

Mémoire de fin d'études et de recherche appliquée

LA CRISE DES USAGES DU PHOTOJOURNALISME EN FRANCE DE 1970 À NOS JOURS

Présenté par Claire Fischer
Promotion photographie 2014

Sous la direction de Françoise Denoyelle
Professeur des Universités

Membres du Jury
Christian Caujolle, Françoise Denoyelle, Véronique Figini, Pascal Martin

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de fin d'études et de recherche appliquée

LA CRISE DES USAGES DU PHOTOJOURNALISME EN FRANCE DE 1970 À NOS JOURS

Présenté par Claire Fischer
Promotion photographie 2014

Sous la direction de Françoise Denoyelle
Professeur des Universités

Membres du Jury
Christian Caujolle, Françoise Denoyelle, Véronique Figini, Pascal Martin

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Françoise Denoyelle, Professeur des Universités, pour le temps qu'elle m'a accordée et ses conseils avisés.

Je remercie sincèrement les membres du jury, Christian Caujolle, Véronique Figini et Pascal Martin, pour leur lecture attentive.

Je remercie l'ensemble des enseignants de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, pour leur enseignement enrichissant.

Je remercie mes camarades de classe et tout particulièrement Lucile Boiron et Mathilde Galis.

Je remercie également Loucas Delorme, Gabriel Leroueil, Mathurin Ray, Catherine Rousseau, Yasmine et Hugo pour leur participation à ma partie pratique de mémoire

Je remercie l'ensemble des membres de ma famille pour leur soutien et leurs encouragements.

Résumé

Le photojournaliste a un lien fort avec le grand public depuis qu'il s'est imposé dans la presse au cours du XXème siècle. Il est le vecteur des événements dont il est le témoin privilégié et offre à travers son regard une fenêtre sur le monde. Pourtant, l'utilisation de plus en plus décorative de ses images dans les médias a mis en lumière le mal-être d'une profession dont la pratique et les usages sont quelque peu sclérosés.

La légitimation de la photographie dans le champ de l'art et son institutionnalisation au cours des années 1970 ont donné la possibilité aux photographes de reportage d'accéder à d'autres voies de diffusion et ont bouleversé les pratiques photojournalistiques.

Ces alternatives, en désertant les pages de la presse, ont toutefois laissé le champ libre à l'ère de l'image unique qui est devenue un empire colossale avec l'arrivée du numérique. La scission qui s'est opérée dans le reportage n'a jamais été aussi forte qu'aujourd'hui mais les tentatives de repositionnement semblent pourtant vouées à l'échec.

Entre crise du support et révolution numérique, le photojournalisme et ses pratiques semblent plus que jamais en danger.

Mots-clés : photojournalisme, presse, médias, bouleversements, institutionnalisation, révolution numérique

Abstract

Photojournalist has a strong link with the public since he stood out in the press during the twentieth century. He is vector of events whose he is a privileged witness. And he is offering, through his look, a window on world. Nevertheless, ornamental use of his images in medias, revealed the ill-being of a profession among which practices and uses did not really evolve.

Legitimation of photography in the field of art and its institutionalization during 1970s, gave the possibility to photographers to find other ways of distribution and they disrupted photojournalistic practices.

By leaving the press, photographers left the field open for era of « unique picture » wich became a colossal empire with digital photography. The split which took place in photojournalism was never so strong as today. But attempts of repositioning seem dommed to failure.

Between crisis of support and digital revolution, photojournalism and its practices semm more than ever in danger.

Keywords: phojournalism, press, medias, changes, institutionalization, digital revolution

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	3
RÉSUMÉ.....	4
ABSTRACT.....	5
INTRODUCTION.....	9
LA PRESSE ET LE PHOTOJOURNALISME.....	11
La presse illustrée et la photographie : une rencontre inévitable.....	11
Les débuts de la presse illustrée.....	11
<i>L'apparition des « nouveaux » journaux illustrés.....</i>	<i>11</i>
<i>L'essor de la presse.....</i>	<i>12</i>
Les bouleversements d'après guerre.....	12
Du média de masse à la crise de la presse écrite.....	13
<i>Média de masse.....</i>	<i>13</i>
<i>Crise de la presse papier.....</i>	<i>14</i>
Le photoreporter : de l'amateur au professionnel engagé.....	16
L'officialisation du métier de photoreporter.....	16
Une esthétique sur le vif.....	18
L'essai photographique.....	20
La difficulté d'un code de déontologie.....	21
<i>L'image photographique : miroir du réel.....</i>	<i>21</i>
<i>Echec d'une codification éthique</i>	<i>22</i>
Organisation de la profession.....	26
Les agences de photographies.....	26
<i>Les agences de photographes</i>	<i>27</i>
<i>Les agences de presse : Gamma, Sipa, Sygma.....</i>	<i>29</i>
Les agences télégraphiques.....	32
Les collectifs.....	34
<i>Une structure plus souple.....</i>	<i>34</i>
<i>Du collectif à la SARL.....</i>	<i>36</i>
L'image au service de l'événement ou l'événement au service de l'image ?.....	38
LA LÉGITIMATION DE LA PHOTOGRAPHIE AU TOURNANT DES ANNÉES 1970	40
La rencontre entre photographie et art contemporain.....	40

La photographie, nouveau médium des artistes contemporains.....	40
L'apparition de la critique photographique.....	42
L'institutionnalisation de la photographie.....	43
<i>Les actions institutionnelles pour la photographie.....</i>	43
<i>Les prix et festivals.....</i>	44
La scission du photojournalisme.....	47
Deux pratiques, deux statuts.....	47
<i>Distinction entre photojournalisme et photoreporter.....</i>	47
<i>Le statut d'auteur.....</i>	48
<i>De l'objectivité journalistique à la subjectivité de l'auteur.....</i>	49
Des esthétiques radicalement opposées.....	51
<i>Esthétique et représentation dans la photographie de presse illustrative.....</i>	51
<i>Esthétique et représentation du photoreportage d'auteur.....</i>	54
<i>Le retrait documentaire</i>	56
La photographie compassionnelle.....	58
Le photojournalisme entre dans le marché de l'art.....	60
De la presse aux cimaises du musée.....	60
<i>La rupture du photojournalisme et de la presse.....</i>	60
<i>De l'image multiple à l'image unique.....</i>	63
<i>Le livre d'auteur, une alternative aux cimaises du musée.....</i>	64
Les ventes aux enchères du photojournalisme.....	65
<i>La photographie et la vente aux enchères.....</i>	65
<i>Le photojournalisme et la vente aux enchères.....</i>	66
Valeur marchande de la photographie : entre art et gratuité.....	67
<i>La photographie d'art</i>	67
LES PHOTOJOURNALISMES FACE À LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE AU TOURNANT DES	
ANNÉES 2000.....	69
La révolution numérique.....	69
Naissance et essor de la photographie numérique.....	69
<i>Naissance de la photographie numérique : principes fondamentaux.....</i>	69
<i>La fin de l'ère argentique</i>	70
<i>Le dénigrement de la photographie numérique par les photographes professionnels.....</i>	72
L'amateur : un concurrent sérieux face aux photographes professionnels ?.....	74
<i>L'arrivée de l'amateur dans les médias.....</i>	74

<i>L'amateur, bouc-émissaire d'une profession en plein mal-être.....</i>	76
La dématérialisation de l'image	77
<i>La fin de l'empreinte lumineuse.....</i>	77
<i>L'ère de la suspicion</i>	78
Une rupture photojournalistique accentuée par l'arrivée du numérique.....	81
La crise du photojournalisme est bien réelle.....	81
<i>Entre crise et révolution.....</i>	81
<i>Le photographe autodidacte.....</i>	82
Une rupture photojournalistique confirmée.....	85
<i>L'échec de la photographie documentaire.....</i>	85
<i>Le photojournalisme « 2.0 ».....</i>	86
Les illusions perdues du photojournalisme.....	89
L'impact de la photographie de presse.....	89
Le mérite photojournalistique.....	93
L'analphotobète.....	95
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE.....	99
INDEX DES ILLUSTRATIONS.....	106
PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE.....	107
TABLE DES ANNEXES.....	109

Introduction

La rencontre entre la photographie et la presse était inévitable : l'authenticité supposée de la première ne pouvait manquer de s'associer avec l'impartialité de la seconde. Cette alliance a permis aux journaux illustrés de devenir des médias de masse, dominant le marché de l'information durant de longues années. La forte demande en images de la part de la presse a amené à la création puis à l'organisation du métier de photojournaliste.

Au cours des années 1980 la photographie de presse est à son apogée et les agences de presse photographiques, telles que Gamma, Sygma et Sipa, font de Paris la plaque tournante du photojournalisme. Mais l'arrivée de la télévision et de l'image animée, a finalement mis fin au primat de l'image de reportage dans l'information au cours des années 1990. La presse écrite entre dès lors en crise et l'usage de la photographie de presse dans les journaux s'en voit modifié. L'image photographique devient de plus en plus illustrative et sensationnaliste. L'image « choc » finit alors pas s'imposer. Face à ces bouleversements, les photographes vont remettre en cause leur propre pratique photographique et vont partir à la recherche de nouvelles formes de représentation. De profondes mutations vont s'opérer dans la façon d'appréhender le reportage, en opposition à la photographie uniformisée et stéréotypée de la presse.

C'est à cette même période que la photographie va bénéficier d'une légitimation de plus en plus importante dans le champ de l'art avec la création de structures, de festivals ou encore de prix lui étant entièrement dédiée. De nombreux artistes conceptuels vont utiliser la photographie, et son caractère mécanique, pour remettre en question la notion d'art et d'oeuvre. Cette reconnaissance du médium photographique va lui permettre de faire son entrée dans le marché de l'art.

Dans cette étude, nous tâcherons de mettre en lumière les différentes mutations et scissions qui se sont opérées au sein du photojournalisme et comment elles ont été favorisées par cette nouvelle légitimité. Le statut de photographe auteur, la photographie documentaire ou encore la photographie compassionnelle vont se positionner comme des alternatives possibles à la photographie de presse.

Mais ces mutations ne seront pas sans contradiction. La crise de leur support de prédilection va amener les photographes à chercher de nouveaux moyens de diffusion : l'exposition ou encore le livre vont leur permettre de renouer avec la tradition du reportage de fond. En désertant les pages de la presse pour les cimaises des musées, le reportage va se scléroser dans une démarche élitiste et à destination d'un public favorisé. Ces alternatives à la photographie de presse ont-elles pu renouveler la pratique du reportage et lui redonner ses lettres de noblesse ? Est-ce réellement une alternative ou un simple abandon de la pratique journalistique ?

L'arrivée du numérique et d'internet vont d'autant plus accentuer ces scissions. L'arrivée des grands groupes financiers dans la diffusion de l'image de presse vont amener la photographie d'actualité à un grand paradoxe : alors que la photographie a finalement intégré le marché de l'art, les banques d'images ont presque anéanti sa valeur marchande. La fin de l'empreinte argentique, l'arrivée des amateurs dans les médias et la remise en cause de l'éthique photojournalistique vont amplifier le mal-être des photographes de reportage. Mais cette révolution technique va à nouveau être l'occasion de se renouveler et de se repositionner. Que reste-t-il aujourd'hui de l'image de presse ? Les diverses mutations qu'elle a subi lui ont-elles permis de retrouver sa légitimité ? La mort du photojournalisme annoncée par Wilson Hicks en 1962 a-t-elle finalement eu lieu ?¹

Cette étude s'accompagnera d'une réflexion photographique sur les stéréotypes du photojournalisme au sein des prix qui lui sont dédiés et notamment à travers le World Press Photo qui prime chaque année « The Photography of the Year ». À travers les modes de représentation de l'humain dans ces images, nous souhaitons proposer un questionnement sur leur valeur informative.

1 Wilson HICKS, « What the Matter with Photojournalism ? », 1962, conférences reproduites dans R.Smith SHUNEMAN *Photographic Communication : Principles, problems and challenges of photojournalisme*, New York, Hastings House Publishers, 1972, p.235

LA PRESSE ET LE PHOTOJOURNALISME

La presse illustrée et la photographie : une rencontre inévitable

Les débuts de la presse illustrée

L'apparition des « nouveaux » journaux illustrés

Une nouvelle forme de presse illustrée consacrée à l'actualité a fait son apparition en Europe entre 1842 et 1843, avec notamment la publication de trois hebdomadaires : *The Illustrated London News* en Angleterre², *l'Illustrierte Zeitung* en Allemagne³ et *l'Illustration* en France⁴. S'il existait déjà des journaux illustrés utilisant le dessin et la peinture, ces hebdomadaires précédemment cités vont confirmer l'intention de la nouvelle presse illustrée de s'appuyer sur l'image pour évoquer l'actualité. L'ambition en Europe est de « réaliser un objet, le journal illustré, attractif et économiquement fiable »⁵. Il faudra toutefois attendre le début du XXème siècle pour que l'image photographique s'impose dans ces journaux. En effet, à ses débuts, la presse illustrée favorise grandement les dessinateurs qui peuvent se déplacer rapidement grâce à leurs matériels légers et malléables et peuvent transmettre tout aussi rapidement leurs images aux rédactions. S'il existe quelques publications de photographies dans la presse illustrée de cette époque, elles passent toujours entre les mains des graveurs⁶ qui n'hésitent pas à les modifier pour palier les défauts du daguerréotype⁷, défauts notamment dus au temps de pause extrêmement long.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la presse illustrée ne perçoit pas immédiatement le pouvoir « d'authenticité » ou de « vérité » supposé de l'objet photographique qui fera pourtant son succès quelques années plus tard :

« La rédaction ne choisit pas la photographie aux dépens du dessin ou de la peinture pour son pouvoir d'information, elle l'accepte de ses correspondants qui lui fournissent la matière iconographique nécessaire à la réalisation d'un numéro hebdomadaire »⁸.

La presse illustrée consacrée à l'actualité qui vient de se créer au milieu du XIXème siècle et qui ne réalise pas encore l'impact que peut avoir l'image photographique, aura pourtant une importance capitale dans le monde de la photographie car elle sera à l'origine de la création et de l'essor du photojournalisme, qui deviendra bientôt la pratique photographique la plus populaire et la plus reconnue aux yeux du grand public.

2 La publication du premier numéro de *The Illustrated London News* a eu lieu le 14 mai 1842

3 La publication du premier numéro de *l'Illustrierte Zeitung* a eu lieu le 1er juillet 1843

4 La publication du premier numéro de *l'Illustration* a eu lieu le 4 mars 1843

5 André GUNTHER, Michel POIVERT, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007, p.304

6 La technique d'intégration d'image la plus répandue à cette époque est la gravure sur bois

7 Le daguerréotype est le procédé le plus répandu à cette époque

8 André GUNTHER, Michel POIVERT, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007, p.305

L'essor de la presse

Ce sont les évolutions techniques d'impression, de prise de vue et de transmission qui vont permettre à la photographie de s'imposer dans la presse illustrée au début du XX^{ème} siècle. La similitravure mise au point au cours des années 1870 et 1880 grâce à la contribution de plusieurs inventeurs – le français Charles Guillaume Petit, l'Allemand Georg Meisenbach et l'Américain Frédéric Ives – sera une innovation majeure car elle est constituée d'un réseau en relief qui permettra de l'associer aux caractères typographiques de l'impression d'une page de journal. L'évolution des émulsions photographiques, notamment avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent, a également permis de réduire le temps de préparation et offre une plus grande mobilité aux photographes. Enfin, les évolutions techniques liées à la transmission des images, notamment avec l'invention du bélinographe par le français Edouard Belin, vont permettre de réduire les coûts et le temps d'attente entre la prise de vue et la diffusion des images. Ces différentes avancées vont concourir à créer des journaux illustrés pour lesquels la photographie va devenir fondamentale.

Entre 1918 et 1939, plus de 300 nouveaux périodiques français accorderont une place de plus en plus importante à l'image photographique dont l'un des plus emblématique est bien sûr le magazine *Vu*, créé en 1928 par Lucien Vogel et inspiré par *BIZ (Berliner Illustrierte Zeitung)*⁹ fondé en 1890 par les frères Ulstein en Allemagne. Étonnamment, le partenaire économique et créatif de ces publications sera la publicité qui deviendra une formidable dynamique d'expérimentation¹⁰.

Les bouleversements d'après guerre

La seconde guerre mondiale va marquer la fin du règne économique et politique de l'Europe et se sont désormais les États-Unis qui « *maitrisent les aspects matériels et commerciaux du marché de la presse* »¹¹. La parution de la plupart des magazines français (et plus généralement européens) va être interrompue par la guerre et le modèle américain, représenté par *Life*¹², va s'imposer. La publicité, qui était jusqu'alors un formidable espace de liberté graphique chez les européens, va désormais jouer un rôle économique majeur. La prouesse technique et les enquêtes sur le terrain vont devenir les maîtres mots de ce nouveau modèle américain.

Quelques mois après la seconde guerre mondiale, certains journaux illustrés de la période

9 *BIZ* deviendra la principale revue utilisant la photographie dans les années 1920 en Europe

10 André GUNTHER Michel POIVERT, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007, p.326

11 *ibid* p.337

12 *Life* est un magazine hebdomadaire américain qui fut créé par Henry Luce et dont la parution du premier numéro a eu lieu le 23 novembre 1936. Il fut l'un des magazines photographiques les plus reconnus et a publié les images de nombreux photographes devenus célèbres.

d'entre-deux-guerres vont réapparaître comme *Regards*¹³ en 1945 ou le *Monde Illustré*¹⁴ la même année. D'autres vont voir le jour comme *Elle* en 1945 ou *l'Équipe* un an plus tard. *Match*, un hebdomadaire sportif créé en 1926 par Léon Bailby et dont les locaux furent réquisitionnés par l'armée allemande durant la guerre pour éditer leur magazine de propagande *Signal*, est ré-édité en 1949 sous le nom de *Paris Match* par Jean Pouvost. Fortement inspiré de *Life*, le magazine ne se contente plus de traiter l'actualité sportive ; il étend son activité aux reportages d'actualité internationale, de faits divers tragiques mais il traite aussi de la vie mondaine et des célébrités. L'objectif est de créer un hebdomadaire à grand tirage, moderne et en couleur. Sa célèbre devise montre clairement son ambition et son rapport à la photographie : « *Le poids des mots, le choc des photos* »¹⁵. Si pendant la période de l'entre-deux-guerres les publications illustrées ont tâché de donner à l'image photographique une certaine indépendance en la faisant apparaître comme un complément au texte, *Paris Match* la renvoie à son caractère purement illustratif et signe, par la même occasion, l'usage que la presse moderne fera dorénavant de la photographie. L'image photographique doit avoir un caractère sensationnel, « choc », pour qu'elle puisse accrocher le regard du lecteur. Paris-Match, à bien des égards, représente la presse moderne actuelle. Média populaire de masse à fort tirage¹⁶, utilisant l'image pour son seul attrait descriptif et potentiellement dramatique, il relègue la photographie à une image décorative et le photoreporter à un simple opérateur. Cette utilisation illustrative de la photographie va très vite devenir l'utilisation principale de l'image photographique dans la presse mondiale moderne.

Du média de masse à la crise de la presse écrite

Média de masse

Aujourd'hui, la photographie est partout, elle est inévitable. Et la presse en a fait un de ses atouts, peut-être même son principal attrait. Comme nous avons pu le voir précédemment avec l'exemple de *Paris-Match*, la presse écrite est rapidement devenue ce que l'on appelle un « média de masse ». Selon Jacques Gerstlé, « *la notion de " mass media " qui est à l'origine de l'expansion du terme désigne bien le caractère massif auquel est associée la notion de média en général* »¹⁷. La presse écrite a pour ambition une diffusion massive qui s'adresse à une masse humaine importante, elle répond donc bien à cette catégorie. Mais qui dit « mass-média » dit aussi « économie de marché », économie régie par des lois et des règles dont le but ultime est, en toute logique, le bénéfice. La presse illustrée des

13 Créé en 1932, le magazine du Parti Communiste français, *Regards*, qui s'inspirera du magazine allemand *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) créé en 1924, sera un modèle de réussite. Son tirage s'élèvera à plus de 100 000 exemplaires

14 La publication du premier numéro du *Monde Illustré* a eu lieu le 18 avril 1857

15 La devise de l'hebdomadaire restera la même de 1949 à 2008, elle sera ensuite changée pour cette nouvelle devise : « *La vie est une histoire vraie* »

16 *Paris Match* éditera plus de 1,8 millions d'exemplaires en 1957

17 Jacques GERSTLÉ, « Médias- sociologie des médias », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], mis en ligne en janvier 2012, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/medias-sociologie-des-medias/>, consulté le 22 mars 2014

débuts, laboratoire expérimental, ne peut pas survivre dans cette ère du capitalisme qui aujourd'hui domine le monde.

« Dans une économie de marché, les médias peuvent donc être parfois tellement marqués, conditionnés, voire déterminés par le marché, qu'ils ne sont plus orientés et dirigés que par le marché et non par le souci de vérité, le souci de justice, le souci de beauté, le souci d'interrogation ; parfois, souvent, ils ne sont que des simulacres de ces soucis, mises en scène et courroies de transmission »¹⁸.

Autrement dit, la presse illustrée, victime de son succès, a perdu une forme de liberté et s'est finalement pliée aux règles du marché : la rentabilité et le rendement maximal. Elle a donc subi les affres de « la standardisation » car les médias de masse sont « *obligés de viser un public aussi large que possible, ils seraient tenus de ne mécontenter personne, d'éliminer tout ce qui peut être objet de contestation, et donc de verser dans le conformisme le plus absolu* »¹⁹.

Le rôle de la photographie dans cette presse de masse est important et non négligeable. Aujourd'hui, il n'existe aucun journal national n'utilisant pas la photographie au sein de ses pages. Même le journal *Le Monde*, qui s'y était longtemps refusé, privilégiant le dessin pendant de nombreuses années, a fini par céder à partir des années 1999 et de la guerre en Serbie. François Soulages condamne cette utilisation massive et « irréfléchie » de la photographie. Il déplore le fait que la photographie soit utilisée pour son simple attrait visuel mais en aucun cas pour sa valeur informative ou réflexive.

« Multiplicité dans les médias, parfois en toute inutilité : on peut étudier cette inutilité dans un quotidien comme Le Monde : à la différence de ses dessins, caricatures ou textes, ses photos, la plupart du temps, n'apportent rien en termes d'information et de réflexion ; en revanche, elle permet de remplir une page avec ce rien »²⁰.

Et c'est effectivement ce qui tend à apparaître depuis un certain nombre d'année. La photographie dans les pages de la presse écrite semble souvent exploitée pour le choc qu'elle peut provoquer ou par son sensationnalisme mais rarement pour son caractère informatif ou explicatif. Elle permet d'enjoliver, d'émouvoir, de choquer, de perturber. Elle est en quelques sorte un catalyseur d'émotion mais elle est aussi devenue superficielle pour la presse écrite qui l'exploite bien trop souvent pour ces uniques raisons. Elle est réduite à une illustration qui « fait sens » associée au texte. Son pouvoir pour attirer l'attention des lecteurs est indéniable mais son pouvoir d'information n'est pas utilisée par la presse qui est pourtant incapable, aujourd'hui, de se passer de l'image.

Crise de la presse papier

Devenue la première source d'information du XXème siècle, la presse illustrée a connu un

18 François SOULAGES, *Photographie, médias et capitalisme*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p.18

19 Olivier BURGELIN, « COMMUNICATION - Communication de masse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 avril 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/communication-communication-de-masse/>

20 François SOULAGES, *Photographie, médias et capitalisme*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p.20

succès fulgurant. Associée à la photographie, elle est devenue un média de masse régie par les lois du marché. Mais sa domination sur le monde de l'information a été rapidement anéantie par l'arrivée du média de masse par excellence qu'est la télévision. En effet, dès l'apparition du nouveau médium, la presse s'est retrouvée face à un concurrent de poids : l'image animée. Cette dernière relance le mythe de l'image « miroir du réel », elle semble, aux yeux du public, encore plus authentique que la photographie. La télévision va rapidement s'imposer dans les foyers américains puis en Europe. L'arrivée de la télévision couleur va véritablement détrôner la presse écrite dans les années 1970 et la fermeture de *Look*²¹ en 1971 puis de *Life* en 1972 va sonner comme la fin d'une époque prospère dans le milieu de la photographie. Les acteurs de la photographie de presse assistent alors, impuissants, « à la perte du primat du photojournalisme dans l'information au profit de la télévision »²².

Dès lors, on assiste à une crise du support pour le photojournalisme : la presse va mal et les photojournalistes en subissent nécessairement les conséquences. Pour sortir de cette crise, la presse va alors tenter de se démarquer de la télévision en s'appuyant d'autant plus sur des photographies « chocs » et sensationnalistes.

« [Le photojournalisme] n'est plus en phase avec les enjeux actuels de la communication de masse [...] qu'il verse progressivement dans le sensationnalisme et le consumérisme, qu'il cède à la télévision, principale cause de sa dérive, le monopole de la représentation de l'actualité »²³.

Le secteur de la presse, et par conséquent celui de l'image de presse, rencontre alors des difficultés économiques et institutionnelles très importantes. Les tirages de la presse papier observent une nette baisse comme par exemple *Paris Match* qui « passe ainsi d'un tirage de 1,6 million d'exemplaires en 1960 à 723 000 exemplaires en 1976 »²⁴. Wilson Hicks clame en 1962 que « le mot "photojournalisme" est mort, et il ne le sait même pas »²⁵. Et effectivement, c'est au tournant des années 1970 que le photojournalisme va se scinder en deux et remettre en cause ses propres fondements.

La crise qui frappe la presse papier est encore très forte aujourd'hui. Et les événements récents en France ne font que confirmer ce constat. Le 6 février 2014, les salariés du journal *Libération* entrent en grève et demandent la démission du président du directoire, Nicolas Demorand, qui quittera ses fonctions le 13 février 2014. Le journal est au bord du dépôt de bilan, « les ventes en kiosques ont baissé de 28,8 % par rapport à 2012 et viennent de passer sous la barre des 30000 exemplaires

21 *Look* était un magazine bimensuel édité aux Etats-Unis de 1937 à 1971. Le magazine était réputé pour la place prépondérante qu'il a accordé à la photographie.

22 Bruno SERRALONGUE, « Droit de regard » in *Photojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2008, p.88

23 Vincent LAVOIE, *Photojournalismes, revoir les canons de l'image de presse*, éditions Hazan, Paris, 2010, p.9

24 André GUNTHER, Michel POIVERT, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007, p.341

25 Wilson HICKS, « What the Matter with Photojournalism ? », 1962, conférences reproduites dans R.Smith SHUNEMAN *Photographic Communication : Principles, problems and challenges of photojournalisme*, New York, Hastings House Publishers, 1972, p.235

quotidiens »²⁶. Bien sur, le journal *Libération* n'est pas le seul journal à avoir des difficultés, *Le Figaro*, *Le Monde* ou encore *Le Parisien*, sont également touchés par cette crise. Ce qui est à craindre, c'est l'impact que cela a sur le photojournalisme. Car il est désormais possible d'avoir des photographies libres de droit ou à moindre coût et le secteur du photojournalisme risque encore une fois d'être celui qui payera les frais des réductions budgétaires. Ainsi, le quotidien gratuit *20 minutes* a annoncé la suppression de son service photo et le licenciement de 11 salariés, essentiellement photographes, le 12 décembre 2013.

« *La direction a décidé qu'il n'y aurait plus de service photo à 20 Minutes. Elle souhaite s'appuyer sur les agences, la polyvalence des rédacteurs qui feront les photos et les vidéos et Scoopshot, une application qui permet d'utiliser les photos des particuliers contre rémunération, a déclaré à l'AFP une source interne. Le PDG, qui est arrivé il y a moins d'un an, a toujours dit qu'il ne comprenait pas comment un journal pouvait encore avoir un service photo* »²⁷.

On voit à travers cette citation à quel point la photographie paie les frais des difficultés financières et économiques de la presse écrite. Un service photographique au sein d'un journal est devenue inutile et superflue pour ses dirigeants qui peuvent désormais avoir accès à des millions d'images à moindre coût grâce aux grandes agences de presse.

Le photoreporter : de l'amateur au professionnel engagé

L'officialisation du métier de photoreporter

L'expansion économique de l'image de presse au début du XXème siècle et la forte demande qui se crée va pousser à l'organisation de la nouvelle profession, devenue officielle avec la loi Brachard de 1935 qui associe les photographes de presse à des journalistes.

Les conflits armés majeurs du XXème siècle vont considérablement influencer la figure, devenue mythique, du photojournaliste professionnel. Mais c'est lors de la Guerre d'Espagne qui aura lieu de 1936 à 1939 que le mythe sera entériné à travers le célèbre Robert Capa. Courageux et engagé, présent sur le front au plus près des soldats, Robert Capa a marqué toute une génération de photoreporters et représente encore aujourd'hui l'incarnation du mythe²⁸.

26 Alexi DELCAMBRE, Alexandre PIQUARD, Marion VAN RENTERGHEM, « Libération : six jours de crise et une démission », in *Le Monde*, [En ligne], mis en ligne le 13 février 2014, URL : http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2014/02/13/liberation-six-jours-de-crise-et-une-demission_4365938_3236.html, consulté le 13 février 2014

27 *Le Monde*, « Le journal “ 20 Minutes “ supprime son service photo, jusqu'à 11 licenciements », in *Le Monde*, [En ligne], mis en ligne le 12 décembre 2013, URL : http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2013/12/12/le-journal-20-minutes-supprime-son-service-photo-jusqu-a-11-licenciements_4333679_3236.html, consulté le 13 décembre 2013

28 Le journal *Libération* du 19 octobre 2013 illustre sa une, consacrée au métier de photoreporter, par une photographie de Capa, son Leica à la main. Dans ses pages, un article dont le titre est « Robert Capa, mythe déclencheur » est consacré au photographe de guerre que la rédaction considère comme le père du photojournalisme.



Illustration 1: Une du journal Libération, 19 octobre 2013

Aux yeux de la profession, mais aussi du public, le photographe de presse professionnel doit répondre à quelques critères qui prouvent sa qualité : il doit être le plus proche possible du sujet ce qui révèle son sang froid et son audace, la véracité du document doit être explicitée par l'instantanéité qui arrête le mouvement et, bien sur, le tragique de la situation mettra en valeur son intégrité. D'amateurs anonymes à professionnels célèbres, le photojournalisme est devenue une profession reconnue mais également acclamée à l'entre-deux-guerres.

La guerre du Vietnam alimentera à nouveau le mythe du photoreporter en rendant notamment célèbre Larry Burrows, Don McCullin ou encore Gilles Caron mais ce conflit sera considéré comme le

dernier conflit armé où les photographes auront connu une réelle liberté d'action. En effet, petit à petit, les photographes sont devenus *persona non grata* sur les lieux de conflits. En 1982, Don McCullin se voit refuser l'accès au conflit des Malouines puis se retrouve face au même refus lors de la guerre du Golfe en 1990²⁹. Les photographes qui couvriront les guerres en Irak seront fortement contrôlés par les armées de la coalition. Le photoreporter n'est plus le bienvenu sur les lieux de conflits.

Pourtant, encore aujourd'hui, le mythe du photoreporter perdure. Le sociologue Sylvain Maresca affirme que « *la profession de photographe demeure très attractive, en dépit des difficultés réelles qu'elle connaît. Une certaine mythologie perdure, alimentée par les figures du photoreporter qui court le monde au risque de sa vie ou du photographe de mode synonyme de richesse et de célébrité* »³⁰. Et il est vrai que le métier de photojournaliste a encore un grand attrait auprès des jeunes. Ainsi, la dernière édition du Prix-Bayeux³² des correspondants de guerre a mis à l'honneur, en octobre 2013, la jeune génération en présentant les travaux de 20 photographes âgés de 20 ans³³. Il comporte d'ailleurs une catégorie « Prix du jeune reporter » depuis 2007 qui prime des journalistes de moins de 28 ans. On se souvient également de l'émotion qu'a provoquée la mort en Syrie du jeune photojournaliste de *Paris Match* Rémi Ochlik en février 2012, devenu dès lors le symbole de cette jeunesse qui perpétue l'engagement des photojournalistes.

Une esthétique sur le vif

L'arrivée sur le marché d'appareil léger et malléable, tel que le Leica ou le Rolleiflex, permettant d'abandonner les appareils sur pieds, fut l'un des éléments qui a permis l'apogée des photoreporters mais qui a aussi fortement influencé l'esthétique de ces derniers. L'arrivée de ces appareils de petit format ne fera pourtant pas l'unanimité dans la profession, bien au contraire.

« *L'introduction de ce format ne se fera pas sans réticence. Nombre de professionnels considèrent le 24x36 comme incapable de procurer des tirages de qualité. Le grain gêne et on dénonce la petite taille du négatif* »³⁵.

29 Quentin BAJAC, *La photographie, du daguerréotype au numérique*, Gallimard, Paris, 2010, p.279

30 Sylvain MARESCA, « Sociologie d'une profession peu connue », sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

31 Sylvain Maresca est professeur des Universités de Nantes et chercheurs associé. Il est intervenu lors de ce colloque sur le thème « Sociologie d'une profession peu connue »

32 Le prix Bayeux-Calvados des correspondants de guerre a été créé en 1994 par la ville de Bayeux, associée au Conseil Général du Calvados, site internet : <http://www.prixbayeux.org>

33 Les 20 photographes exposés sont Olga Kravets, Sara Naomi, Nicole Tung, Kuba Kaminski, Stephen Dock/Agence Vu, Kiana Hayeri, Virginie Nguyen Hoang, Tommaso Protti, Muhammed Muheisen/ AP, Romain Champalaune, Sebastiano Tomada, Marwan Bassiouni, Loulou D'Aki, Soe Zeya Tun/Reuters, Édouard Elias / Getty Images, Gratianne De Moustier, Maria Turchenkova, Capucine Granier-Deferre, William Roguelon, Shannon Jensen

34 Voir Annexe p.110

35 Jean-Marc YERSIN, « Considérations sur l'outil du photoreporter », in *Photo de presse, usages et pratiques*, Éditions Antipodes, Lausanne, 2009, p.255

Malgré tout, les photographes de la nouvelle génération vont s'accaparer ces nouveaux appareils qui vont devenir un des symboles forts de la figure du photjournaliste³⁶ et forger une esthétique « sur le vif ».

« Les attentes des journaux en matière d'images et l'utilisation de ces appareils favorisent l'émergence d'une esthétique « sur le vif », au cœur de l'action et au plus près de l'événement. Le petit format réduit la distance avec le sujet et ce style accordée à l'information s'accompagne de la valorisation de qualités morales assumées par le photoreporter »³⁷.

En effet, dès les débuts de la presse illustrée, on voit se dessiner une esthétique particulière dans la photographie de presse qui aura une importance capitale car elle ancrera la photographie comme miroir de la réalité, comme document « impartial ». Ces clichés sont souvent « à demi-parfait » car ils sont flous, parfois mal cadrés, en d'autres termes : bruts. Ils sont déchargés des contraintes esthétiques car les conditions de prises de vue sont difficiles mais c'est aussi à travers ces caractéristiques que l'on prouve la valeur de « vecteur du réel » de la photographie. Car ces images, aussi imparfaites soient-elles, ont un pouvoir bien plus grand aux yeux de la presse : elles sont authentiques. La photographie prise « sur le vif » et les critères esthétiques qui lui sont rattachés vont très vite devenir le type d'image le plus recherché par la presse écrite.

« Désormais, le cadrage aléatoire d'une image instantanée arrêtant le mouvement ou le manque de netteté engendré par l'éloignement et la précipitation interviennent comme autant de plus-values informatives pour le journal »³⁸.

Certaines règles implicites deviendront alors l'adage des photoreporters pour être publiés dans la presse dont la plus importante est certainement de saisir instantanément le « moment décisif ». Ce dernier aura une importance capitale pour la photographie de presse et sera incarné par Henri Cartier-Bresson³⁹ dont de nombreux photoreporters s'inspireront. Ce « moment décisif » se fonde sur la nécessité de déclencher pour capter un moment fugitif exceptionnel :

« La photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait »⁴⁰.

36 Là encore, la une du journal *Libération* du 19 octobre 2013 consacré au photojournalisme le prouve avec la photographie de Robert Capa, son célèbre Leica à la main.

37 André GUNTHER, Michel POIVERT, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, Éditions Citadelles et Maznod, 2007, p.329

38 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La photographie*, Larousse, Paris, 2008, p.120

39 Dans *Image à la sauvette*, Henri Cartier-Bresson écrit une préface qui porte le titre « L'instant décisif », il y explique sa démarche en tant que photographe. L'ouvrage est devenu culte pour de nombreux photographes.

40 Henri CARTIER-BRESSON, *Images à la sauvette*, Éditions Verve, Paris, 1952

L'essai photographique

L'essai photographique est une des pierres angulaires du photojournalisme et il a trouvé un retentissement considérable à travers la photographie dite « humaniste » qui s'est développée entre 1930 et 1960 mais qui a surtout connu un véritable essor après la seconde guerre mondiale. Cette photographie humaniste, incarnée par les figures emblématiques d'Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et Willy Ronis, va avoir un grand succès dans le monde entier et sera publiée au delà de nos frontières avec des publications dans les magazines *Life*, *Look* ou encore *Vogue*⁴¹. L'engagement et la volonté de dénoncer les injustices sociales seront les maîtres mots de cette photographie. Les photographes s'attacheront à représenter les moments du quotidien comme à l'usine ou lors des congés payés. Une grande méfiance s'instaurera envers les laboratoires photographiques et une volonté très forte de s'en tenir au « document vérité » amènera à une esthétique épurée, sans fioriture.

*« Tous ces « essais photographiques » entendent faire le portrait d'un pays en représentant les grands thèmes sociaux – le travail, l'artisanat, la culture – et en illustrant la vie quotidienne et les traditions populaires. Les cadrages frontaux, les plans d'ensemble, les focales moyennes, proches de la vision humaine, sont autant de propositions formelles qui favorisent le didactisme des scènes représentées. Les effets optiques donnés par le grand angle ou le téléobjectif, les modifications des perspectives, les artifices sont bannis afin de limiter les déformations et d'obtenir des images cadrées avec équilibre et rigueur »*⁴².

L'exposition *The Family of Man*⁴³ organisée par Edward Steichen pour le musée d'Art Moderne de New-York et inaugurée le 24 janvier 1955 sera l'apogée de cette photographie humaniste. L'exposition a pour but « de montrer les composantes fondamentales et universelles de l'humanité, de la naissance à la mort, en évitant toute propagande »⁴⁴. L'exposition ne fera pas l'unanimité, on lui reproche notamment de nier les injustices qui provoquent nécessairement des différences dans le monde et qu'il n'existe donc pas de « vérité universelle »⁴⁵. L'événement reste toutefois un moment historique dans l'histoire de la photographie.

La photographie humaniste sera centrée autour de la « picture story » ou « l'essai photographique ». Le magazine *Life*, fondé par Henry Luce en 1936 aux États-Unis, sera l'un des diffuseurs principaux de cette nouvelle forme de communication. Cette dernière est née de la volonté de renouveler les rapports entre mots et images et se présente sous la forme d'une suite de photographies

41 Laure BEAUMONT-MAILLET, Françoise DENOYELLE, Dominique VERSAVEL, *1945-1968, La photographie humaniste, autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis,...*, BNF, Paris, 2006

42 André GUNTHER, Michel POIVERT, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007, p.338

43 Cette exposition réunira 503 photographies de 274 photographes parmi lesquels on trouve Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Edouard Boubat, Brassai, ...

44 Laure BEAUMONT-MAILLET, Françoise DENOYELLE, Dominique VERSAVEL, *1945-1968, La photographie humaniste, autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis,...*, BNF, Paris, 2006, p.21

45 Roland BARTHES, *Mythologies*, éditions du Seuil, Paris, 1970, p.174

disposées en séquence narrative. Il ne s'agit pas nécessairement de décrire un événement dans sa chronologie mais plutôt de raconter une histoire en créant des associations d'images qui vont faire sens dans l'esprit du public.

