. Au début du XX^e siècle, le législateur prend en compte l'évolution des techniques industrielles, sans pour autant étendre le cadre légal à la photographie. La jurisprudence continue de se référer à l'interprétation judiciaire des textes révolutionnaires. Les photographes cherchent à faire qualifier leurs œuvres selon les types de création énumérés par la loi, notamment le dessin et la gravure. Mais l'absence d'exécution manuelle au moment du tracé sur la surface sensible pousse les photographes à faire valoir leurs droits en usant de la généralité de la loi révolutionnaire. Si l'article premier énumère différents types d'œuvres, la cohérence provient de leur appartenance aux beaux-arts. La reconnaissance de la photographie comme relevant d'une œuvre de l'esprit implique alors la « quasi-omniprésence de discussions sur son aspect artistique dans les débats judiciaires⁶⁹ ». La qualification d'auteur dans la codification est attribuée à une personnalité qui peut faire la preuve de son implication dans l'œuvre présentée. À plusieurs reprises, la protection de la loi est refusée aux photographies instantanées, sous prétexte qu'elles sont « purement mécaniques, n'empruntant rien à l'esprit, à l'inspiration personnelle ou au goût de leur auteur⁷⁰ ». Animé d'une passion, le photographe doit proposer une forme conçue en vue de produire un effet esthétique.
- 33 Selon cette logique, une nouvelle loi est promulguée en 1957 qui ouvre le champ de la protection aux techniques d'enregistrement et de reproduction dans le domaine du texte, du son et de l'image. Après trois années de débat, la loi relative à la propriété littéraire et artistique est finalement votée le 11 mars 1957. Elle étend la définition de l'auteur et prend en compte dans l'article 3 « les œuvres photographiques de caractère artistique ou documentaire et celle de même caractère obtenue par un procédé analogue à la photographie ». La restriction, en contradiction avec le principe fondamental posé par l'article 2 de la loi, qui accorde protection à toutes les œuvres de l'esprit « quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination », soumet la photographie à l'arbitraire des tribunaux transformés en « jurys d'art⁷¹ ». L'originalité d'une photographie dépend alors du caractère artistique, reflétant la personnalité du photographe, ou du caractère documentaire de l'image, fixant un événement éphémère. Le caractère artistique impose au photographe de

justifier son implication personnelle, le choix du lieu et du sujet, l'angle et le moment de la prise de vue, l'éclairage, l'élaboration du cadre, la position des personnages, etc. Le caractère documentaire s'applique aux photographies susceptibles d'apporter une information intéressante, soit en raison de la rareté et de la singularité du sujet, soit en raison des circonstances de la prise de vue. Le caractère documentaire impose de s'attacher à la forme mais aussi au contenu de l'image, démarche traditionnellement contraire au droit d'auteur. Dès lors, le caractère documentaire est souvent considéré comme « l'ultime recours⁷² » dans l'hypothèse où le caractère artistique fait défaut. Mais si le tribunal soumet la photographie au double examen artistique et documentaire, la jurisprudence, après avoir conclu à l'absence de caractère artistique, en vient à refuser systématiquement la protection du droit d'auteur⁷³. Le caractère documentaire trouve une résonance juridique et symbolique moins forte, confirmant un mode de perception « proprement esthétique qui situe le principe de la "création" dans la représentation et non dans la chose représentée⁷⁴ ». La modernisation de la loi promulguée en 1985 sous le ministère Lang confirme l'ouverture du champ culturel à l'exploitation marchande. La codification concerne en priorité les industries culturelles audiovisuelles et musicales, mais les conditions d'originalité (artistique ou documentaire) propres à la photographie apparaissent désuètes⁷⁵ et ne sont plus spécifiées. Les termes restrictifs de la loi précédente sont abandonnés dès la première lecture de la loi par le Sénat le 5 juillet 1984, révélant un contexte favorable à une interprétation moins contraignante de la notion d'auteur.

- 34 La photographie devient soumise au même critère d'appréciation que les autres formes de production et entre ainsi dans le cadre général de la protection. Mais, cette uniformité entre les œuvres de l'esprit ne dissipe pas les fluctuations de la jurisprudence. Les juges persistent à statuer sur l'originalité de la photographie en fonction d'une multitude de choix : choix de la pose du sujet, de l'instant convenable, de l'angle de la prise de vue, de l'éclairage, du jeu de la lumière, de la qualité des contrastes, des couleurs et de relief, du temps de pose, choix de l'objectif et de la pellicule, choix du tirage, etc. La jurisprudence assimile le caractère artistique de la loi de 1957 au caractère original de la photographie exigé par la loi de 1985. Ainsi, « pour déterminer ou non l'existence d'une quelconque originalité dans une photographie, les tribunaux reprennent donc les solutions antérieures établies en matière de photographies de caractère artistique⁷⁶ ». La photographie doit révéler l'empreinte de la personnalité de l'auteur et l'originalité s'avère une évaluation de la valeur esthétique de la photographie. Selon le principe d'équivalence et d'indivisibilité appliqué par le droit moral inscrit dans la législation, la photographie, comme produit du génie individuel, incarne l'identité de l'auteur. Le photographe se doit de sortir « de la technique pour accéder à l'art⁷⁷ » et son accession au statut d'auteur semble dès lors s'effectuer par la prééminence de critères esthétiques sur les éléments industriels, mécaniques et informatiques.
- 35 La reconnaissance institutionnelle et juridique du photographe repose donc dans les années 1980 sur les mêmes exigences de créativité individuelle. Marquée par des changements importants, cette entrée de la photographie dans l'institution fait désormais histoire. Deux événements culturels restent emblématiques de ce processus de légitimation : la Mission de la Datar qui « cherche dans l'histoire de l'art les éléments constitutifs d'un modèle » et la célébration en 1989 des cent cinquante ans de la photographie par des expositions dans les plus grands musées d'art moderne et contemporain qui affirme « de ce seul fait l'intégration de la photographie à l'histoire

de l'art⁷⁸ ». Mais cette acceptation, qui fait de la photographie un des éléments incontournables du champ culturel, repose sur des investissements économiques dont l'importance reste à modérer. En 1982, le budget du ministère de la Culture s'élève à près de 6 milliards de francs⁷⁹, le CNP ne disposant lui que de 6,5 millions de francs, soit 0,1 % du budget global dévolu au principal établissement étatique attaché à la photographie. Relégué depuis 1993 rue Berryer à Paris (8e), loin des centres culturels, le CNP connaît une fréquentation en baisse. Le Mois de la photo continue, lui, d'accueillir un public nombreux chaque année, le modèle du festival parisien présentant l'avantage de créer une émulation et de rassembler tous les acteurs du milieu photographique.