« Plutôt que de restituer la chronologie d'une situation, l'essai photographique propose une interprétation de celle-ci au moyen de séquences et de regroupements d'images non subordonnés à une unité de temps et de lieu. L'essai photographique procède en ce sens moins de la reconstitution réaliste des événements que de la reformulation théorique du réel. »⁴⁶.

La photographie humaniste disparaîtra à la fin des années 1960 alors que l'essai photographique, au cœur de sa démarche, aura de plus en plus de difficultés à trouver sa place dans une presse qui est en demande d'images chocs illustratives. L'essai photographique reste pourtant pour de nombreux photojournalistes, le meilleur moyen de pouvoir présenter leurs photographies et leur travail dans la presse. On a vu par ailleurs naître des initiatives qui souhaitent redonner une place essentielle à la « picture story » notamment à travers ce que l'on appellera le « slow journalism », avec notamment la publication récente en France de la revue *6 Mois, le XXI siècle en images*. Cette revue a été créée en 2011 par Patrick de Saint-Exupéry et Laurent Beccaria⁴⁷ et a pour ambition de « renouer le lien entre le journalisme et la photo »⁴⁸. *6 Mois* est basé sur un concept simple : n'être publié que deux fois par an mais offrir aux lecteurs plus de 300 pages d'articles de fond et de reportage photographique. La revue allie une grande qualité d'impression à un graphisme soigné qui en font son succès mais qui justifie également son coût (25,50 €) d'autant plus qu'elle n'est pas financée par la publicité. La société Rollin Publications qui gère les revues *6 Mois* et *XXI* a eu un chiffre d'affaire de 1.631.300 €⁴⁹ en 2013, preuve que ces revues peuvent engendrer des bénéfices et attirer un lectorat. Toutefois, il serait faux d'affirmer que *6 Mois* pourrait constituer un modèle économique viable qui pourrait influencer d'autre publication de ce type. Le succès de la revue repose sans aucune doute sur son caractère unique et sa différence, elle propose une formule qu'on ne peut pas trouver ailleurs. Il y a fort à parier que si ce type de revue se multipliait, une seule pourrait sortir du lot mais les autres seraient très certainement en échec.

La difficulté d'un code de déontologie

L'image photographique : miroir du réel

La nécessité de créer un code de déontologie est très vite apparue au sein de la profession de photoreporter. Ce besoin d'éthique est indissociable de la nature d'authenticité que l'on a attribué à

46 Vincent LAVOIE, *Photojournalisme, revoir les canons de l'image de presse*, Éditions Hazan, Paris, 2010, p.97

47 Patrick de Saint-Exupéry et Laurent Beccaria sont également à l'initiative de la revue *XXI* qui repose sur le même principe que *6 mois* mais qui a un rythme de publication plus soutenu puisqu'il s'agit d'une revue trimestrielle. *XXI* n'est pas spécialisé dans la photographie de reportage contrairement à *6 Mois*.

48 « Le projet », in *6 Mois*, [En ligne], URL : <http://www.6mois.fr/Le-projet>, consulté le 27 février 2014

49 « Rollin Publication, in *Société.com*, URL : <http://www.societe.com/societe/rollin-publications-499502870.html>, consulté le 27 février 2014

l'image de presse dès son apparition. Une photographie publiée dans la presse pour un reportage est automatiquement considérée comme la capture en image d'un fait réel.

« N'étant pas la réalité, représentant un aspect partiel et un point de vue, une image peut-être interceptée de façons très différentes si elle n'est pas située et il est très facile de la faire mentir. D'autant plus que l'on croit plus aisément à la pseudo vérité véhiculée par une photographie que l'on accorde de crédit à un texte. L'image, on la voit »⁵⁰.

En ce sens, on a vu apparaître un code de déontologie officieux qui pose les règles qu'un photoreporter doit suivre pour respecter le contrat sous-jacent qu'il a signé avec la presse et ses lecteurs. Ce « contrat » implique que l'image photographique ne doit pas être dépossédée de sa nature authentique. Par là même, toutes interventions qui pourraient dénaturer les faits représentés dans une image sont à bannir.

« Toute forme d'intervention directe sur la réalité qui est de nature à en modifier le caractère, de même que tout type de manipulation des contenus visuels effectuée à posteriori font par conséquent l'objet d'interdictions formelles. Mettre en scène une situation à des fins esthétiques et pédagogiques ou pour des raisons strictement pratiques est interdit »⁵¹.

On voit bien le problème auquel ce code est confronté car il repose sur un concept erroné et qui a depuis bien longtemps était remis en cause : le réel. Une image photographique quelle qu'elle soit ne peut-être une interprétation fidèle de la réalité. Ce code de déontologie repose pourtant sur cette fausse idée et c'est ce qui a amené la suspicion des lecteurs vis-à-vis des photoreporters. Car on sait aujourd'hui qu'une image, non seulement n'est pas le miroir pure de la réalité, mais qu'elle peut aussi mentir. Fondée un code de déontologie sur un concept qui ne peut en aucun cas exister a forcément abouti à un échec.

Pourtant, la question de la « morale » photojournalistique est un débat qui fait rage, aujourd'hui plus que jamais. L'arrivée du numérique et la facilité d'accès aux logiciels de retouches, ont été une véritable prise de conscience pour nos contemporains : manipuler une image pour lui faire dire ce que l'on souhaite semble beaucoup plus simple. Pourtant, ces manipulations existent depuis la création de la photographie mais elles semblent désormais visible aux yeux de tous.

Echec d'une codification éthique

Quelques tentatives de codification de l'éthique photojournalistique ont vu le jour, le plus explicitement énoncé étant celui de la NPPA⁵²⁵³ (National Press Photographers Association) qui repose essentiellement sur le respect de l'intégrité physique de l'image. En France, la déontologie du

50 Christian CAUJOLLE in *Libération*, 21 septembre 1981

51 Vincent LAVOIE, *Photojournalismes, revoir les canons de l'image de presse*, Éditions Hazan, Paris, 2010, p.127

52 The National Press Photographer Association, « NPPA code of ethics », [En ligne], mis en ligne le 14 novembre 2012. URL :https://nppa.org/code_of_ethics. Consulté le 23 janvier 2014

53 The National Press Photographer Association est une organisation créée en 1947 aux États-Unis et qui a pour objectif de défendre les droits des photographes de presse

photojournalisme a toujours été officieuse. Il apparaît évident qu'il est difficile, voir impossible, de constituer un code éthique d'une profession qui est aujourd'hui contrainte de faire des images sensationnelles pour répondre aux attentes de la presse à un rythme toujours plus soutenu. Toutefois, ce débat éthique au sein de la profession a eu une certaine influence sur les modifications des pratiques des photoreporters au tournant des années 1970 que nous évoqueront plus tard. En effet, l'image du photographe, aventurier des temps modernes, engagé et courageux, s'est finalement transformée au cours du XX^{ème} siècle en l'image de vautour à l'affût des tragédies et des détresses humaines.

L'artiste chilien Alfredo Jaar a présenté aux dernières *Rencontres Photographique d'Arles* en 2013 une installation intitulée « *Sound of Silence* ». Lors de cette exposition, le public entre dans une salle totalement noire et silencieuse où défile sur un écran, un texte présentant la vie de Kevin Carter. Dans une atmosphère pesante, les lignes de texte s'enchaînent et expliquent le contexte de prise de vue d'une photographie que le photographe sud-africain a pris au Soudan. Soudain, le spectateur est tiré de sa torpeur par un grand coup de flash et la photographie apparaît à l'écran. On y voit le cliché, désormais tristement célèbre, d'un enfant soudanais affamé et guetté par un vautour.

Le photographe a pris cette photo en 1993 et elle a été publiée le 26 mars 1993 par le *New-York Time*. La photographie fut un choc pour les lecteurs de l'époque, mais un choc à deux dimensions. La première réaction fut la compassion vis à vis de l'enfant, la prise de conscience vis à vis de la situation de famine au Soudan. Mais très vite, la seconde réaction fut de blâmer le photoreporter qui s'est contenté de photographier l'horreur sans intervenir. La question de morale est au cœur du débat, le *St. Petersburg Times* publié en Floride se révolte : « *L'homme qui n'ajuste son objectif que pour cadrer au mieux la souffrance n'est peut-être aussi qu'un prédateur, un vautour de plus sur les lieux* ». Kevin Carter obtiendra le prix Pulitzer en 1994 et se suicidera quelques mois plus tard.



Illustration 2: Kevin Carter, Soudan, 1993

Cet exemple n'en est qu'un parmi tant d'autres et bien que le contexte soit toujours très différent, le fond de ces débats concerne toujours une remise en cause de la moralité du photoreporter. Dans l'ouvrage de Susan Sontag *Sur la photographie*, qui n'a pas fait l'unanimité, on est à l'apogée de cette

critique virulente et sans retour des qualités morales des photoreporters.

« Bien que l'appareil photo soit un poste d'observation, il y a dans l'acte photographique plus que de l'observation passive. Comme le voyeurisme érotique, c'est une façon d'encourager, au moins tacitement, souvent ouvertement, tout ce qui se produit à continuer de se produire. Prendre une photographie, c'est s'intéresser aux choses telles qu'elles sont, à la permanence du statu quo (au moins le temps nécessaire pour obtenir une « bonne » photo), c'est être complice de tout ce qui rend un sujet intéressant, digne d'être photographié, y compris quand c'est là que réside l'intérêt, de la souffrance ou du malheur d'un autre »⁵⁴.

Les propos de Susan Sontag sont toutefois contestables. Il est vrai que l'on peut se questionner sur l'impact indirect que peut avoir la présence d'un photographe sur un événement. Aider ou dénoncer ? Voilà un débat qui aura toujours un écho chez les photojournalistes. Il est certain que la couverture médiatique peut éventuellement échauffer les esprits mais la violence est bien souvent déjà présente dans l'ombre. Affirmer que le photographe « encourage » et est « complice » du malheur des autres est excessif.

Aujourd'hui, plus que jamais, le débat fait rage et les « scandales » s'enchainent. Récemment, le photographe suédois Paul Hansen, qui s'est vu attribuer le premier prix du World Press Photo 2013 pour une photographie faite à Gaza, a été accusé d'avoir trop retouché le cliché et a suscité un débat au sein de la profession. En effet, le cliché avait été publié en novembre 2012 par le magazine Suédois *Dagens Nyheter* et il suffit de comparer les deux versions pour se rendre compte que le photographe a fait quelques modifications. La version primée au World Press Photo présente des couleurs bien plus désaturées que celle publiée dans la presse et des modifications d'exposition ont été effectuées notamment sur le ciel – qui devient bien plus sombre – et sur les maisons en arrière plan dont la réflexion du soleil a été fortement atténuée ainsi que sur les linceaux des enfants en avant plan dont la blancheur a été accentuée. De nombreux articles évoquent le débat de la retouche⁵⁵ et notamment le journal *Télérama* qui juge que *« l'auteur a vraiment eu la main lourde dans ses retouches sur Photoshop »*⁵⁶. On reproche au photographe d'avoir donné un aspect cinématographique à son image et de vouloir *« nous tirer les larmes et pas nous faire penser »*⁵⁷.

54 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », Mesnil-sur l'Estrée, 1973, p.26

55 Voir la partie « L'ère de la suspicion p.82 »

56 Luc DESBENOIT, « World Press Photo 2013 : sur la photo de l'année, la souffrance saturée », in *Télérama*, [En ligne], mis en ligne le 15 février 2013, URL :<http://www.telerama.fr/medias/world-press-photo-2013-la-souffrance-saturee,93615.php>, consulté le 28 mars 2014

57 Ibid



Illustration 3: Paul Hansen, Enterrement à Gaza, 2012 (Paul Hansen/AFP)

Ici, l'éthique photojournalistique est donc remise en cause par l'esthétique du cliché. Cela signifie-t-il qu'il existe une esthétique de la bonne moralité ? Si c'est le cas, quelles en sont les règles et les fondements ? Que reproche-t-on exactement à cette image : le fait qu'elle ait été retouchée ou le fait que cette retouche ait accentué son aspect dramatique ? En réalité, le débat autour de la photographie de Paul Hansen prouve une chose : l'éthique photojournalistique est un concept bien trop subjectif pour pouvoir être codifié. Chacun semble établir ses propres règles et ses propres limites. Ce qui est certain, c'est que le sujet reste très sensible chez les photographes. Prenons pour exemple Narciso Contreras, photographe mexicain détenteur du prix Pulitzer, qui a été banni de l'agence Associated Press après avoir effacé une caméra présente dans le champ de sa photographie à l'aide d'un logiciel de retouche. Le « mea-culpa » du photographe prouve à quel point cette question de moralité est un sujet sensible et loin d'être réglé :

*« I took the wrong decision when I removed the camera ... I feel ashamed about that. You can go through my archives and you can find that this is a single case that happened probably at one very stressed moment, at one very difficult situation, but yeah, it happened to me, so I have to assume the consequences. »*⁵⁸⁵⁹

Organisation de la profession

Les agences de photographies

L'inflation de la demande d'images pour la presse illustrée a poussé la profession de photoreporter à s'organiser. Dès les années 1900, plusieurs agences de photographes apparaissent en Europe mais aussi aux États-Unis. L'une des premières coopératives de photographes de presse connues sera l'agence allemande *Dephot (Deutscher Photodienst GmbH)*⁶⁰ créée en 1928 par Simon Guttman et Otto Umbehr, plus connu sous son patronyme « Umbo », mais elle sera fermée en 1933 suite à la prise du pouvoir des nazis. L'afflux de réfugiés en provenance d'Europe de l'Est et d'Allemagne en France à cette époque va être à l'origine de la création de plusieurs agences sous l'impulsion de nombreux photographes exilés à Paris.

Si les agences existent déjà en France, elles vont connaître un formidable essor au cours des années 1970. Pourtant, l'avenir du photojournalisme est incertain à cette époque : la télévision concurrence de plus en plus la presse écrite qui subit également une crise économique liée au choc

58 Associated Press, « AP severs ties with photographer who altered work », [En ligne], mis en ligne le 22 janvier 2014, URL : <http://www.ap.org/Content/AP-In-The-News/2014/AP-severs-ties-with-photographer-who-altered-work>, consulté le 2 février 2014

59 « *J'ai pris la mauvaise décision en enlevant la caméra... Je me sens honteux à propos de cela. Vous pouvez consulter mes archives et vous verrez que c'est un cas unique qui est sûrement arrivé à un moment très stressant, dans une situation très difficile, mais oui, ça m'est arrivé, donc je dois en assumer les conséquences* ».

60 L'agence Dephot a eu comme collaborateurs Felix H. Man, Andreas Feininger ou encore Robert Capa

pétrolier de 1973. Ainsi, le prix du papier augmente de 82% en 1974⁶¹. Cette situation critique va pourtant servir la cause des agences car les journaux illustrés n'auront plus les moyens d'avoir leur propre équipe de photographes et vont être obligés de faire appel à des agences.

Les agences de photographes

L'agence Magnum a vu le jour en 1947 à New-York sous l'impulsion des photographes Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour (plus connu sous le nom de Chim), William Vandivert et Geroge Rodger. L'agence « *est organisée sous la forme d'une coopérative, dont les photographes fondateurs sont tous nommés vice-présidents* »⁶². L'agence a pour ambition de défendre les droits des photographes à l'échelle internationale. Les fondateurs ont à cœur de soutenir les photographes face à une presse de plus en plus en demande mais peu scrupuleuse et souhaitent encourager les photographes dans leurs choix plutôt que de les leur imposer. Ils dénoncent les recadrages excessifs, l'exclusion des photographes pour le choix des photographies publiées, l'absence ou la manipulation de légende et surtout exigent qu'un timbre soit apposé au dos des tirages. L'agence veut rendre la paternité de leur travaux aux photographes.

En 1987 le bureau parisien de l'agence nomme François Hébel à la direction. Pour la première fois depuis la création de Magnum, le directeur n'est pas photographe et il va amener l'agence à se repositionner et à axer son action sur le champ culturel.

« *Avec un département spécifique créé, la professionnalisation culturelle de l'agence va s'accroître. Si, comme pour Vu, les travaux vendus à la presse restent la principale source de revenus de l'agence, Magnum bénéficie des aides accordées par la Mission pour la photographie de la DAP (échanges, circulations et présentation d'expositions) et, au début des années 1990, l'agence se voit attribuer par l'État le rôle de “ conservateur du patrimoine conservateur “* »⁶³.

L'agence Magnum sera, dès ces débuts, très respectée et c'est une des seules agences qui résiste à la crise de ces dernières années.

L'agence Magnum constituera un modèle pour l'agence Viva créée en 1972⁶⁴ par Alain Dagbert, Claude Raymond-Dityvon, Martine Franck, Hervé Gloaguen, François Hers, Richard Kalvar, Guy Le Guerrec et Jean Lattès. L'agence Viva s'inspirera notamment du modèle de la coopérative qu'a choisi

61 Yves L'HER, « La diffusion des quotidiens: faible en 1974, la chute s'annonce très forte en 1975 », in *Presse actualité*, n°109, avril 1976, p. 24

62 Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur, l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, CNRS Éditions, Paris, 2006, p. 21

63 Ibid p.106

64 Notons que Viva a été créée dans un climat de doute puisqu'elle est née en 1972, soit la même année que la disparition des prestigieuses revues Look et de Life.

Magnum, c'est à dire que chaque membre possède le même nombre de part et un droit de vote égal . Elle aura aussi à cœur de se positionner dans le secteur culturel et accordera une place essentiel au photographe en tant qu'individu dans le groupe.

« *Parce que le groupe permet de rassembler des informations en abondance, de mettre du matériel en commun, de rassembler plus rapidement des photographies en grand nombre et de communiquer les images faites dans le même esprit avec plus d'impact. Parce que la confrontation de chaque photographe avec les autres membres de Viva l'oblige à réfléchir sur son travail et à préciser ses buts et ses préoccupations, comme individualité et comme membre du groupe* »⁶⁵.

L'agence Viva a été créée pour donner les moyens financiers et matériels aux photographes de se concentrer sur leur travail personnel. Viva avait également à cœur de prendre sous son aile « *des photographes plus jeunes ou isolés, que l'agence est en mesure d'encourager concrètement en distribuant un travail choisi et qui s'inscrit dans le même esprit* »⁶⁶. L'agence va se spécialiser dans les reportages sur la société française et les bouleversements qui interviennent après mai 68 avec notamment leur premier reportage collectif *Familles en France*⁶⁷ (1973) qui va devenir leur manifeste. Malheureusement, l'agence Viva sera peu sollicitée par la presse illustrée et l'agence obtiendra peu de commande⁶⁸. Elle a une réputation « d'enfant terrible » qui ne fait que ce qu'elle veut. Le peu de commande associé au système de redistribution des droits d'auteur met la structure dans une position économique difficile. De plus, des dissensions internes apparaissent entre ceux qui souhaitent s'orienter vers des travaux journalistiques plus rentables et ceux qui souhaitent sauvegarder la dimension artistique⁶⁹. Ces difficultés poussent François Hers à quitter l'agence en 1976 et il est suivi en 1982 par Michel Delluc, Yves Jeanmougin, Jacques Minassian et Martine Franck. Affaiblie par ces départs et incapable de surmonter ses difficultés économiques, Viva est dissoute en 1982 puis radiée en 1985. Viva n'a pas autant marqué les esprits que Magnum, Gamma, ou Sygma, pourtant sa conception du groupe a sans aucun doute influencée la structure du collectif de photographes qui a vu le jour au cours des années 1990.

L'agence VU, créée à la fin de l'année 1985 par Christian Caujolle, était une filiale du journal *Libération* jusqu'en novembre 1997⁷⁰. L'agence, qui a été nommée ainsi en l'honneur du célèbre magazine *Vu* des années 1930, a elle aussi l'ambition d'une reconnaissance artistique et culturelle des photoreporters. Son fondateur insiste particulièrement sur le fait que VU est une agence de

65 Extrait du texte de présentation de l'exposition "Familles en France", à New York, en avril 1974.

66 Alain GARNIER, "Sept photographes pour une agence: Viva", *Le Nouveau Photocinéma*, juin 1972., p. 42.

67 *Famille en France* sera une exposition itinérante destinée à faire connaître l'agence.

68 Aurore DELIGNY, « Viva, une alternative à Magnum? », *Études photographiques*, 15 | Novembre 2004, [En ligne], mis en ligne le 15 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/396>. consulté le 14 mars 2014.

69 *ibid*

70 Le journal cède en novembre 1995 les 76% du capital de l'agence au groupe Advent, Ange-Dominique BOUZET, « À quoi servent les photos », in *Libération*, 4 juillet 1997

« photographes » et non pas de photographies⁷¹, il souhaite ainsi valoriser l'individualité de ces membres. L'agence a les mêmes ambitions culturelles que Magnum ou Viva, toutefois elle n'est pas basée sur une coopérative. En effet, Christian Caujolle en est le directeur artistique et il décide seul de l'intégration de nouveaux membres. Les photographes de l'agence vont bénéficier d'une grande reconnaissance, notamment à travers l'obtention de nombreux prix : John Vink remporte le prix Eugène Smith en 1986, Luc Choquer le prix de la Fondation Angénieux, Agnès Bonnot le prix Niépce en 1987 ou encore Xavier Lambours qui obtient le prix Kodak de la critique en 1988. Les photographes de l'agence collaborent également à diverses manifestations culturelles comme les *Rencontres Photographiques d'Arles* mais acceptent aussi des commandes, comme celle de la Direction du livre du ministère de la culture qui aboutira à l'exposition itinérante *Photographes en quête d'auteurs* en 1986. Pour Christian Caujolle, il est temps que le photographe retrouve son identité en ayant la possibilité de présenter sa propre vision du monde et d'échapper aux règles de la presse. Pour lui, l'avenir du photographe « se situe dans le mélange des genres, dans la disparition des fonctions assignées et définitives en termes de métier »⁷².

On perçoit à travers l'exemple de ces trois agences, une volonté d'individualiser le photographe et de le resituer au cœur de la production photographique. Ces trois agences vont avoir à cœur de mettre en avant la notion de « regards » qui les distingue alors des agences de presse plus généralistes comme les agences Gamma, Sipa et Sygma, dites « les trois A ».

Les agences de presse : Gamma, Sipa, Sygma

Les agences de photographes cohabitent avec les agences de presses Gamma, Sipa et Sygma qui ont été, dans les années 1980, les trois grandes agences françaises et ont fait de Paris la plaque tournante du photojournalisme.

L'agence Gamma a été créée en 1967 par Hubert Henrotte, Hugues Vassal, Raymond Depardon, Jean Monteux et Léonard de Raemy (dont les parts seront très vite rachetées par Gilles Caron). Les cinq fondateurs détiennent chacun 20% des actions de l'agence. L'agence est née de la volonté de ne plus voir les photographes dépossédés de leurs clichés par les grandes agences photographiques qui imposent qu'on leur donne les négatifs et ôtent tous droits d'auteur aux photographes. Toutefois, contrairement aux agences citées ci dessus, il n'y a pas d'ambition de reconnaissance culturelle. Les photographes de l'agence Gamma répondent aux demandes de la presse et produisent aussi bien des images de conflits armés que de célébrités. Très vite, des dissensions internes vont apparaître. Hubert Henrotte reproche notamment aux associés de vouloir se réserver les sujets les plus intéressants et les plus rentables lésant

71 Christian CAUJOLLE, *Vu, Agence de photographes*, Paris, Éditions Vu, 1988

72 Christian CAUJOLLE, « La photographie dans la presse », *La Recherche Photographique*, n°7, 1989, p.47

ainsi les non-associés. Il décide alors de quitter Gamma pour fonder l'agence Sygma en 1973 : « *Au final, le jour où l'on veut m'imposer à Gamma une priorité systématique aux actionnaires, je décide de partir, convaincu que de telles inégalités nuiront au dynamisme et à l'enthousiasme des photographes* »⁷³. Raymond Depardon reprendra la direction de Gamma.

Hubert Henrotte décide de détenir en propre 51% des actions de l'agence Sygma lors de sa création et de partager le reste avec les photographes qui le désirent, c'est à dire : Monique Kouznetzoff, Jean-Pierre et Eliane Laffont, James Andanson, Alain Dejean, Alain Noguès, Christian Simonpiétri puis plus tard Alain Colas⁷⁴. Ce dernier va par ailleurs sauver l'agence, dont les débuts sont difficiles, en lui offrant trois cent mille francs permettant d'éviter la fermeture. L'agence se démarque rapidement notamment grâce à son département « People » qui réalise 50% de son chiffre d'affaire⁷⁵ et les « scoops » et exclusivités qu'elle arrive à décrocher comme le premier « close-up » de Jean-Paul 2 réalisé par Gianni Giansanti ou encore la célèbre photographie de James Andanson d'un enfant chinois buvant un coca-cola sur la grande muraille de chine réalisée en 1979.

Les agences Gamma et Sygma vont se livrer une véritable concurrence au cours des années 1980, les poussant parfois à des actions extrêmes. Ainsi en 1975, Raymond Depardon réalise un film pour Gamma sur le rebelle tchadien Hissène Habré qui menace d'exécuter son otage, l'ethnologue française Françoise Claustre. Sygma réplique alors en organisant un « comando » avec RTL et *Le Figaro* en ayant pour but de récupérer l'otage. La « mission » n'aboutira pas mais poussera le gouvernement à négocier avec le rebelle dont la première déclaration sera obtenu par Sygma. L'agence Sygma va très vite devenir l'agence « *la plus importante [du monde] en chiffre d'affaires* »⁷⁶. Monique Kouznetzoff implante alors une filiale à Los Angeles et Jacques-Henri Latirgue, Dominique Issermann, Bettina Rheims ou encore Helmut Newton, se joigne à elle. À la fin des années 1970, Sygma Télévision voit même le jour sous la houlette de Michel Parbot puis Hervé Chabalier.

Parallèlement à Gamma et Sygma, l'agence Sipa est créée en 1968 par le photographe Goskin Sipahioglu. Ce dernier travaillait pour l'agence Gamma qui refuse de l'envoyer à Bratislava où devait se tenir une conférence des pays de l'est le 3 août 1968. Déçu, le photographe décide d'y aller seul et l'idée de créer sa propre agence germe dans son esprit. Il ouvre alors le premier bureau de Sipa Press dans un local de 16 m² avenue des Champs-Élysées. Sipa se distingue de l'agence Sygma en pariant sur le « news » et non pas le « people ». L'agence va se forger une véritable réputation notamment grâce à la couverture par ses photographes de la révolution en Iran. La taille de ses locaux augmentent en fonction de sa croissance : elle passe à des locaux de 35m² rue de Marignan puis de 260 m² rue de Berri, de

73 Hubert HENROTTE, *40 ans de photojournalisme, génération Sipa*, Éditions de la Martinières, 2012, Paris, p.150

74 Jean-Louis GAZINAIRE « Sygma, la véritable histoire », in *40 ans de photojournalisme, génération Sygma*, Éditions de la Martinière, 2013, Paris

75 *ibid*

76 Pierre-Jean AMAR, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan/HER, 2000, p.9

1000m2 rue Roquépine et enfin 8000 m2 boulevard Murat⁷⁷.

A partir des années 1990, la crise frappe de plein fouet les agences photographiques qui n'y survivront pas. Ainsi Corbis propose de racheter l'agence Sipa pour 22 millions d'euros⁷⁸, ce que refuse Göskin Sipahiolglu. Ce dernier cède finalement l'agence au groupe de média de Pierre Fabre, Sud Communication en 2001. Göskin Sipahiolglu quitte l'agence en décembre 2003. Sipa est cédée en 2011 à la nouvelle agence de presse allemande Deutscher Auslands-Depeschendienst qui dépose le bilan en 2012 puis sera rachetée par l'agence anglaise Fex Features et l'agence belge Isopix en mars 2013. Elles proposent un plan de relance d'activité qui consiste à ne garder que 33 salariés sur les 61 : 4 pour exploiter les archives et 29 pour se concentrer sur la diffusion et la production⁷⁹. Depuis, Sipa survit mais elle s'est associée à l'agence de presse Associated Press pour pouvoir continuer d'exister.

Sygma va connaître les mêmes difficultés et elle s'effondre en quelques années. En 1987, Robert Maxwell⁸⁰ acquiert 25% du capital de l'agence puis augmente sa participation à 30% mais il se noie en 1991. Bruno Rohmer augmente alors sa participation via sa société Oros Communication qui le renvoie un an plus tard⁸¹. Il est alors remplacé par Denis Jacob et Jean-Charles Naouri de la foncière Euris⁸². En 1996, les deux financiers se débarrassent de leur participation aux profits de la société Nicéphore Communication dont le président est Jean-Marc Smaja qui « *s'autoproclame directeur générale avec un salaire princier, engage un directeur financier à lui, et se lance dans une gestion qui va faire gonfler anormalement les charges et déséquilibrer le budget* »⁸³. Jean-Marc Smadja se débarrasse de Hubert Henrotte et son épouse, Monique Kouznetzoff en 1998 et vend ses actions à la société Perseus. Bill Gates, à travers sa société Corbis, rachète Sygma en 1999. En 2001, 90 personnes sont licenciées parmi lesquels 42 photographes dans le cadre d'un plan social. Le 21 mai 2010, l'agence Sygma est mise en liquidation judiciaire suite à « *un contentieux juridique avec un ex-photographe, Dominique Aubert* »⁸⁴. Le rachat de l'agence par le requin de l'image Bill Gates aura finalement tué l'agence.

Gamma est également confronté à de grandes difficultés. D'une part, Raymond Depardon quitte l'agence en 1979 dépassé par les demandes trop contraignantes de la presse.

77 Silvie DAUVILLIER, Michel SETBOUN, *40 ans de photojournalisme, génération Sipa*, Éditions de la Martinière, Paris, 2012

78 Ibid

79 Claire GUILLOT, « L'agence Sipa reprise par Rex Features et Isopix », *Le Monde*, [En ligne], mis en ligne le 22 mars 2013, URL : <http://expo-photo.blog.lemonde.fr/2013/03/22/lagence-sipa-press-reprise-par-rex-features-et-isopix/>, consulté le 03 mars 2013

80 Robert Maxwell est un magnat de la presse : il possède entre autre The Daily Mirror et fut l'un des partenaires de Francis Bouygues pour la privatisation de TF1

81 « Bruno Rohmer quitte Oros Communication », in *Les Échos*, n°16284, 10 décembre 1992, p.35

82 Jean-Louis GAZINAIRE « Sygma, la véritable histoire », in *40 ans de photojournalisme, génération Sygma*, Éditions de la Martinière, 2013, Paris

83 Jean-Louis GAZINAIRE « Sygma, la véritable histoire », in *40 ans de photojournalisme, génération Sygma*, Éditions de la Martinière, 2013, Paris, p.226

84 Frédérique Roussel, « Shoot Fatal, Sygma succombe », in *Libération*, [En ligne], mis en ligne le 26 mai 2010, URL : http://www.liberation.fr/medias/2010/05/26/shoot-fatal-sygma-succombe_654445, consulté le 03 mars 2014

« La pression de la demande et de l'actualité était telle qu'il fallait toujours produire plus et plus vite. Le club d'artisan que nous avons fondé pour défendre notre identité était laminé par la machine de l'information, nous ne pouvions plus traiter les sujets personnels qui nous tenaient à cœur »⁸⁵.

À la fin des années 1990 des dissensions internes apparaissent sur les nouvelles technologies numériques mettant l'agence en péril. Elle est rachetée par le groupe Hachette Filipacchi Médias du groupe Lagardère, qui crée une nouvelle structure, Hachette Filipacchi Photos. Le groupe est alors le seul concurrent européen sérieux face aux grands groupes Américains que sont Getty Images ou Corbis mais il est racheté en 2006 par Eyedea qui se déclare en faillite en 2009. Le 6 avril 2010, François Lochon, ancien photographe de l'agence Gamma et repreneur privilégié par les salariés, se voit attribuer par le tribunal de commerce de Paris, la reprise du groupe Eyedea⁸⁶. Il crée une nouvelle société qu'il nomme « Gamma Rapho » en espérant relancer l'activité de ces agences mais tous les photographes mensualisés sont licenciés. L'agence détient le troisième fond photographique au monde.

Les agences télégraphiques

Le commerce de l'information est apparu bien avant la démocratisation de la photographie dans la presse illustrée. C'est en 1835, à Paris, que Charles Havas crée une agence portant son nom et qui a pour principe de fournir des informations à la presse écrite. Cette agence deviendra, en 1944, l'Agence France Presse (AFP). Quelques années plus tard, à New-York, en 1848, c'est David Hale qui propose à ses confrères journalistes de mettre en commun leurs informations pour rentabiliser les coûts et disposer d'une grande quantité d'informations exploitables par chacun : il s'agit là de la création d'Associated Press. Enfin, à Londres en 1851, Paul Julius Reuter fonde la Reuters Holding.

Ces trois agences télégraphiques⁸⁷ ne fournissaient, à l'origine, que des textes à la presse. Elles sont arrivées sur le marché de la photographie d'actualité au cours des années 1950 mais elles ne visaient alors pas le même marché que les agences de photographies. En effet, les photographies transmises par les agences télégraphiques à l'époque sont des images en noir et blanc, de qualité moyenne. L'important n'est pas de réaliser des sujets de fonds mais de mettre à disposition des images illustratives aux clients.

« Le fil ne nous permettait cependant de transmettre qu'un nombre limité de clichés : il fallait de 7 à 8 minutes pour une photographie noir et blanc, 20 minutes pour une photo couleur. Autant dire qu'on allait guère au-delà de 80 clichés par jour. Quand on avait transmis deux photos sur un

85 Propos de Raymond DEPARDON, recueillis par Christian CAUJOLLE, *Grand Reportages*, janvier-février 1981, n.p.

86 Claire GUILLOT, « Les agences photo Gamma et Rapho (Eyedea) reprises par François Lochon », in *Le Monde*, [En ligne] mis en ligne le 07 avril 2010, URL: http://www.lemonde.fr/economie/article/2010/04/07/les-agences-photo-gamma-et-rapho-eyedea-reprises-par-francois-lochon_1330040_3234.html, consulté le 03 mars 2014

87 Le terme « télégraphique » vient du procédé historique utilisé pour transmettre les informations par ces agences de presse mais aujourd'hui, le terme ne convient plus car elles utilisent désormais une transmission satellitaires.

événement, on était content. Souvent, on était obligé de se cantonner, faute de mieux, à une illustration très convenue, genre poignée de mains ou portraits de famille lors des sommets politiques. À cette époque, les gens n'attendaient d'ailleurs pas de photos du Népal tous les jours ! »⁸⁸.

Mais alors que les agences photographiques traversent une crise depuis les années 1990, les agences filaires vont devenir à la même période de véritable concurrentes notamment grâce à l'arrivée du numérique et de la numérisation. Ainsi, à partir de 1985, l'A.F.P. entreprend la numérisation de son flux et de ses archives et va augmenter la qualité de sa production photographique. Petit à petit, les agences télégraphiques profitent de la crise de la presse en proposant des abonnements mensuels, beaucoup moins chers que l'achat de photo « à la pièce ».

Les agences filaires vont alors s'imposer sur le marché de l'image. Ayant les ressources financières pour amorcer la révolution du numérique, étant équipées de matériel plus performant et ayant considérablement augmenté la qualité de leur production, les agences télégraphiques ont su profiter des difficultés de la crise de la presse écrite pour fonder leur empire.

« A noter que les agences filaires, l'AFP, Reuters et Associated Press, couvrent aujourd'hui l'essentiel des besoins d'images au quotidien dans le monde. Tandis que la presse de plus en plus timide et fébrile, raréfie ses commandes. Dorénavant, les utilisateurs de photographies ne font plus essentiellement appel au talent. Les images sont machinalement disponibles en quelques clics. C'est un coup fatal porté à la production, à la curiosité. On illustre tout, on raconte moins »⁸⁹.

Pour essayer de comprendre le véritable impact de ces agences sur la presse d'aujourd'hui, nous avons étudié les photographies des « unes » du journal *Libération* sur une période de 6 mois, du 3 janvier 2011 au 30 juillet 2011⁹⁰. *Libération*, ayant toujours eu une certaine affection pour la photographie, est un bon exemple pour comprendre la domination de ces agences filaires. Ainsi, sur les 292 images illustrant les 183 « unes » étudiées, 151 sont des photographies issues des agences filaires (soit 52%)⁹¹. L'agence filaire la plus représentée est l'A.F.P qui détient à elle seule la paternité de 27%⁹² des photographies en une. Reuters et AP sont chacune à l'origine de 12,5 %⁹³ des photographies en une du journal. Les agences de photographes ne détiennent quant à elles que 19,2 %⁹⁴ des photographies utilisées pour 9 agences (Sipa, Abaca, Fedephot, MYOP, MAXPPP, Gamma, Rivapress, Agence VU, Magnum).

Les grandes agences de presse ont basé leur empire sur l'image unique et illustrative, ils couvrent le plus d'événements possibles avec, aujourd'hui, des correspondants présents au quatre coin du

88 Jean-François LE MOUNIER, propos recueillis par Ange-Dominique BOUZET, « C'est la troisième révolution numérique », in *Libération* 30 novembre 2001

89 Mat JACOB, *Photojournalisme, à la croisée des chemins*, Éditions Marval, co-éditeur EMI-CFD, Italie, 2005, p.25

90 Voir annexes pp.111-136

91 Voir annexe p.121 graphique 3

92 Voir annexe p.121, graphique 4

93 Voir annexe p.121 graphique 4

94 Voir annexe p.122, graphique 5

monde. Une « bonne image » doit être une image qui se suffit à elle-même. Bertrand Eveno, président-directeur général de l'Agence France-Presse de 2000 à 2005, l'exprime ainsi : « À l'arrivée, l'image réussie, qui devient parfois image culte, le doit à sa puissance expressive »⁹⁵. Contrairement aux agences de photographes, qui ont à cœur de poursuivre la tradition de l'essai photographique et du reportage de « fond », les grandes agences de presse basent leurs attentes sur l'image « iconique ».

*« L'image réussie fait signe. Signe et symbole. Comme un oiseau posé rend parfaite et juste la silhouette d'un arbre, l'image réussie installe sur un événement (banal ou historique) une énergie signifiante d'une puissance exceptionnelle, et devient pour toujours son emblème, son porte flamme, symbolique, et parfois jusqu'à l'icône »*⁹⁶.

Une façon poétique de dire que l'image est devenue décorative dans la presse. L'image parfaite d'une agence filaire doit être une image compréhensible immédiatement et qui marquera les esprits par sa puissance symbolique.

Les collectifs

Une structure plus souple

Dans les années 1989, le marché de l'image de presse est donc scindé en deux : d'une part, les grandes agences filaires tels que Reuters, l'AFP ou encore l'AP qui développent leurs services internationalement, d'autre part les agences de photographes comme Gamma, Sygma et Sipa qui font de Paris la plaque tournante du photojournalisme avant la crise qui les frappe au tournant des années 2000.

C'est dans ce contexte bipolaire que l'on voit émerger des collectifs de photographes avec pour ambition de vivre de leur métier sans pour autant avoir à se plier aux grandes agences photographiques qui règnent sur le marché. Ces collectifs joueront un grand rôle dans le statut du photographe auteur⁹⁷ qui va émerger au cours des années 1980.

En 1985, les photographes André Lejarre et Noak Carrau et le graphiste-photographe Alex Jordan⁹⁸, membre de l'atelier de conceptions Grapus, décident de « s'associer dans un collectif propre à favoriser leur rapport au monde, son devenir et leur implication dans une démarche de conception et de réalisation d'images »⁹⁹. Ils aménagent alors un local dans un quartier populaire de Belleville au Nord-Est de Paris qui logeait jusqu'à présent un café nommé *Le bar Floréal* : le collectif du même nom voit

95 Bertrand EVENO, *L'agence, Les photojournalistes de l'Agence France-Presse*, Éditions de la Martinière, Paris, 2001, p.6

96 *ibid*

97 Voir la partie « La scission du photojournalisme » p.47

98 Alex Jordan est un exilé allemand, il a quitté l'Allemagne en 1976 car il ne pouvait pratiquer son métier pour des raisons politiques

99 Françoise DENOYELLE, *Le Bar Floréal-Photographie*, Éditions Créaphis, Paris, 2005, p.27

alors le jour et deviendra le bar Floréal-photographie en 1992¹⁰⁰.

Cette initiative va se multiplier et de nombreux jeunes photographes vont suivre l'exemple du *Bar Floréal* et se réunir en collectif.

« *Des regroupements de travail alternatif continuent à se former, à l'instar du précurseur, Le bar Floréal. Sans prendre l'ensemble du système à rebrousse poils, les photographes des collectifs font seulement un pas de côté pour défendre des valeurs fondées sur la liberté de travailler en marge de l'information expéditive. Développer des sujets au long cours, engagés et culturels, reste une priorité de ces photographes. Avoir leur propre structure auto gérée, grâce au système de l'association, la plus légère des structures offre une liberté au groupe et aux individus qui les composent. Pas d'investisseur extérieur, pas de contingence* »¹⁰¹.

En 1991, Mat Jacob, Caty Jan, Patrick Tourneboeuf, Thierry Ardouin et Denis Bourges crée *Tendance Floue*. En 1995, c'est *Oeil Public* qui voit le jour sous l'impulsion de Guillaume Herbaut et Florent Baudin, tout juste diplômés de leur école respective. Depuis les années 2000, les collectifs se multiplient avec *Argos* en 2001, *Item* et *Transit* dans le sud de la France, *Myop*.

Les collectifs sont souvent nés sous l'impulsion de jeunes photographes sortant d'école ou d'Université et se regroupant en petits groupes. L'accès aux grandes agences, tels que Magnum ou VU, est effectivement très difficile. On y trouve une concentration de grands photographes et ces agences sont très prisées et ont, par conséquent, peu d'ouverture pour de nouvelles recrues. La solution face à ces difficultés d'intégration se trouve alors dans la création de leur propre structure. Le collectif, l'association ou la coopérative offre un système administratif plus souple qu'une agence permettant alors de créer des structures qui peuvent devenir de véritable « laboratoire ». Créateur de projet aussi bien commun qu'individuel, les collectifs sont souvent animés par les mêmes envies : « *un désir fort d'indépendance d'esprit pour réaliser un travail d'auteur* »¹⁰². Il y a une forte volonté de se détacher des grandes agences de presses et leur diffusion d'images « de stock » et de créer leur propre regard, leur propre identité.

« *Tout comme Walker Evans, les membres de l'Oeil Public semblent plus préoccupés de montrer que de démontrer, de décrire plutôt que de mener un combat exclusivement militant. On ressent donc une réelle distanciation entre les photographes et leur sujet, un parti pris récurrent de neutralité qui n'exclut pas la compassion mais évite le pathos et qui s'éloigne ainsi de la production spectaculaire et souvent grandiloquente de la grande presse illustrée* »¹⁰³.

Les collectifs ont également à cœur de resituer le photographe créateur, auteur, qui, bien que

100 Françoise DENOYELLE, *Le Bar Floréal-Photographie*, Éditions Créaphis, Paris, 2005, p.27

101 Annabelle LOURENÇO, *Les petites structures, collectifs et agences, sur le marché actuel de la photographie en France*, Mémoire de fin d'études à l'ENS Louis Lumière sous la direction de Françoise DENOYELLE, 2009, p.19

102 Annabelle LOURENÇO, *Les petites structures, collectifs et agences, sur le marché actuel de la photographie en France*, Mémoire de fin d'études à l'ENS Louis Lumière sous la direction de Françoise DENOYELLE, 2009, p.23

103 Agnès de GOUVION SAINT-CYR, *L'oeil public, quinze ans d'histoire : du photojournalisme à la nouvelle photographie documentaire*, Éditions Démocratic Books, Paris, 2010, p.3

faisant partie d'un groupe, a aussi sa propre sensibilité et son propre regard sur le monde et c'est à partir de cette notion fondamentale que les collectifs souhaitent sortir du lot et trouver leur place au sein du vaste marché de la photographie.

Du collectif à la SARL

Malgré l'ambition honorable des collectifs de se détacher des grandes agences de presse, il est très vite apparu qu'ils leur seraient difficile de survivre financièrement sous le statut associatif. Les collectifs se sont très vite retrouvés face à d'importantes difficultés économiques et certains ont donc opté pour un changement de statut. Le statut associatif étant insuffisant pour des vocations commerciales, certains collectifs ont dû glisser vers des formes sociétales comme les SARL¹⁰⁴. Face aux évolutions technologiques, à l'arrivée massive du numérique et à la demande de plus en plus forte d'archives en ligne, il était inévitable que ces petites structures évoluent pour pouvoir survivre.

En 2001, l'Oeil Public décide de passer ce cap et se divise en trois structures : *L'oeil Public le collectif* qui demeure tel que le collectif d'origine, *L'oeil Public.com* une SARL au capital de 8600 euros¹⁰⁵ permettant la mise en ligne et la diffusion d'archives et enfin une troisième SARL au capital de 11600 euros¹⁰⁶ a été créée pour gérer les commandes d'entreprises. Les difficultés économiques ont donc poussé le collectif à se resituer dans le marché en créant une structure moins légère mais toujours animée d'une volonté d'indépendance.

Pourtant, quelques années plus tard, en janvier 2010, *L'oeil Public* se voit contraint de déposer le bilan devant les grandes difficultés que l'agence rencontrent et son incapacité à sortir du lot. Elle est radiée le 28 septembre 2011¹⁰⁷. Selon Guillaume Herbaut¹⁰⁸, le collectif n'est pas ou plus une solution car il n'est plus adapté au marché.

« L'Œil Public a répondu à la crise des agences qui commençait alors dans les années 1990. Nous nous sommes tournés vers la presse pour vendre nos images, et celle-ci a été victime de sa propre crise. Dès lors, l'objet même de l'agence destinée à la diffusion des images n'était plus adapté au marché. C'est un constat que je fais depuis trois ans. Ces structures d'agences ne sont plus adaptées au marché; le système des collectifs est déjà dépassé. Nous devons réfléchir autrement. C'est encore trop lourd. Il faut être plus léger et chercher d'autres voies »¹⁰⁹.

Il faut toutefois nuancer les propos de Guillaume Herbaut car il était l'un des fondateurs et,

104 Les sociétés à responsabilité limitée sont des sociétés commerciales dont le nombre d'associé ne peut pas être inférieur à 2, ni supérieure à 100.

105 Ivan MATHIE, *Rapport de stage à L'oeil Public*, ENS Louis Lumière, 2008, p.6

106 « L'oeil Public », in *Société.com*, [En ligne], URL : <http://www.societe.com/societe/l-oeil-public-439893686.html>, consulté le 14 mars 2014

107 *ibid*

108 Guillaume Herbaut est l'un des fondateur du collectif *L'Oeil Public*

109 Guillaume HERBAUT, propos recueilli par Didier DE FAÏS, « *L'oeil Public ferme* », *Photographie.com*, [En ligne], mis en ligne le 25 décembre 2009, URL : <http://www.photographie.com/archive/publication/105790>, consulté le 11 mars 2014

surtout, l'un des piliers du collectif. La notoriété que lui a apporté la structure lui a permis de poursuivre sa route après la fin de *Oeil Public* qui a été un formidable tremplin pour lui. Bien que le système du collectif a ses faiblesses, il permet toutefois aux jeunes photographes d'unir leur matériel, leur personnalité et leur force mais aussi d'acquérir de l'expérience. Il est vrai que la multiplication des collectifs tend à réduire les chances de se démarquer et de se faire remarquer. Mais quel autre choix s'offre aux jeunes photographes dans la conjoncture actuelle ? Il est difficile, voir impossible, de trouver une place en tant que photographe indépendant et l'intégration des agences ne se fait pas sans avoir fait ses preuves.

L'association *MYOP*¹¹⁰ créée en 2005 va amorcer son changement de statut plus rapidement puisque c'est seulement deux années après la naissance de l'association que les membres vont la restructurer en agence de presse avec un capital de 8100 euros¹¹¹. *MYOP* a ainsi pour ambition d'améliorer la diffusion de leurs archives tout en conservant son caractère de petite structure au service du photographe. La structure existe toujours, mais de l'aveu de Lionel Charrier, co-fondateur de l'agence, ils survivent plus qu'ils ne vivent.

*« On a qualifié MYOP comme étant une agence, c'est une toute petite agence avec l'esprit du collectif, c'est à dire de garder le plus possible le pouvoir narratif de nos sujets [...]. Mais c'est vrai qu'on est une petite épicerie fine, on ne peut pas se battre contre des grosses structures comme l'AFP ou Reuters. Je pense que notre place existe encore même si on a du mal [...]. L'agence apporte de l'argent grâce aux archives, alors que les archives, on en a de moins en moins »*¹¹².

Le Bar Floréal n'a jamais souhaité voir sa structure évoluer vers une société de type SARL et continue de mener ses projets à bien. Pourtant, la crise qui frappe le marché de la photographie est loin de l'avoir épargné pour autant.

*« Le Bar Floréal fait ses projets, les montre, les diffuse donc ils sont vus. Ils sont vus mais très peu de gens - et depuis 10 ans plus personne - ne vient chercher des images au Bar Floréal. Le bar Floréal est une structure qui n'a pas beaucoup d'argent, qui est toujours au ras du dépôt de bilan et de fermer. On a des soucis pour assumer les transformations technologiques de ces dix dernières années. Ce qui a changé c'est qu'il a fallu beaucoup investir dans des outils numériques [...] On a beaucoup de mal à en assumer les coûts aujourd'hui et on a beaucoup de mal à trouver notre place. »*¹¹³.

110 L'association MYOP a été créée en 2005 par Guillaume Binet, Lionel Charrier, Oan Kim et Frédéric Stucin.

111 « L'agence MYOP », in Société.com, [En ligne], URL : <http://www.societe.com/societe/agence-m-y-o-p-500773932.html>, consulté le 14 mars 2014

112 Lionel CHARRIER, « L'état de l'offre et de la demande sur le marché du photojournalisme », sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

113 *ibid*

L'image au service de l'événement ou l'événement au service de l'image ?

L'essor du photojournalisme a posé un certain nombre de question quant à la notion « d'événement photographié » et de l'impact qu'il pouvait avoir sur le public. Car la photographie d'un événement, associée à la presse de masse, ne se contente pas d'enregistrer un fait, ni d'attester de la réalité d'un événement, elle répercute également l'événement auprès de nombreux lecteurs qui n'en sont pas le témoin direct mais le témoin passif. La photographie de presse, « contribue ainsi à faire ou, du moins, à renforcer l'impact de cet événement »¹¹⁴. Ainsi, lorsqu'un événement est couvert par la presse, elle lui accorde une importance particulière et la photographie devient en quelques sortes un critère de hiérarchisation de cette importance. Un événement couvert par de nombreux photographes sera considéré comme un événement très important.

Cette notion est extrêmement importante pour la suite de cette recherche car elle donne à la photographie le pouvoir de redéfinir un événement, de lui donner de l'importance, de privilégier certains faits plutôt que d'autres. A l'opposé donc, de ce que Raymond Depardon a appelé « une photographie des temps faibles » qu'il décrit ainsi :

*« Dans une photographie du temps faible, rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleur, ni de lumière magnifique, pas de petit rayon de soleil, pas de chimie bricolée – sauf pour obtenir une extrême douceur »*¹¹⁵.

La photographie et la presse ont donc un pouvoir bien plus conséquent qu'il n'y paraît. Associées, la capture de l'image et sa diffusion en masse amène à une hiérarchisation des événements. Mais les critères de cette hiérarchie sont flous : est-ce l'intérêt visuel que l'on privilégie ? C'est ce que considère Sylvain Maresca :

*« Mais, à force de se focaliser sur des événements non seulement pré-vus, mais planifiés et organisés en fonction de leur rendu audiovisuel, les médias nous saturent d'images déjà vues. L'actualité nous est signalée par des « visuels » reconnaissables dans une logique de communication, plutôt que décrite par des documents, en particulier photographiques, à visée informative. On peut se demander si les événements sont encore des faits qui méritent une image ? Ne s'agit-il pas plutôt, désormais, des (seules?) actualités faites pour l'image ? »*¹¹⁶.

L'événement est donc construit autour de la représentation et cette représentation est dépendante de la volonté d'obtenir une image sensationnelle. L'événement n'existe donc que s'il est médiatisé au détriment de ce que l'on pourrait appeler « les crises oubliées ».

114 Sylvain MARESCA, « La notion d'événement redéfinie par la photographie de presse » in *Photo de presse, usages et pratiques*, Gianni HAVER (sous la direction de), Éditions Antipodes, Lausanne, 2009, p.27

115 Raymond DEPARDON, « Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles », propos recueillis par André ROUILLÉ, Emmanuel HERMANGE, Vincent LAVOIE, *La Recherche photographiques*, « Les choses », n°15, automne 1993, p.80

116 Sylvain MARESCA, « La notion d'événement redéfinie par la photographie de presse » in *Photo de presse, usages et pratiques*, Gianni HAVER (sous la direction de), Éditions Antipodes, Lausanne, 2009, p.38

L'association de la presse de masse et de la photographie « fait » donc l'événement mais c'est aussi la raison pour laquelle la photographie de presse s'est elle-même paralysée dans ses propres stéréotypes, ses propres icônes et son incapacité à aller au delà des clichés visuels qu'elle a instauré.

« La photographie de presse est peut-être douée de vie, mais elle excelle aussi dans l'art de paralyser l'Histoire par une représentation exclusive et stéréotypée. L'image de presse entretient avec l'événement un rapport de force : elle veut lui imposer ses vues. Elle va dessiner l'événement selon les règles de représentations que doit prendre aujourd'hui le fait pour être diffusé. La photographie de presse choisit son instant événementiel comme on choisit un bel habit le soir d'une sortie. Elle habille l'événement pour nous le rendre lisible »¹¹⁷.

La photographie de presse est donc devenue une photographie stéréotypée avec ses icônes et son langage propre, annihilant totalement la notion de « regard » ou de « point de vue » que peut avoir un photographe ; balayant aussi la possibilité de diffusion de reportage de fond, d'essais photographiques, qui sont loin de correspondre aux attentes de la presse.

L'image unique, décorative, c'est désormais l'utilisation de la photographie et ce sont ces images que les grandes agences de presse possèdent. Le marché de l'image est dominée par la photographie de presse unique. C'est aujourd'hui ainsi qu'elle a le plus de chance d'être diffusée mais c'est aussi pour cela qu'elle est entrain de mourir.

117 Frédéric LAMBERT, *Mythographies, La photo de presse et ses légendes*, éditions Edilig, 1986, p.38

LA LÉGITIMATION DE LA PHOTOGRAPHIE AU TOURNANT DES ANNÉES 1970

La rencontre entre photographie et art contemporain

La photographie, nouveau médium des artistes contemporains

Le débat sur l'art et la photographie a longtemps été – et est toujours - au cœur des préoccupations des photographes et des théoriciens de la photographie. La légitimation du médium dans le champ de l'art a été l'un des enjeux majeurs depuis sa création. Si de nombreuses tentatives de reconnaissance culturelle du médium ont ponctué l'histoire de la photographie, à commencer par le mouvement pictorialiste dès les années 1850, c'est au cours des années 1970 que la photographie va connaître un regain d'intérêt dans le champ artistique, ce qui va lui permettre de s'y inscrire définitivement. C'est à cette même période que la photographie de presse est détrônée par l'image animée de la télévision. En un sens, il a fallu que la photographie « perde » sa pratique historique principale qu'était le photojournalisme pour pouvoir entrer dans le champ de l'art.

« Dans le contexte des années 1960 et du début des années 1970 de remise en cause et de déconstruction des pratiques artistiques classiques, la photographie connaît un regain d'intérêt de la part de la plupart des avant-garde artistiques qui en apprécient la nature mécanique, sérielle et la fonction documentaire »¹¹⁸.

Paradoxalement, la photographie a intégré le champ de l'art grâce à sa capacité à remettre en cause le culte de l'originalité de l'oeuvre d'art¹¹⁹. En effet, au cours des années 1960, certains artistes vont s'emparer du médium photographique et son caractère reproductible pour contrecarrer le modèle de l'oeuvre unique. Ces artistes dits « conceptuels » tels que Edwar Ruscha, Victor Burgin ou encore Joseph Kosuth, vont remettre en cause la notion même d'artiste ou d'art comme à travers l'exposition organisée par Mel Bochner à la Visual Arts Gallery de New York en 1966, intitulée « Workings Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art ». Le médium photographique, à travers son caractère purement mécanique, sera un outil privilégié pour ces artistes. Ils vont jouer sur le caractère informatif de l'image et vont avoir à cœur de désacraliser l'objet d'art. Les artistes conceptuels s'attachent « *quels que soient leurs angles d'attaques ou champs d'interrogations, à flatter une conception “ réaliste “ et “ objective “ de la photographie* »¹²⁰.

Edward Ruscha sera un pionnier en la matière, il va ainsi publié en 1963 l'ouvrage *Twentysix Gasoline Stations*¹²¹ qui présente 26 photographies en noir et blanc de stations services sobrement mises en page, reproduites sur un papier ordinaire et imprimées avec le procédé offset. Il poursuivra sa

118 Quentin BAJAC, *La photographie, du daguerréotype au numérique*, Éditions Gallimard, Paris, 2010, p.287

119 Rosalind KRAUSS, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993

120 Erik Verhagen, « La photographie conceptuelle », in *Études photographiques*, 22 | septembre 2008, [En ligne], mis en ligne le 31 août 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1008>. consulté le 15 mars 2014

121 Edward RUSCHA, *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press 1963

recherche formelle avec plusieurs ouvrages du même type, ayant pour sujet des parkings¹²², des piscines¹²³ ou encore des palmiers¹²⁴. Il a la volonté de modifier les modes de création classique et s'interroge sur la notion d'oeuvre d'art. La photographie est pour lui un procédé purement technique ou informatif mais en aucun cas artistique¹²⁵. Ironiquement, son ouvrage *Twentysix Gasoline Stations* est devenu une « relique » photographique : la librairie Raptis Rare Books aux États-Unis le propose au prix de 18 771,07 €¹²⁶.

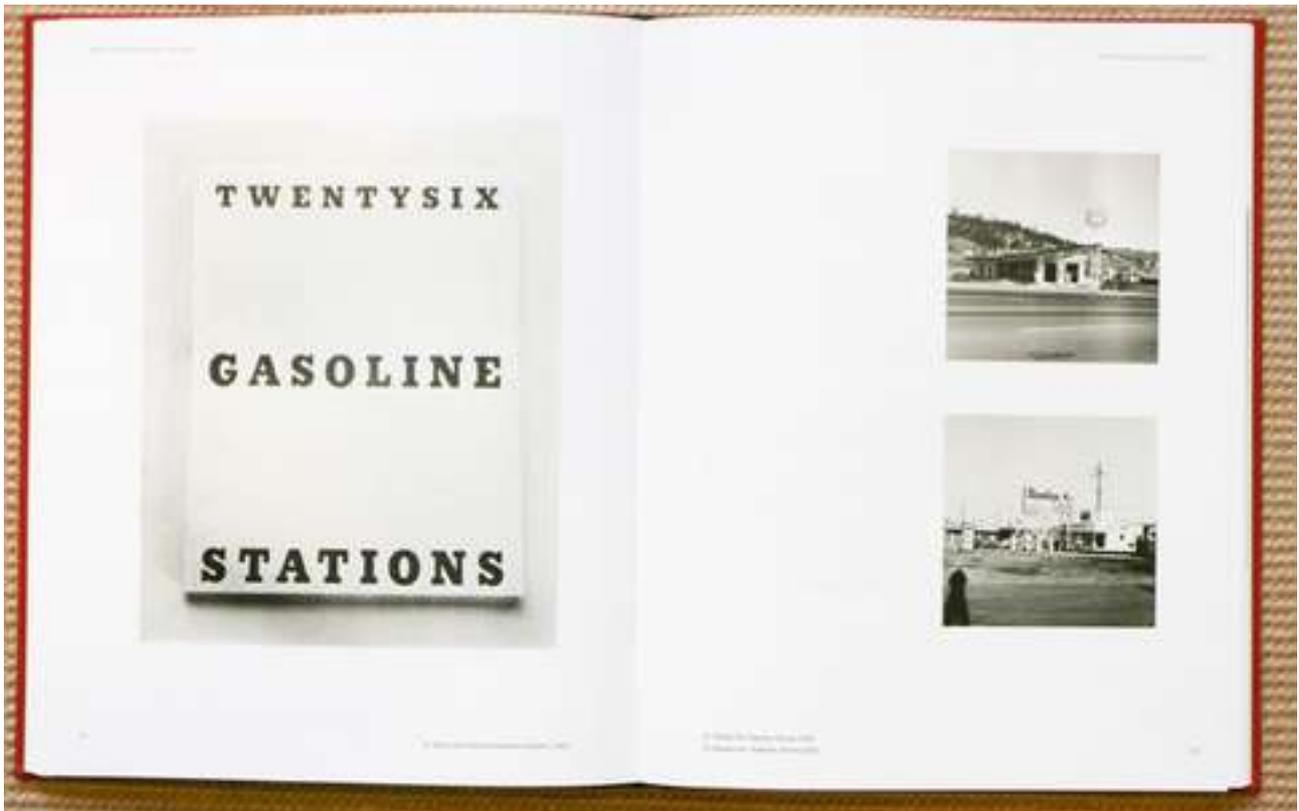


Illustration 4: Edward RUSCHA, *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press 1963

Dans la même veine, Bernd et Hilla Becher¹²⁷ entreprennent un inventaire visuel, basé sur une sérialité systématique à l'aide de photographies de bâtiments industriels souvent à l'abandon. Avec un protocole stricte, une lumière neutre, un même point de vue, ces « typologies » s'inscrivent dans une démarche documentaire notamment hérité de Walker Evans. Bernd Becher prend la tête de l'enseignement de photographie à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf et forme de nombreux

122 Edward RUSCHA, *Thirtyfour Parking Lots*, Ed Ruscha, 1967

123 Edward RUSCHA, *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, Ed Ruscha, 1968

124 Edward RUSCHA, *A Few Palm Trees*, Heavy Industry Publications, 1971

125 Anne MOEGLIN-DELCROIX in *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 26.

126 « Twentysix Gasoline Stations », in *Abebooks*, [En ligne], URL : <http://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL>, consulté le 05 mai 2014

127 Bernd (1931-2007) et Hilla Becher (1934-/) sont un couple de photographe allemands ayant influencé de nombreux jeunes photographes, notamment à travers l'enseignement de Bernd Becher à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf.

artistes comme Andreas Gursky, Thomas Struth ou encore Thomas Ruff. Cette génération d'artistes, grandement influencée par les Becher, formera ce que l'on a appelé l'« école de Düsseldorf » et va connaître un très fort rayonnement.

Paradoxalement, c'est en rejetant le potentiel artistique de la photographie que son processus de légitimation artistique a commencé. Cette utilisation massive de la photographie par les artistes va amorcer un processus de reconnaissance culturelle qui a eu un rôle capital au sein de la scission qui s'est opérée dans le photojournalisme. La photographie comme objet culturel prend de plus en plus de poids et l'apparition d'une critique photographique régulière dans les journaux nationaux va avoir pour ambition d'attirer l'attention du public sur ce phénomène.

L'apparition de la critique photographique

Au cours des années 1970, trois chroniques de critique photographique régulière font leur apparition dans les journaux *Libération*, *Le Figaro* et *Le Monde*. La photographie n'était pas encore réellement admise comme un moyen d'expression artistique et le rôle des critiques photographiques dans la légitimation de la photographie fut, à tout point de vue, considérable.

Le pionnier de cette critique fut Michel Nuridsany¹²⁸ qui débuta une chronique régulière dans les pages du *Figaro* dès 1971. Il combattra avec force ce qu'il considérait comme le dénigrement de la photographie par l'art et tentera de la légitimer en la comparant régulièrement à la peinture ou à la musique classique. Il avait pour ambition, à travers sa critique, d'inciter le public à considérer la photographie comme une forme d'art à part entière qui pourrait renouveler l'art contemporain.

*« Alors que l'art contemporain, dans son ensemble, tend à se couper de la vie, se sclérose et se perd en recherches formelles, ces photographes, humblement, mais avec force, nous montrent dans toute sa crudité, la vie... c'est la comédie humaine que ces reporters nous donnent à voir »*¹²⁹.

Quelques années plus tard, il est rejoint dans son effort par Hervé Guibert¹³⁰ qui commencera sa critique photographique pour *Le Monde* en 1977, puis par Christian Caujolle¹³¹ qui écrira pour *Libération* à partir de 1978. Bien qu'opposés sur de nombreux sujets et ayant une démarche très distincte les uns des autres, les trois critiques ont à cœur de porter la photographie vers une nouvelle reconnaissance et de modifier les pratiques culturelles du public. Ils assisteront avec enthousiasme à l'institutionnalisation progressive de la photographie et déploieront le manque de théorisation de

128 Michel Nuridsany est un écrivain, critique d'art et littéraire ainsi que commissaire d'exposition. Il a écrit une rubrique de critique photographique pour le journal *Le Figaro* à partir de 1970 avant de s'en désintéresser à partir des années 1980.

129 Michel NURIDSANY, « *Les meilleures photographies de reporters de Paris-Match* », in *Le Figaro*, 5 mai 1971

130 Hervé Guibert était un écrivain et journaliste. Il a commencé une rubrique de critique photographique pour *Le Monde* de 1977 à 1985.

131 Christian Caujolle est un chercheur, journaliste et commissaire d'exposition. Il est à l'origine de la création de l'agence Vu. Il a commencé une rubrique de critique photographique pour le journal *Libération* en 1978 qu'il poursuivra jusqu'en 1985.

l'histoire de la photographie.

« Le manque de théorie concernant la photographie est un thème constant sur lequel les trois critiques font un constat commun, et la question se pose de savoir sur quelles réalités ce constat est fondé. D'autant plus que les allusions aux théoriciens de la photographie, rencontrées dans les articles de chacun d'eux, dégagent une impression de défiance, et parfois même de franche hostilité »¹³².

Les critiques photographiques, dans un contexte où la théorisation est inexistante ou tout du moins insuffisante, ont réalisé une mission pédagogique considérable et *« ce travail d'information et d'instruction auprès du public a favorisé l'essor nouveau qu'à connu la photographie à la fin des années 1970, en même temps qu'il incitait les institutions publiques à développer des actions culturelles importantes : expositions nationales, commandes publiques et création à Arles de l'École Nationale de la Photographie, par exemple »¹³³.*

Tout au long de leur critique, Christian Caujolle, Michel Nuridsany et Hervé Guibert ne se sont pas contentés de faire part des différents événements liés à la photographie. Ils ont amorcé un travail « d'éducation » à l'image, apportant à la photographie d'autres caractéristiques que sa valeur informative. Car jusqu'à présent l'image de presse était la photographie la plus connue par le public et essentiellement appréciée pour sa valeur « informative ». À travers la critique, d'autres critères de jugement apparaissent : l'esthétique, le fond, la forme, le sens. L'essor de la critique photographique démontre au public que la photographie n'a pas qu'une valeur d'authenticité et de document.

L'institutionnalisation de la photographie

Les actions institutionnelles pour la photographie

Au cours des années 1970 en France, de nombreuses institutions étatiques se sont préoccupées de la photographie contemporaine et ont participé à sa légitimation dans le domaine de l'art.

« L'année 71 marquera-t-elle une date dans l'histoire de la photographie en France ? La création de multiples galeries de photographies à Paris, un engagement de plus en plus net du public pour ces manifestations nous inclinent à le penser »¹³⁴.

La Bibliothèque Nationale (BN), sous l'impulsion du conservateur pour la photographie contemporaine Jean-Claude Lemagny¹³⁵, ouvre en 1971 la première galerie d'exposition consacrée à la photographie :

« Nous assistons aujourd'hui à l'essor d'une photographie qui se pense elle-même comme liberté

132 Robert PUJADE, *Art et photographie, La critique et la crise*, Ouverture Philosophique, Édition L'Harmattan, Le Mesnil-sur-l'Estrée, 2005 p.67

133 *ibid* p.187

134 Michel NURISDANY, *Le Figaro*, 21 décembre 1971

135 Jean-Claude Lemagny fut nommé à ce poste en 1968, il est agrégé d'histoire et spécialiste de la gravure

créatrice. Ce qui signifie qu'elle revendique le droit d'interpréter à sa manière de transformer et, même si elle ne déforme rien, de subordonner l'objet à l'initiative de l'auteur »¹³⁶.

Bien que la démarche de Jean-Claude Lemagny soit honorable, la BN n'est pas un organisme entièrement consacré à la photographie et il faudra attendre 1976 pour que l'état agisse en faveur de la photographie. C'est en effet à cette date que Michel Guy, secrétaire d'État à la culture, dégage un budget entièrement consacré à la photographie qui permet la création d'un Service de la photographie¹³⁷ auprès du Centre national de la photographie. Ce service a pour vocation la conservation du patrimoine et l'aide à la création contemporaine. Le premier organisme national pour la promotion de la photographie en France voit alors le jour et est sous la responsabilité de ce service : la Fondation nationale de la photographie à Lyon, subventionnée à 70% par l'État et à 30% par la ville. Ce premier organisme national sera le début de l'institutionnalisation de la photographie qui ne cessera de s'accroître au cours des années 1970. Cette institutionnalisation de la photographie l'entérine comme art car elle est enfin reconnue publiquement en France.

*« Conjointement, au cours des années 1970, l'État et la Ville de Paris tentent, par des actions parfois communes – comme le Mois de la Photo – de lier patrimoine et création contemporaine. Au sein de manifestations généralistes, la photographie appliquée, et notamment la photographie de reportage, acquiert une reconnaissance institutionnelle »*¹³⁸.

L'intervention de l'Etat dans le processus de légitimation de la photographie dans le champ culturel est une étape essentielle qui va permettre à la photographie de se positionner définitivement comme art. Cette nouvelle reconnaissance va s'accompagner de la création de nombreux événements, de galeries, de festivals et de prix dédiés à la photographie.

Les prix et festivals

En juillet 1970, les premières Rencontres photographiques d'Arles¹³⁹ sont créées par le photographe Lucien Clergue, l'écrivain Michel Tournier et le conservateur du musée Réattu en Arles Jean-Maurice Rouquette. Dans un premier temps associées à un festival de danse, de cirque et de musique, les Rencontres ont pour ambition de promouvoir l'appartenance du médium aux beaux-arts. En effet, l'institutionnalisation de la photographie par l'Etat ne sera effective que quelques années plus tard comme nous venons de le voir. L'association, *« prenant acte du peu d'intérêt que soulève la création*

136 Jean-Claude LEMAGNY, « Tendances de la créativité contemporaine », in *Monuments historiques*, n°10, 1980, p.32

137 Le Service de la photographie est une cellule administrative créée en juillet 1976 auprès du centre national de la cinématographie. Il est dirigé par Pierre Barbin, chargé de mission, assisté de d'Agnès de Gouvion Saint-Cyr et de Françoise Jolibois

138 Gaëlle MOREL, *Le photoreportage d'auteur, L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, CNRS Editions, Paris, 2006, p.37

139 Les Rencontres photographiques d'Arles ne deviendront *internationales* qu'en 1973

photographique auprès des institutions »¹⁴⁰ a donc la volonté d'attirer l'attention des pouvoirs publics et locaux sur la photographie. Ce sera chose faite dès 1975, date à laquelle la manifestation sera enfin subventionnée par l'État permettant aux Rencontres de quitter le festival et de devenir un événement indépendant. Selon Guy Mandéry, le budget consacré aux Rencontres passe de 40 000 francs à 1 millions de francs entre 1973 et 1980¹⁴¹. Les Rencontres deviennent alors un véritable marché de la photographie où se rassemblent ses différents acteurs : photographes, critiques, éditeurs, responsables de galeries, etc.

Quelques années plus tard, en novembre 1980, a eu lieu la première édition du Mois de la Photo à Paris, organisée par l'association Paris Audiovisuel qui a vu le jour en 1978 et qui est dirigée par Jean-Luc Monterosso. Cette première édition compte une trentaine de lieux d'expositions, essentiellement des galeries et des fondations d'entreprises privées mais aussi quelques lieux municipaux : le musée d'Art Moderne de la ville de Paris accueille une rétrospective consacrée à Henri-Cartier Bresson et la Bibliothèque historique de la Ville de Paris présente une exposition sur Charles Marville¹⁴². La médiatisation de l'événement est importante et son succès assez conséquent. Jacques Chirac, alors Maire de Paris, salue « *une forme d'expression éminemment moderne et populaire* »¹⁴³. Le Mois de la Photo a désormais lieu tous les deux ans à Paris.

Quelques années plus tard, en 1989, le festival international de photojournalisme *Visa pour l'Image* fait son apparition à Perpignan. Sa création vient de la réponse à l'appel d'offre, lancé par la municipalité et la chambre du commerce et de l'industrie de Perpignan, des magazines *Photo* et *Paris-Match* ainsi que de l'entreprise de presse Filipacchi Médias. Le festival est avant tout devenu un marché économique pour les professionnels mais a également eu un succès médiatique et commerciale et fut l'un des premiers festivals entièrement consacré au photojournalisme en France.

« *Réunissant tous les acteurs de la chaîne commerciale du photojournalisme dans la presse, Visa pour l'image a su développer, parallèlement au festival, un véritable marché économique. Chaque année, tous les professionnels de la presse se retrouvent à Perpignan pour se rencontrer et faire des affaires dans un lieu spécifique qui est mis à leur disposition. Ce marché, devenu un rendez-vous important, assure la présence d'un public professionnel fidèle et assidu, et répond donc au vœu touristique des institutions locales* »¹⁴⁴.

Depuis la création de ces trois événements importants, de nombreux autres festivals se sont créés partout en France. Ainsi en 2009, la première édition du festival *Images Singulières* a lieu sous

140 Robert PUJADE, *Art et photographie, La critique et la crise*, Ouverture Philosophique, Édition L'Harmattan, Le Mesnil-sur-l'Estrée, 2005 p.54

141 Guy MANDÉRY, « Le statut d'Arago », in *1981-1991 Vous avez-dit culture ? Chronique d'une décennie culturelle*, Paris, CNP, 1992, p.253

142 Charles Marville (1813-1879) est un photographe français, notamment connu pour ses photographies de Paris avant les transformations effectuées par Georges Haussmann sous le second empire

143 Jacques CHIRAC, *Catalogue général du Mois de la Photo à Paris 1980*, Paris, Paris Audiovisuel, 1980, p.7

144 Chabert GARANCE, « Le festival Visa pour l'image », in *Études photographiques*, [En ligne], mis en ligne le 15 novembre 2004, URL :<http://etudesphotographiques.revues.org/397>, consulté le 04 avril 2014

l'impulsion de Valérie Laquittant¹⁴⁵ et Gilles Favier¹⁴⁶. Ces derniers ont une grande affection pour la photographie documentaire, ils ont donc décidé de la mettre à l'honneur dans ce festival qui va rapidement prendre de l'ampleur. Chaque année, le festival est basé sur la résidence d'un photographe français ou étranger qui réalise un reportage sur la ville de Sète pendant six semaines. Avant de lancer la première édition du festival, le photographe suédois Anders Petersen avait inauguré ce travail de résidence en 2008. La première édition a ensuite accueilli le français Bertrand Meunier puis par ordre chronologique : la new-yorkaise Juliana Beasley, l'espagnol Juan Manuel Castro Prieto, le canadien Christopher Anderson et enfin le Belge Cedric Gerbehaye. La prochaine édition du festival qui aura lieu du 28 mai au 15 juin 2014 accueillera cette fois le photographe français Richard Dumas. Chaque travail en résidence fait ensuite l'objet d'un livre édité par *ImageSingulières*¹⁴⁷. Parallèlement, le festival présente également des expositions individuelles ou collectives, des soirées de projections, des « workshops » ou encore des stages.

Les festivals dédiés à la photographie se portent très bien comme le prouve le festival *ImageSingulières* qui a vu sa fréquentation augmenter chaque année depuis sa création¹⁴⁸. On pourrait donc se laisser tenter de dire que la photographie se porte bien également au vu de l'engouement du public pour ces événements. La notion d'événement a ici une importance capitale pour nuancer ces propos. Car le succès de ces festivals tient également à leur nature éphémère et exceptionnelle. Valérie Laquittant a ainsi ouvert la *Maison de l'Image Documentaire* (MID) en 2011 à Sète qui est un lieu d'exposition ouvert toute l'année. Le festival *ImageSingulières* étant désormais un rendez-vous respecté dans le monde de la photographie, on pourrait penser que la MID bénéficie de son succès. Il n'en est rien. La fréquentation de la MID, dont l'accès est pourtant gratuit, est extrêmement faible. L'événement exceptionnel qu'est un festival pousse le public à se déplacer mais la magie ne peut opérer au quotidien. D'autant plus que si les festivals permettent une certaine visibilité aux photographes exposés, les événements les plus réputés présentent souvent des photographes déjà visibles et rarement de jeunes photographes. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause le système des festivals mais plutôt de balayer la croyance que le succès public des festivals et autres événements photographiques prouvent la bonne santé de la profession.

Parallèlement à la création de ces nombreux festivals, on a vu apparaître de nombreux prix internationaux décernés annuellement aux photographes. Ces prix existent depuis un certain nombre d'années comme le prestigieux prix Pulitzer qui s'est ouvert à la photographie en 1942 ou encore le World Press Photo qui a été créé en 1955 et qui accorde une bourse de 10000 euros à l'auteur de l'image la plus exemplaire d'un fait d'actualité récent. Mais au tournant des années 1970, d'autres prix réservés à

145 Valérie Laquittant a créé l'association CÉTÀVOIR en 2004 à Sète qui est à l'origine du festival.

146 Gilles Favier est photographe pour le journal *Libération* et membre de l'agence VU.

147 De 2009 à 2012, les ouvrages étaient co-édités par Images en manœuvres Éditions. Depuis 2013, la maison d'édition Le bec en l'air éditions a pris le relais.

148 Claire FISCHER, « Rapport de Stage, L'association CÉTÀVOIR », École Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2013

la photographie apparaissent en France. En 1983, le Centre National de la Photographie¹⁴⁹, sous l'impulsion de Robert Delpire, va mettre en place le 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'expression* »¹⁵⁰. Il s'agit de la première biennale de la jeune photographie en France. D'autres grands prix vont faire leur apparition : le grand prix Paris-Match du photojournalisme créé par Roger Thérond et Jean-Luc Monterosso à l'occasion de la première édition du Mois de la photographie ou encore le prix Henri-Cartier Bresson initié par Robert Delpire en 1988.

La photographie est définitivement entrée dans le champ de l'art au cours des années 1970 et elle connaît aujourd'hui un grand succès auprès du public. Les festivals photographiques ont de plus en plus de succès, leur fréquentation ainsi que l'intérêt porté à la photographie ne font qu'augmenter. Le Salon de la Photographie¹⁵¹ qui a lieu tous les ans depuis 2007 a connu une hausse de fréquentation de 6,1 %¹⁵² en 2013 par rapport à l'édition 2012, avec 85 526 visiteurs.

La situation des photographes est donc paradoxale. D'une part, le public est de plus en plus attiré par le médium photographique et les divers événements qui lui sont liés mais d'autre part, la situation professionnelle de nombreux photographes reste très précaire.

La scission du photojournalisme

Deux pratiques, deux statuts

Distinction entre photojournalisme et photoreporter

Au tournant des années 1970, un certain nombre d'éléments vont amener les photojournalistes à se redéfinir. D'une part, la presse papier doit désormais faire face à la concurrence de la télévision. Éprouvant des difficultés financières, elle se tourne vers les images illustratives fournies en masse par les grandes agences de presse et laisse très peu de place au reportage de fond, autant pour les financer que pour les publier. Les agences de photographes sont également en difficulté face à cette nouvelle économie de marché et cela a amené un certain désarroi au sein de la profession de photojournaliste. Comme nous venons de le voir, c'est à cette même période que la photographie s'est définitivement ancrée dans le domaine de l'art et a réussi à attirer l'attention des pouvoirs publics.