- 36 La diversité des modes de financement (État, Ville) et la variété des propositions (institutions, festivals, etc.) adoptées semblent assurer au médium une certaine pérennité dans le champ culturel français. La conjonction d'une volonté institutionnelle active et d'un marché dynamique tend à asseoir la situation culturelle du médium, comme le montre la position importante occupée par la photographie aux États-Unis, où elle est depuis longtemps intégrée aux musées (Museum of Modern Art, International Center of Photography, etc.) et aux galeries.
- 37 Par ailleurs, si l'appartenance de la photographie au champ artistique paraît désormais acquise en France et la notion d'auteur parfois embarrassante⁸⁰, l'usage de cette terminologie se perpétue néanmoins dans le milieu du reportage. Ainsi en 1987, Christian Caujolle l'évoque pour définir les photographes de l'agence Vu qu'il dirige : « Ils ont tous la notion d'auteur. Ils arrivent tous après une histoire de la photographie et en sont conscients, sont cultivés et savent qu'ils vivent dans les années 1980⁸¹. » En 1999, dans un article publié dans la revue d'art contemporain *Art press*, il reprend la même terminologie pour défendre le travail de quatre nouveaux "auteurs" de l'agence⁸². Face aux tensions provoquées dans les milieux artistiques et culturels par l'intégration du reportage dans le champ institutionnel, comme le montre la réception de l'exposition de l'agence Magnum à la Bibliothèque nationale en 2000⁸³, la figure de l'auteur demeure un outil pour légitimer le déplacement des images de l'économie de l'information vers celle de la culture.
- 38 Mais cette même notion sert également à remettre en cause une telle pratique. Le photographe Gilles Saussier, reporter à l'agence Gamma de 1989 à 1994, publie en 2001 un article dans un numéro dirigé par Jean-François Chevrier de la revue *Communications*, dans lequel il cherche à proposer une « alternative documentaire » au « reportage d'auteur⁸⁴ ». Saussier reproche aux "reporters-auteurs", qui publient dans la presse, indispensable à leur reconnaissance, mais qui tentent aussi de trouver des supports dans les instances de légitimation culturelle et le monde de l'art, de produire des effets iconographiques identifiables plutôt que de fournir de « l'information visuelle⁸⁵ ». Ce changement dans l'usage des images nécessite en effet des choix formels de la part des photographes : comment ces reporters répondent-ils aux exigences qu'impose leur statut, sur quels principes esthétiques repose leur prise de distance à l'égard du propos informatif ? Il reste en effet à analyser sur quels effets stylistiques s'appuie l'« auteurisme⁸⁶ » des photoreporters pour leur intégration dans le champ culturel.

NOTES

1. Molly NESBIT, "Qu'est-ce qu'était un auteur ?", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne, "Signatures"*, n° 36, 1991, p. 116.
2. Cf. Antoine DE BAECQUE (prés.), *La Politique des auteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
3. L'article de Barthes est écrit pour le magazine américain *Aspen*, mais devient célèbre après sa parution en 1968 dans *Manteia*. Il est reproduit dans Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67. Michel FOUCAULT, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, juil.-sept. 1969, p. 73-104. Le texte est repris dans M. FOUCAULT, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, t. 1, 1994, p. 789-809.
4. Augustin GIRARD, "Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang", in *Institutions et Vie culturelles*, Paris, La Documentation française, 1996, p. 16.
5. Gilles SAUSSIER, "Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire", *Communications*, n° 71, octobre 2001, p. 319.
6. Pascal ORY, "La politique du ministère Jack Lang : un premier bilan", *The French Review*, oct. 1984, p. 79.
7. Décret du 22 juillet 1959, in Gérard MONNIER, *Des beaux-arts aux arts plastiques*, Besançon, La Manufacture, 1991, p. 259.
8. Cf. Pierre BOURDIEU, *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 45.
9. Cf. Pascale GOETSCHER, Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin (1995, 2001), 2002, p. 224-225.
10. Vincent DUBOIS, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, p. 235.
11. Cf. Guy MANDÉRI, "La statue d'Arago", in *Vous avez dit culture ? Chronique d'une décennie culturelle 1981-1991*, Paris, CNP, 1992, p. 254.
12. Texte du décret d'attribution du ministère de la Culture, 10 mai 1982, cit. in V. DUBOIS, *op. cit.*, p. 279.
13. Pour un point de vue sur la place de la photographie dans le musée, voir François CHEVAL, "L'épreuve du musée", *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, p. 5-43.
14. Ce premier budget pour la photographie du ministère de la Culture est mis en place par Pierre Barbin, représentant du Centre national de la cinématographie. Cf. "Personnel de la Mission du patrimoine photographique", 22 janvier 1981, archives du ministère de la Culture.
15. Aujourd'hui encore, la Fondation nationale de la photographie reste ignorée des histoires de la photographie. Voir par exemple Stuart ALEXANDER, "L'institution et les pratiques photographiques", in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Bordas, 1994, p. 695-708. Pour pallier ce déficit d'informations, on peut se reporter à l'étude d'O. PERRIN, *La Fondation nationale de la photographie*, Lyon, ENTPE/Aléas, 2001.
16. L'autre événement important pour la photographie, les Rencontres internationales de la photographie créées en 1970, se déroule aussi en province et prend place chaque année durant les mois d'été en Arles.
17. Mais contrairement à la Fondation de Lyon, le CNP n'a pas de politique d'acquisitions.
18. Le CNP est une association de droit privé financée par le ministère de la Culture sous forme de subventions.
19. Par ailleurs, très proche des socialistes, Robert Delpire est considéré comme le "Monsieur Photo" de la gauche, cf. O. PERRIN, *op. cit.*, p. 83.
20. Cf. V. DUBOIS, *op. cit.*, p. 245-246.

21. François HERS, "Pourquoi la photographie s'intéresse-t-elle à la Datar ?", in 1984. *La Mission photographique de la Datar, supplément de la revue Photographies*, bulletin n° 1, 1984, p. 9.
22. Michel POIVERT, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 90.
23. Cf. O. PERRIN, *op. cit.*, p. 94.
24. André Jammes (libraire en livres anciens et collectionneur) fait également partie du comité de direction.
25. *Photographies*, n° 3, déc. 1983, p. 3.
26. L'organisation de la revue *Photographies* rappelle le projet du Conseil national de la photographie élaboré en 1982, chargé de réunir les différentes personnalités du champ photographique et les établissements culturels et qui ne s'est jamais réuni, voir pour le projet O. PERRIN, *op. cit.*, p. 84.
27. La publication s'arrête en raison de difficultés financières. Consacré aux actes du colloque Atget tenu au Collège de France en juin 1985, le dernier numéro de la revue paraît en mars 1986. Malgré une tentative de reprise par des investisseurs privés, comme en témoigne l'éditorial de Pierre Barbin, *Photographies* ne connaîtra pas d'autre parution.
28. Bernard LATARJET, "Questions sur la Mission photographique de la Datar", in 1984. *La Mission photographique de la Datar*, *op. cit.*, bulletin n° 1, 1984, p. 4. La Datar propose aux photographes des contrats d'auteur inédits dont la valeur exemplaire leur valent d'être reproduits dans la première publication de la Mission. Cf. Christophe MAUBERRET, *La Mission photographique de la Datar. Représentation institutionnelle, politique et esthétique du paysage en France dans les années 80*, mémoire de maîtrise, Paris I, 2000, p. 55.
29. Gabriele Basilio, Gilbert Fastenaekens, Sophie Ristelhueber, Raymond Depardon, Albert Giordan, Pierre de Fenoÿl (qui a quitté la direction de la Fondation de Lyon en juillet 1977), Christian Milovanoff, Tom Drahos, Despatin et Gobeli, Holger Trülzsch, Robert Doisneau et François Hers.
30. *Paysages/photographies : La Mission photographique de la Datar. Travaux en cours*, Paris, Hazan, 1985 et *Paysages, photographies, en France, les années 80*, Paris, Hazan, 1989.
31. En 1983, la Fondation voit son budget diminuer de moitié (1,2 million de francs). Cf. O. PERRIN, *op. cit.*, p. 81-82. La Fondation est abandonnée par les instances ministérielles dans les années 1980 et doit, faute de financement et de politique cohérente, fermer ses portes en 1993.
32. B. LATARJET, F. HERS, "Premier compte rendu", in 1984. *La Mission photographique de la Datar, supplément de la revue Photographies*, bulletin n° 2, 1984, p. 3.
33. F. HERS, "Pourquoi la photographie s'intéresse-t-elle à la Datar ?", in 1984. *La Mission photographique de la Datar*, *op. cit.*, bulletin n° 1, 1984, p. 8.
34. Bertrand EVENO, "À propos de la Mission photographique de la Datar", in 1984. *La Mission photographique de la Datar*, *op. cit.*, bulletin n° 2, p. 6.
35. Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 119-240.
36. B. LATARJET, "Douce France...", propos recueillis par Patrick Roegiers, *Révolution*, 5-11 avril 1985, p. 37.
37. Claude MOLLARD, *L'Ingénierie culturelle*, Paris, Puf, coll. Que sais-je ?, (1994) 1999, p. 30.
38. F. HERS, *art. cit.*, p. 9.
39. P. BOURDIEU (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, schéma p. 136.
40. Pour une histoire de l'agence Viva, cf. Aurore DELIGNY, *Les Années Viva : 1972-2002 ?*, mémoire de l'École nationale supérieure Louis-Lumière, 2002.
41. Pierre DE FENOÿL, propos recueillis par Carole Naggar, *Photojournalisme*, Lyon, Fondation nationale de la photographie, 1977, n. p.
42. F. HERS, *art. cit.*, p. 8.