Pour tenter de restaurer la légitimité de la photographie de presse, de nombreux photographes

149 Le Centre National de la Photographie (CNP), financé par les subventions du ministère de la culture, a été créé à Paris en 1982 avec Robert Delpire à sa tête. Le CNP a fusionné avec le Patrimoine Photographique pour donner naissance à l'association du Jeu de Paume

150 Photogénies. *Moins Trente/Une minute pour une image*/Photo Poche, n°1, CNP, 1983, n.p.

151 Le salon de la photo est un salon consacré à la photographie qui se déroule tous les ans au Parc des expositions de la porte de Versailles. Il a été créé en 2007

152 « Salon de la photo 2013 : affluence et tendances » in *photobusiness.fr*, [En ligne], mis en ligne le 13 novembre 2013, URL : <http://www.photobusiness.fr/Salon-de-la-photo-2013-affluence-et-tendances-News-Photobusiness,1788.html>, consulté le 27 avril 2014

ont revendiqué une distinction entre le photojournalisme « dont l'ambition consisterait à concurrencer la télévision par une couverture immédiate et superficielle des événements »¹⁵³ et le photoreportage « qui se définirait par une présence longue sur le terrain, les qualités morales de l'opérateur et l'affirmation de sa subjectivité »¹⁵⁴.

« Le photojournalisme est souvent confondu par le grand public avec le photoreportage. Ces deux types de photographies sont utilisées par la presse, mais elles le sont différemment. En effet, le photoreportage suppose une approche photographique de l'événement dans sa durée [...] Le photojournaliste est envoyé par l'agence à un moment précis, dans un pays-donné, là où "quelque chose" se produit. Il doit ramener la photo, le document-choc »¹⁵⁵.

Le monde de la photographie de presse se scinderait alors en deux : d'une part le photojournalisme, destiné à fournir à la presse les photos-chocs et sensationnelles qu'elle aime tant, d'autre part le photoreporter à la recherche de reportage de fond qu'il réalise dans la durée, en approfondissant le sujet. Comme pour consacrer cette nouvelle distinction, le prix Pulitzer crée deux catégories en 1968 l'une pour primer la *Breaking News Photographie*¹⁵⁶, soit la photographie d'actualité, et l'autre pour primer la *Feature Photography*¹⁵⁷ soit la photographie d'article de fond.

Le statut d'auteur

Parallèlement à cette distinction, la notion de photographe « auteur » émerge au cours des années 1970 pour se démarquer des photojournalistes des grandes agences de presse.

La notion de droit d'auteur est apparu au cours des années 1790 à travers la promulgation de deux décrets-lois en 1791¹⁵⁸ et 1793¹⁵⁹. Ces deux décrets constituent la base de la définition légale de l'auteur qui était jusqu'à présent assimilé à un artisan et qui possède désormais un statut à part entière qui lui confère des privilèges et notamment le droit de propriété qui lui permet de conserver la paternité de son œuvre même après sa vente. Le statut d'« auteur » permet alors de faire une distinction entre le culturel et l'industriel mais – la photographie n'ayant pas encore été inventée – cette définition ne concerne alors que les auteurs d'ouvrages littéraires, les peintres, les dessinateurs et les compositeurs musicaux. Il faudra attendre la loi du 11 mars 1957 pour prendre compte dans cette définition les auteurs d'« œuvres photographiques de caractère artistique ou documentaire et celle de même caractère

153 André GUNTHER, Michel POIVERT, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007, p.341

154 Ibid

155 Pierre de FENOÏL, propos recueillis par Carole NAGGAR, *Photojournalisme*, Lyon, Fondation nationale de la Photographie, 1977, n.p.

156 Voir Annexe pp.136_148

157 Voir Annexe pp.136_148

158 Loi de 1971, adoptée par l'assemblée constituante, concerne le droit de représentation, la liberté des spectacles et les droits des auteurs.

159 Le décret-loi des 19-24 juillet 1973 est relatif aux droits de propriété des auteurs et a trait au droit de reproduction.

obtenue par un procédé analogue à la photographie »¹⁶⁰. Il est intéressant de constater que dans cette notion d'auteur, une œuvre photographique artistique ne peut être considérée comme documentaire et vice-versa. De plus, cette condition impose que l'auteur de la photographie soit en mesure de démontrer la valeur artistique ou documentaire de son image pour être considéré comme un auteur. Cette considération sera supprimée de la loi du 3 juillet 1985 qui actualise la loi de 1957 et qui abroge ces conditions pour se concentrer uniquement sur l'originalité de l'oeuvre.

Cette notion d'auteur a une grande importance dans les bouleversements que la photographie de presse va connaître au tournant des années 1970, car elle permettra de faire la distinction entre les photoreporters et les photojournalistes. La photographie d'auteur va se positionner en opposition à la photographie d'actualité utilisée par la presse. Autrement dit, les photographes auteurs vont laisser à la presse les sujets dits « brûlants » d'actualité immédiate et vont partir à la recherche de sujet qui ne s'inscrivent pas dans ce que l'on pourrait appeler de « l'exclusivité ». Les photoreporters « auteurs » vont se réunir dans les agences plus culturelles comme l'Agence Vu ou les collectifs, laissant les grandes agences de presse aux photojournalistes.

De l'objectivité journalistique à la subjectivité de l'auteur

Une des notions essentielles dans la scission qui s'opère dans le monde de la photographie de presse est la notion de subjectivité. En effet, les photographes « auteurs » vont avoir à cœur de marquer leur différence grâce à leur « regard » et leur « point de vue » qu'ils portent sur le monde. Ils ont la volonté de se démarquer de la photographie d'actualité en étant à la fois journaliste et créateur mais plus uniquement un simple « pousse-bouton ». Leur différence vient de leur identité, de leur personnalité et de leur expérience, qu'ils décident par ailleurs de mettre en évidence dans leur image. L'image n'est donc plus seulement la reproduction d'un événement mais devient l'empreinte de la présence du photographe lors d'un événement, bouleversant ainsi le sujet de l'image. L'événement n'est plus le sujet principal, c'est le photographe qui le devient à travers ses sentiments et son expérience personnelle.

Le travail « Huis-Clos » d'Antoine d'Agata¹⁶¹ réalisé en octobre 2000 et portant sur les conflits à Jérusalem est un bon exemple pour évoquer cette photographie d'auteur. Antoine d'Agata a été envoyé par l'agence Vu, dont il fait parti à cette époque avant de rejoindre Magnum en 2004. Le reportage a été commandé par le magazine américain *Newsweek* qui ne le publiera pas contrairement au mensuel *Le Monde Diplomatique*¹⁶². Antoine d'Agata a toujours eu une pratique photographique en marge car il témoigne autant de son sujet que de sa propre situation dans ses images. Il plonge à corps perdu dans les événements qu'il photographie et ses clichés sont emprunts de sa propre expérience. La situation pour le travail Huis-Clos est différente car il s'agit d'une commande extérieure, il n'a pas pu choisir ce sujet et en

160 Article 3 de la loi du 11 mars 1957

161 Antoine d'Agata est un photographe français, il fait partie de l'agence Magnum depuis 2004.

162 Antoine D'AGATA, « Huis clos », in *Le Monde Diplomatique*, décembre 2000, p.20

ce sens, ne peut pas avoir le même investissement personnel extrême. Pour lui, il s'agit d'une expérience douloureuse et il prend alors conscience de la réalité de la situation du reportage actuel :

« Ce vendredi de prière, « jour de colère », je suis en position de photographe d'une situation de conflit pour le compte d'une presse partielle. L'idée de pratiquer la photographie comme un sport, et de maquiller l'exercice de bons sentiments me répugne. Mais il est tentant de confronter le processus photographique aux réalités rigides de la commande et à la prise de risques physiques, de remettre en question mon engagement face aux impératifs et dysfonctionnements de l'information et de ses modes de productions »¹⁶³.



Illustration 5: Antoine d'Agata, *Huis Clos*, 2000

À travers ce texte, Antoine d'Agata exprime son rejet de l'utilisation de la photographie par la presse et refuse d'y prendre part. Bien qu'il exprime cette tentation d'y céder, le résultat du reportage qu'il a réalisé s'éloigne des images consensuelles de la presse. Ses images, en noir et blanc, sont floues, décadrées, les distorsions optiques sont très présentes. À travers ces effets, on perçoit le malaise du

163 Antoine D'AGATA, « Huis-Clos, in *Manifeste*, Le point du jour éditeur, octobre 2006, p.16

photographe devant une situation qui lui échappe, un sujet qui n'est pas le sien. Ces photographies, presque chaotiques, résonnent comme la mise en image des questionnement qui agitent Antoine d'Agata lors de sa prise de vue. Son texte de présentation pour sa série Huis-Clos ne peut mieux l'exprimer : « [...] *il faut chercher la vérité ailleurs, malgré la peur, s'aventurer dans la nuit, tout lâcher, plonger dans un abîme dont on sait qu'on ne sortira pas indemne, toucher le fond, sentir la vie s'échapper, oser échouer, n'être rien* »¹⁶⁴.

Antoine d'Agata représente la figure du photographe auteur qui préfère témoigner de sa propre expérience plutôt que de diffuser une simple retranscription des faits.

Des esthétiques radicalement opposées

Esthétique et représentation dans la photographie de presse illustrative

On peut constater que les images de la presse écrite ont un certain nombre de caractéristiques esthétiques communes. Ces images sont, pour la grande majorité, en couleur et assez fortement saturées pour pouvoir attirer le regard du lecteur. Les photographies doivent être le plus épurées possible pour pouvoir être lisibles : le cadrage est donc frontale, la profondeur de champ infinie. Le sujet principal de l'image est souvent situé au centre ou, tout du moins, toujours au premier plan de l'image et le cadre large permet d'intégrer le sujet dans un contexte informatif. L'image de presse doit avant tout être atemporelle et universelle : « *L'homogénéité du style, aux cadrages simplifiés et centrés sur le sujet, la netteté du rendu et l'absence de marque expressive forment des ensembles d'images génériques aux valeurs atemporelles et universelles, circulant d'un magazine à l'autre* »¹⁶⁵. Les images de presse sont des images génériques et elles sont en ce sens paradoxales car elles doivent être « signifiantes » tout en restant consensuelles.

Pour que l'image puisse servir pleinement sa fonction illustrative, l'événement représenté doit être signifiant et pour cela, les sujets sont souvent représentés en pleine action. Il est en effet commun pour les photographes de presse de représenter un sujet dont on a figé le mouvement : un enfant la main en l'air prêt à jeter une pierre sur des policiers, une femme qui crie lors d'une manifestation, ... En ce sens, la notion de temporalité a une grande importance dans la photographie de presse illustrative : la photographie représente l'avant-événement ou l'après-événement mais rarement l'événement en tant que tel. Il faut que le lecteur puisse se projeter dans l'image, qu'il saisisse instantanément l'événement représenté mais aussi les *causes* de l'événement ainsi que ses *conséquences*. La narration d'un événement ne se fera donc pas à travers une série d'image mais à travers l'image la plus représentative du « fait photographié ».

164 Antoine D'AGATA, *Anticorps*, Éditions Xavier Barral, Paris, 2013, p.18

165 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La photographie*, Larousse, Paris, 2008, p.

L'humain a une importance capitale dans la représentation car il permet aux lecteurs de s'identifier et donc d'accentuer le pouvoir émotif de l'image. La photographie d'un corps gisant après un événement tragique sera choquante pour le lecteur mais la photographie d'un corps gisant pleuré par une femme à ses côtés sera d'autant plus bouleversante car on s'identifie facilement à l'individu ayant perdu un être cher. C'est sa douleur qui nous affecte, plus que la mort en elle-même, on fait appel à notre empathie.



Illustration 6: Tadashi Okubo, Japon, 2011

Pour étayer nos propos, prenons pour exemple une photographie réalisée par Tadashi Okubo et diffusée par Reuters. Cette photographie a fait le tour du monde, en France elle a notamment été publiée en une par *Le Nouvel Observateur*, *Le Point* ou encore *Paris-Match*.



Illustration 7: Quelques unes illustrées par la photographie de Tadashi Okubo

Cette photographie est devenue le symbole du séisme ayant frappé le Japon le 11 mars 2011, provoquant le tsunami qui est à l'origine de l'accident nucléaire de Fukushima. Cette photographie est emblématique des caractéristiques recherchées dans une image de presse illustrative. L'image est en couleur, son point de vue est frontale et elle est composée de deux éléments : l'humain, au cœur du

cliché, et le contexte de l'événement qui nous est donné par le second plan. La photographie joue donc sur deux tableaux. L'arrière plan nous donne les informations relatives au « fait photographié » : le tsunami, qui est représenté par le champ de ruine qui entoure la femme. On voit à travers ce second plan la destruction et le chaos qu'a provoqué cette catastrophe naturelle. La femme au centre de l'image nous apporte l'émotion. Elle représente la désolation et la tragédie qui frappent la population. La femme est seule, elle semble hagarde, perdue, avec pour seule consolation une couverture qu'elle serre étroitement. Toutefois, une force émane d'elle : malgré le chaos qui l'entoure, elle est debout, elle s'est relevée. Nombreux sont les journaux à avoir recadré la photographie pour se concentrer sur la « figure de l'humain ». Le journal *Le Point* va même jusqu'à resserrer le cadrage pour ne garder qu'un portrait de la femme jusqu'au épaule, éliminant de façon radicale le décor chaotique en arrière plan. Il associe à l'image recadrée de la femme un titre racoleur « La chute d'un géant », en lettre rouge, avec une police si imposante qu'il occupe la moitié de la page. Chaque journal a adapté l'image en fonction de ses besoins et de son graphisme. L'image est à la fois simpliste et forte. Elle répond aux attentes de la presse : un seul sens de lecture, une symbolique forte, une image consensuelle. La femme immortalisée par le cliché de Tadashi Okubo s'appelle Yuko Sugimoto et elle est devenue l'icône de la tragédie japonaise. *Paris-Match* l'a invitée à Perpignan lors du festival Visa pour l'image en 2011, soit peu de temps après le drame. Sur place, elle y retrouve le photographe qui l'a rendu mondialement célèbre et pose avec lui, un grand sourire aux lèvres, la Une de *Paris-Match* entre les mains.



Illustration 8: Tadashi Okubo et Yuko Sugimoto à Visa pour l'image en 2011

Elle sera ovationnée par le public au Palais des Congrès alors qu'elle monte sur scène pour rejoindre le directeur de la rédaction de *Paris-Match*. Yuko Sugimoto, prise en photo à son insu quelques jours après le drame qui a frappé le Japon, a désormais un statut de célébrité. Cette anecdote prouve le rapport ambigu qu'entretient la photographie et la presse. Cette photographie a été utilisée comme une allégorie générale de la situation du Japon, frappé par le drame mais toujours debout et prêt à se reconstruire. Son utilisation massive par la presse a bouleversé les rapports : désormais ce n'est plus la photographie qui reflète le drame, c'est cette femme en tant qu'individu. Ce n'est plus sa représentation en image qui symbolise la tragédie mais *elle-même*. Applaudie, photographiée, mise en lumière, elle est désormais une héroïne, une icône créée de toute pièce par la presse.

Esthétique et représentation du photoreportage d'auteur

Comme nous l'avons vu, le photoreportage d'auteur s'est démarqué de la photographie de presse dominante en mettant en avant une notion de subjectivité et de regard propre au photographe. Cette notion va transparaître à travers de nombreux éléments esthétiques qui vont prouver l'interaction du photographe avec son sujet.

« Face à la normalisation des images imposée par le rythme des publications et le flot d'images télévisuelles, de nouvelles propositions assument une certaine créativité susceptible de trouver une forme de reconnaissance culturelle. Bénéficiant ainsi de la légitimation de la photographie dans le champ artistique et culturel depuis les années 1970, le "photo-reportage d'auteur" est empreint de signes esthétiques sensibles : retour au noir et blanc, flous de bougé ou encore décadrages »¹⁶⁶.

Ainsi, les photographes vont jouer sur les paramètres techniques pour imposer leur empreinte dans leurs clichés. Très souvent en noir et blanc, ces photographies jouent énormément sur la lumière qui est présente en excès ou qui provoque des défauts. On voit également apparaître des décadrages, des distorsions, des flous de bougés, des gros plans. La volonté de se détacher de l'image de presse illustrative à travers ces artefacts esthétiques est un échec pour Michel Nuridsany et ne tend qu'à prouver l'impuissance de ces photoreporters-auteurs face au marché de la presse écrite : « En effet, on s'aperçoit à travers cet ouvrage¹⁶⁷, que la plupart des jeunes photographes sont des peintres, préoccupés à l'excès par un problème d'identité : soucieux de se séparer du reportage, de se démarquer de la peinture, ils restent dans un entre-deux mollasson, où leurs vagues décadrages, leurs flous plus ou moins artistiques, leurs télescopages, leurs maniérismes, n'expriment rien si ce n'est leur désarroi et une certaine impuissance.¹⁶⁸ ». On peut facilement percevoir à travers les différentes critiques de Michel Nuridsany pour *Le Figaro*, son mépris pour le photoreportage. En effet, il considère que cette pratique

166 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La photographie*, Larousse, Paris, 2006, p.144

167 Michel Nuridsany évoque ici l'ouvrage *Photographie actuelle en France*, Claude NORI (sous la direction), Édition Contrejour, 1980

168 Michel NURIDSANY, in *Le Figaro*, 27 août 1980

photographique a eu une influence négative sur l'essor de la photographie artistique. Il oppose les deux pratiques et remet par là même en cause l'unité d'un discours sur la photographie. Christian Caujolle et Michel Nuridsany s'accorderont sur un point : les reportages sur l'Amérique en crise de Walker Evans en 1935 et la création de Magnum en 1936 sont le point de départ du phénomène culturel dominant que va devenir le reportage au cours des années 1970. Si pour Christian Caujolle, ces événements ont permis de révéler les possibilités esthétiques du reportage, pour Michel Nuridsany ce n'est qu'une mode passagère qui met à mal la pratique artistique de la photographie. Michel Nuridsany a par ailleurs été le directeur artistique des 26^{ème} rencontres internationales de la photographie d'Arles en 1995 qui furent un fiasco totale¹⁶⁹ notamment marquées par un lancée de tomates sur le cinéaste Romain Slocombe durant la projection de son film *Un monde flottant*. Michel Nuridsany a été fortement critiqué pour avoir évincé la photographie de reportage de sa programmation au profit de la photographie plasticienne. Robert Pujade partage cette opinion et met en garde contre le danger de l'autoportrait qu'il voit dans cette nouvelle pratique : « *A l'extrême, ne faut-il pas redouter qu'une apologie de la mise en forme, entendue comme signe de la présence émue du reporter ou comme différence spécifiant la qualité du reportage, finisse par introduire l'autoportrait à l'intérieur de la catégorie de reportage ?* »¹⁷⁰.

A l'inverse, Christian Caujolle considère cette nouvelle photographie comme une remise en question essentielle et inévitable de la presse et de ses images iconiques

*« Ils témoignent autant de leur expérience du monde que de ce qui s'est passé, ils posent d'avantage de questions qu'ils ne démontrent. Ce faisant, ils ont mis en crise l'esthétique établie pour proposer des questionnements, radicalisée la prise en compte de leur position, et apporté des images qui laissent les supports dans un état de panique plutôt déroutant... [...] En mettant en cause l'esthétique du photojournalisme triomphant de l'après seconde guerre mondiale, ils ne le critiquent, ni le méprisent. Ils disent haut et fort, avec impertinence et réflexion, qu'il est essentiel de ne pas être les mercenaires d'une presse qui se préoccupe davantage de commerce que de sens »*¹⁷¹.

Le repositionnement des photographes auteurs se fait dans une démarche d'opposition à la presse, ils rejettent ses codes, ses usages et surtout déplore l'absence de l'identité du photographe. Ils s'y opposent en affirmant leur présence dans leur cliché mais à quel prix ? Ils faut reconnaître aux photographes auteurs leur volonté, légitime, de bouleverser les codes d'une presse qui n'a pas changé depuis l'après-guerre. Mais la démarche n'est-elle pas égocentrique ? Est-ce réellement possible de traiter d'un sujet avec respect et intérêt tout en évoquant ses propres états-d'âme, sa propre situation ? Le texte de présentation écrit par Antoine d'Agata pour son travail « Huis-Clos » dans l'ouvrage *Manifeste*¹⁷² que nous avons déjà cité crée une sorte de malaise. Il y décrit sa situation, ses

169 Ange Dominique BOUZET, « Arles zoome sur 1996 pour oublier 1995 », in *Libération*, 15 juillet 1995

170 Robert PUJADE, *Art et Photographie, La critique et la crise*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.275

171 Christian CAUJOLLE, « Presse et photographie, une histoire désaccordée », in *Le Monde Diplomatique*, Septembre 2002

172 Antoine D'AGATA, « Huis-Clos », in *Manifeste*, Le point du jour éditeur, octobre 2006, p.16

questionnements, ses peurs, ses doutes. Mais qu'en est-il des faits ? Qu'en est-il de son sujet ? Il ne s'agit donc plus d'information mais d'expérimentations personnelles et sensorielles. Peut-on alors dire qu'il s'agit de photographie d'actualité ?

Le retrait documentaire

La photographie d'auteur pensait pouvoir remettre en cause l'image de presse mais elle s'est alors enfermée dans sa propre démarche : « *Cette génération de photographe ne trouve sa place ni dans la grande famille de la presse dont il refuse le dictat économique, ni dans ce qu'on peut appeler la photographie plasticienne qui a aujourd'hui perdue toute ambition critique. La photographie d'auteur est donc une catégorie aux contours flous, une sorte de pont entre deux univers qui s'ignorent. Une zone tampon pour photographes en mal d'identité* »¹⁷³.

En désaccord avec la presse mais également avec les effets de stylisation extrême de la démarche d'auteur, une autre alternative à la photographie d'actualité va voir le jour. En effet, une démarche documentaire hérité de Walker Evans et August Sander et qui a comme stratégie le retrait documentaire, va également voir le jour. Face aux images illustratives de la presse d'un côté et à la tentation d'une photographie d'auteur plus axé sur le photographe que sur l'événement de l'autre, toute une génération de photographes va se tourner vers la photographie documentaire. Pour Dominique Baqué, il s'agit là d'une « *stratégie radicale du retrait, de la réserve : soustraire les images à la vue, pour que, dans le silence des tombeaux ainsi érigés en mémoriaux de la barbarie, quelque chose comme de la pensée puisse, enfin, se formuler de nouveau* »¹⁷⁴.

Le style documentaire est une notion extrêmement vaste, regroupant une quantité de pratiques différentes les une des autres mais qui ont pour point commun des photographes ayant « *un respect de l'objet montré, le désir de donner à voir "les choses comme elles sont", de fournir sur elles des informations fiables et authentiques, en évitant tout enjolivement qui altérerait l'intégrité du réel* »¹⁷⁵.

En 2001, le photographe français Luc Delahaye réalise un reportage en Afghanistan qui sera publié dans *Newsweek*¹⁷⁶ puis dans *Le Monde 2*¹⁷⁷. Sa démarche est intéressante pour évoquer cette dualité dans la remise en cause de l'image de presse car le photographe a réalisé deux séries d'images distinctes. La première série, diffusée dans la presse, possède toutes les caractéristiques de la photographie d'auteur que nous avons évoqué ci-dessus : défaut de lumière, flou de bougé, cadrage

173 Christophe Caudroy, *La distanciation dans la photographie d'actualité, Étude d'une alternative documentaire à la photographie de presse*, mémoire de fin d'études sous la direction de Françoise Denoyelle, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2004, p.29

174 Dominique BAQUÉ, *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain*, Édition du Regards, Paris, 2004, p.251

175 Olivier LUGON, « L'esthétique du document, 1890-2000, le réel sous toutes ses formes », in *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, André GUNTHERT, Michel POIVERT, Éditions Citadelles et Mazenod, 2007, p.358

176 Luc DELAHAYE, « The Fall of the Taliban », in *Newsweek*, 26 novembre 2001

177 Luc DELAHAYE, « Dernière nuit avant Kaboul », *Le Monde 2*, décembre 2001

aléatoire.



Illustration 9: Luc Delahaye, « The Fall of the Taliban », in Newsweek, 26 novembre 2001

Mais il a également réalisé une autre série de photographies prise sur le même lieu qui, cette fois, répond à la démarche documentaire : il s'agit de photographies panoramiques intégrant les paysages, les cadrages sont frontaux, la lumière est uniforme, il n'y a aucun signe de la présence du photographe. La notion de distanciation propre à cette nouvelle photographie documentaire est la volonté de retrouver un état d'objectivité en privilégiant les qualités mécaniques de la photographie et en se mettant en retrait pour ne capturer que les faits tels qu'ils sont. Pour le photographe Gilles Saussier, il ne s'agit plus de « *montrer un minimum de choses d'un maximum de faits*¹⁷⁸ » qui est sa vision du métier de photoreporter mais désormais de « *donner à penser un maximum de chose d'un minimum de faits* »¹⁷⁹.

178 Gilles SAUSSIER, Emmanuelle CHÉREL, « Retourner l'actualité, une lecture du Tableau de Chasse », in *Photojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux*, Gaëlle MOREL (sous la direction de), Éditions des archives contemporaines, Paris, 2008, p.25

179 Ibid



Illustration 10: Luc Delahaye, US bombing on Taliban Positions, 12 novembre 2011, Afganistan

Pourtant, cette tentation de retrait documentaire basée sur une nouvelle objectivité renvoie inévitablement à la notion de réel que l'on a trop longtemps associée à la photographie et qui lui a souvent porté défaut.

« Or, c'est précisément sur ce dernier point¹⁸⁰ qu'il faut se montrer méthodologiquement très prudent : car le goût recouvré pour le document peut trouver ses douteux fondements dans une idéologie de la Vérité et de l'Authenticité qu'il faut dès à présent soupçonner – sous peine de faire fausse route. Que l'époque soit lasse des simulacres de l'art, faux semblants et autres mirages du second degré, cela ne fait guère de doute : il ne faudrait pas pour autant opposer, de façon brutale et simplificatrice, le simulacre de l'art et le « réel » du document. En d'autres termes, il ne s'agit pas, contre l'art, d'en revenir au document comme preuve infaillible, comme gage d'authenticité. [...] Il faut y insister : le document n'est pas et ne sera jamais l'épiphanie du réel »¹⁸¹.

La photographie compassionnelle

Parmi ces pratiques distinctes de la photographie de presse, il ne faut pas oublier de mentionner une autre forme de photographie qui tente également de répondre à la quantité d'images diffusées par la presse. Cette photographie que nous appellerons « compassionnelle » mais qui est aussi appelé « photographie d'histoire » ou « humanitaire » porte des signes forts de dramatisation esthétique et est souvent mise en avant pour sa valeur symbolique et iconique. « Appelées “ Madone “, “ Pietà “ ou “ Déploration “, les images mêlent des références implicites à l'iconographie religieuse et aux tableaux

180 Dominique Baqué évoque ici la notion de vérité, d'authenticité de la photographie

181 Dominique BAQUÉ, *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain*, Édition du Regards, Paris, 2004, p.252

d'histoire à la précision de l'instantané photographique »¹⁸².

Cette photographie compassionnelle a la volonté de renouer avec la figure du héros moderne, qui a le devoir de mettre en lumière les injustices du monde et qui se place toujours du côté des victimes. Cette photographie compassionnelle, manichéenne qui sépare le monde en deux, avec les victimes d'une part et les bourreaux de l'autre, espère pouvoir « changer le monde ». Elle a la volonté d'attirer l'attention du public sur les causes que ces photographes défendent pour faire évoluer le monde. Malheureusement, cette photographie compassionnelle se construit autour de figures stéréotypées de la souffrance qui « *servent d'une part à emblématiser une cause, d'autre part à la dénoncer au moyen de clichés parfois simplistes* »¹⁸³. La photographie compassionnelle exploite une iconographie religieuse chrétienne, qui a un certain écho en occident.

« *Sublimant la souffrance et la victime, les photographies étonnent parfois par leur caractère presque beau ; le réel laid est esthétisé, stylisé. Leur statut d'icône, leur référence artistique aux images de piété, le subtil jeu qui se fait dans les lumières et le cadrage évoquent plus le caractère « construit » que celui de l'enregistrement réel voulu par la mécanique photographique ; une revendication de quasi-oeuvre d'art qui se retrouve notamment dans les images du photographe Sebastiao Salgado, qui joue tout à la fois sur les registres de l'information, de la documentation visuelle, et de l'art* »¹⁸⁴.

Ainsi, cette photographie compassionnelle incarné par Sebastiao Salgado est loin de faire l'unanimité auprès des professionnels de la photographie. Elle pose un certain nombre de questionnement essentiellement lié à l'éthique. Ainsi Dominique Baqué caractérise la photographie de Salgado d'« humanisme nauséabond »¹⁸⁵ et Jean-François Chevrier fustige Sebastiao Salgado de corrompre la compassion du public en esthétisant à excès ses photographies et cela dans un but uniquement commercial¹⁸⁶. Bien que Salgado soit vivement défendu par Henri Cartier-Bresson¹⁸⁷ et Alain Mingam¹⁸⁸, la photographie compassionnelle qu'il représente n'en fait pas moins débat.

Pour Susan Sontag, le véritable problème de cette photographie compassionnelle est que, bien qu'elle provoque des émotions immédiates, elle empêche une véritable compassion à long terme : « *Les photographies bloquent autant la compassion qu'elles la suscitent ; elles tiennent les émotions à distance. Le réalisme de la photographie engendre une confusion au sujet du réel qui est (à long terme) anesthésiante du point de vue moral tout autant qu'elle est (à long et à court terme) stimulante du point de vue sensoriel. Par conséquent, il nous nettoie l'oeil. Tel est le regard neuf dont tout le monde*

182 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La photographie*, Larousse, 2008, p.144

183 Valérie GORIN, « La photographie de presse au service de l'humanitaire : rhétorique compassionnelle et iconographique de la pitié », in *Photo de presse, usages et pratiques*, Gianni HAVER (sous la direction de), Éditions Antipodes, Lausanne, 2009, p.148

184 Ibid p.149

185 Dominique BAQUÉ, *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain*, édition du Regards, Paris 2004, p.245

186 Jean-François CHEVRIER, « Salgado ou l'exploitation de la compassion », in *Le Monde*, 19 avril 2000

187 Henri CARTIER-BRESSON, « Je suis scandalisé », in *Le Monde*, 4 mai 2000

188 Alain MINGAM, « Salgado calomnié », in *Le Monde*, 4 mai 2000

parle¹⁸⁹. »

Cette photographie iconique n'est d'ailleurs pas choisie pour sa valeur informative mais bien souvent pour sa valeur symbolique. L'un des clichés les plus emblématiques de ces photographies basées sur une iconographie religieuse est « *La madone de Bentalha* » du photographe Hocine¹⁹⁰ pour lequel le photographe a reçu le prix du World Press Photo en 1997. Or cette photographie, qui est aujourd'hui extrêmement connue, ne donne aucune information concrète mais a surtout été diffusée accompagnée d'une légende erronée. La photographie n'a pas été prise à Bentalha¹⁹¹ et, contrairement à ce qui a été dit, la femme qui crie n'a pas perdu ses huit enfants mais son frère, sa belle sœur et sa nièce. Ces imprécisions de la légende ne l'ont pourtant pas empêché de devenir une allégorie de l'Algérie souffrante mais pose le problème de la décontextualisation de ces images de presse qui sont ancrées dans la mémoire collective pour leur force esthétique, mais dont le contexte de prise de vue est bien souvent méconnu.



Illustration 11: Hocine, La Madone de Bentalha, 1997

Le photojournalisme entre dans le marché de l'art

De la presse aux cimaises du musée

La rupture du photojournalisme et de la presse

Si la rencontre entre la photographie et la presse illustrée aux tournant du XXe siècle était inévitable, sa rupture semble l'être tout autant. L'intégration de la photographie au champ de l'art et la

189 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Editeur, collection « Choix-Essais, », Mesniel-sur-estree, 1973, p.241

190 Hocine Zaourar, plus connu sous le simple nom Hocine, est un photographe algérien. Il travaille essentiellement pour les grandes agences de presse comme Reuters ou AFP

191 Hocine travaillait pour l'AFP et il devait partir à la recherche des victimes du massacre de Bentalha qui a eu lieu le 23 septembre 1997 mais on lui a refusé l'accès aux hôpitaux.

remise en cause de la pratique photojournalistique depuis les années 1970 ont poussé les photoreporters à s'exprimer autrement. Comme l'explique Samuel Bollendorff, photoreporter et ancien membre de l'Oeil Public, la presse a été le consommateur de nombreux de ses sujets mais elle n'en a jamais été le producteur¹⁹². Cette volonté de se positionner en tant qu'auteur et de travailler sur le long terme a poussé les photographes à se tourner vers d'autres supports : « *Cette position d'auteur a trouvé de moins en moins de répondant dans la presse, de moins en moins de réponse de production avec la presse.[...] Les photographes ont dû se tourner vers d'autres producteur* »¹⁹³.

L'intégration de la photographie au champ de l'art a permis à cette dernière d'intégrer les galeries. Certains photographes de reportage vont profiter de cette ouverture pour exposer leurs images.

« *De fait, ces images d'abord imprimées dans la presse se sont trouvées exprimées sur les murs de manière significative depuis les années 1970, et l'accélération à laquelle nous assistons [...], trouve son point de départ dans une double position prise par les responsables culturels et les critiques d'arts (mais aussi par les photographes eux-mêmes). [...] Et deux attitudes : la volonté d'inscrire l'image de reportage dans l'art moderne et par ailleurs la tentation d'écrire l'histoire contemporaine à partir des images de reportage* »¹⁹⁴.

Ainsi, les images de presse sont prises en charge par les musées alors même que la crise de la presse papier a porté un coup dur aux photographes. En somme, la valeur d'usage des photographies de presse¹⁹⁵ se trouve diminuée par l'arrivée de l'image animée à la télévision, alors que parallèlement sa valeur marchande augmente par son intégration au champ de l'art. Bien sur, les images de presse ont déjà fait l'objet d'exposition dans le passé, le phénomène n'est pas nouveau. Nous avons déjà évoqué l'exposition *The Family Of Man* qui a eu lieu en 1955 et qui réunit un grand nombre de photographies dont des photographies précédemment publiées dans la presse. Il n'est pas rare de voir des images diffusées dans les journaux faire ensuite l'objet d'une exposition comme le travail « Huis Clos » d'Antoine D'Agata que nous avons déjà évoqué et qui a été publié, notamment dans *Le Monde Diplomatique*¹⁹⁶ avant d'être exposé au Centre photographique de Lectoure dans le cadre de l'exposition « Photographie de Guerre. Du document à l'oeuvre » en mai 2001. Toutefois la rupture avec la presse écrite va marquer un tournant dans ce processus d'exposition et les photographes vont y voir le moyen de redonner un sens à leurs images à travers ce nouvel espace d'expression et de liberté.

Le point fondamental de ce changement d'usage réside dans la volonté des photographes de

192 Samuel BOLLENDORFF, « The Big Issue », colloque sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

193 Samuel BOLLENDORFF, « The Big Issue », colloque sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

194 Michel POIVERT, « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie de reportage et le mythe de l'exposition », in *Photojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2008, p.87-88

195 Michel POIVERT, « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie de reportage et le mythe de l'exposition », in *Photojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2008, p.87-88 p.88

196 *Le Monde Diplomatique*, décembre 2000

ralentir le rythme effréné qu'on leur a imposé dans le monde de la presse. Pendant de nombreuses années, les photographes et les diffuseurs ont souhaité réduire au maximum le temps d'attente entre la prise de vue, la transmission du cliché puis sa diffusion. La photographie d'un événement devait être diffusée le plus rapidement possible : l'immédiateté, la rapidité, l'instantanéité, voilà ce que l'on recherchait. Aujourd'hui, on assiste à un retournement de situation. Face à l'industrie de la presse qui a atteint son but ultime d'immédiateté de l'image d'actualité avec l'arrivée du numérique et d'internet, les photographes souhaitent revenir à une certaine lenteur.

« Depuis plusieurs années déjà, et de plus en plus, des photographes ou agences de photo de presse ne veulent pas, ou ne peuvent pas, adopter le nouveau tempo sur lequel le photojournalisme a dû se régler. Aussi, au lieu d'accélérer, ralentissent-ils et dirigent-ils leur activité vers d'autres horizons : ceux de l'art et des galeries d'art. Univers dans lequel leurs images retrouvent les valeurs plus traditionnelles de choses, de rareté, de lenteur, voire d'atemporalité »¹⁹⁷.

Ainsi au tournant des années 1980, un certain nombre de galeries dédiées à la photographie et intégrant le photoreportage à leurs expositions vont voir le jour. Alors que les galeries s'ouvrent peu à peu à la photographie, Agathe Gaillard est la première à ouvrir un lieu d'exposition entièrement dédié au médium à Paris en 1975, au 3 rue du Pont-Louis-Philippe¹⁹⁸. La galerie Agathe Gaillard présente des photographes venus de tous les horizons et de tous âges, de Bill Brandt à Bernard Faucon en passant par Ralph Gibson. En 35 ans, elle proposera plus de 250 expositions et restera un pilier de l'exposition photographique. Elle annonce en avril 2013 la fermeture de sa galerie à une date indéterminée. Agathe Gaillard est la pionnière en la matière mais elle sera bientôt suivie par d'autres, comme la maison d'édition Contrejour qui ouvre sa propre galerie en 1976. L'agence VU ouvre également sa galerie en 1998 dans le marais avant de déménager en 2010 au 58 rue Saint-Lazarre dans le 9ème arrondissement de Paris. Elle présente six expositions¹⁹⁹ par an et est aussi bien un lieu d'exposition qu'un lieu de vente de tirages. La galerie a pour ambition d'inscrire « résolument son identité dans un courant post-documentaire »²⁰⁰. Plus récemment, une galerie entièrement consacrée aux photoreportages, Polka Galerie, a ouvert ses portes au 12, rue Saint-Gilles. Sous l'impulsion de Adélie Ipanema et Edouard Genestar, ancien directeur de Paris-Match, la galerie a vu le jour en 2008 et est accompagnée d'un magazine trimestriel, *Polka Magazine*.

197 André ROUILLÉ, « Le crépuscule du photojournalisme », in *Paris Art*, [En ligne], mis en ligne le 19 novembre 2011, URL : <http://www.paris-art.com/art-culture-France/le-crepuscule-du-photojournalisme/rouille-andre/371.html>, consulté le 07 avril 2014

198 Agathe GAILLARD, *Mémoire d'une galerie*, Éditions Gallimard, Paris, 2013

199 « Galerie VU'- A propos », GalerieVu, [En ligne], URL : <http://www.galerievu.com/about.php>, consulté le 25 mars 2014

200 « Galerie VU'- A propos », GalerieVu, [En ligne], URL : <http://www.galerievu.com/about.php>, consulté le 25 mars 2014

De l'image multiple à l'image unique

Si ce nouvel usage de la photographie de reportage part d'une volonté de ralentir le rythme de production des images, en opposition aux grandes agences de presse, il pose un certain nombre de problèmes quant à la nature même du reportage. Car en passant des pages de la presse aux cimaises des musées, le rapport avec l'image s'est vue entièrement bouleversée. La photographie est connue pour sa nature reproductible, cette nature qui ne peut être mieux exprimée que par le tirage en masse de la presse papier. La photographie de presse était donc multiple et à destination d'un public de masse et elle devient unique et confidentielle.

« A peine sortis des griffes du reportages, nous nous sommes blottis dans les bras des arts plastiques. [...] De multiple, nous la clouons unique au mur. [...] Faite pour être vue, nos usages la rendent invisible. [...] Je sacrifie moi-même au mythe de l'exposition sans en être satisfait. Le bonheur photographique passe par la reproduction »²⁰¹.