43. *Photogénies. Moins Trente/Une minute pour une image/Photo Poche*, n° 1, Paris, CNP, 1983, n. p.
44. M. FRIZOT, "Contigüités, de la photographie à la peinture", in *Photogénies*, n°4, Paris, CNP, 1984, n. p.
45. P. ORY, *L'Entre-Deux-Mai. Histoire culturelle de la France mai 68-mai 81*, Paris, Seuil, 1983, p. 91.
46. V. DUBOIS, *op. cit.*, p. 245.
47. Dominique WALLON, "Culture et industries culturelles", in Bernard MIÈGE, Patrick PAJON, Jean-Michel SALAÛN, *L'Industrialisation de l'audiovisuel. Des programmes pour les nouveaux médias*, Paris, Aubier, 1986, p. 23.
48. Cf. Raymonde MOULIN, *Le Marché et le Musée. La constitution des valeurs artistiques*, Paris, Flammarion, 1995.
49. Jean-Luc MONTEROSSO, in *Mois de la photo à Paris. Catalogue général. 1982*, Paris, Paris-Audiovisuel, 1982, p. 9.
50. *Cit. in V. DUBOIS, op. cit.*, p. 268.
51. La liste des expositions est répertoriée dans le *Catalogue du Mois de la photo à Paris. 1980*, Paris, Paris-Audiovisuel, 1980.
52. Jacques CHIRAC, *ibid.*, p. 7.
53. Michel BOUTINARD ROUELLE, *ibid.*, p. 9.
54. Dès 1982, le ministère de la Culture subventionne le festival à hauteur de 20 % du budget global de la manifestation. Entretien avec J.-L. Monterosso, Paris, 24 janvier 2003.
55. J. CHIRAC, in *Mois de la photo à Paris. Catalogue général, 1982, op. cit.*, p. 3.
56. *Id.*, in *Mois de la Photo à Paris. Catalogue général. 1984*, Paris, Paris-Audiovisuel, 1984, p. 5.
57. Anon., *Interphotothèque Actualités*, n° 29, décembre 1985, p. 6.
58. J.-L. Monterosso a une formation philosophique et littéraire. Avant d'être affecté au service des Affaires culturelles de la mairie de Paris en 1977 (chargé de mission pour l'audiovisuel et la photographie), il est responsable de la diffusion audiovisuelle au centre Georges-Pompidou et critique photographique au *Quotidien de Paris*. Il devient délégué général de l'association Paris-Audiovisuel créée en 1979 par Henry Chapier, structure à l'origine chargée de la production de films et de vidéos subventionnée par la mairie. Il profite de l'association pour organiser le premier Mois de la photo.
59. J.-L. MONTEROSSO, "La photo, mode d'emploi", in *Le Mois de la photo à Paris. Catalogue général. 1982, op. cit.*, p. 9.
60. Jean-François SIRABELLA, "Sipa Press (1973-1984)", in *Le Mois de la photo à Paris. Catalogue général. 1984, op. cit.*, p. 56.
61. Philippe ALFONSI, "La vie en face. Galerie Magnum", *ibid.*, p. 232.
62. Pierre RIETZLER, "Leica aime", *ibid.*, p. 52.
63. En 1982, la restructuration administrative transforme la Délégation à la création, aux métiers artistiques et aux manufactures (DCMM) créée en 1979 (décret n° 79-355 du 7 mai 1979) et qui comprend une section de la photographie (arrêté du 7 août 1980) dirigée par Agnès de Gouvion Saint-Cyr, en Délégation aux arts plastiques (DAP, décret n° 82-394 du 10 mai 1982, article 2). Cf. Bernard BEAULIEU, Michèle DARDY, *Histoire administrative du ministère de la Culture*, Paris, La Documentation française/Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2002, p. 24.
64. Entre 1981 et 1985, le Fnac achète 804 œuvres photographiques sur 4 124 œuvres (19,4 %). En 1980, ce marché d'État acquiert 3 œuvres photographiques ; en 1981, 217 ; en 1982, 27 ; en 1983, 422 ; en 1984, 100 ; en 1985, 38. Les changements les plus significatifs ont donc lieu entre 1980 et 1981 (achats multipliés par 72) lors du changement de gouvernement, et entre 1982 et 1983 (achats multipliés par 15), une fois les nouvelles structures administratives installées. Tous ces chiffres sont consultables auprès de Vidéomuseum, Paris.
65. Pierre FRÉMOND, *Le Droit de la photographie*, Paris, Dalloz, 1973, p. 9.
66. M. NESBIT, *art. cit.*, p. 105.