Pour Gianni Haver, l'aboutissement ultime d'une image de presse ne survient que si elle est imprimée de façon mécanique et sérielle sur le papier d'un journal : *« L'arracher de son support pensé pour être éphémère, l'isoler de la composition complexe d'une double page de magazine ou du grand format d'un quotidien, c'est en faire autre chose, c'est la dénaturer »²⁰².*

Cette « dénaturation » est très importante car c'est ce qui va permettre au photoreportage de faire son entrée dans le marché de l'art. Selon le critique d'art et le commissaire d'exposition français Jean-François Chevrier, pour qu'une pratique photographique puisse intégrer le champ de l'art, elle doit nécessairement adopter le principe de *« l'oeuvre unique »²⁰³*. Le marché de l'art est fondé sur ce concept qui en détermine par ailleurs sa valeur. Car en effet, le marché de l'art est basé sur la définition de l'oeuvre, hérité du XIXe siècle et qui est en partie définie par son unicité. On voit alors apparaître des tirages limités et signés de photographie pour trouver cette rareté²⁰⁴ inhérente au marché de l'art.

Mais le passage du photojournalisme des pages de la presse écrite aux cimaises du musée et son intégration au marché de l'art posent une question inévitable: mérite-t'il toujours son nom ?

« Le livre et l'exposition permettent un regard plus posé, en profondeur. Mais combien de personnes touchent-ils ? Doit-on se résoudre à une société où l'information visuelle de qualité, d'auteur, resterait confidentielle ? Le photojournalisme, par essence, est du témoignage, destiné au plus grand nombre. S'il n'était plus accessible qu'à de rares passionnés, mériterait-il encore son nom ? »²⁰⁵.

La diffusion en masse de la presse ne peut pas être comparable à la diffusion d'un reportage en

201 Pierre DE FENOÏL, *La Chronophotographie ou l'art du temps*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1986

202 Gianni HAVER, *Photo de presse, usages et pratiques*, Éditions Antipodes, Lausanne, 2009, p.8

203 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La photographie*, Larousse, Paris, 2008, p.209

204 Raymonde MOULIN, Alain QUEMIN, « ART- Le marché de l'art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-aspects-culturels-le-marche-de-l-art/>

205 Olivia COLO, Wilfrid ESTEVE, Mat JACOB, *Photojournalisme, à la croisée des chemins*, Editions Marval, co-éditeur EMI-CFD, Italie, 2005, p.106

galerie. La photographie, à travers l'exposition, est devenue beaucoup plus confidentielle et élitiste. Elle ne touche plus qu'une catégorie de personnes ayant une éducation culturelle et sa fonction de témoignage s'en trouve quelque peu remise en question.

Le livre d'auteur, une alternative aux cimaises du musée

Les bouleversements qui agitent le photojournalisme au cours des années 1970 ont amené les photographes vers de nouveaux supports. Si les cimaises des musées et des galeries font sans aucun doute parties de ces nouveaux supports, les livres photographiques d'auteurs ont aussi un certain succès.

Les ouvrages *Métal*²⁰⁶ de Germaine Krull daté de 1927 et *Paris de Nuit*²⁰⁷ de Brassai sorti en 1933 sont considérés comme les pionniers du genre mais c'est à partir des années 1950 que la pratique va se démocratiser. C'est en effet à cette époque que l'on voit apparaître des livres photographiques conçus comme des objets d'art à part entière, élaborés avec soin. Rien n'est laissé au hasard : de la couverture aux nombres de pages, le livre d'auteur qui apparaît dans les années 1950 entend asseoir la légitimité artistique et culturelle du médium. Un soin particulier est apporté à l'esthétique de l'objet mais surtout aux qualités des photographies. Comme pour justifier la publication de ces livres d'auteur, de nombreux photographes vont collaborer avec des écrivains de renom qui rédigent les préfaces : *La Banlieue de Paris*²⁰⁸ de Robert Doisneau publié en 1949 est préfacé par Blaise Cendrars, tandis que *Belleville-Menilmontant*²⁰⁹ de Willy Ronis est préfacé par Pierre Mac Orlan.

Le livre le plus représentatif du genre est sans doute *Image à la Sauvette*²¹⁰ d'Henri Cartier-Bresson, dont la couverture est dessinée par Matisse, publié en 1952 par Tériade qui est également le diffuseur de la prestigieuse revue d'art *Verve*²¹¹. Ce livre est devenu culte à bien des égards et a influencé toute une génération de photographes. La préface de l'ouvrage porte le titre « L'instant décisif », notion qui deviendra la philosophie de nombreux photojournalistes, dans laquelle il explique sa démarche photographique

Au cours des années 1970 et face aux bouleversements qui agitent le photojournalisme, de nombreux photographes vont également se tourner vers le livre pour diffuser leurs images. En 1979, Raymond Depardon présente un petit livre, *Notes*²¹², publié par une maison d'édition de poésie. Dans ce livre, il présente des images qu'il a prises en Afghanistan et au Liban auxquelles il joint des notes qu'il a écrit durant ces voyages. Il y exprime ses états d'âme, ses propres ressentis, son expérience personnelle et évoque ses doutes vis à vis de la photographie et de sa propre démarche. Le sujet du livre devient le

206 Germaine KRULL, *Métal*, A. Calavas, Librairie des Arts Décoratifs, Paris, 1927.

207 BRASSAI, *Paris de nuit*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1933

208 Robert DOISNEAU, *La banlieue de Paris*, La Guilde du Livre, Paris, 1949

209 Willy RONIS, *Belleville Menilmontant*, Éditions Arthaud, Paris, 1954

210 Henri CARTIER-BRESSON, *Image à la sauvette*, Editions Verve, Paris, 1952

211 *Verve* est une revue d'art française qui sera publiée entre 1937 et 1960

212 Raymond DEPARDON, *Notes*, Éditions Arfuyen, Paris, 1979

photographe lui même, mettant de côté la simple légende journalistique. De nombreux photographes vont alors suivre son exemple et vont utiliser le support du livre pour présenter leur projet et répondre à ce besoin de ralentir la frénésie qui agite la photographie de reportage. Ainsi selon Thierry Gervais, : « *Le livre de photographe s'inscrit comme l'anthologie visuelle de l'oeuvre d'un auteur et devient le lieu d'accueil privilégié de l'acte de création* »²¹³. Il en va de même pour Christian Caujolle qui considère que le livre est « *l'un des vecteurs les plus importants de l'expression des photographes en tant qu'auteurs* »²¹⁴.

Aujourd'hui encore, le livre semble être une alternative à la situation de crise dans lequel se trouve le monde de la photographie. Certaines maisons d'édition ont à cœur de permettre aux photographes de diffuser leurs travaux et de retrouver leur support d'origine : le papier. Ainsi Filigranes Éditions, fondée par Patrick Lebescont au cours des années 1990, s'est spécialisée dans la photographie et son catalogue contient plus de 500 titres. On voit également apparaître depuis quelques années des photographes qui se lancent dans l'auto-édition à l'image du photographe Gérard Rancinan qui a auto-édité trois livres en collaboration avec l'écrivain Caroline Gaudriault : *Hypothèses*²¹⁵ en 2011, *Wonderful World*²¹⁶ en 2012 et *A small man in a big world*²¹⁷ en 2014.

Les ventes aux enchères du photojournalisme

La photographie et la vente aux enchères

Au tournant des années 1970, la photographie intègre définitivement le champ de l'art. Il était donc inévitable qu'elle intègre également le marché de l'art. L'événement marquant qui va donner une vive impulsion aux ventes publiques de photographies est la vente en 1990 d'une épreuve d'Edward Weston²¹⁸ datant de 1927²¹⁹. Cette photographie intitulée *Coquille de Nautille* a été vendue par un marchand de San Francisco au prix de 190 000 dollars. La vente de photographies anciennes étaient jusqu'alors rarissimes mais cette vente va provoquer l'organisation de ventes annuelles, voire semestrielles, chez Christie's et Sotheby's à Londres et New-York mais aussi à l'hôtel Drouot à Paris à partir de 1991. Dès lors, la vente de photographies va prendre son envol sur le marché de l'art avec un record mondial de 4 800 000 francs soit 732 000²²⁰ euros chez Sotheby's à Londres pour une épreuve de Gustave Le Gray en 1999.

213 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La photographie*, Larousse, Paris, 2008, p.276

214 Christian CAUJOLLE, *Vu, agence de photographes*, Éditions Vu, Paris, 1988, p.83

215 Caroline GAUDRIAULT, Gérard RANCINAN, *Hypothèses*, Éditions Paradoxe, 2011

216 Caroline GAUDRIAULT, Gérard RANCINAN, *Wonderful World*, Éditions Paradoxe, 2012

217 Caroline GAUDRIAULT, Gérard RANCINAN, *A small man in a big world*, Éditions Paradoxe, 2014

218 Edward Weston (1886-1958) est un photographe américain. Il fait parti du courant de la *straight photographie*, il fondera le groupe f/64 avec Ansel Adams qui prône la pratique de ce courant.

219 Hervé LE GOFF, « Coquille de nautille », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/coquille-de-nautille/>

220 Hervé LE GOFF, « Marché de la photographie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marche-de-la-photographie-reperes-chronologiques/>

Si la vente aux enchères de photographies ne se démocratisent qu'à partir des années 1990, une vente aux enchères exceptionnelle en 1982 donnent l'occasion à Christian Caujolle de donner son point de vue sur ce qu'il appelle « *l'ombre du phénomène marchand* »²²¹. La vente est un succès mais Christian Caujolle craint que ce marché n'ait un effet pervers sur les institutions elles-mêmes qui seraient influencées par ces critères de valeur issus du marché et qui les empêcheraient de rendre compte de l'Histoire de la photographie. La valeur économique l'emporterait donc sur la valeur esthétique mais aussi, et surtout, sur la valeur informative. Cette inquiétude est forcément tournée vers la photographie de reportage. Cette dernière peut-elle entrer dans le marché de l'art ? Peut-elle avoir une considération purement économique alors qu'elle est censée transmettre une information ?

Le photojournalisme et la vente aux enchères

La question de la légitimité du photojournalisme dans le marché de l'art se pose plus que jamais depuis les années 2000 avec la première vente aux enchères entièrement consacré au photojournalisme qui a eu lieu à la salle des ventes de Drouot Richelieu le 15 novembre 2001. Cette vente aux enchères a eu lieu dans le cadre du Salon Paris Photo²²² et a été menée par le commissaire Thierry de Maigret avec l'appui des marchands Léon et Laurent Herschritt.

« *En usant du terme de « photojournalisme », les acteurs de la vente entendent signifier que les photographies circulent du champ de l'information à celui du marché, le premier donnant même une plus-value au second* »²²³.

La vente se compose de 210 lots provenant de 92 photographes – tous représentés par des agences comme Rapho, VII ou Sipa. Les lots sont estimés entre 2000 et 50000 francs. La vente concerne des images datant de 1930 à 2001 et la somme globale produite est de 1,635 million de francs (soit 0,25 million d'euros). Les images de James Nachtwey sur les sauveteurs lors des attentats qui ont frappés les États-Unis le 11 septembre 2001 représentent à elles-seules 30% du chiffre d'affaires de la vente soit 75 872 euros ²²⁴. Ces images ont été achetées par Jean-Marie Messier²²⁵ au profit de l'Association des pompiers de New-York afin de satisfaire une stratégie de communication.

Sur l'ensemble de la vente aux enchères, 34% des lots n'ont pas été vendus. Lors de la seconde vente aux enchères qui a eu lieu le 15 novembre 2002, 46,7 % des lots n'ont pas trouvé d'acheteurs. Ces échecs se confirment par la troisième et dernière vente aux enchères exclusivement consacrée au photojournalisme qui a eu lieu le 15 novembre 2003 et pour laquelle 53,73 % des lots sont restés

221 Christian CAUJOLLE, in *Libération*, 27 février 1982

222 Paris Photo est une foire internationale dédiée à la photographie qui se tient chaque année à Paris.

223 Gaëlle MOREL, *Le photoreportage d'auteur, L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, CNRS Éditions, Paris, 2006, p.136

224 Gaëlle MOREL, *Le photoreportage d'auteur, L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, CNRS Éditions, Paris, 2006, p.136

225 Jean-Marie Messier est à cette époque à la tête du groupe Vivendi qui est une multinationale française spécialisée dans la télécommunication et le divertissement

invendus.

On voit donc que malgré son intégration au marché de l'art, le photojournalisme a du mal à trouver sa place. Et pour cause, peut-on à juste titre tirer profit d'images représentant souvent des tragédies, des guerres, de la souffrance ? Lors de la première vente aux enchères, les clichés n'ayant pas trouvé preneur sont globalement des clichés jugés « difficiles » comme des clichés de la guerre du Rwanda ou un cliché de Patrick Chauvet représentant un prêtre maronite tirant sur des Druzes au Liban. Jean-François Leroy, directeur du festival Visa pour l'image à Pepignan, énonce catégoriquement ce problème éthique que l'on peut trouver dans une vente aux enchères de photojournalisme : « *Je trouve qu'acheter une photo d'un Africain en train de mourir de faim, c'est tout à fait obscène.*²²⁶ ». On constate aussi à travers les différentes ventes aux enchères de photographies que les images anciennes ont une valeur supplémentaire et sont vendues bien plus facilement mais aussi beaucoup plus chères. Si Jean-François Leroy considère que photoreportage et œuvre d'art non rien à voir, il admet que le temps pourrait avoir un effet de « valorisation » d'une photographie de reportage en tant qu'œuvre d'art : « *Je trouve que quand on regarde une photo avec un recul de trente, quarante ou cinquante ans, ça donne une autre dimension à la photo. [...] aujourd'hui on la regarde un peu comme une œuvre d'art parce que c'est tellement désuet qu'on y trouve une dimension artistique* »²²⁷.

Valeur marchande de la photographie : entre art et gratuité

La photographie d'art

La multiplication des ventes aux enchères, la création du salon Paris Photo, autrement dit l'émergence d'un marché de la photographie en France amène nécessairement un questionnement sur la valeur marchande de la photographie. En effet, selon André Gunthert, le marché de la photographie ne répond pas exactement aux mêmes critères que le marché de l'art. Selon lui, « *le phénomène de la cote, qui lie la valeur d'une image au seul nom d'un auteur, rencontre apparemment de sérieuses résistances sur le terrain de la photographie, où l'on voit fréquemment des tirages médiocres s'échanger pour quelques centaines de francs, malgré une signature célèbre, et des épreuves anonymes, mais de belle facture, atteindre des prix élevés* »²²⁸. Selon lui, cela prouve que la valeur marchande de la photographie est attribuée sur des valeurs de goûts. Avis que partage Denis Canguilhem qui estime que plusieurs paramètres déterminent le prix d'une épreuve : « *Outre la signature, les critères d'ordre qualitatif et*

226 Jean François LEROY, « Photojournalisme : information ou œuvre d'art ? », in Le Monde, [En ligne], mis en ligne le 31 août 2005, URL : http://www.lemonde.fr/culture/chat/2005/08/30/photojournalisme-information-ou-uvre-d-art_683986_3246.html, consulté le 7 mars 2014

227 Jean François LEROY, « Photojournalisme : information ou œuvre d'art ? », in Le Monde, [En ligne], mis en ligne le 31 août 2005, URL : http://www.lemonde.fr/culture/chat/2005/08/30/photojournalisme-information-ou-uvre-d-art_683986_3246.html, consulté le 7 mars 2014

228 André GUNTHERT, « Le prix de la photographie », *Études photographiques*, [En ligne], mis en ligne le 05 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/297>, consulté le 28 avril 2014.

esthétique sont pris en compte »²²⁹. Denis Canguilhem insiste également sur le fait que plus une épreuve est ancienne, plus elle a de chance d'être vendue au prix fort dans le cas – et uniquement dans le cas – où cette épreuve a fait l'objet d'une étude historique particulière. Selon lui, des images anciennes inconnues, même d'un auteur renommé, peuvent se vendre à bas prix. Ainsi lors d'une vente Lelièvre à Bièvres le 7 juin 1998, cinq épreuves de Dali ont été achetées pour la somme de 600 francs. La valeur marchande d'une photographie serait donc essentiellement déterminé par deux composantes : son esthétique et sa valeur historique.

On comprend dès lors les difficultés auxquels se confrontent le photojournalisme contemporain face au marché de l'art. Juger des images de reportages sur des critères purement esthétiques pose nécessairement un problème éthique. Et la valeur historique d'une photographie de reportage contemporaine ne peut-être établie qu'avec le temps. Il est intéressant de constater que lors de la première vente aux enchères de photojournalisme, ce sont les photographies de James Nachtwey sur le 11 septembre qui ont été vendues au prix le plus fort. L'événement a eu un tel retentissement, une portée médiatique hors du commun et a été un tel choc qu'il est entré dans l'histoire instantanément.

229 Denis CANGUILHEM, « Note sur l'état du marché de la photographie français », *Études photographiques*, [En ligne], mis en ligne le 05 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/170>. consulté le 7 mars 2014.

LES PHOTOJOURNALISMES FACE À LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE AU TOURNANT DES ANNÉES 2000

La révolution numérique

Naissance et essor de la photographie numérique

Naissance de la photographie numérique : principes fondamentaux

Le marché de la photographie numérique s'est mis en place à la fin des années 1980 mais son développement s'inscrit dans la recherche technique liée aux moyens de télédiffusion qui s'opère à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. En effet, au cours des années 1960, « *les progrès accomplis dans la transmission d'images à distance sont mis au service de la conquête spatiale* »²³⁰. Des caméras vidéos sont mises à disposition de la National Aeronautics and Space Administration (N.A.S.A.) pour réaliser une cartographie lunaire mais les pertes d'informations liées à la transmission des signaux vidéos analogiques vont favoriser la mise au point de techniques d'échantillonnage et de quantification de l'information : l'imagerie numérique est née.

Le premier appareil photographique magnétique, le Magnetic Video Camera (Mavica) doit sa création à la société japonaise Sony, à cette époque dirigée par Akio Morita. Le prototype est présenté le 24 août 1981 et il s'agit en réalité d'une camera video qui a été adaptée à la capture d'images fixes et qui possède un capteur de seulement 279 300 pixels. Si cet appareil n'a jamais été réellement commercialisé, il a donné aux industriels l'envie de poursuivre dans cette recherche. Au cours des années 1980, plusieurs appareils vont voir le jour dont le Fuji DS-1P, présenté en 1988, et qui « *incorpore un CCD (charges coupled device) composé de 380000 pixels. Il est le premier photoscope équipé d'une carte mémoire SRAM (static random access memory, 2 Mo) permettant de stocker les images enregistrées sous forme numérique* »²³¹.

À partir des années 1990, les évolutions techniques seront nombreuses mais essentiellement à destination des appareils de prise de vue grand public, avec des capteurs dont la taille va se stabiliser entre 2 et 5 mégapixels au début des années 2000. Les capteurs CMOS (complementary metal oxide semiconductor) vont rapidement remplacer les capteurs CDD, plus facile à fabriquer et de faible consommation électrique. Aujourd'hui, les capacités des appareils ne cessent de progresser et peuvent atteindre plus de 30 millions de pixels pour les appareils les plus sophistiqués.

Parallèlement, l'évolution des systèmes informatiques va jouer un grand rôle dans l'essor de la photographie numérique.

230 Jean-Paul GANDOLFO, Histoire des procédés photographiques, in Encyclopaedia Universalis, [En ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/>, consulté le 30 avril 2014

231 Jean-Paul GANDOLFO, Histoire des procédés photographiques, in Encyclopaedia Universalis, [En ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/>, consulté le 30 avril 2014

« En 1988, deux jeunes informaticiens américains, John et Thomas Knoll, conçoivent un logiciel de traitement d'images intitulé Image Pro. Cette application est rachetée en 1989 par la société américaine Adobe, qui la commercialisera un an plus tard sous l'appellation Photoshop. En quelques années, ce logiciel s'imposera comme un produit de référence pour le traitement de la manipulation des images »²³².

Les évolutions liées à la photographie numérique imposent de trouver des moyens de stockage efficaces. Les supports optiques vont alors connaître un développement important : Le CD-ROM (compact disc read only memory) apparaît en 1985, suivi par le CD-Photo de Kodak en 1990 puis le CD-RW (compact disc re writable) en 1997 qui permet la réécriture du support. Dès 1998, l'apparition du DVD (digital versatile disc) va permettre d'étendre la capacité d'enregistrement. Enfin les cartes mémoires amovibles créées en janvier 2000 vont progressivement supplanter tous les autres procédés et atteignent aujourd'hui des capacités de 250Go voir 2 To (avec les cartes Sd eXtended Capacity).

Les systèmes d'impression vont évidemment suivre les évolutions des appareils photographiques pour permettre d'obtenir des épreuves photographiques qualitatives en améliorant « *les cadences d'impression, le rendu colorimétrique, la finesse de restitution* »²³³ dans l'espoir d'atteindre les performances associées aux procédés argentiques.

La fin de l'ère argentique

Le marché de la photographie numérique a rapidement supplanté le marché de la photographie argentique. Nikon et Canon renoncent à la fabrication de nouveaux appareils argentiques alors qu'au même moment la production de papier et de surface sensible est en grande difficulté. En 2009, l'entreprise Kodak annonce la fin de production de son célèbre film couleur Kodachrome. Quatre ans plus tard, le 19 janvier 2012, elle dépose le bilan en se plaçant sous la protection du chapitre 11 de la loi américaine sur les faillites²³⁴. Un groupe taïwanais, Asia Optical Co Inc., a finalement repris la licence permettant de redonner une seconde vie à l'entreprise Kodak, seconde vie entièrement tournée vers le numérique bien sur.

Cet essor de la photographie numérique a vu alors apparaître de nouveaux acteurs venus de l'électronique comme l'entreprise Casio ou Samsung mais aussi de la téléphonie comme Motorola ou Nokia. Tous vont se tourner vers la photographie numérique et produire leur propre appareil photographique numérique.

232 Jean-Paul GANDOLFO, Histoire des procédés photographiques, in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/>, consulté le 30 avril 2014 .

233 *ibid*

234 Cette loi intervient lorsqu'une entreprise n'est pas en mesure d'assumer ses dettes. L'entreprise peut alors demander à être placée sous la protection de la faillite auprès d'un tribunal fédéral. Le débiteur garde alors le contrôle de son entreprise sous la surveillance du tribunal et peut réorganiser son entreprise afin de pouvoir à nouveau engendrer du bénéfice et rembourser ses créanciers.

La photographie numérique a eu un succès fulgurant, notamment auprès des amateurs. Cette nouvelle pratique permet de contrôler la chaîne de production du début à la fin. Ce contrôle est renforcé lors de la prise de vue avec l'apparition d'écran de contrôle permettant de voir l'image immédiatement après son enregistrement et de l'effacer en cas de besoin. Elle peut-être diffusée presque instantanément. L'image numérique est malléable, elle peut être transformée, manipulée, imprimée ou simplement stockée. La pratique photographique est devenue, plus que jamais, un rite social. Et si c'était déjà le cas à l'époque de la photographie argentique, la photographie numérique a poussé cet usage à l'extrême car elle est désormais accessible à tous et à moindre coût. Dès 1973, avant même l'apparition de la photographie numérique, Susan Sontag évoquait ces rituels sociaux liés à la photographie : « *Ne pas prendre de photos de ses enfants, surtout quand ils sont petits, est un signe d'indifférence de la part de ses parents, de la même façon que ne pas se présenter à sa photo de promotion est un geste de révolte adolescente* »²³⁵. Aujourd'hui plus que jamais, avec l'hyper-connexion et les réseaux sociaux, la photographie numérique est devenue la pratique sociale la plus populaire et la plus démocratisée.

Mais la photographie numérique va également avoir un impact sur les professionnelles. La rapidité de la prise de vue et de la transmission que permet cette nouvelle technique ne va pas manquer d'intéresser les agences filaires et la photographie numérique va rapidement supplanter la photographie argentique. Ayant les moyens de gérer cette phase de mutation, les grandes agences filaires et les groupes financiers ont profité de cette révolution technique pour s'imposer plus que jamais sur le marché de l'image. Face à eux, les petites agences et les photographes indépendants, n'ayant pas les ressources pour amorcer sereinement cette transition, sont devenues les proies des grands groupes et n'ont pas survécu. Ce nouveau « e-commerce » a été une forte contrainte pour les agences photographiques car le coût de la numérisation de fond photographique est loin d'être négligeable. Dès lors, le marché de la photographie a fortement intéressé les financiers.

« *Depuis le début des années 90, les images d'information se font absorber par de grands empires de l'illustration, de l'informatique, du marketing et de la finance. Le contrôle de ces images se joue au niveau de trois grands groupes, les deux Américains Getty Images et Corbis, implantés à Seattle, et le Français Hafimages* »²³⁶.

En 1994, Mark Getty crée Getty Images en plaçant sa fortune personnelle dans la création de cette société cotée en bourse qui se spécialise, dans un premier temps, dans la photographie de publicité et d'illustration. La même année, Bill Gates décide de transformer Interactive Home System²³⁷ en une nouvelle société qui prend le nom de Corbis et qui est essentiellement vouée à l'image de presse. Elle entre alors en concurrence avec le groupe hachette qui a la même activité. Les deux groupes vont se

235 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », Mesnil-sur l'Estrée, 1973, p.21

236 Olivia COLO, Wilfrid ESTEVE, Mat JACOB, *Photojournalisme, à la croisée des chemins*, Éditions Marval, co-éditeur EMI-CFD, Italie, 2005, p.37

237 Cette société créée en 1989 vendait des images sur CD-ROM au grand public

livrer une guerre pour le rachat des agences photographiques.

« De 1998 à 2001, Corbis acquiert successivement Outline, Dygma, Saba, Tempsport, Kipa et The Stock Market alors que Hafimage, filiale du groupe Hachette, réunit Gamma, Keystone, Rapho, Explorer, Jacana et Hoa Qui »²³⁸.

Le marché de l'image qui s'est créé depuis les années 1990 est entièrement basé sur la reproductibilité des clichés, d'où l'intérêt d'avoir une réserve d'images génériques qui peuvent être utilisées dans différentes situations mais aussi qui puissent être indexabilisées. Si la plupart des agences ont commencé par se créer un fond photographique d'images « historiques » appartenant aux photographes qui intégraient les agences, on voit apparaître depuis quelques années ce que l'on pourrait appeler de véritable « banques d'images ». Hiérarchisées, classées, indexées selon certains mots clefs, les images sont évaluées et un prix leur est attribué en fonction de critères propre à chaque agence. Les éléments de ces banques d'images ne sont donc plus équivalents entre eux et c'est à partir de cette hiérarchisation que les fonds photographiques se sont transformés en banque. Aujourd'hui les banques d'images et les grandes agences de presse, favorisant l'image unique illustrative aux reportages de fond, ont complètement transformé les usages de la presse. Elles ont permis l'accès à une quantité d'images absolument colossale, de qualités diverses, à un prix dérisoire. Les grandes agences de presse et les banques d'images qui dominent le marché ont fait de la photographie un marché « low-cost ». L'apparition de la photographie numérique a plus que jamais entériné la nature reproductible de la photographie. Elle est produite en masse, vendue en masse et a donc vu sa valeur diminuer. Aujourd'hui, on ne compte plus les sites internet qui proposent des images libre de droit à la vente, dont Getty Images²³⁹ et Corbis²⁴⁰ mais aussi Fotolia²⁴¹ ou Shutterstock²⁴². Fotolia possède 28 266 95 images, motifs vectoriels et vidéos libres de droit sur son site internet et propose des abonnements de 25 images par jour pendant un an pour 1887€, soit un prix de 0,21€ par image. Shutterstock possède 37 118 396 images et, tout comme Fotofolia, propose des abonnements pour 25 images par jour pendant un an à 2049€ soit 0,22€ l'image à l'unité.

Le dénigrement de la photographie numérique par les photographes professionnels

La photographie numérique est une révolution technique majeure pour les photographes. Selon André Gunthert, « la numérisation de la photographie est sans aucun doute la plus importante mutation

238Alain LE BACQUER, Hervé LE GOFF, « Photographie de presse », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne].

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-de-presse/>, consulté le 22 février 2014.

239 Getty Images, banque d'images en ligne [En ligne] URL : <http://www.gettyimages.fr/>, consulté le 03 mai 2014

240 Corbis, banque d'images en ligne, [En ligne] URL : <http://www.corbisimages.com/>, consulté le 03 mai 2014

241 Fotolia, banque d'images en ligne, [En ligne], URL : <http://fr.fotolia.com/>, consulté le 03 mai 2014

242 Shutterstock, banque d'images en ligne, [En ligne], URL : <http://www.shutterstock.com/>, consulté le 03 mai 2014

technologique du champ depuis l'invention du négatif par William Henry Fox Talbot en 1840 »²⁴³.

Pourtant, il est vite apparu qu'un certain nombre de photographes professionnels dénigraient ce nouvel outil et s'y opposaient farouchement. Pour nombre d'entre eux, la photographie est morte avec l'ère du numérique. Dès 1988, Victor Burgin²⁴⁴ fait son « adieu à la photographie »²⁴⁵ où il déclare la mort d'une certaine manière de faire de la photographie, celle de la pratique argentique. En 1996 l'exposition « *Le monde après la photographie* », dont le commissaire est Régis Durand, a lieu au Musée d'art Moderne de Villeneuve d'Ascq et réunit treize artistes²⁴⁶, cinéastes, peintres, sculpteurs et photographes qui tentent de faire le bilan de ce monde « post-photographie » :

*« Le monde après la photographie, c'est une configuration du visible qui s'éloigne de nous après avoir longtemps dominé nos représentations, et d'autres modes de relations qui tentent de se mettre en place. Les images qui sans cesse apparaissent et se reversent sur la réalité, dans un processus qui semble s'accélérer jusqu'à l'implosion, constituent « le monde » avec lequel les artistes tentent d'effectuer des connections ou dans lequel ils instaurent des poches de résistance, des passages, des sas »*²⁴⁷.

En 1997, l'ouvrage *Photography After Photography : Memory and Representation in the Digital Age* de Hubertus von Amelunxen²⁴⁸ fait le même constat de la disparition inéluctable de la photographie argentique au profit de l'image numérique. En 2006, la 21^e édition du forum de l'image de Toulouse porte sur le thème « *Après la photographie* », tandis qu'en 2008 Fred Ritchin publie son ouvrage *After Photography*²⁴⁹ parallèlement à l'artiste japonais Daido Moriyama qui publie *Bye-Bye Polaroid*²⁵⁰ alors que la production du célèbre procédé prend fin²⁵¹. La fin de la photographie argentique sonne pour beaucoup de photographes professionnels comme la fin d'une ère où l'objet photographique était presque sacré : « *Le culte du futur (culte d'une vision de plus en plus rapide) alterne avec le désir de revenir à un passé plus artisanal, plus pur, un passé où les images avaient encore la qualité d'un objet fait main, une aura* »²⁵².

Nombreux sont les photographes à rejeter cette nouvelle technique trop facile, trop rapide, qui a

243 André GUNTHERT, « Les nouvelles formes de création et de diffusion » Colloque, sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

244 Victor Burgin est l'un des pionniers de l'analyse de l'image photographique.

245 Régis DURAND, « Victor Burgin, l'adieu à la photographie », In *ArtPress n°130*, novembre 1988, p.5

246 C'est artistes sont Dennis Adams, Lewis Baltz, Hannah Collins, Pascal Convert, Stan Douglas, Harun Farocki, Jochen Gerz, Jorge Molder, Gerhard Richter, Hiroshi Sugimoto, Bruno Yvonnet et le collectif Jean-Marie Straub & Danièle Huillet

247 Régis DURAND, « Le monde après la photographie », Communiqué de presse de l'exposition, 1996

248 Hubertus VON AMELUNXEN, *Photography After Photography : Memory and Representation in the Digital Age*, Éditions G&B Arts International, 1997

249 Fred RITCHIN, *After Photography*, Éditions W.W. Norton & Co, 2008

250 Daido MORIYAMA, *Bye Bye Polaroid*, Édition Taka Ishii Gal, 2008

251 Polaroid Corporation a mis fin à la fabrication des polaroid en 2007 mais a relancé le Polaroid Two en 2009, qui est un appareil numérique avec imprimante incorporée

252 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », Mesnil-sur l'Estrée, 1973 p.151

dévalorisé l'objet photographique. La révolution numérique est sans aucun doute une rupture profonde dans l'histoire de la pratique photographique, toutefois il est intéressant de constater que les critiques qui lui sont faites peuvent être rapprochées de celles qui ont été faites à l'encontre du gélatino-bromure d'argent en 1890 puis à l'apparition du Leica quelques années plus tard. De la même façon, les photographes plus âgés ont dénigré ce nouvel outil alors que les jeunes photographes se le sont tout de suite appropriés. Pourtant, selon André Gunthert²⁵³, le blocage face à la photographie numérique est beaucoup plus important que celui contre le gélatino-bromure d'argent et les appareils de petits formats. Selon lui les photographes ont été incapables d'exploiter ce nouvel outil pour se renouveler, contrairement au cinéma qui a su étonner avec des films extrêmement visuels exploitant toutes les caractéristiques de la Haute Définition ou encore avec la démocratisation de la 3D. La photographie numérique est « mal vue » par les photographes, elle en est devenue invisible. Ainsi, la révolution technique a bien eu lieu mais la photographie, et notamment de presse, n'a pas réellement évolué depuis ces vingt dernières années. Selon Alain Gennestar, il faut donc cesser de rejeter l'outil et accompagner cette révolution en marche pour redonner un second souffle – et peut-être même une seconde vie – à la photographie de presse.

« Dans ce cas, il ne faut pas être des réactionnaires, il ne faut pas penser à une restauration, il faut que nous soyons tous des révolutionnaires pour sortir de cette révolution avec un nouveau régime, une nouvelle constitution, un nouveau monde. C'est entrain de s'écrire, c'est entrain de se photographier, c'est entrain de se faire »²⁵⁴

L'amateur : un concurrent sérieux face aux photographes professionnels ?

L'arrivée de l'amateur dans les médias

La pratique amateur a toujours côtoyé la pratique professionnelle et l'a même souvent inspirée. Dès les années 1950, les amateurs ont eu un véritable engouement pour la photographie, favorisé notamment par les appareils Kodak et leur fameuse devise « *You press the button, we do the rest* ». L'*Instamatic*, commercialisé en 1963, va devenir le grand standard de la photographie amateur. Suite à une enquête commandée par la firme Kodak, cette pratique amateur a fait l'objet du célèbre ouvrage *Un art moyen*²⁵⁵ du sociologue Pierre Bourdieu. La pratique amateur a toujours été présente aux côtés des professionnelles, elle les a même parfois influencées mais, à quelques exceptions près, elle ne pouvait pas réellement concurrencer la pratique professionnelle.

253 André GUNTHERT, « Les nouvelles formes de création et de diffusion » Colloque sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

254 Alain GENESTAR, « L'État de l'offre et de la demande sur le marché du photojournalisme », Colloque sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

255 Pierre BOURDIEU (sous la direction), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les Éditions de minuit, collection Le sens commun, Paris, 1965

L'apparition de la photographie numérique a bien évidemment bouleversé les usages de la photographie amateur. L'apparition d'appareil photographique et de camera sur les téléphones mobiles ont permis aux amateurs de devenir les témoins privilégiés de n'importe quel événement dans le monde. Les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis furent sans aucun doute un tournant dans la relation entre les professionnels et les amateurs. On a en effet vu apparaître dans les journaux télévisés et la presse, des images d'amateurs des avions entrant en collision avec les tours du World Trade Center. Ces images, de mauvaise qualité, tremblantes mais authentiques, resteront gravées dans les mémoires. Ces images ne représentent plus l'événement, elles *sont* devenues l'événement, elles sont devenues une réalité.

« Depuis les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis, nombres d'exemples montrent que la trace visuelle de l'histoire peut être produite par chacun d'entre nous. La nouveauté n'est pas tant l'existence d'images d'amateurs que l'écho qu'elles trouvent aujourd'hui dans la presse. Elles coexistent désormais à côté de celles des professionnels, voire prennent leur place »²⁵⁶.

L'événement qui bouleverse définitivement la relation entre les amateurs et les médias sera les attentats de Londres le 7 juillet 2005. Les médias ne peuvent avoir accès au métro, ils ne peuvent donc relayer que les images des blessés ou de témoins à l'extérieur. Ils se retrouvent face à un déficit d'image pour représenter l'événement que les photographes professionnels ne peuvent combler. La BBC va alors faire un appel à contribution amateur avec deux mentions diffusées sur sa chaîne : « We want you to be our eyes »²⁵⁷ et « We want your picture »²⁵⁸. Trois heures après les attentats, la première image prise à l'intérieur du métro est diffusée. Elle a pourtant déjà été publiée seulement vingt minutes après les attentats par Alfie Dennen²⁵⁹ sur la plateforme MoblogUK²⁶⁰ avec une licence qui autorise sa libre copie permettant ainsi à de nombreux autres médias de la diffuser. La différence entre les attentats de Londres et les images du 11 septembre réside donc dans l'appel fait par les médias eux-mêmes. Ainsi dans le documentaire *How Mobiles Changed the face of News* produit par la BBC et diffusé le 11 janvier 2006, on apprend que « selon Vicky Taylor, responsable du site internet de la BBC, la chaîne britannique a reçu le 7 juillet quelques 23000 messages électroniques, dont un millier accompagnés de photographies ou d'enregistrement vidéo »²⁶¹. La photographie amateur est donc désormais prise en compte par les médias qui l'exploitent et l'utilisent gratuitement, mettant en péril, selon les professionnels, le métier de photojournalisme.

256 Olivia COLO, Wilfrid ESTEVE, Mat JACOB, *Photojournalisme, à la croisée des chemins*, Éditions Marval/EMI-CFD, Italie, 2005, p.33

257 « Nous voulons que vous soyez nos yeux »

258 « Nous voulons vos images »

259 Alfie Dennen n'est pas l'auteur de l'image, il s'est contenté de la publier sur la plateforme MoblogUK qu'il a créé. L'auteur de cette image est inconnu.

260 La plateforme MoblogUK, créé par Alfie Dennen en 2003 est une plateforme destinée à héberger les images issues de téléphone.

261 Penny BERRY, « How Mobiles Changed the Face of News », documentaire produit par BBC le 11 janvier 2006, URL : <http://tinyurl.com/chbhnq>

L'amateur, bouc-émissaire d'une profession en plein mal-être

L'utilisation de la photographie d'amateur par les médias a été fortement décriée par les photographes professionnels qui ont vu leur profession en péril à cause de ce nouvel usage.

« La photographie est en effet le métier d'un petit nombre et en même temps la pratique du plus grand nombre. Cette continuité et ce déséquilibre statistique sont au cœur de la relation, aujourd'hui de plus en plus concurrentielle, entre les photographes professionnels et les amateurs »²⁶².

Selon le sociologue Sylvain Maresca, cette pratique amateur dévalorise le coût de l'image car, bien que l'image amateur soit souvent de mauvaise qualité, elle est gratuite. Les médias seraient donc prêt à sacrifier la qualité d'une photographie pour avoir accès à une iconographie gratuite. Dès lors, le photojournalisme est mort. Il ne peut pas survivre dans une société capitaliste face à un concurrent qui propose la gratuité.

« La thèse de la concurrence de la photographie amateur n'est certes pas dénuée de toute signification. Elle peut être interprétée comme la manifestation de la prise de conscience d'une situation nouvelle, révélée par l'actualité. C'est à partir de 2003 que la demande du marché multiplie brutalement par deux l'équipement en appareils photo-numériques, tandis que le haut-débit commence son ascension »²⁶³.

Pourtant, il faut nuancer ce nouvel usage de la pratique amateur. Car, comme l'explique Bruno Serralongue, seul l'événement *imprévu* ou le *scoop* peuvent provoquer une situation de concurrence entre l'amateur et le professionnel : *« Le compte-rendu en images d'un événement est un travail confié à des professionnels de l'image, photographes ou cameramen, à l'exception de quelques scoops photographiés par des amateurs, parce qu'ils se sont trouvés par (mal)chance dans un endroit devenu la scène d'un événement. L'histoire de la photographie d'information est constituée de ce va et vient entre le hasard (je me trouve là) et le programmé (je vais là). De ce point de vue, Internet ne change pas fondamentalement la donne »²⁶⁴.*

L'amateur est donc le témoin privilégié d'événements imprévisibles, il prend le relai lorsqu'il est directement confronté à un événement mais ne partira jamais à la recherche d'événement à photographier. Les photographies d'amateurs permettent de faire la transition en attendant que les professionnels se rendent sur le lieu de l'événement. La représentation de « l'après-événement » ne sera jamais confié à des amateurs, sauf en des cas exceptionnels comme les attentats de Londres. La concurrence entre amateur et photographe professionnel dans la presse est donc un faux-semblant.

262 Sylvain MARESCA, « Sociologie d'une profession peu connue », Colloque sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

263 André GUNTHERT, « Tous journalistes ? Les attentats de Londres ou l'intrusion des amateurs », in *Photo de presse, usages et pratiques*, Gianni HAVER (sous la direction de), Éditions Antipodes, Lausanne, 2009, p.223

264 Bruno SERRALONGUE, « Droit de Regard », in *photojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux*, Gaëlle MOREL (sous la direction de), Éditions des Archives contemporaine, Paris, 2008, p.47

« Ces tentatives de tisser des liens entre les deux mondes restent toutefois marginales. L'invasion des médias par les amateurs n'a pas eu lieu. En 2007, l'essai conservateur d'Andrew Keen, *Le culte de l'amateur*²⁶⁵, vient battre en brèche la mythologie des contenus créés par l'utilisateur, complaisamment entretenu par l'OCDE²⁶⁶ et prône le retour à l'expertise et à une stricte séparation des rôles »²⁶⁷.

La dématérialisation de l'image

La fin de l'empreinte lumineuse

Selon Pierre Barboza, « les images chimiques, tout comme les images électroniques, reposent, sur un principe de captation et d'enregistrement de la lumière émise par le référent »²⁶⁸. En ce sens, que la surface sensible soit un film argentique ou un capteur numérique ne change pas l'essence même de la photographie. Toutefois, il existe une grande différence entre les deux pratiques et cette différence va bouleverser le rapport du public à l'image photographique. Cette différence est la dématérialisation de l'image.

« Alors qu'auparavant la lumière venait imprimer directement la surface sensible du film négatif, elle est désormais saisie par des capteurs électroniques qui traduisent les informations reçues en nombres, autorisant la reconstitution de l'image sur un périphérique informatique intégré »²⁶⁹.

L'image photographique résultait autrefois d'une empreinte lumineuse « directe » sur la surface sensible, amenant à une image latente qui n'était révélée qu'une fois le négatif développé. Bien sûr, il ne faut pas oublier que même l'image photographique argentique est une construction qui résulte de paramètres optiques et mécaniques. Toutefois, la photographie argentique « par le processus physico-chimique commun à toutes les techniques employées, [...] a entretenu avec le réel un rapport de proximité, d'analogie, qui en fait l'instrument d'une vérité du monde »²⁷⁰, à tort ou à raison. Pour Sylvain Maresca, l'image photographique argentique « résulte d'une empreinte lumineuse "mécanique", elle porte la trace du lieu, des objets, des personnages impliqués dans l'événement en question »²⁷¹. La photographie avait donc toujours entretenu une relation étroite avec le réel pour le public. L'apparition de la photographie numérique bouleverse cette relation car désormais l'image est interprétée, reconstituée par l'informatique. Dans le cas de la photographie argentique, le noircissement de l'émulsion est provoqué par l'exposition à la lumière de la surface sensible et l'image sera révélée chimiquement par le développement. L'image produite est, durant toute la chaîne de sa production,

265 Andrew KEEN, *Le culte de l'amateur*, Éditions Scali, 2008

266 Organisation de coopération et de développement économiques

267 Pierre BARBOZA, *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, L'harmattan, Paris, 1997, p.11

268 René BOUILLOT, *La pratique du reflex numérique*, Éditions Eyrolles, Paris, 2010, p.1

269 BAJAC Quentin, *La photographie, du daguerréotype au numérique*, Éditions Gallimard, Paris, 2010, p.330

270 Ibid, p.346

271 Sylvain MARESCA, « Prévoir l'actualité. La notion d'événement redéfinie par la photographie de presse » in *Photo de presse, usages et pratiques*, Gianni HAVER (sous la direction de), Éditions Antipodes, Lausanne, 2009, p.27

analogique. Ce n'est pas le cas pour la photographie numérique. Le principe de base reste le même, la lumière va frapper la surface sensible qu'est le capteur numérique. Les photons qui composent le capteur vont alors se convertir en électrons. Dans le cas de la photographie numérique, c'est loin d'être la dernière étape de création de l'image. Le signal sortant du capteur sera analogique c'est-à-dire que « *la tension électrique de chaque pixel est proportionnelle à l'éclairement qu'il a reçu pendant l'exposition* »²⁷² mais le signal va alors être numérisé par un convertisseur analogique-numérique pour pouvoir être traité. Cette numérisation consiste à découper l'information récupérée par le capteur en millions de données élémentaires appelés « bits ». Il y a deux étapes essentielles dans le principe de numérisation d'un signal analogique. La première est l'échantillonnage qui prélève des échantillons d'informations contenus dans le signal analogique à une fréquence déterminée. Pour que la restitution du signal soit le plus fidèle possible et que la représentation numérique du signal analogique d'origine ne soit pas erronée, il faut que cette fréquence soit la plus élevée possible. La seconde étape est la quantification qui associe à chaque échantillon une valeur binaire exprimée par un nombre entier de 0 à 2, l'unité étant le « bit ». Une photographie numérique devient donc « *un fichier ordinateur contenant, sous forme de codage binaire, les données d'une image photographique en couleur et en modèle continu* »²⁷³. Une image numérique est visible lorsque les informations qu'elle contient sont interprétées par un ordinateur, remettant en cause la théorie de l'empreinte. Ainsi, « *l'indice se définit comme une empreinte et c'est justement ce rapport de contiguïté avec le référent que l'image informatique est incapable d'établir. [...] Le codage numérique qui la caractérise est symbolique et ruine toute trace indicielle* »²⁷⁴.

L'ère de la suspicion

La nature des images numériques, composées de pixels, abolirait donc le lien analogique avec le réel et l'authenticité de la photographie.

« *Pendant la majeure partie de son histoire, la photographie a rempli la fonction jadis assurée par les icônes ou les reliques : celle de garantir l'authenticité de la représentation. De nombreuses élaborations ont été proposées pour expliquer que ce caractère provenait de la nature technique de l'enregistrement. En remettant en question la théorie de l'empreinte, le passage aux supports numériques a paru contredire cette légende moderniste* »²⁷⁵.

La fin du rapport intrinsèque qui existait entre la photographie et le réel a été mis en évidence par la facilité de modifier l'image à l'aide de logiciel de retouche. Ainsi, selon William J. Mitchell,

272 René BOUILLOT, *La pratique du reflex numérique*, Éditions Eyrolles, Paris, 2010, p.173

273 René BOUILLOT, *La pratique du reflex numérique*, Éditions Eyrolles, Paris, 2010, p.209

274 Pierre BARBOZA, *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, L'harmattan, Paris, 1997, p.19

275 André GUNTHER, « Les nouveaux chemins de l'authenticité photographique, in *Études Photographiques*, [En ligne], mis en ligne le 11 mars 2014, URL :<http://etudesphotographiques.revues.org/3380>, consulté le 28 mars 2014

«When we look at photographs we presume, unless we have some clear indications to the contrary, that they have not been reworked. [...] The essential characteristic of digital information is that it can be manipulated easily and very rapidly by computer»²⁷⁶²⁷⁷. L'image numérique serait donc infiniment flexible, malléable, permettant toutes sortes de retouches et de manipulations. L'image numérique est donc en proie au soupçon amenant à une ère de la suspicion.

Pourtant, la retouche photographique existe depuis la naissance de la photographie. Francis Wey évoque cette pratique dans le magazine *La lumière* daté du 20 avril 1851 dans un article intitulé « De l'inconvénient de retoucher les épreuves photographiques »²⁷⁸. Pour lui, la retouche photographique est à bannir car inévitablement grossière : « *la vérité absolue manquât de vraisemblance* »²⁷⁹. Le défaut majeure de la retouche serait donc d'être visible. Pourtant, la retouche était très souvent pratiquée et invisible à déceler, même aux débuts de la photographie. En ce sens, la retouche serait une pratique acceptable tant qu'elle est invisible et niée, ce qui fait d'elle « *une pratique menteuse, dont la visée est de ne pas apparaître comme telle, elle est aussi une pratique honteuse, puisque la condition qui l'autorise contient simultanément la négation de son intervention* »²⁸⁰.

Aujourd'hui, la démocratisation et la facilité d'usage des logiciels de retouches a permis au plus grand nombre de s'y essayer. Tout à chacun peu retoucher ses propres clichés avec une facilité déconcertante tandis qu'à l'époque de l'argentique, la pratique était délicate et réservée aux professionnels.

« *La première [la photographie argentique ndlr] était extrêmement rigide, les trucages et les retouches toujours longs, difficile et nécessairement limités ; la seconde [la photographie numérique ndlr] est toujours déjà retouchée, les appareils numériques étant d'ailleurs vendus avec des logiciels de traitement d'image, c'est à dire de retouche* »²⁸¹.

La pratique de la retouche est aujourd'hui indéniable, bien que très souvent indécélable à l'oeil nu. Partant du postulat que la retouche n'existait pas à l'ère de l'argentique, le numérique est apparu comme incapable de rester le garant de l'objectivité et de la transparence du réel, remettant en cause la pratique photojournalistique qui lui est inconsciemment liée. Le problème de la retouche est devenu extrêmement sensible, poussant les acteurs du monde de la photographie à se positionner. Ainsi, « *en 1991, le conseil d'administration de la National Press Photographers Association formule un énoncé de principe sous le titre “ Digital Manipulation Codes of Ethics “ visant à baliser l'usage de la retouche en*

276 William J. MITCHELL, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1992, p. 7

277 « Quand nous regardons des photographies, nous présumons, à moins que nous ayons une indication claire du contraire, qu'elles n'ont pas été retravaillées, [...] La caractéristique essentielle de l'information digitale est qu'elle peut être manipulée facilement et très rapidement par un ordinateur ».

278 Francis WEY, « De l'inconvénient de retoucher les épreuves photographiques », *La lumière*, n°11, 20 avril 1851, p.42-43

279 Ibid

280 André GUNTHERT, « Les nouveaux chemins de l'authenticité photographique, in *Études Photographiques*, [En ligne], mis en ligne le 11 mars 2014, URL :<http://etudesphotographiques.revues.org/3380>, consulté le 28 mars 2014

281 André ROUILLÉ, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p.61

matière de pratiques numériques »²⁸². Or ce code a été créé avec pour modèle la photographie argentique. Les retouches autorisées par ce code sont les retouches qui étaient effectuées en laboratoire argentique et qui concernent essentiellement le contraste ou la densité des tirages. Ce positionnement renforce encore plus l'idée que la photographie argentique serait garante d'une certaine authenticité, contrairement à la photographie numérique qui ne saurait être que mensongère. Si, à l'ère de l'argentique, une image était considérée d'office comme non-retravaillée avant la preuve du contraire, le rapport s'est totalement inversé à l'ère du numérique. L'institution du World Press Photo, confronté à de nombreux scandales comme nous l'avons vu précédemment, entérine cette idée dans son règlement :

« The content of the image must not be altered. Only retouching which conforms to currently accepted standards in the industry is allowed. The jury is the ultimate arbiter of these standards and may at its discretion request the original, unretouched file as recorded by the camera or an untuned scan of the negative or slide »^{283 284}.

Le World Press Photo peut donc, en cas de doute, demander le fichier original afin de vérifier que ce dernier n'a pas été manipulé. Si à l'ère de l'argentique il était facile de déceler des retouches sur un négatif, il est beaucoup plus difficile de s'apercevoir des retouches sur un fichier numérique. En effet le fichier RAW, qui a tendance à être considéré comme le « négatif » du numérique de manière un peu empirique, est un fichier qui enregistre les images sous la forme de données brutes. Ainsi, *« l'image correspondante n'est pas visualisable ni exploitable tant qu'elle n'a pas été "codée en couleur" grâce à un logiciel spécifiquement conçu pour cela »*²⁸⁵. En réalité, si une comparaison doit inévitablement être faite entre l'argentique et le numérique, le RAW correspondrait plus à l'image latente. Comment vérifier l'intégrité d'un fichier qui doit être interprété par un logiciel avant d'être visible, interprétation qui dépend donc du logiciel mais également du photographe ? Cette volonté de placer la photographie argentique comme un référent, comme un garde-fou d'une certaine éthique, est aujourd'hui ridicule. On en arrive à une forme de culpabilisation de la pratique numérique : trop rapide, trop facile, devenue commune, potentiellement menteuse et forcément coupable. La photographie numérique n'échappe pas à une comparaison, pourtant extrêmement difficile à établir, avec la « noble » pratique argentique. Les acteurs du monde de la photographie passent plus de temps à décrire la technique qu'à l'exploiter afin de se renouveler et peut-être se sortir d'une crise qui n'a de cesse de se confirmer.

282 Vincent LAVOIE, *Photojournalismes, revoir les canons de l'image de presse*, Éditions Hazan, Paris, 2010, p.127

283 « Le contenu des images ne doit pas être altéré. Seules les retouches qui sont conformes aux normes actuellement acceptées sont autorisées. Le jury est l'arbitre ultime de ces standards et peut, à sa discrétion, demander le fichier original non-retouché tel qu'enregistré par l'appareil photographique ou un scan du négatif ou de la diapositive. »

284 World Press Photo, « Entry Rules Declaration », 2013, Voir annexes

285 René BOUILLOT, *La pratique du reflex numérique*, Éditions Eyrolles, Paris, 2010, p.216

Une rupture photojournalistique accentuée par l'arrivée du numérique

La crise du photojournalisme est bien réelle

Entre crise et révolution

Depuis les années 1970 et la perte du support privilégié du photojournalisme qu'était la presse écrite, nombreux sont ceux qui ont déploré la situation des photojournalistes. Les photographes ont effectivement constaté que la place accordée à leurs photographies dans les journaux se réduisait, que les commandes se faisaient rares et que les budgets leur étant consacrés étaient de plus en plus serrés. Le photojournalisme est entré, dès lors, dans une crise qui remet en cause aussi bien sa fonction que son utilisation. Pourtant les acteurs du monde de la photographie se sont indignés contre cette vision, évoquant, non pas une crise du photojournalisme, mais une crise de son support. En ce sens, le photojournalisme ne serait pas mort, loin de là, il serait juste en plein repositionnement. Nous l'avons vu, ce repositionnement est passé par la consécration du statut du photographe comme auteur et la légitimation de la photographie comme art. Le photojournalisme serait donc en bonne santé et ces acteurs du monde de la photographie n'hésitent pas à le prouver en évoquant le succès public des festivals et des prix qui lui sont consacrés. Pourtant la définition d'une crise est « *une rupture d'équilibre entre la production et la consommation, caractérisée par un affaiblissement de la demande, des faillites et le chômage* »²⁸⁶. Le photojournalisme est donc bien en crise et si cette dernière a été provoquée en amont par la crise de la presse, elle n'en est pas moins réelle. Car les photojournalistes ne se sont pas contentés de chercher un autre support que la presse, ils ont aussi profondément remis en cause leur pratique. L'affirmation d'un regard d'auteur ne vient pas uniquement du manque de visibilité causé par les difficultés économique de la presse, c'est aussi un questionnement introspectif des photographes sur leur propre production et l'utilité contemporaine de la photographie de presse.

« *Mais quand on les envisage dans le nouveau contexte que leur fournit le musée ou la galerie, les photographies cessent d'avoir de façon aussi directe ou fondamentale leur " sujet " pour sujet : elles deviennent des recherches sur les possibilités de la photographie* »²⁸⁷.

La crise de la presse écrite a poussé les photojournalistes à se remettre en question, à se questionner et chercher des solutions pour se réinventer. Et après tout, il était peut-être temps car le photojournalisme n'avait guère évolué depuis son âge d'or de l'entre-deux-guerres. Mais les alternatives proposées au cours des années 1970 ont également subi la révolution numérique et ont montré leur propre limite. L'arrivée du numérique a amené d'autres préoccupations, d'autres revendications de la part des photoreporters. La crise du photojournalisme était-elle donc réellement provoquée par la crise économique de la presse ou cette dernière a-t-elle juste confronté le photojournalisme à son propre mal-

286 Le *Petit Larousse* 2003, éditions Larousse, 2002

287 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », Mesnil-sur-l'Estrée, 1973, p.160

être ?

Selon Alain Genestar, lorsque l'on sort d'une crise, « *le monde a quelque peu changé mais reste globalement le même* » or lorsque l'on sort d'une révolution on est confronté à « *un changement radical* »²⁸⁸. Pourtant, le changement radical n'a jamais réellement eu lieu au sein du photojournalisme et les photographes n'ont pas encore trouvé le moyen de se renouveler et de trouver un second souffle.

Le photographe autodidacte

A bien des égards, les photographes de presse ont attaqué la presse écrite, lui reprochant son utilisation illustrative de la photographie et la perte de la place du reportage au sein de ses pages. Ils ont également mis en avant l'utilisation de la photographie amateur qui serait devenue leur concurrent direct. Pourtant, comme nous venons de le voir, cette photographie amateur a en réalité peu de poids et les photographes reporters seront toujours en charge des images de « l'après-événement ». Il est peu probable que les amateurs puissent un jour remplacer les professionnels et l'image amateur restera toujours exceptionnelle dans les médias.

Selon le sociologue Sylvain Maresca, le reproche fait aux photographes amateurs est un grand paradoxe de la profession de photographe qui est en réalité à l'origine de cette concurrence. Car il n'existe aujourd'hui aucune formation minimale obligatoire pour devenir photographe contrairement à d'autres métiers artisanaux ou à d'autres professions libérales : « *Pourquoi la profession photographique n'a pas instauré, comme beaucoup d'autres métiers artisanaux ou d'autres professions libérales, une exigence minimale de formation technique ou fondamentale alors même qu'il est fréquent d'entendre les professionnels se plaindre que n'importe qui puisse s'improviser photographe, ce qui concourrait à dévaloriser le métier ?* »²⁸⁹. Le photographe professionnel ne se distingue donc pas de l'amateur de part un apprentissage officiel et cultiverait même cette image du photographe autodidacte pour certifier sa différence de regards.

« *C'est dans ce secteur que l'on rencontre le plus grand nombre de professionnels qui se désintéressent des questions techniques, voire qui se revendiquent autodidactes pour mieux affirmer qu'ils n'exercent pas un métier mais une profession créative dans laquelle prime des qualités qui ne s'apprendraient pas – un regard, une sensibilité, un sens de la lumière, de la composition, etc... Se déclarer autodidacte permet symboliquement de se rapprocher des artistes mais en même temps – et c'est là tout le paradoxe – cultive la confusion avec les amateurs* »²⁹⁰.

Le photoreporter professionnel va même jusqu'à reprendre les codes amateurs dans ses propres

288 Alain GENESTAR, « L'état de l'offre et de la demande sur le marché du photojournalisme », in Colloque sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

289 Sylvain MARESCA, « Sociologie d'une profession peu connue » in Colloque « *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels* » organisé par Françoise Denoyelle et Pascal Martin au Sénat par l'école Nationale Supérieure Louis Lumière le 29 mars 2010

images, réduisant d'autant plus l'écart qui est censé les séparer. En effet, en octobre 2011 la une du journal *Le Monde*²⁹¹ publie des photographies prises avec un téléphone par Ben Khelifa en Tunisie tandis que *Libération*²⁹² publie au même moment un reportage de Corentin Folhen également réalisé avec un téléphone sur une ville ouvrière tunisienne. L'utilisation d'applications destinées aux amateurs comme *Hipstamatic*, permettant d'appliquer des filtres aux photographies qui vont reproduire les effets obtenus par des appareils photos anciens ou avec des défauts, sont alors utilisés par les professionnels. On observe des photographies aux couleurs très saturées, en format carré avec un fort vignetage. Le photoreportage réalisé avec un Iphone est né.



Illustration 12: Photographies de Corentin Folhen, *Libération* du 25 octobre 2011

Le photographe professionnel reproche donc la présence des amateurs tout en lui « empruntant » son esthétique pour essayer de se distinguer. Cette attitude de rejet vis à vis de l'image amateur cache une réalité toute autre. En effet, la réelle concurrence déloyale des photographes de presse viendrait...

290 Sylvain MARESCA, « Sociologie d'une profession peu connue » in Colloque sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

291 *Le Monde*, 23 octobre 2011

292 *Libération*, 25 octobre 2011

d'eux-même. La profession reste aujourd'hui très attractive et il existe de nombreux candidats mais aussi un fort taux d'échec car les photographes en devenir souhaitent entrer dans le milieu mais aussi, et surtout, s'y maintenir. Ils acceptent donc de réaliser des travaux sous payés dans des conditions défavorables ce qui entraîne « *une dévalorisation de la profession et de l'image dont pâtissent en retour les professionnels installés* »²⁹³. Cette attitude a fortement baissé les critères de tarif et a mis les photographes reporters dans une situation précaire. Selon Pierre-Michel Menger cette crise photojournalistique et cette nouvelle organisation de la profession serait alors amenés à se globaliser dans le monde du travail : « *les types d'organisations et de rémunérations du travail dans les professions artistiques, loin de constituer un cas à part, serait au contraire la préfiguration d'un nouveau régime en voie d'installation dans le reste du monde du travail* »²⁹⁴.

Le photoreporter serait, en un sens, son propre ennemi et semble chercher un bouc-émissaire pour justifier sa propre déchéance et cacher son réel mal-être. Ce dernier est d'autant plus visible depuis la révolution du numérique, l'échec de la photographie d'auteur et la consécration de la photographie illustrative.



Illustration 13: Photographie de Ben Khelifa, Le Monde du 23 octobre 2011

293 Sylvain MARESCA, « Sociologie d'une profession peu connue » in Colloque sous la direction de Françoise Denoyelle et Pascal Martin, *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*, Sénat, 29-30 mars 2010, Paris, enregistrement sonore

294 Pierre-Michel MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, République des Idées & Seuil, 2003

Une rupture photojournalistique confirmée

L'échec de la photographie documentaire

La photographie documentaire a émergé en réaction à l'utilisation illustrative des photographies par la presse. Intégrant la notion d'objectivité, prônant une photographie dite « lente » effectuée sur le long terme et partant à la recherche du « non-événement », la photographie documentaire a eu un certain succès depuis les années 1980. La pratique documentaire, par sa neutralité et son objectivité, s'est opposée à la presse et a proposé un nouveau regard sur le monde mais elle s'est également opposée à la photographie d'auteur qui intègre la notion de « subjectivité et d'expériences personnelles dans ses images. Alors que la presse va de plus en plus mal, la photographie a trouvé une certaine légitimité dans le champ de l'art et la photographie documentaire commence à s'exposer dans les galeries. Une scission dans la photographie d'actualité s'est opérée, avec l'espoir de renouveler une pratique photojournalistique qui a perdu son sens et sa valeur.

Mais la photographie documentaire est-elle réellement une alternative à la photographie de presse ? Son opposition aux médias se fonde sur une remise en question du sens même de la photographie d'actualité. N'oublions pas que la photographie de presse ou documentaire a avant tout un rôle informatif. Cette photographie doit-être pour le public une source d'information, de connaissance, de découverte. Or, en désertant la presse, cette photographie est devenue confidentielle et élitiste. Accrochée aux cimaises des musées, elle est désormais destinée à un public favorisé.

« Le tableau photographique est devenu un succédané de la peinture. Une picturalité diffuse est censée répondre à un monde de plus en plus indéfini, flou. Et une multiplication de fragments documentaires, banals, moches, satisfait un sentimentalisme néoromantique, post-pop. Mais plus on met d'images au mur moins le monde est saisissable »²⁹⁵.

La photographie documentaire, qui refuse l'utilisation décorative de l'image de presse, n'a pas proposé d'alternative à cet usage, elle s'en est tout simplement détournée pour se jeter dans les bras des galeries. En rejetant le support de la presse et en enfermant sa propre pratique dans un maniérisme de la neutralité, elle est destinée à un public averti, friand de culture .

« L'intégration dans le monde de l'art de la photographie d'actualité se fait-elle dans le sens d'un élargissement ou d'un appauvrissement contextuel ? S'agit-il de passer à un stade supérieur dans le processus de fétichisation de l'image d'actualité comme marchandise ? »²⁹⁶.

Ces images sont alors « décontextualisées » car elles traitent de l'actualité, même si ce n'est pas de l'exclusivité, et le rapport à la photographie n'est pas le même lorsqu'une image est diffusée dans la

295 Jean-François CHEVRIER, propos recueillis par Michel GUERRIN, « Jean-François Chevrier, historien d'art », *Le Monde*, article paru dans l'édition du 5 mars 2000

296 Gilles SAUSSIER, « Retourner l'actualité, une lecture du Tableau de chasse », in *photojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux*, Gaëlle MOREL (sous la direction de), Éditions des Archives contemporaines, Paris, 2008, p.30

presse ou lorsque cette même image est exposée. Il y aura nécessairement une différence de chronologie, un recul particulier, une « relecture » de l'événement photographié.

« Mais quand on les envisage dans le nouveau contexte que leur fournit le musée ou la galerie, les photographies cessent d'avoir de façon aussi directe ou fondamentale leur « sujet » pour sujet : elles deviennent des recherches sur les possibilités de la photographie »²⁹⁷.

De plus, la photographie documentaire a souhaité se mettre en opposition à la photographie iconique, stéréotypé et standardisé de la presse mais elle a pour cela mis en place une démarche systématique de la neutralité et de la remise en cause de la notion d'événement qui l'a elle même enfermé dans un procédé standardisé. Le dépouillement esthétique de ces images a été leur réponse au photojournalisme de la presse mais cette démarche a aujourd'hui fini par lasser. La critique de l'image de presse qui n'a pas évolué depuis un certain temps pourrait également s'appliquer à la photographie documentaire qui est toujours basé sur les mêmes concepts.

La révolution numérique a accentué les différences d'usages entre ces deux pratiques. Les grandes agences de presse, ayant grandement profité de la révolution numérique et d'internet, fondent leur empire sur l'image instantanée. Aujourd'hui, leurs images sont accessibles à tous encore plus facilement et presque gratuitement. Ces images sont visibles en quelques clics, tandis que la photographie documentaire s'enferme d'autant plus sur son principe d'oeuvre unique.

Le photojournalisme « 2.0 »

L'arrivée du numérique semble avoir confirmé la rupture qui s'est opérée au sein du photojournalisme. Comme nous l'avons vu, les outils numériques ont permis aux grandes agences de presse de confirmer leur règne et de s'imposer plus que jamais comme les fournisseurs principaux de photographies à la presse écrite. Grâce à la photographie numérique et à internet, une image réalisée à l'autre bout du monde est instantanément transmise aux agences et aussi rapidement à la disposition de la presse. Ces grandes agences, parce qu'elles en avaient les moyens, ont extrêmement bien géré le passage au numérique et ont su l'exploiter afin de faire de grands bénéfices.

La photographie numérique associée à la démocratisation d'internet a amené à une nouvelle forme de photojournalisme que l'on pourrait appeler « photojournalisme 2.0 » ou le « photojournalisme connecté ». Depuis les années 2000, on a vu l'avènement de médias en ligne tel que Liberation.fr, le monde.fr ou encore lenouvelobs.fr. Aujourd'hui tous les journaux papiers ont un site internet associé mais on a vu également apparaître des sites d'information créés uniquement sur support numérique comme Rue89 ou Mediapart. Ces médias en ligne utilisent également la photographie, ainsi que la

297 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », Mesnil-sur l'Estrée, 1973, p.160

video, comme moyen d'information. Une chance de se renouveler pour les photojournalistes ? Non car d'une part le système économique d'internet reste à prouver, d'autre part parce qu'internet a mis en danger les droits des photographes. En 2009, la loi Hadopi²⁹⁸, qui a grandement fait débat, a souhaité se positionner sur la notion de diffusion des œuvres sur internet. Ainsi elle établit que : « *Les contrats d'utilisation des photos de presse pour une première publication sont ainsi élargis à Internet avec une étendue des droits au sein d'un groupe cohérent de presse (des accords de branches doivent être entérinés). Les réutilisations suivantes sont gérées collectivement par les sociétés d'auteur* »²⁹⁹. Le problème d'une diffusion internet étant de s'assurer que les images des photographes ne puissent être récupérées pour d'autres diffusions, ce qui est difficilement contrôlable.

L'arrivée d'internet a eu un impact considérable sur la visibilité et les moyens de diffusions des jeunes photographes. Aujourd'hui, tout à chacun peut se créer un site internet pour présenter ses photographies et ses projets. Internet est une vitrine mondiale et permet en ce sens, et à moindre coût, d'avoir un moyen rapide et efficace de présenter ses travaux à de potentiels employeurs. Malheureusement, cette facilité d'accès implique également une multiplication des candidats. Un client à la recherche d'un photographe, effectuant une recherche rapide sur internet, pourrait vite déchanter face à la quantité de possibilités et la masse de sites internet, de portfolios en ligne, etc. En un sens, internet a égalisé les chances d'être *visible*, en créant sa propre fenêtre de diffusion mais a également réduit les chances d'être *remarqué*. Avec internet, il est plus difficile que jamais de sortir du lot de se démarquer et de faire la différence.

Il est intéressant de constater que les mêmes schémas se reproduisent dans l'histoire de la photographie d'actualité. Alors que la photographie de presse commençait à devenir décorative et était diffusée de plus en plus rapidement au cours des années 1970, certains reporters ont voulu ralentir le rythme en présentant des projets sur le long terme et de les exposer en galerie, où le rapport avec l'image n'est pas le même. L'arrivée de la photographie numérique et d'internet a produit le même bouleversement : la photographie d'actualité est devenue instantanée, fugace, éphémère. Le flux des grandes agences de presse est tel qu'une image en remplace une autre immédiatement. A contre-courant, certains photographes ont décidé d'utiliser internet pour prôner la lenteur et proposent une temporalité différente. On a ainsi vu apparaître des web-documentaires, produits pour être avant tout diffusés à la télévision. Ces web-documentaires regroupent différents médias : de la photographie, de la video, du son et surtout offrent une interactivité avec le public. L'un des pionniers en la matière a été le web-documentaire *Voyage au bout du charbon*³⁰⁰ de Samuel Bollendorff et Abel Ségretin en 2007. Diffusé

298 Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet

299 Décret n°2009-1773 du 29 septembre 2009 relatif à l'organisation de la Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet

300 Samuel BOLLENDORFF, Abel SÉGRÉTIN, *Voyage au bout du charbon*, [En ligne], mis en ligne le 17 novembre 2008, URL : http://www.lemonde.fr/asi-pacifique/visuel/2008/11/17/voyage-au-bout-du-charbon_1118477_3216.html

par Lemonde.fr, le web-documentaire propose aux internautes de choisir le lieu à visiter ou la personne à interroger. Le succès de ce contenu interactif va pousser les photographes à réitérer l'expérience. Arte.tv va devenir un des premiers financeurs et producteurs de web-documentaire, avec notamment *Prison Valley*³⁰¹ de David Dufresne et Philippe Brault en 2010. Depuis, de nombreux web-documentaires ont vu le jour et ont également eu du succès comme *Alma-Une enfant de la violence*³⁰² de Miquel Dewever-Plana & Isabelle Fougère produit par Arte en 2012. En novembre 2013, David Dufresne a créé l'événement avec un « jeu-documentaire », *Fort McMoney*³⁰³ où l'internaute part à la découverte d'une ville Canadienne, Fort McMurray, qui possède la plus grande réserve pétrolière de sables bitumineux. Développé comme un jeu interactif, les internautes avaient quatre semaines à partir de la mise en ligne du site, pour décider du futur de la ville à travers des référendums et des sondages. Ils pouvaient explorer la ville à travers les lieux clés et rencontrer les habitants. Entre jeu de rôle et documentaire, Fort Mc Money a connu un véritable succès et a été suivi par plus de 200 000 internautes. Aujourd'hui, il existe de nombreux festivals et prix qui ont intégré une catégorie « webdocumentaire » comme Visa pour l'image qui a créé le Visa d'or FRANCE24-RFI du Webdocumentaire en 2007 ou encore le World Press Photo qui a mis en place le Multimédia Contest en 2011. Le web-documentaire a l'avantage de renouer avec le grand public : gratuit et facile d'accès, il est à disposition du plus grand nombre. Si Arte.tv et LeMonde.fr sont les principaux producteurs et diffuseurs de ces nouveaux contenus multimédia, il est toutefois difficile de dire quel avenir économique existe pour ces nouvelles formes documentaires.

La photographie numérique et internet ont eu une influence évidente sur les moyens de production et de diffusion de la photographie mais pas nécessairement sur « le style photographique ». Pourtant, malgré quelques exceptions notables comme le blog « Lens » dédié au photojournalisme créé par le New-York Time, l'illustration reste malheureusement l'exploitation principale de la photographie sur internet.

« Si les bouleversements technologiques qu'a connus le métier de photojournaliste au cours des années 2000 n'ont pas influencé le style photographique à proprement parler, ils ont toutefois contribué à redéfinir ses règles. La vitesse et l'instantanéité de la photographie numérique, les nouveaux modes de transmission accélèrent la diffusion des images à l'échelle de la planète en annulant le temps de recul nécessaire. Fondées sur un travail d'auteur, d'autres formes de photojournalisme de longue durée et financées par des modes alternatifs réapparaissent et permettent de contrebalancer cette tendance de la photographie d'information globalisée »³⁰⁴.

301 Philippe BRAULT, David DUSFRESNE, *Prison Valley*, [En ligne], URL :<http://prisonvalley.arte.tv/fr/>

302 Miquel DEWEVER-PLANA, Isabelle FOUGERE, *Alma-Une enfant de la violence*, mis en ligne le 25 octobre 2012
URL :<http://alma.arte.tv/fr/>

303 David DUSFRESNE, *Fort Mc Money*, [En ligne], mis en ligne le 25 novembre 2013,
URL :<http://www.fortmcmoney.com/#/fortmcmoney>

304 Hervé LE GOFF, Alain LE BACQUER, « Photographie de presse », in Encyclopaedia Universalis, [en ligne],
URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-de-presse/#c_7, consulté le

Les illusions perdues du photojournalisme

L'impact de la photographie de presse

Les difficultés du photojournalisme sont indéniables mais tandis que les professionnels blâment la presse écrite, la concurrence amateur ou encore la photographie stéréotypée, le fond du problème semble être toujours soigneusement évité. Il est en effet temps de se demander si l'image de presse a toujours un sens et si, par conséquent, elle est « utile ». Nombreux sont ceux qui clament que la photographie est essentielle pour dénoncer les injustices ou attirer l'attention sur les tragédies humaines. Mais aujourd'hui, est ce réellement le cas ? L'image de presse n'est-elle pas devenue une simple coquille vide ?

Il est vrai que l'image de presse a parfois joué un rôle pour provoquer une prise de conscience collective sur un événement. La guerre du Vietnam est, en ce sens, un bon exemple car le conflit a été très médiatisé et les images auraient eu un impact sur l'opinion public. L'une de ces images est devenue emblématique, il s'agit de *La jeune fille brûlée au napalm*, prise par le photographe Nick Ut en juin 1972. Cette photographie remportera le prix du World Press Photo en 1972 puis le prix Pulitzer en 1973. Cette image est aujourd'hui ancrée dans la mémoire collective et elle a longtemps été considérée comme la représentation de la cruauté d'une guerre qui s'enlise. Il est toutefois important de relativiser l'impact de cette image sur l'opinion public. N'oublions pas que cette photographie a été réalisée en 1972, soit un an avant les accords de paix de Paris qui ont amorcé le retrait des troupes militaires américaines. Cette photographie intervient donc à la fin d'un conflit qui est déjà très impopulaire, les mouvements d'opposition à la guerre du Vietnam aux Etats-Unis s'étant intensifiées dès les années 1964. Ainsi admettre que cette photographie ait pu provoquer une prise de conscience serait admettre qu'elle a le pouvoir de créer une position morale. Il est en réalité beaucoup plus probable que cette photographie ait renforcé une contestation déjà très forte, qu'elle en soit devenue le symbole mais il n'est pas certain qu'elle ait réellement fait changer d'opinion les défenseurs de la guerre. Il n'en est pas moins qu'à cette époque, l'image photographique pouvait avoir une portée auprès du public et était toujours capable de provoquer une émotion.

Aujourd'hui, la profusion des images dans notre société actuelle semble avoir un effet anesthésiant sur l'émotion qu'elles ont pu un jour provoquer. Les distances temporelles et spatiales ont été abolies par l'arrivée du numérique et d'internet. La photographie d'un événement est diffusée instantanément et est très vite remplacée par une autre. Nous ne prenons plus le temps de regarder réellement un cliché et d'en intégrer la portée. Nous passons d'une image à l'autre en un clic. De plus, la surenchère de la photographie « choc » qui s'opère dans la presse depuis un certain nombre d'année a très certainement créé une distance émotionnelle chez le public. Nous ne sommes plus réellement bouleversés par une photographie de cadavre, de guerre ou d'un enfant souffrant de famine car nous

avons vu ces images trop souvent et leur impact sur notre sensibilité s'est amoindri. Finalement, l'image choc s'est tuée elle-même car à force de vouloir aller toujours plus loin, elle finit par ne plus provoquer ce qu'elle cherche : l'émotion. Susan Moeller nomme ce phénomène la « compassion fatigue »³⁰⁵, soit la fatigue compassionnelle. La banalisation de l'image de l'horreur a fini par lasser, elle est aujourd'hui devenue invisible alors qu'elle est paradoxalement extrêmement présente dans les médias et extrêmement uniformisée. Prenons pour exemple une photographie de Vedat Xhymshiti, diffusé par l'AFP et qui a fait la une du journal *Libération* du 16 août 2012.



Illustration 14: Photographie de Vedat Xhymshiti, Libération du 16 août 2012

Cette photographie illustre le conflit Syrien. On y voit une mère éplorée, tenant dans ses bras un enfant mort, tandis que des hommes aux premiers plans tirent des couvertures pleines de sang. Trente ans avant cette image, Mustafa Bozdemir remporte le World Press Photo of The Year de 1983 avec une photographie qui répond exactement aux mêmes codes. On y voit également une mère éplorée qui pleure ses enfants morts, avec en arrière plan des couvertures tâchées de sang. La photographie de

305 Susan MOELLER, *Compassion Fatigue : How The Media Sell Disease, Famine, War and death*, New-York, Routledge, 1999

Mustafa Bozdemir illustre un tremblement terriblement meurtrier en Turquie en 1983. Deux événements distincts, deux pays très différents et pourtant les deux représentations sont très proches. Nous pourrions tout aussi bien échanger les légendes de chaque image ou n'utiliser qu'une seule image pour représenter les deux événements. Ces images stéréotypées remplissent-elles réellement leur rôle d'information ? Peuvent-elles encore avoir un impact sur le public ?