67. André BERTRAND, *Le Droit d'auteur et les Droits voisins*, Paris, Dalloz, 1999, p. 38.
68. Cf. Gérard LEBLANC, "L'auteur face à la commande", in Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT et Béatrice FLEURY-VILATTE (dir.), *Les Institutions de l'image*, Paris, EHESS, 2001, p. 78.
69. Ysolde GENDREAU, *La Protection des photographies en droit d'auteur français, anglais, américain et canadien*, thèse de doctorat, Paris-II, 1992, p. 84-85.
70. Tribunal d'Angers, 23 novembre 1896, in M. E. POTU, "Protection des photographies dites instantanées", *Revue trimestrielle de droit civil*, 1912, p. 389.
71. Renée-Pierre LEPAULLE, *Les Droits de l'auteur sur son œuvre*, Paris, Dalloz, 1927, p. 50.
72. Y. GENDREAU, *op. cit.*, p. 97.
73. Cf. *Propriété littéraire et artistique*, Éditions du Juris-Classeur, 1999.
74. P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, (1992) 1998, p. 221.
75. Cf. Jack LANG, *Projet de loi présenté à l'Assemblée nationale en séance publique*, 30 mai 1984, p. 5.
76. Séverine LEROY, *La Protection des photographies depuis la loi du 3 juillet 1985*, mémoire de DESS, Paris-II, 1994, p. 37.
77. Cour d'appel de Lyon, 23 mars 1989, *cit. in S. LEROY, ibid.*, p. 43.
78. M. POIVERT, *op. cit.*, p. 92 et 94.
79. Cf. Joëlle FARCHY, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Économie des politiques culturelles*, Paris, Puf, 1994, p. 64.
80. Cf. Jean-François CHEVRIER, James LINGWOOD, *Une autre objectivité*, Paris, CNAP, 1989.
81. Christian CAUJOLLE, "L'histoire de la photographie, c'est celle du regard", propos recueillis par Alain d'Hooghe, *Clichés*, n° 37, avril 1987, p. 14.
82. *Id.*, "Vous avez dit réel ?", *Art press*, nov. 1999, p. 26-32.
83. Cf. Michel GUERRIN, "L'art à la rescousse du photojournalisme de Magnum", *Le Monde*, 10 février 2000.
84. G. SAUSSIER, *art. cit.*, p. 307-331.
85. *Id.*, p. 319.
86. Noel BURCH, "Contre l'auteurisme", propos recueillis par Édouard Waintrop, *Libération*, supplément Cinéma, 5 août 1998, p. V.
-

AUTEUR

GAËLLE MOREL

Université Paris I-EHESS