Illustration 15: Mustafa Bozdemir, Turquie, World Press Photo of the Year, 1983

L'exception notable à ce constat reste ce qui a été désigné comme « le scandale de la prison d'Abou Ghraïb ». En effet, des images de la prison d'Abou Ghraïb montrant les sévices physiques et sexuelles de prisonniers lors de la guerre en Irak en 2004 a provoqué une émotion mondiale. Là encore, ces images sont apparues alors que de nombreux médias avaient préalablement évoqués une suspicion de maltraitance, comme *The San Diego Union-Tribune* le 1 novembre 2003³⁰⁶ ou encore *Amnesty International* le 10 juin 2003³⁰⁷. La guerre d'Irak a elle aussi fait face à une grande contestation et une forte opposition. Les images de la prison d'Abou Ghraïb sont apparues dans un contexte de forte remise en question du conflit. Il est toutefois intéressant de constater que, dans une ère où la suspicion règne vis à vis de la photographie, l'authenticité de ces images n'a pas été remise en cause. Ceci s'explique peut-être par leurs origines amateurs mais également parce qu'elles sont intervenues après une enquête menée par

306 Charles J. Hanley, « AP Enterprise : Former Iraqi detainees tell of riots, punishment in the sun, good Americans and pitiless ones », in *The San Diego Union-Tribune*, 1 novembre 2003

307 Abdel Salam Sidahmed, « Iraq Human Rights must be foundation for rebuilding », in *Amnesty International*, 20 juin 2003

l'United States Central Command en 2004. L'existence de ces images était connue par les médias mais le président Georges Bush avait interdit leur diffusion. Elles ne seront diffusées que le 28 avril 2004 par une émission de télévision américaine, *60 Minutes*. L'émoi qu'a provoqué ces images fut grand et elles ont eu un réel impact sur le public qui s'explique très probablement pour deux raisons : d'une part les photographies de torture sont assez rares dans l'histoire de la photographie, d'autre part le choc est provoqué par l'opposition entre les soldats souriants – censés représenter l'autorité américaine – et la condition inhumaine des prisonniers Irakiens. Ici, la photographie « choc » agit à nouveau car ces images ne peuvent pas être associées à des référents dans la mémoire collective.

L'uniformisation de ces images de presse ne peut être mieux représentée que par cette image de Paul Hansen, prise lors du tremblement en Haïti et l'envers du décor immortalisé par Nathan Weber en 2010.



Illustration 16: Paul Hansen, Haïti, 2010



Illustration 17: Nathan Weber, Haïti, 2010

Le mérite photojournalistique

Cette « inutilité » de la photographie de presse semble trouver son apogée dans les festivals et prix qui lui sont consacrés. Si pendant longtemps la valeur informative était un des critères de l'attribution d'un prix, il serait étonnant que ce soit toujours le cas. Incapable de se renouveler, la photographie d'actualité semble être enfermée dans deux extrêmes : la photographie documentaire et sa neutralité, le photojournalisme et ses clichés. Que prime t-on alors dans le photojournalisme ? La dimension esthétique a pris de plus en plus d'importance depuis un certain nombre d'années. Si auparavant un cliché mal cadré ou flou prouvait l'authenticité de l'image, aujourd'hui on ne peut nier la prise en compte de l'esthétique. Pour Jean-François Leroy, ce basculement du mérite photographique dans le champ artistique amène à un questionnement éthique : « *N'est-il pas tout à fait obscène de parler de la rigueur d'un cadrage ou de l'académisme d'une composition, lorsque l'on a affaire à la souffrance d'un être humain ?* »³⁰⁸.

Dans le cadre de cette remise en question du « mérite photojournalistique », Gilles Saussier a réalisé un long travail s'intitulant le *Tableau de chasse*. Il est ainsi parti en Roumanie, à Timisoara, en février 2004 afin de réaliser des portraits des ouvriers de la plus grande fabrique de phares de luminaire de Roumanie. Il s'agit pour le photographe d'un travail d'introspection car c'est à Timisoara qu'il avait couvert les événements de la révolution Roumaine en décembre 1989. Pour ce travail, il avait gagné le prix du festival du Scoop et du photojournalisme d'Angers en 1990. De retour en 2004 sur les lieux où il a réalisé le reportage qui lui a apporté une certaine renommée, Gilles Saussier fait donc poser les ouvriers à côté du trophée qu'il a gagné 14 ans plus tôt. Pour lui, cette démarche est une dénonciation du mérite photojournaliste qui occulte l'événement représenté. Il déplore le système des prix photographiques mais surtout « *la façon dont l'héroïsme des reporters vient souvent supplanter l'héroïsme des acteurs eux-mêmes des événements* »³⁰⁹.

Gilles Saussier se questionne donc sur la légitimité des prix photojournalistiques. Il y dénonce une forme d'égoïsme de la figure du photographe, mettant dans l'ombre, par sa consécration individuelle, l'événement qu'il est censé mettre en avant. La question toutefois est légitime : qu'elles sont les critères pour décerner un prix ? Comment quantifier le mérite photojournalistique ? Prenons donc pour exemple le prix le plus prestigieux du photojournalisme : le World Press Photo.

« *Mais que récompense-t-on exactement par l'attribution d'un prix du WPP ? Le photographe, l'image ou l'événement ? Les informations publiées sur le site de la fondation sont bien laconiques sur*

308 Jean-François LEROY, éditorial de la 9ème édition, 30/08-14/09 1997, archives de l'association cité par Garance CHABERT, *Visa pour l'image, le festival international du photojournalisme de Perpignan. 1989-2002 : dans l'objectif des médias*, maîtrise d'histoire culturelle, Paris I, 2002, p.116

309 Gilles SAUSSIÉ, « Retourner l'actualité, une lecture du Tableau de chasse », in *hotojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux*, Gaëlle MOREL (sous la direction de), Éditions des Archives contemporaines, Paris, 2008, p.41

la nature et l'objet du mérite. Si quelques attributs d'excellence sont formulés – la valeur d'actualité, mes aptitudes créatives et la perception visuelle exceptionnelle – ceux ci se rapportent soit au photographe, soit à l'image, soit encore à l'événement »³¹⁰.

Selon Vincent Lavoie, l'exposition annuelle du World Press Photo constitue l'apogée d'un rituel honorifique où les images s'imposent comme étant l'incarnation du mérite photojournalistique. La question de s'avoir ce que l'on prime lors du World Press Photo est essentielle. Même s'il est difficile d'y répondre étant donné le peu de communication de l'organisation à ce sujet, cette question sous-entend que certaines images méritent d'être mises en avant et d'autres non.

Cette hiérarchisation de l'image photojournalistique est-elle légitime ? N'est ce pas délicat de mettre en lumière un événement plutôt qu'un autre ? Plus dangereux également, ce système global de prix photographique ne force-t-il pas les photographes à standardiser leurs images pour répondre à ces critères de mérite ? Lorsque l'on regarde les images primées par l'organisation depuis ses débuts, on constate qu'elles sont nombreuses à avoir pour sujet principal la mort ; parfois même représenté en direct comme la photographie d'Eddie Adams d'un Viet Cong se faisant exécuter par le chef de la police du Vietnam du Sud.

« En revisitant l'ensemble des premiers prix, il apparaît ainsi que la plupart des images distinguées pour être emblématiques d'une année de photojournalisme, sont construites sur un trauma et tendent dans certaines occurrences à devenir des icônes, mettant ce trauma à distance en reformulant avec quelques variantes formelles des motifs identifiables ou en se fondant sur l'expressivité lyrique des sujets, notamment en mettant en scène la souffrance elle-même, le traumatisme après le trauma lui-même... »³¹¹.

Le « traumatisme » est le sujet principal du World Press Photo et il est décliné sous toutes ses formes : la mort en direct, la souffrance, l'instant fatal. Représenter le traumatisme atteste du courage du photographe, témoin de l'horreur, se mettant en danger pour dénoncer. Pourtant, selon Roland Barthes, cette photographie du traumatisme est vide car elle n'apporte pas de connaissance : *« la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification. On pourrait imaginer une sorte de loi : plus le trauma est direct, plus la connotation est difficile ; ou encore : l'effet « mythologique » d'une photographie est inversement proportionnel à son effet traumatique »³¹².* Les photographies primées au World Press Photo iraient donc à l'encontre d'une quelconque valeur informative.

Si le photojournalisme ne repose plus sur sa valeur informative alors quelle est son utilité actuelle ? Cela signifie-t-il que le photojournalisme est mort ?

Plus inquiétant, ces images du World Press Photo bénéficient d'une certaine notoriété après

310 Vincent LAVOIE, *Photojournalismes, revoir les canons de l'image de presse*, Éditions Hazan, Paris, 2010, p.152

311 Olivier BEUVELET, "Esthétique du World Press Photo: la preuve par le trauma...", In *Culture Visuelle*, [En ligne], mis en ligne le 23 février 2013, URL: <http://culturevisuelle.org/parergon/archives/1832>, consulté le 16 février 2014

312 Roland BARTHES, « Le message photographique », in *Communications*, 1961, p.137

l'obtention du prix. Ces images sont devenues très connues et sont ancrées dans la mémoire collective. Mais elles sont ainsi décontextualisées, sorties de leur série, isolées de leur contexte. Qui est capable aujourd'hui de donner le contexte exacte de prises de vue de ces images ? Qui est capable d'expliquer l'événement représenté ?

L'analphotobète

Le photoreportage pourra-t-il se débarrasser de ses clichés, retrouver sa place au sein de la presse et retrouver la noblesse qu'elle a eu autrefois sans pour autant désertier la presse ? La simplification de l'image de presse en des stéréotypes sans aucune valeur informative pose la question de la capacité d'interprétation de ses lecteurs. Choisir des photographies simples mais fortes, avec un seul sens de lecture, qui provoquent plus d'émotion que de réflexion, c'est supposer que c'est ce que souhaitent voir le public. Les lecteurs sont-ils des analphabètes de l'image ? Est-ce la raison pour laquelle la photographie de presse se retranche derrière ses propres clichés ? Lazlo Moholy-Nagy avait déjà évoqué cette question en 1974 : « *L'analphabète de demain sera celui qui ne saura pas lire l'image. Prenez donc conscience, amis, que la photographie est une chose sérieuse et pas seulement un aimable passe-temps du dimanche* »³¹³.

En réalité, qu'elle soit diffusée dans la presse, accrochée à des cimaises de musée ou diffusée sur internet, la photographie de presse est confrontée à notre incapacité à pouvoir la déchiffrer. Si l'image et un langage, une écriture, et que nous n'en connaissons pas les signes alors il sera impossible de se détacher de représentations simplistes.

« *L'école devrait donner les bases d'un alphabet visuel, afin de permettre aux jeunes de comprendre la relation qu'un type d'image entretient avec la réalité. C'est l'un des enjeux de la démocratie aujourd'hui* »³¹⁴.

Nombreux sont ceux qui affirment que nous ne pouvons pas nous passer d'image. Mais si nous sommes incapables de les lire, de les interpréter, d'aller au delà de leur sens premier, est-ce réellement le cas ? L'image est simplement devenue un élément courant de notre vie quotidienne, nous n'en prenons pas garde, nous la consommons et la jetons. La représentation de l'actualité échappe-t-elle aux photographes à cause des « analphotobètes » que nous sommes ?

« *Le corps vivant des photographies de presse, chaleureux d'événement, gorgé d'actualité, c'est aussi le corps d'une écriture. Cette écriture, nous ne savons pas la lire : nous sommes des millions « d'analphotobètes » qui consommons des signes photographiques en étant persuadés que nous consommons du réel* »³¹⁵.

313 Lazlo MOHOLY-NAGY, propos repris par Walter BENJAMIN, in *L'homme, le langage et la culture – petite histoire de la photographie*, Denoël-Médiations, 1974, p.79

314 Christian CAUJOLLE, propos recueillis par Béatrice GUELPA lors d'un séminaire le 12 décembre 2005 organisé par la FCJ et le CRFJ

315 Frédéric LAMBERT, *Mythographies, La photo de presse et ses légendes*, Éditions Edilig, Paris, 1986, p.7

La photographie de reportage, quelle qu'elle soit, ne pourra pas s'élever tant que l'on ne pourra pas aller au delà de nos propres besoins de figuration. L'authenticité de la photographie, bien que souvent remis en cause, reste ancrée en nous. Notre conception étriquée d'une image de presse, qui ne doit être que le pur enregistrement d'un fait, a finalement ôté toute valeur informative à l'image. À travers ce questionnement il apparaît évident que quelles que soient les alternatives proposées par les photographes pour contrer l'image décorative de la presse, sans apprentissage de l'image, l'image de reportage restera toujours muette.

Conclusion

La rédaction de ce mémoire a été motivée par une croyance forte en l'importance de l'image de presse et le rôle essentiel qu'elle joue dans notre société. Les bouleversement qu'elle a traversé, entre crise du support et révolution technologique, semblait être l'occasion parfaite pour renouveler ses pratiques et ses usages. Comme nous avons pu le constater dans ce travail, les photographes ont effectivement souhaité trouver des alternatives à la photographie de presse, ils se sont malheureusement détournés d'un usage destiné au plus grand nombre pour se « jeter » dans les bras des galeries et musées, fréquentés par des publics restreints. L'importance de l'image d'actualité et son ouverture sur le monde semblent être en opposition à une diffusion élitiste de ces images, ces alternatives ne pouvant donc aboutir qu'à une forme d'échec.

Le photojournalisme n'est pas sorti indemne des crises et révolutions successives qu'il a dû affronter. Pourtant ses pratiques et ses usages n'ont pas réellement évolué. Il est sclérosé dans ses propres contradictions et n'a pas réussi à profiter des évolutions techniques pour se renouveler. Aujourd'hui l'image de presse n'a plus de sens, elle ne fait que reproduire sans cesse les clichés et les stéréotypes qu'elle a elle même forgée.

Internet est une nouvelle source de diffusion qui a amené à la réalisation de nouvelle forme comme le web-documentaire ou le Petit Objet Multimédia (POM). Malheureusement, tout reste à faire dans ce domaine car les photographes exploitant ses nouvelles technologies n'ont pas encore trouvé de modèle économique fiable.

Que reste-t-il de l'image photojournalistique aujourd'hui ? En un sens, Hicks avait raison lorsqu'il a annoncé la mort du photojournalisme au cours des années 1962. Mais contrairement à ce qui a pu être dit, ce ne sont pas la crise de la presse papier ou la pratique amateur qui mettent aujourd'hui l'image de presse en péril, c'est son incapacité à se réinventer, à surprendre et à combattre les modes de représentation ancrés dans sa pratique.

Parce qu'elle permet de mettre en lumière les événements du monde, de dénoncer les injustices et de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas toujours, la photographie de reportage nous semblait invincible, prête à se réinventer chaque jour. Force est de constater qu'elle a en réalité perdu son sens. Paradoxalement, son omniprésence dans les médias l'a rendu invisible et muette, elle se contente de reproduire sans fin les mêmes images.

Le 14 novembre 2013, *Libération* a publié une édition spéciale de son journal où toutes les photographies ont été remplacées par des carrés blancs. Le journal souhaite ainsi dénoncer la situation critique des photojournalistes qui vivent difficilement de leur métier mais aussi, et surtout, mettre en

avant la place importante de la photographie et son pouvoir informatif : « *Savoir, c'est aussi voir, cette évidence saute aux yeux face à cette disparition volontaire. Pourtant, les photographies ont été choisies, seules les légendes et les signatures sont présentes, de la première à la dernière page. Un geste audacieux qui veut démontrer la valeur et l'énergie de la photographie* »³¹⁶. Le constat est simple : nous sommes tellement entourés de photographies que nous ne les regardons plus. Elles sont présentes, elle sont même dominantes mais on ne fait que les survoler du regard. Cette édition particulière de *Libération* prouve l'effet pervers qu'a l'utilisation massive de l'image : elle nous est désormais indifférente.

Supprimer l'image de presse pour lui redonner de la valeur : la proposition de *Libération* est sans doute un peu extrême. Pourtant, l'absence d'images dans cette édition est perturbante. On prend pleinement conscience de notre dépendance à l'image. Mais on prend également conscience qu'il suffit de lire la légende et le titre de l'article pour visualiser ces images « manquantes » que l'on a déjà vu des centaines de fois.

L'image de presse a perdu sa valeur mais la photographie a toujours su rebondir et se réinventer. Le photojournalisme pourra-t-il tirer profit des nouvelles technologies pour retrouver la place qu'il mérite dans notre société ? Seul l'avenir nous le dira.

316 Brigitte OLLIER, « *Libération, plongé dans le noir* », in *Libération*, 14 novembre 2013

Bibliographie

LA PHOTOGRAPHIE

OUVRAGES

BAJAC Quentin, *La photographie, du daguerréotype au numérique*, éditions Gallimard, Paris, 2010

BARTHES Roland, *Mythologies*, éditions du Seuil, Paris, 1970

BEAUMONT-MAILLET Laure, DENOYELLE Françoise, VERSAVEL Dominique, *1945-1968, La photographie humaniste, autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronus, ...*, BNF, Paris, 2006

BOURDIEU Pierre, *Un art Moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les Éditions de minuit, collection Le sens commun, Paris, 1965

CUEL François, DENOYELLE Françoise, VIBERT-GUIGUE Jean-Louis, *Le front populaire des photographes*, Éditions Terre bleue, 2006

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974

GERVAIS Thierry, Morel GAËLLE, *La photographie*, Larousse, Paris, 2008

GUNTHERT André, POIVERT Michel (sous la direction de), *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007

ARTICLES

BARTHES Roland, « Le message photographique », in *Communications*, 1961

ART CONTEMPORAIN

OUVRAGES

BAQUÉ Dominique, *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain*, Édition du Regards, Paris, 2004

KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993

MOREL Gaëlle, *Photojournalisme et Art Contemporain, les derniers tableaux*, éditions des Archives Contemporaines, Paris, 2008

ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Galimard, 2005

SOULAGES François, TAMISIER Marc (sous la direction de), *Photographie contemporaine et art contemporain, L'image et les images*, Klincksieck, 2012

ARTICLES

LEMAGNY Jean-Claude, « Tendances de la créativité contemporaine », in *Monuments historiques*, n°10, 1980

VERGAHEN Erik, « La photographie conceptuelle », in *Études Photographiques*, 22 septembre 2008 URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1008>

PHOTOJOURNALISME

OUVRAGES

AMAR Pierre-Jean, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan/HER, 2000

DE FENOÏL Pierre, *La chronophotographie ou l'art du temps*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1986

GIANNI Haver (sous la direction de), *Photo de presse, usages et pratiques*, éditions Antipodes, Lausanne, 2009

JACOB Mat, *Photojournalisme à la croisée des chemins*, éditions Marval, co-éditeur EMI-CFD, Italie, 2005

LAVOIE Vincent, *Photojournalismes, revoir les canons de l'image de presse*, éditions Harzan, Paris, 2010

SHUNEMAN Smith, *Photographic Communication : Principles, problems and challenges of photojournalisme*, New-York, Hastings House Publishers, 1972

MOREL Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur, l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, CNRS Éditions, Paris, 2006

ARTICLES

HERMANGE Emmanuel, LAVOIE Vincent, ROUILLÉ André, « Raymond Depardon, pour une photographie des temps faibles », in *La Recherche Photographique*, n°15, automne 1993

LEROY Jean-François, « Photojournalisme : information ou œuvre d'art ? », in *Le Monde*, 31 août 2005

ROUILLÉ André, « Le crépuscule du photojournalisme », in *Art Press*, 19 novembre 2011

PRESSE ET PHOTOGRAPHIE

OUVRAGES

MOELLER Susan, *Compassion fatigue : How The Media Sell Disease, Famine, War and death*, New-York, Routledge, 1999

ARTICLES

BOUZET Ange-Dominique, « A quoi servent les photos ? », in *Libération*, 4 juillet, 1997

CAUJOLLE Christian, « La photographie dans la presse », in *La Recherche Photographique*, n°7, 1989

CAUJOLLE Christian, « Presse et photographie, une histoire désaccordée », in *Le Monde Diplomatique*, Septembre 2002

LE BACQUER Alain, LE GOFF Hervé, « Photographie de presse », in *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-de-presse/>

L'HER Yves, « La diffusion des quotidiens : faible en 1974, la chute s'annonce très forte en 1975 », in *Presse actualité*, n°109, Paris, 2006

LAMBERT Frédéric, *Mythographies, La photo de presse et ses légendes*, éditions Edilig, Paris, 1986

PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

OUVRAGES

ARDENNE Paul, DURAND Régis, *Images-mondes, De l'événement au documentaire*, Monographik Éditions, Blou, 2007

École Nationale supérieure des beaux-arts, *Des territoires en revue*, n°1, mai 1999

École Nationale supérieure des beaux-arts, *Des territoires en revue*, n°2, octobre 1999

École Nationale supérieure des beaux-arts, *Des territoires en revue*, n°3, avril 2000

École Nationale supérieure des beaux-arts, *Des territoires en revue*, n°5, octobre 2001

MÉDIAS

OUVRAGES

SOULAGES François, VERHAEGHE Julien (sous la direction de), *Photographie, médias et capitalisme*, éditions l'Harmattan, Paris, 2009

SITES INTERNET

BURGELIN Olivier, « Communication de masse », in *Encyclopaedia Universalis*,
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/communication-communication-de-masse/>

GERSTLÉ Jacques, « Médias – Sociologie des médias », in *Encyclopaedia Universalis*,
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/medias-sociologie-des-medias/>

AGENCES ET COLLECTIFS

OUVRAGES

CAUJOLLE Christian, *Vu, Agence de photographes*, Paris, Éditions Vu, 1998

COUSIN Marie, SETBOUN Michel, *40 ans de photojournalisme, génération Sygma*, éditions de la Martinières, Paris, 2013

DAUVILLIER Sylvie, SETBOUN Michel (sous la direction de), *40 ans de photojournalisme, génération Sipa*, éditions de la Martinières, Paris, 2012

DENOYELLE Françoise, *Le bar Floréal-Photographie*, éditions Créaphis, Paris, 2005

EVENO Bertrand, *L'agence, Les photojournalistes de l'Agence France-Presse*, éditions de la Martinières, Paris, 2001

GOUVION SAINT-CYR Agnès, *L'œil public, quinze ans d'histoire : du photojournalisme à la nouvelle photographie documentaire*, éditions Démocratic Books, Paris, 2010

LE BAR FLORÉAL, *Retour en Lorrain, Le bar Floréal-photographie*, Trans Photographic Press, 2009, Paris

TENDANCE FLOUE, *Mad in France : Tendance floue 2009*, Rivet Presse Édition, Paris, 2009

ARTICLES

Alain GARNIER, « Sept photographes pour une agence Viva », *Le Nouveau Photocinéma*, juin 1972

DELIGNY Aurore, « Viva une alternative à Magnum ? », in *Etudes photographiques*, 15 novembre 2004, URL :<http://etudesphotographiques.revues.org/396>.

GUILLOT Claire, « L'agence Sipa reprise par Rex Features et Isopix », in *Le Monde*, 22 mars 2013

GUILLOT Claire, « Les agence photo Gamma et Rapho (Eyedea) reprise par François Lochon », in *Le Monde*, Paris, 07 avril 2010

« Bruni Rohmer quitte Oros Communication », in *Les Échos*, n°16284, 10 décembre 1992

ROUSSEL Frédérique, « Shoot fatal, sygma succombe », in *Libération*, 26 mai 2010

MEMOIRES

LOURENÇO Annabelle, *Les petites structures, collectifs et agences, sur le marché actuel de la photographie en France*, Mémoire de fin d'études à l'ENS Louis Lumière, sous la direction de Françoise DENOYELLE, Paris, 2009

PRIX ET FESTIVAL

OUVRAGES

MANDÉRY Guy, « Le statut d'Arago », in *1981-1991 Vous avez-dit culture ? Chronique d'une décennie culturelle*, Paris, CNP, 1992

Catalogue général du Mois de la Photo à Paris 1980, Paris, Paris Audiovisuel, 1980

ARTICLES

GARANÇE Chabert, « Le festival Visa pour l'image » in *Etudes photographiques*, 15 novembre 2004

BOUZET Ange-Dominique, « Arles zoome sur 1996 pour oublier 1995 », in *Libération*, 15 juillet 1995

LE JOURNAL LIBERATION

OLLIER Brigitte, « Libération, plongé dans le noir », in *Libération*, 14 novembre 2013

« Robert Capa, mythe déclencheur », in *Libération*, 19 octobre 2013

Le journal Libération du 03 janvier 2011 au 03 janvier 2012

PHOTOGRAPHES

OUVRAGES

- BRASSAÏ, Paris de nuit, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1933
- CARTIER-BRESSON Henry, *Image à la sauvette*, éditions Verve, Paris, 1972
- D'AGATA Antoine, *Anticorps*, Éditions Xavier Barral, Paris, 2013
- DEPARDON Raymond, *Notes*, Éditions Arfuyen, Paris, 1979
- DOISNEAU Robert, *La banlieue de Paris*, Le Guilde du Livre, Paris, 1949
- GAUDRIAULT Caroline, RANCINAN Gérard, *Hypothèses*, éditions Paradoxes, 2011
- GAUDRIAULT Caroline, RANCINAN Gérard, *Wonderful World*, éditions Paradoxe, 2012
- GAUDRIAULT Caroline, RANCINAN Gérard, *A small man in a big world*, éditions Paradoxe, 2014
- KRULL Germaine, *Métal*, A. Calvas, Librairie des Arts Décoratifs, Paris, 1927
- RONIS Willy, *Belleville-Montant*, Éditions Arthaud, Paris, 1954
- RUSCHA Edward, *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press, 1963
- RUSCHA Edward, *Thirtyfour Parking Lots Stations*, Ed Ruscha 1967
- RUSCHA Edward, *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, Ed Ruscha, 1968
- RUSCHA Edward, *A Few Palm Trees*, Heavy Industry Publications, 1971

ARTICLES

- CARTIER-BRESSON Henry, « Je suis scandalisé », in *Le Monde*, 4 mai 2000
- CHEVRIER Jean-François, « Salgado ou l'exploitation de la compassion », in *Le Monde*, 19 avril 2000
- D'AGATA Antoine, « Huis-clos », in *Le Monde Diplomatique*, décembre 2000
- DELAHAYE Luc, « The Fall of the Taliban », in *Newsweek*, 26 novembre 2001
- DELAHAYE Luc, « Dernière nuit avant Kaboul », in *Le Monde*, 2 décembre 2001
- MINGAM Alain, « Salgado Calomnié », in *Le Monde*, 4 mai 2000

ETHIQUE ET PHOTOGRAPHIE

OUVRAGES

- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », Mesnil-sur-l'Estrée, 1973

ARTICLES

LAVOIE Vincent, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critérologique » in *Études Photographiques*, 20 juin 2007

CRITIQUE PHOTOGRAPHIQUE

OUVRAGES

PUJADE Robert, *Art et photographie, La critique et la crise*, Ouverture Philosophique, Édition l'Harmattan, Le Mesnil-sur-l'Estrée, 2005

ARTICLES

CAUJOLLE Christian in *Libération*, 27 février 1979, 23 septembre 1980, 14 janvier 1981, 31 janvier 1981, 21 septembre 1981, 23 novembre 1981, 27 février 1982, 2 mars 1982, 4 novembre 1982, 5 novembre 1982, 16 novembre 1982, 18 novembre 1982, 27 novembre 1982, 29 novembre 1982, 9 avril 1984

NURIDSANY Michel, in *Le Figaro*, 5 mai 1971, 17 mai 1971, 21 décembre 1971, 10 juin 1972, 5 novembre 1973, 14 juin 1976, 9 novembre 1977, 14 août 1979, 9 avril 1980, 27 août 1980, 16 février 1980, 21 mars 1980, 25 septembre 1983, 7 novembre 1984,

GUIBERT Hervé, in *Le Monde*, 22 février 1978, 17 mai 1978, 22 août 1978, 30 août 1979, 23 janvier 1980,

GALERIE

OUVRAGES

GAILLARD Agathe, *Mémoire d'une galerie*, éditions Galimard, Paris, 2013

SITES INTERNET

Galerie VU', URL : <http://www.galerievu.com/about.php>

MARCHÉ DE L'ART

OUVRAGES

PFLIEGER Sylvie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché des tirages photographiques*, La documentation Française, 1994

ARTICLES

CANGUILHEM Denis, « Note sur l'état du marché de la photographie français, in *Études Photographiques*, 05 février 2005

GUNTHERT André, « Le prix de la photographie, in *Études Photographique*, 05 février 2005

QUEMIN Alain, MOULIN Raymonde, « Le marché de l'art », in *Encyclopaedia Universalis*, URL :

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-aspects-culturels-le-marche-de-l-art/>

LE GOFF Hervé, « Coquille de nautilaire », in *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marche-de-la-photographie-reperes-chronologiques/>

PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE

OUVRAGES

BARBOZA Pierre, *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, L'Harmattan, Paris, 1997

BOUILLOT René, *La pratique du reflex numérique*, éditions Galimard, Paris, 2010

MORIYAMA, *Bye Bye Polaroid*, éditions Taka Ishii Gal, 2008

RITCHIN Fred, *After Photography*, Éditions W.W. Norton & Co, 2008

ARTICLES

DURAND Régis, « Victor Burgin, l'adieu à la photographie » in *Art Press*, n°130, novembre 1988

GANDOLFO Jean-Paul, « Histoire des procédés photographiques » in *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/>

GUNTHER André, « Les nouveaux chemins de l'authenticité photographique », in *Études Photographiques*, 11 mars 2014

SCOFFIER Victoria, « L'iphotojournalisme, une nouvelle mode », in *6 Mois*, 21 novembre 2011

DOCUMENTAIRE VIDEO

BERRY Penny, « How Mobile Changed the Face of News », documentaire produit par BBC le 11 janvier 2006, URL : <http://tinyurl.com/chbhng>

LA PHOTOGRAPHIE AMATEUR

KEEN Andrew, *Le culte de l'amateur*, éditions Scali, 2008

Index des illustrations

Illustration 1: Une du journal Libération, 19 octobre 2013.....	17
Illustration 2: Kevin Carter, Soudan, 1993.....	23
Illustration 3: Paul Hansen, Enterrement à Gaza, 2012 (Paul Hansen/AFP).....	25
Illustration 4: Edward RUSCHA, Twentysix Gasoline Stations, National Excelsior Press 1963	41
Illustration 5: Antoine d'Agata, Huis Clos, 2000.....	50
Illustration 6: Tadashi Okubo, Japon, 2011.....	52
Illustration 7: Quelques unes illustrées par la photographie de Tadashi Okubo.....	52
Illustration 8: Tadashi Okubo et Yuko Sugimoto à Visa pour l'image en 2011.....	53
Illustration 9: Luc Delahaye, « The Fall of the Taliban », in Newsweek, 26 novembre 2001.....	57
Illustration 10: Luc Delahaye, US bombing on Taliban Positions, 12 novembre 2011, Afganistan.....	58
Illustration 11: Hocine, La Madone de Bentalha, 1997.....	60
Illustration 12: Photographies de Corentin Folhen, Libération du 25 octobre 2011.....	83
Illustration 13: Photographie de Ben Khelifa, Le Monde du 23 octobre 2011.....	84
Illustration 14: Photographie de Vedat Xhymshiti, Libération du 16 août 2012.....	90
Illustration 15: Mustafa Bozdemir, Turquie, World Press Photo of the Year, 1983.....	91
Illustration 16: Paul Hansen, Haiti, 2010.....	92
Illustration 17: Nathan Weber, Haiti, 2010.....	92

Partie Pratique de Mémoire

Ce travail est né d'un questionnement autour de la notion de « mérite » photojournalistique et notamment autour des critères d'attribution d'un prix photojournalistique. Pour essayer de trouver des réponses, nous avons étudié attentivement l'ensemble des photographies ayant gagné le prix « World Press Photo of the Year », décerné chaque année depuis 1955 par le World Press Photo. L'analyse des 57 images³¹⁷ ayant remporté ce prix, nous a permis de relever un certain nombre de similitudes :

74% de ces images sont en format paysage.

85% de ces images ont pour contexte un univers de chaos ou de destruction.

100% de ces images ont l'humain pour sujet centrale.

Nous avons ensuite étudié la représentation de l'humain dans ces images et nous avons constaté qu'il existe cinq figures humaines présentes de manière très récurrente :

L'enfant mort ou en souffrance est présent dans 42% de ces images

La femme/mère éplorée est présente dans 35% de ces images

Le soldat au combat ou au repos est présent dans 32% de ces images

Les rapports dominant/dominé sont présents dans 24 % de ces images

Une foule terrorisée ou en colère est présente dans 21% de ces images

Ces figures emblématiques résument 89% des images primées par le World Press Photo of the Year. Pourtant ces photographies mettent en lumière 59 événements distincts, plus de 20 conflits armés différents et 32 pays dans le monde.

Bien souvent les images du World Press Photo, bénéficiant d'une grande médiatisation par l'obtention de ce prix, sont ancrées dans l'esprit du public. Pourtant, le contexte de ces images est bien souvent méconnu et l'événement est relégué au second plan au profit de l'émotion que ces images engendrent.

Face à l'évidence des clichés et des stéréotypes que constituent ces images, nous avons décidé de faire cinq photographies représentant de façon isolée ces cinq figures humaines emblématiques. Elles seront encadrées et exposées et n'auront pour légende que l'icône qu'elle représente et leur pourcentage de représentation dans ces photographies primées.

De plus, ces images exposées seront accompagnée d'une vidéo explicative avec pour support une tablette numérique.

317 Le prix n'a pas été décerné en 1959 et en 1961, il n'y a donc pas 59 images primées jusqu'à présent mais 57

PLANCHE CONTACT



Table des annexes

PROGRAMME PRIX BAYEUX 2013 – REGARD SUR LA JEUNE GÉNÉRATION DE PHOTOGRAPHES.....	110
ETUDES DES ILLUSTRATIONS DES UNES DE LIBÉRATION DU 03/01/11 AU 30/07/11.....	111
PRIX PULITZER – PLAN OF AWARD.....	136
WORLD PRESS PHOTO – ENTRY RULES	140



Exposition

8

DU 7 OCTOBRE AU 3 NOVEMBRE

Exposition en grand format en extérieur

» **En extérieur
dans la ville de Bayeux**

Le parcours de cette exposition est détaillé dans un document disponible à l'office de tourisme, dans les lieux publics et sur www.prixbayeux.org

Regard sur la jeune génération de photographes

Commissaire d'exposition : **Nicolas Jimenez** (Directeur photo Le Monde)



© Douglas Cook / Agency 10, Paris, 1998-2002

» **Lorsque notre profession se réunit, il est coutume de se demander collectivement si le photojournalisme est encore bien vivant.** Chacun y va de son argument, raconte son expérience malheureuse pour faire la démonstration d'un passé béni mais bien révolu. Certes les choses ont beaucoup changé depuis les années fastes 70-90.

Mais « Bayeux » fête ses 20 ans cette année, c'est l'âge auquel beaucoup de jeunes décident de se lancer. Une profession qui chaque année voit ses rangs grandir de jeunes confrères, de tous horizons, avec une envie féroce d'être les témoins de l'histoire en marche, peut-elle vraiment être moribonde ?

20 ans, 20 jeunes photographes qui, sans nul doute, feront partie des grands de demain.

Nicolas Jimenez

Cette exposition est réalisée avec le soutien de NIKON



U N H O M M A G E À L A L I B E R

ETUDES DES ILLUSTRATIONS DES UNES DE LIBÉRATION DU 03/01/11 AU 30/07/11

Pour cette étude, nous avons étudié les unes du journal *Libération* sur une période de 6 mois du 03/01/2011 au 30/07/11 soit 183 unes pour 312 illustrations dont 292 photographies.

Nous avons choisi ces dates au vu de la diversité des événements qui s'y sont déroulés :

- Actualités Nationales : Primaires des élections présidentielles en France
Arrestation de Dominique Strauss-Kahn
Libération des deux otages Hervé Ghesquière et Stéphane Taponier

- Actualités internationales : Révolution Arabe
Tsunami et catastrophe nucléaire au Japon
Mort de Ben Laden
Attentats de Anders Breivik

Pour cette étude, nous avons étudié les provenances des photographies utilisées par le journal *Libération* pour illustrer ses unes.

25/01/11	PHOTO	ERIC FEFE BERG	AFP	« Sarkozy »
26/01/11	PHOTO	ANTONIO SCORZA	/	« 2011, l'année qui cache la forêt »
27/01/11	DESSIN	LAURENT TROUDE	/	« Mélenchon, l'homme qui veut faire perdre DSK »
28/01/11	PHOTO	DAVID B	/	« Egypte, Moubarak sort la matraque »
29/01/11	PHOTO	PETER MACDIARMID	PLAINPICTURE	« Né sous X, le droit de savoir ? »
31/01/11	PHOTO	YANNIS BEHRAKIS	REUTERS	« L'Égypte retourne dans la rue »
01/02/11	PHOTO	MARCO LONGARI	GETTY/AFP	« Egypte, le soulèvement »
02/02/11	PHOTO	MIGUEL MEDINA	REUTERS	« Moubarak, dégage ! »
03/02/11	PHOTO	MARCO LONGARI	AFP	« Égypte, le jour du peuple »
04/02/11	PHOTO	LAURENT TROUDE	AFP	« Charac, bon pied, bon œil, bon prolole ? »
05/02/11	PHOTO	CHRIS KLEPONIS	AFP	« L'Égypte debout »
07/02/11	PHOTO	LEFTERIS PITARAKIS	AFP	« Les coup bas de Moubarak »
08/02/11	DESSIN	OLIVIER ROLLER	AFP	« Tunisie : MAM, mal embarquée »
09/02/11	PHOTO	JERÔME BONNET	AFP	« Maria Schneider, la dernière danse »
10/02/11	PHOTO	MAXPPP	THE NEW YORK TIMES/REDUX/REA	« La culture pour chacun »
11/02/11	PHOTO	LUIS GRANENA	AP	« Orage tué au Mali, L'armée Française mise en cause »
12/02/11	PHOTO	OLIVIER ROLLER	AP	« Égypte, Momie fat de la résistance »
14/02/11	PHOTO	SEBASTIEN CALVET	AP	« Tunisie, les secrets de la fuite de Ben Ali »
15/02/11	DESSIN	MARCO LONGARI	AP	« Égypte, la révolution inachevée »
16/02/11	PHOTO	DANIELE LA MONACA	AP	« Mém, j'ai pas méli l'enon »
17/02/11	PHOTO	DOMINIQUE CHARIAU	AP	« Besancenot : Mélenchon n'est pas mon adversaire mais... »
18/02/11	PHOTO	LUIS GRANENA	AP	« Frères Musulmans : Inconnues égyptiennes »
19/02/11	DESSIN	SEBASTIEN CALVET	AP	« Accusé Sarkozy »
21/02/11	PHOTO	MAX ROSSI	REUTERS	« Bioéthique : Bertrand restreint sur les principes »
22/02/11	PHOTO		AP	« MAM et Filon en classe affaire »
23/02/11	PHOTO		AP	« Égypte, le peuple redescend dans la rue »
				« Wikileaks, l'histoire secrète »
				« Anne Sinclair veut rentrer à Paris »
				« Égypte, l'épreuve de force »
				« Sarkozy, dépendant et soutenu sur TF1 »
				« Libres ! »
				« Et maintenant, l'Algérie ? »
				« En Égypte, premiers pas après Moubarak »
				« Contre DSK, la droite dérape »
				« Lampedusa aux avant-postes de l'immigration »
				« Mad Men, les coulisses d'une pépite »
				« MAM en Tunisie, une affaire de famille »
				« Florence Cassez piégée »
				« Calamity MAM »
				« Libye, et si Kadafi délogé aussi »
				« DSK, l'effet FMI »
				« Bahrein réprime dans le sang »
				« Bahrein, Yemen, Libye, vendredi noir »
				« Osloel : Zemmour incite au racisme »
				« DSK Week-end en France »
				« Le régime Libyen tire à vue »
				« Jean-Baptiste Orange, for en bout de pelle »
				« Massacre en Libye »
				« L'Enragé »

24/02/11	PHOTO	HUSSEIN MALLA		AFF	« Dans la Libye libérée »
25/02/11	PHOTO	HUSSEIN MALLA		AFF	« Villepion quatre enfin l'UMP »
26/02/11	PHOTO	NC (Non Communiqué)		AFF	Libye, « trois jours en enfer »
28/02/11	PHOTO	MARC CHAUMEIL		AP	« Libye, la terreur »
28/02/11	PHOTO	LAURENT TROUDE		/	« MAM, une ministre condamné »
28/02/11	PHOTO	HICHEM BORNI		/	« Rémariement, panique à bord »
01/03/11	PHOTO	LUIS GRANENA		AFF	« Les Tunisiens obtiennent la tête de leur premier ministre »
02/03/11	DESSIN	NC (Non Communiqué)		BCA	« Anne Carabot, ans va la mort »
02/03/11	PHOTO	AHMED JADALLAH		REUTERS	« Sarkozy. Et si ce n'était pas lui ? »
03/03/11	PHOTO	TARA TODRAS-WHITEHILL		REUTERS	« Libye, dans Ajdabiya la rebelle »
04/03/11	PHOTO	JEAN-BAPTISTE MONDINO		REUTERS	« Freebox, après le buzz, les bugs »
05/03/11	PHOTO	EMMANUEL BOVET		AP	« Comment faire déloger Kadhafi ? »
07/03/11	PHOTO	LAURENT TROUDE		AFF	« Sur le front libyen »
08/03/11	PHOTO	ANTONELLO NUSCA		REUTERS	« A Marseille, Guerre électorale le PS »
08/03/11	PHOTO	MIGUEL MDEINA		AP	« Next, la mort, la musique et moi. Johnny Holiday se confie à Bayon »
08/03/11	PHOTO	SEBASTIEN CALVET		AFF	« Dior défilé sans Guiltano »
08/03/11	PHOTO	BRUNO CHAROY		REUTERS	« Le Pen à 23%, le sondage qui dérange »
10/03/11	PHOTO	FREDERIQUE STUCIN		REUTERS	« En Libye, Kadhafi contre-attaque »
11/03/11	PHOTO	RICHARD BOUHET		AP	« Le procès Charac aura-t-il lieu ? »
12/03/11	PHOTO	GORAN TAMASEVIC		AFF	« Avec les passeurs en Tunisie »
14/03/11	PHOTO	LEE JAE-WON		ROYAL PALACE/AP	« Antisémitisme : nouvelle charge contre Godard »
15/03/11	PHOTO	ADAM DEAN PANOS		REUTERS	« Sécurité : Sarkozy recule »
16/03/11	PHOTO	KYODO NEWS		REUTERS	Empêcher un crime contre l'humanité est une raison d'intervenir en Syrie
17/03/11	PHOTO	GIUSEPPE CACACE		MYOP	« Le Caire rattrapé par la guerre des religions »
18/03/11	PHOTO	YURIKO NAKAO		AFF	« Petite surface, taxer les abus »
19/03/11	PHOTO	PATRICK BAZ		REUTERS	« Mayotte, 101e département Français »
21/03/11	PHOTO	PHILIPPE LOPEZ		REUTERS	« Libye, Sarkozy bombe le torse »
22/03/11	DESSIN	WILLEM		REA	« Maroc : Mohamed VI fait sa révolution »
23/03/11	PHOTO	CASPAR BENSON		AP	« J'ai cru à la fin du monde »
24/03/11	PHOTO	SUHAIB SALEM		REUTERS TV	« Japon, Telfox »
25/03/11	PHOTO	MUZAFFAR SALMAN		REUTERS	« Au Japon le pouvoir sans réaction »
26/03/11	DESSIN	LUIS GRANENA		REUTERS	« Coalition contre Kadhafi »
28/03/11	PHOTO	PHILIPPE HUGUEN		AP	« Kadhafi allait commettre un massacre »
				/	« Japon : quels risques nucléaires ? »
				/	« Libye, les alliés maîtres du ciel »
				/	« Le Japon en quête des disparus »
				/	« Cantonale, le FN attire la droite »
				/	« Corbiere cotte la guerre en Syrie »
				/	« Queen Elisabeth »
				/	« Nucléaire et si on arrête ? »
				/	« Libye, les milices cachées de Benghazi »
				/	« Guibant, le drapage permanent »
				/	« La Syrie s'embrase »
				/	« Cantonales, le FN en deuxième semaine ? »
				/	« Cantonales, l'aveitissement »

29/03/11	PHOTO	FINBARR O'REILLY	REUTERS	« Dans les hôpitaux avec les blessés Lybien »
	PHOTO	/	DIGITAL GLOBE/REUTERS	« Nucléaire, le SOS tardif du Japon »
30/03/11	PHOTO	MEDHITAAMALLAH	ABACA	« La droite sans tête »
	PHOTO	/	FACELLY/ SIPA	« La droite sans tête »
31/03/11	PHOTO	VINCENT NGUYEN	RIVAPRESS	« La droite sans tête »
01/04/11	PHOTO	MARC CHAUMEIL	/	« Premier au PS, Hollande se lance »
02/04/11	PHOTO	JEAN-PHILIPPE KSIAZEK	AFP	« Côte d'Ivoire, les dernières heures de Gbagbo »
	PHOTO	MICHAEL ZUMSTEIN	VU	« Côte d'Ivoire, Gbagbo retrouvé »
	PHOTO	OLIVIER MONGE	MYOP	« Guémi, une affaire de famille »
04/04/11	PHOTO	/	REUTERS	« Côte d'Ivoire, le temps des massacres »
	PHOTO	VINCENT NGUYEN	RIVAPRESS	« Le programme du PS pour 2012 »
05/04/11	PHOTO	/	AFP	« Côte d'Ivoire, le France entre en guerre »
	PHOTO	VINCENT NGUYEN	RIVAPRESS	« Le programme du PS passé au crible »
08/04/11	PHOTO	YOAN VALAT	FEDEPHOTO	« Côte d'Ivoire, Gbagbo jusqu'au boutiste »
	PHOTO	/	AP	« Proès Berlusconi, les filles racontent »
07/04/11	PHOTO	ADAM GAULT	Science photo Library/ Photonstop	« Mondialisation, le FN rallume le débat »
	PHOTO	SKA KAMBOU	AFP	« Côte d'Ivoire, essaut stoppé contre Gbagbo »
08/04/11	PHOTO	LAURENT TROUDE	/	« Guémi, à droite dans ses bottes »
09/04/11	PHOTO	/	/	« Côte d'Ivoire, la France entre deux feux »
	PHOTO	AMY GUIP	GETTY IMAGES	« C-97 RUMF »
	PHOTO	YOUSSEF BOUDLAL	REUTERS	« Libye, l'enfermement »
11/04/11	PHOTO	SEBASTIEN CALVET	/	« Libye, l'enfermement »
	PHOTO	/	AP	« Présidence, Boko sur les talons de Sarkozy »
12/04/11	PHOTO	/	AFP	« Sidney Lumet s'est éteint »
13/04/11	PHOTO	DAVID GUTENFELDER	AP	« La France sort Gbagbo »
	PHOTO	REBECCA BLACKWELL	AP	« A 45 km de Fukushima, dans la cité de la peur »
14/01/11	PHOTO	FRANCESCO ACERBIS	AP	« A Abidjan, Ouattara prend ses quartiers »
15/04/11	PHOTO	SEBASTIEN CALVET	SIGNATURES	« Prostitution, putain encore une loi ! »
	PHOTO	/	/	« 2012, Huot se lance »
16/04/11	PHOTO	PETER NICHOLLS	REUTERS	« Ce qu'il fait l'armée Française »
	PHOTO	JEAN-PIERRE REY	SIPA	« La vie au Pays de Kadafi »
	PHOTO	JACK GUEZ	FEDEPHOTO	« Garde à vue, ce qui va changer »
	PHOTO	ANDRES SERRANO	AFP	« Coup de théâtre - Py à Avignon »
18/04/11	PHOTO	VINCENT NGUYEN	COLLECTION YVAN LAMBERT	« Pies-Chist, un coup de maître »
	PHOTO	FAROUK BATICHE	RIVAPRESS	« Sépulture Royal, difficile retour »
19/04/11	PHOTO	LAURENT TROUDE	AFP	« Algérie, Bouavella à bout de souffle »
	PHOTO	ERIC DULIERE	/	« Pouvoir d'achat, Sarkozy dévalué »
20/04/11	PHOTO	/	MAXPPP	« Réfugiés Tunisiens: l'ennemi franco-allemand »
	PHOTO	/	REUTERS	« Après Castro, Castro »
21/04/11	PHOTO	PABLO MARTINEZ MONSIVAIS	AFP	« EDF a gagné: L'électricité va augmenter »
22/04/11	PHOTO	MARC CHAUMEIL	AP	« Obama, déjà en campagne »
23/04/11	PHOTO	YANNIS BEHRAKIS	FEDEPHOTO	« Quatre ans de Sarkozy, voyage dans une France perdue »
25/04/11	PHOTO	/	REUTERS	« Libye, avec les résistants de Misrata »
26/04/11	PHOTO	/	BCA rue des archives	« Marie-France Pissier, l'échappée belle »
	PHOTO	/	PLAINPICTURE	« Europe, le retour des frontières »
27/04/11	PHOTO	BASSEM TELLAWI	AP	« Tchermobyl, 25 ans après »
28/04/11	PHOTO	VINCENT NGUYEN/ SEBASTIEN CALVET	AP	« Tuez en Syrie »
29/04/11	PHOTO	/	RIVA PRESS	« Primaires, c'est parti »
	PHOTO	BERNARD PATRICK	REUTERS	« Marrakech, place l'ennemi »
	PHOTO		ABACA	« Foot français, carton noir ? »

01/05/11	PHOTO	/	MAHMUD TURKA	AFP	« Syrie La Sèvre monte »
02/05/11	PHOTO	/	SEBASTIEN CALVET	AFP	« Lybie, l'escalade »
03/05/11	PHOTO	/	CHARLES PLAIAU	REUTERS	« Cleanstream : Village de retour sur le grill »
04/05/11	PHOTO	/	THOMAS DWORZAC	MAGNUM	« Quotas raciaux, le foot français n'est pas blanc-bleu »
05/05/11	PHOTO	/	REX FEATURES	SIPA	« Arrêts Ben Laden »
05/05/11	PHOTO	/	BRENDAN HOFFMAN BLOOMBERG	ABACA/PRESS.COM	« Ben Laden, les secrets d'une traque »
06/05/11	PHOTO	/	DFRED PAUL	AFP	« Opération reconquête »
06/05/11	PHOTO	/	JERÔME BONNET	GETTY IMAGES	« 2012 dérange chevènement »
07/05/11	PHOTO	/	JEROME BONNET	GETTY IMAGES/AFP	« Le foot français est-il raciste ? »
08/05/11	PHOTO	/	BRUNO CHAROY	AP	« Bersanooni ne sera pas candidat »
10/05/11	PHOTO	/	DIEGO COLBERG	AP	« De l'herbe dans la campagne 2012 ? »
11/05/11	PHOTO	/	BENJAMIN RONDEL	CORBIS	« Al-Qaëda reconnaît la mort de Ben Laden »
12/05/11	PHOTO	/	YANN BARRANIER	CORBIS	« Le va tout de Royal »
13/05/11	PHOTO	/	XAVIER POPY	REA	« Saud Williams, slam amoureux »
14/05/11	PHOTO	/	JULIEN DE ROSA	REUTERS	« Trente ans après Mitterand, le droit d'inventer »
16/05/11	PHOTO	/	EMMANUEL DUNAN	DR	« Le dernier festival de Cannes ? »
17/05/11	PHOTO	/	ANDREW GOMBERT	AFP	« De Niro : du cinema et du fun »
18/05/11	PHOTO	/	EMMANUEL DUNAN	STARFACE	« Crise à TF1 : échec et audimat »
19/05/11	PHOTO	/	JEWEL SAMAD	AFP	« Chequeure et Tapomier, 500 jours de captivité »
20/05/11	PHOTO	/	JEWEL SAMAD	AFP	« Cinéma : « Poliss », belle descente »
21/05/11	PHOTO	/	RICHARD DREW	DR	« Pourquoi il raille le FN »
23/05/11	PHOTO	/	PEDRO ARMESTRE	AP	« DSK out »
24/05/11	PHOTO	/	STEPHANE LENHOF	AP	« K.O » DSK
25/05/11	PHOTO	/	LAURENT TROUDE	AFP	« Sexe, médias et polémiques »
26/05/11	PHOTO	/	MARC CHAUMEIL	AFP	« Sexe, médias et polémiques »
27/05/11	PHOTO	/	GILLES PERESS	AFP	« Sexe, médias et polémiques »
28/05/11	PHOTO	/	MOHAMED OMAR	AFP	« L'affaire DSK : le mythe de la charmère 2000 »
30/05/11	PHOTO	/	LIONEL BONAVENTURE	DR	« Bougé, libéré »
	PHOTO	/	MARC CHAUMEIL	AP	« DSK résident »
	PHOTO	/	FREDERIQUE STUCIN	AP	« El maintenant qui ? »
	PHOTO	/	OLIVIER ROLLER	AFP	« Printemps libère »
31/05/11	PHOTO	/	FREDERIQUE STUCIN	CRYSTAL-NEWS PICTURES	« Affaire DSK, la femme traquée »
	PHOTO	/	FREDERIQUE STUCIN		« 08, FBI, Sarkozy capitalise »
	PHOTO	/	NICOLAS REITZAUM	MAGNUM	« Hollande, la cible tranquille »
	PHOTO	/	SHANONN STAPLETON	EPAMAXPPP	« Raïko Madić, le bourreau de Srebrenica arrêté »
01/06/11	PHOTO	/	SANDRINE ROULEIX	AFP	« Hollande, la cible tranquille »
02/06/11	PHOTO	/	JON SANTA CRUZ	CHAMUSSY SIPA	« Égypte, Retour de coïté »
03/06/11	PHOTO	/	JON SANTA CRUZ	MYOP	« Scandale sexuel, Tron mis à pied »
	PHOTO	/	MAURITIUS/PHOTONONSTOP	MYOP	« 2012 : Aubry reine du projet PS »
	PHOTO	/	REUTERS	MYOP	« Pollogue, marne des machos »
	PHOTO	/	LE POINT-ABACA	MYOP	« Pollogue, marne des machos »
	PHOTO	/	REX FEATURES/SIPA	SIPA	« Pollogue, marne des machos »
	PHOTO	/		MAURITIUS/PHOTONONSTOP	« Pollogue, marne des machos »
	PHOTO	/		REUTERS	« Présenté innocent »
	PHOTO	/		LE POINT-ABACA	« DSK : Le choc raconté par ses proches »
	PHOTO	/		REX FEATURES/SIPA	« Dirty Ferry »
	PHOTO	/			« Drogues, légaliser ? »

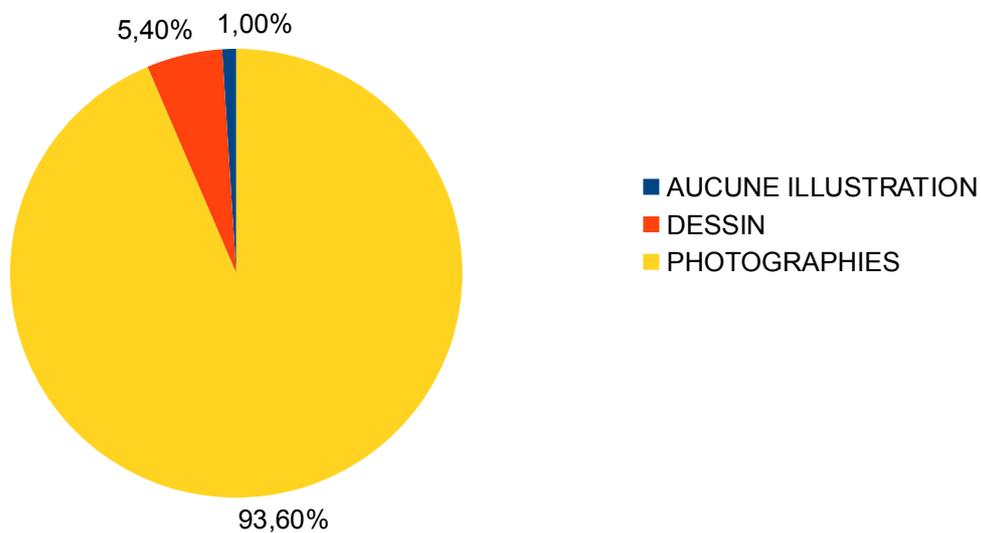
04/06/11	PHOTO	FELIX LEDRU	GUERIN / PANTALEO/ TAMALLAH/ABACA	« Séche France » « DSK à la barre »
06/06/11	PHOTO	TIMOTHY A. CLARY	AFP	« DSK au Tribunal » « Not guilty » »
07/06/11	PHOTO		ABACA	« Syno, Assad l'assassin »
08/06/11	PHOTO	EMMANUEL PIERROT	PHOTOQR/LEPARISIEN/MAXPPP	« Aux Tinteries, Corbel-Essonnes récolte la tempête »
09/06/11	PHOTO	OLIVIER ROLLER	AGENCE VU	« Ces mecs au régime sec »
10/06/11	DESSIN	LUIS GRANENA	FEDEPHOTO	« La première mort de Jorge Sempun »
10/06/11	PHOTO	YAN SANTOS	AFP	« Comment Sarkozy prépare 2012 » « La liberté pour Baffali »
11/06/11	/		/	« Harolement sauzel, pourquoi la France ferme les yeux ? »
13/06/11	DESSIN	BLANCHIER	/	« Chirac, la vache qui rit »
14/06/11	PHOTO	PATRICK SWIRC	/	« Libé » tout en Gaultier »
15/06/11	PHOTO	FRED KHIN	/	« La seule compétition, c'est avec la droite »
16/06/11	/		/	« Ceboe à vendre »
17/06/11	PHOTO	DANIEL ETTER	REUTERS	« Ultime débat pour les écoles »
17/06/11	PHOTO		THE NEW YORK TIMES/REDUX/REA	« Syne, « notre président nous tue » »
17/06/11	PHOTO		AFP	« Saad Hariri, réfugié à Paris »
18/06/11	PHOTO	AMER HILABI	AFP	« Nucléaire, l'histoire secrète d'une radiation »
18/06/11	PHOTO	LUCAS JACKSON	AFP	« La révolte au volant des Saoudiennes »
20/06/11	DESSIN	LUIS GRANENA	REUTERS	« Amnés, DSL voulait parler »
21/06/11	PHOTO	REBEL DESIGN PROJECT/ ICONOTEC/PHOTONONSTOP	/	« Primaire écologiste, L'avance de M.Hulot »
21/06/11	PHOTO	PIERREVERDY	AFP	« Si la Grèce fait faillite »
22/06/11	/		/	« Ten placé en garde à vue »
23/06/11	PHOTO	THIBAUT CAMUS	AP	« Le rapport scandale d'un député UMP »
23/06/11	PHOTO	LAURENT TROUDE	/	« Galano, le grand trou de mémoire »
24/06/11	PHOTO	DENIS CHARLET	AFP	« Georges Tron, pas sûr d'affaire »
24/06/11	PHOTO	ANNE MANIGLIER	/	« 2012, Aubry à tout préparé »
25/06/11	DESSIN	LUIS GRANENA	/	« La jeunesse posthume de Pina Bausch »
25/06/11	PHOTO		GETTY IMAGES	« Marriage Gay, la droite se déconcoce »
27/06/11	PHOTO	PHILIPPE WOJAZER	AFP	« That's all, Falk »
27/06/11	PHOTO		AFP	« Sarkozy rêve (enfin) d'être président »
28/06/11	PHOTO	JEAN-LUC LUYSSSEN	ABACA	« Cambridge, des Khmers rouges face aux juges »
28/06/11	PHOTO		AP	« 2012, peut-elle gagner ? »
29/06/11	DESSIN	LUIS GRANENA	/	« Un mandat d'arrêt contre Khedafi »
30/06/11	PHOTO		REUTERS	« FM, Lagarde prend la suite »
30/06/11	PHOTO		AFP	« Ghequière et Taponeur, enfin libérés »
01/07/11	PHOTO	LAURENT TROUDE	/	« Le récit d'un remaniement époque »
01/07/11	PHOTO	MARC CHAUMEIL	FEDEPHOTO	« Cotin-Bendit, sévère avec les verts »
02/07/11	PHOTO	MARIO TAMA	GETTY IMAGE/AFP	« Ghequière et Taponeur, le retour »
04/07/11	PHOTO		SIPA (x2) afp (x2) ap (x2)	« Affaire DSK saison 2 »
05/07/11	PHOTO	TODD HEISLER	AFP	« DSK back »
05/07/11	PHOTO	OLIVIER DOULIERY	ABACA	« DSK L'affaire sans fin »
06/07/11	PHOTO		AFP	« DSK-Thiane Banoon, une affaire française »
07/07/11	PHOTO	BRUNO CHAROY	/	« Cy Twombly, abstrait à jamais »
07/07/11	PHOTO	CAROLINE POIRON	FEDEPHOTO	« Vous aurez des surprises »
08/07/11	PHOTO	LAURENT TROUDE	/	« Libye : Les rebelles prêts pour la grande offensive »
09/07/11	PHOTO	CORENTIN FOLHEN	FEDEPHOTO	« L'insolent Mr Coultant »
11/07/11	PHOTO	BRUNO CHAROY	/	« Sus Soudan, le nouvel État d'Afrique »
				« Je n'ai qu'un adversaire, Monsieur Sarkozy »

12/07/11	PHOTO	MARC ASNIN	REDUX.REA	« Libye La France Piégé »
13/07/11	PHOTO	/	SIPA	« Syrie, la France Visée »
14/07/11	PHOTO	NICOLAS TREE	GETTY	« Mais qui veut la peau de l'Euro ? »
15/07/11	PHOTO	CORENTIN FOLHEN	FEDEPHOTO	« Afghanistan, l'armée abattue »
16/07/11	DESSIN	/	AFP	« Groupe Murdoch, scandale dans la presse à scandales »
18/07/11	PHOTO	OLIVIER ROLLER/FREDERIQUE STUCHIN	/	« Eva Joly, le coup bas de Fillon »
19/07/11	DESSIN	LUIS GRANENA	/	« Hollande, Aubry, première passe d'arme »
20/07/11	PHOTO	BERTRAND LANGLOIS	AFP	« Budget de la culture, Mitterrand attaque le PS »
21/07/11	PHOTO	/	AP	« Affaire DSK-Banon, Hollande : « Halte à la manip » »
22/07/11	PHOTO	DOMINIQUE FAGET	AFP	« A Londres, la chute de la maison Murdoch »
23/07/11	PHOTO	STEFANO RELLANDINI	/	« L'Europe indignée »
25/07/11	PHOTO	MORTEN HOL	AFP	« Veedler reste au sommet »
26/07/11	PHOTO	/	FACEBOOK/AFP	« Oslo, le choc »
27/07/11	PHOTO	MARI SARAI	CAMERAPRESS/GAMMA-RAPHO	« itinéraire d'un tueur »
28/07/11	PHOTO	VEGARD GROETT	SCANPIX/REUTERS	« Amy Winehouse, extinction d'une voix »
29/07/11	PHOTO	/	ABC NEWS	« Norvège, le chagrin, la colère »
30/07/11	PHOTO	LIONEL CHARRIER	MYOP	« Naïfissalou Diallo, ses mots »
	PHOTO	/	AP	« Roms, L'échec du tout répressif »
	PHOTO	BERTRAND LANGLOIS	ROGER-VIOLETT	« DSK L'impossible retour »
	PHOTO	/	AFP	« Agota Kristof, fin de l'histoire »
	PHOTO	/	STANHONDA/AFP	« Autauroué, les pétales font le plein »
	PHOTO	/	DR	« Affaire DSK : Diallo Mobilise les siens »
	PHOTO	/		« Crash du Rio Paris, Patrice à Bord »

NATURE DES ILLUSTRATIONS

Sur les 183 unes que nous avons étudiées, le journal *Libération* a publié 321 illustrations de différentes natures :

NATURE DES ILLUSTRATIONS DES UNES DU JOURNAL LIBÉRATION

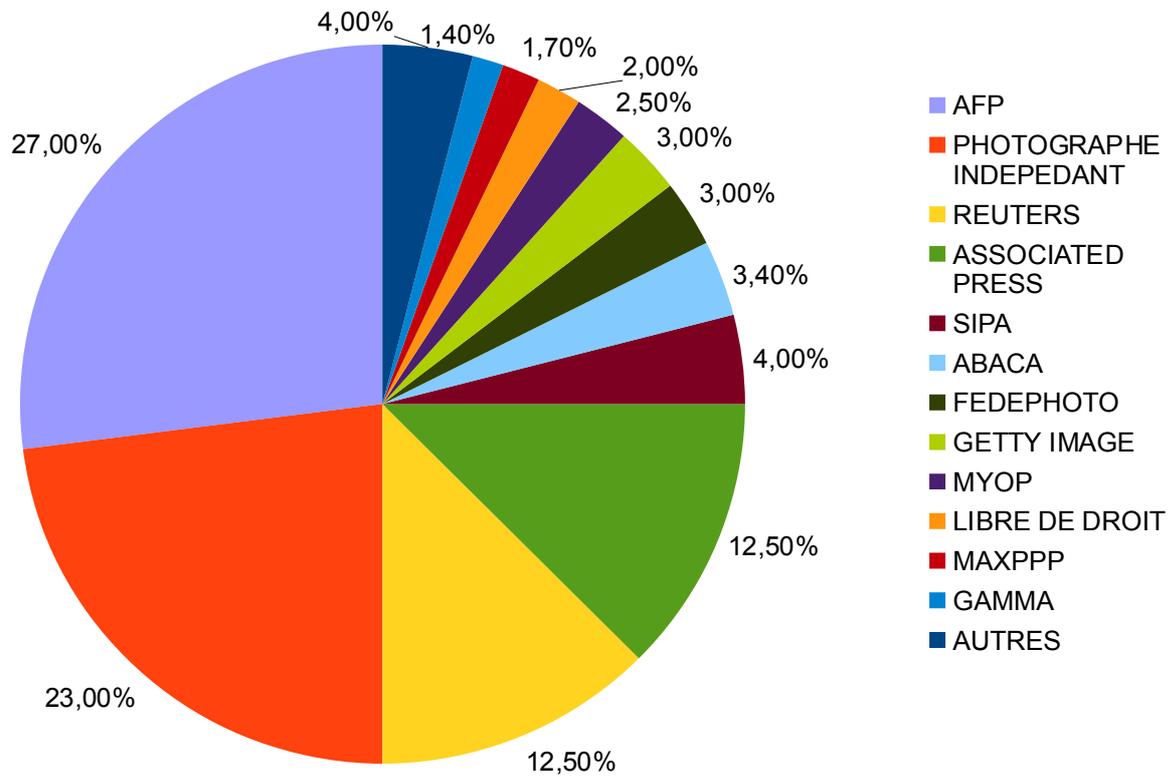


Graphique 1

PROVENANCE DES PHOTOGRAPHIES

Sur les 183 unes que nous avons étudiées, le journal *Libération* a publié 292 photographies de différentes provenances :

PROVENANCE DES PHOTOGRAPHIES DES UNES DE LIBÉRATION

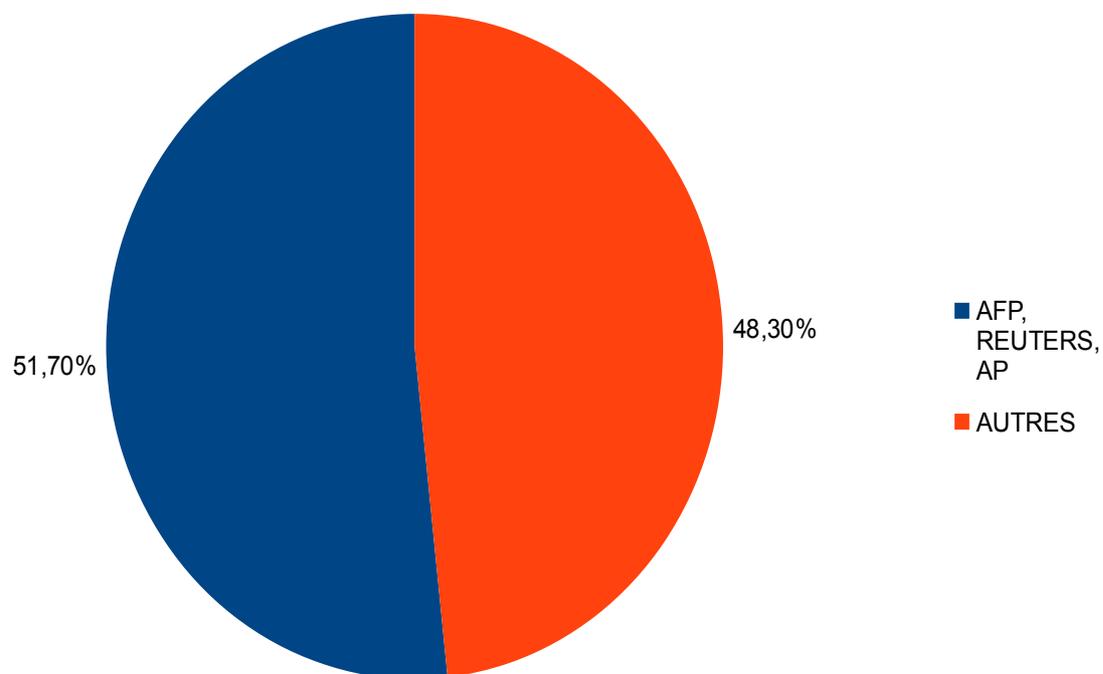


Graphique 2

REPARTITION DES GRANDES AGENCES AFP, REUTERS, ASSOCIATED PRESS :

Sur les 292 photographies publiées en une par *Libération*, 151 photographies proviennent des trois grandes agences de presse :

LA PLACE DES AGENCES AP, AFP ET REUTERS DANS LES UNES DE LIBÉRATION

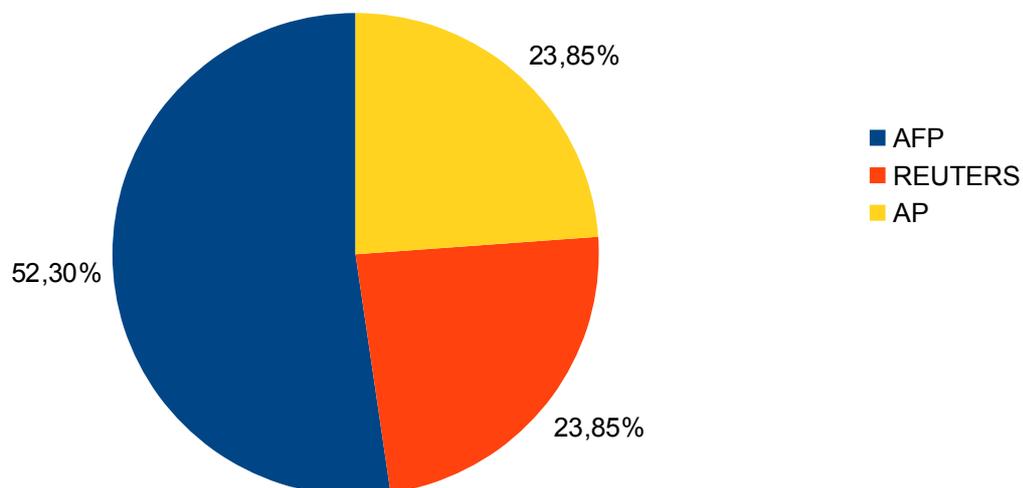


Graphique 3

Sur les 151 illustrations fournies par les trois grandes agences de presse, l'AFP en détient 79, Reuters en détient 36 et l'AP en détient 36 également :

RÉPARTITION DES AGENCES AFP, REUTER ET AP

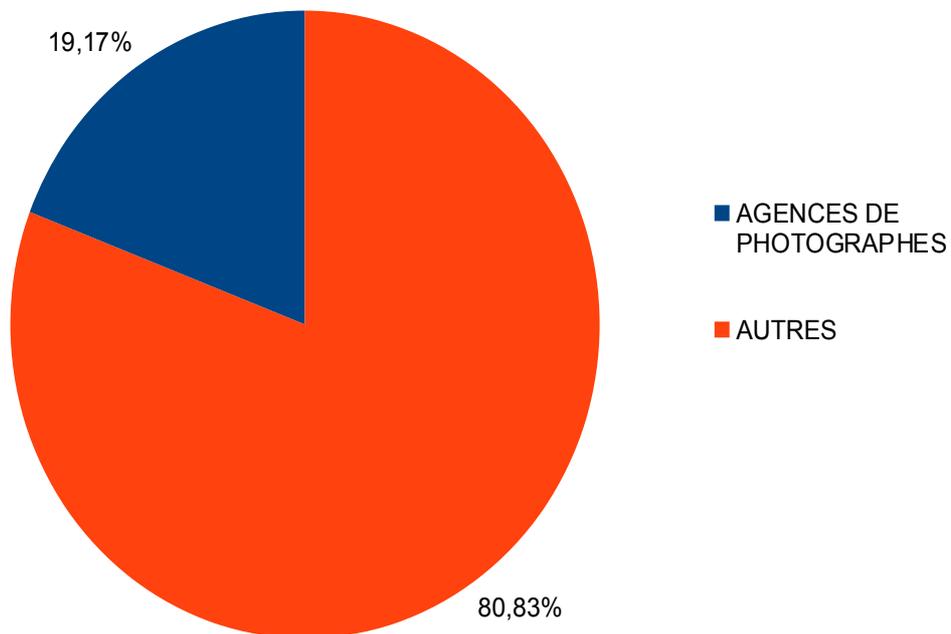
Sur les 151 photographies fournies à Libération



Graphique 4

Sur les 292 photographies publiées en une de *Libération*, 56 proviennent d'agence de photographes :

LA PLACE DES AGENCES DE PHOTOGRAPHES DANS UNES DE LIBÉRATION

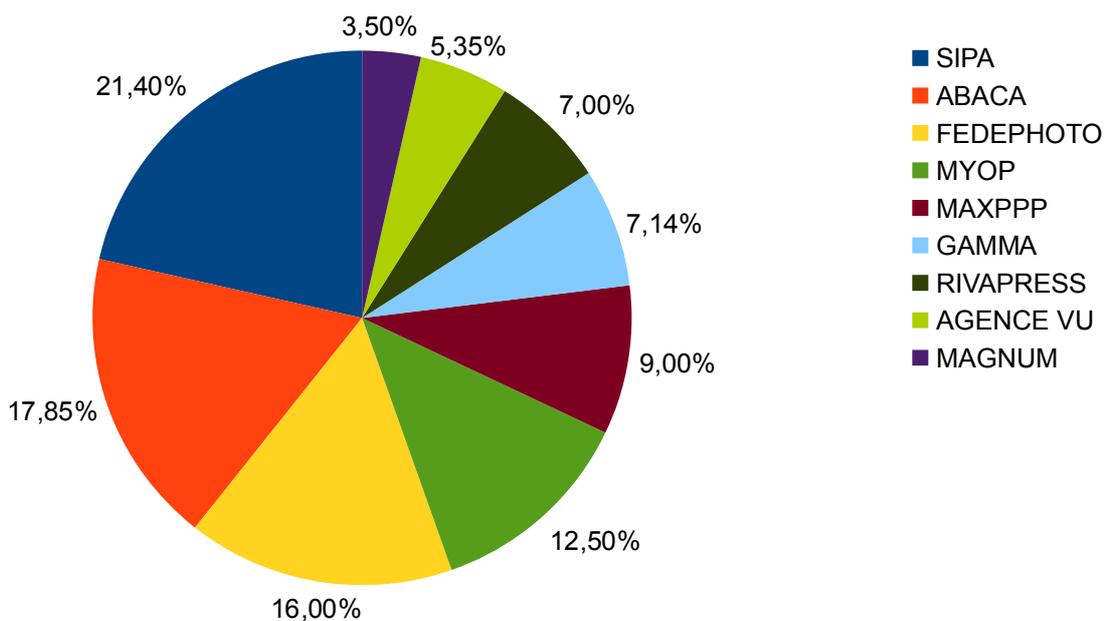


Graphique 5

Voici la répartition des agences qui détiennent ces 56 photographies :

RÉPARTITION DES AGENCES DE PHOTOGRAPHES

Sur les 56 photographies fournies à Libération

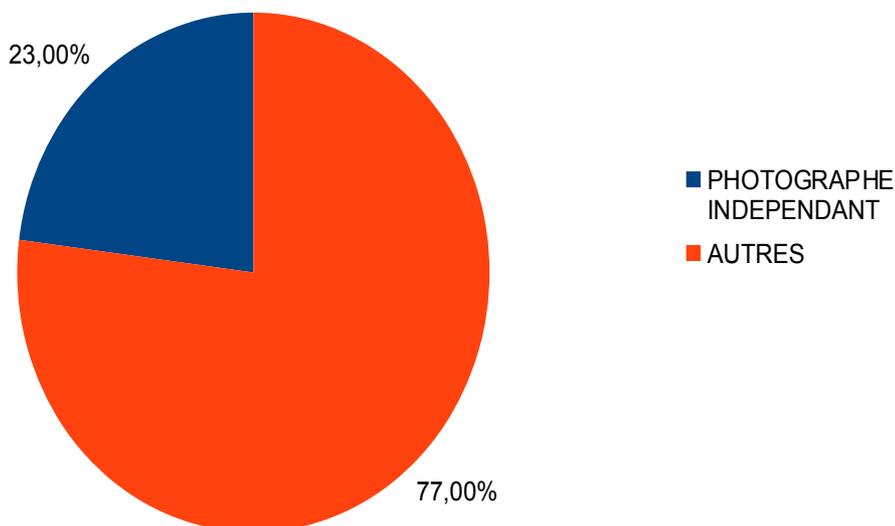


Graphique 6

LA PLACE DES PHOTOGRAPHES INDÉPENDANTS

Sur les 292 photographies publiées dans les unes de *Libération*, 73 photographies ont été fournies par des photographes indépendants :

LA PLACE DES PHOTOGRAPHES INDÉPENDANTS DANS LES UNES DE LIBÉRATION

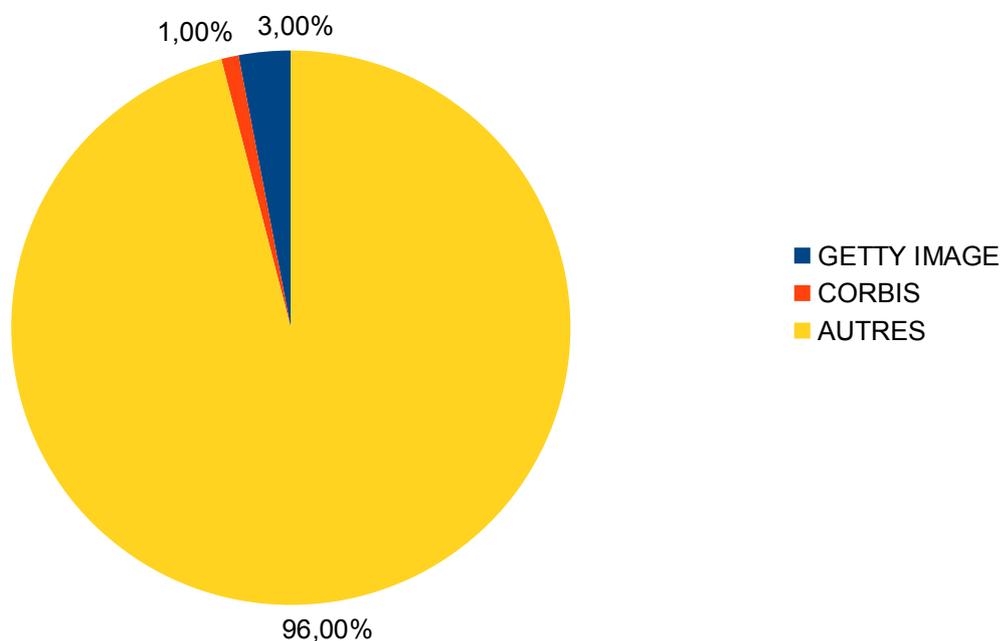


Graphique 7

LA PLACE DES BANQUES D'IMAGES

Sur les 292 photographies publiées dans les unes de Libération, les banques d'images Getty et Corbis ne détiennent que 12 photographies :

LA PLACE DES BANQUES D'IMAGES DANS LES UNES DE LIBÉRATION



Graphique 8

THE PULITZER PRIZES

Plan of Award

The Pulitzer Prizes and Fellowships, established in Columbia University by the will of the first Joseph Pulitzer, are awarded by the university on the recommendation of The Pulitzer Prize Board. The Board meets twice annually. The prizes are announced during the Spring.

Nominating Jurors for the prizes are appointed by the Board in each category. They are asked to judge independently and collectively, and to submit three nominations. Under Pulitzer's will, the Board is charged with the responsibility and authority to accept, substitute or reject these nominations, and may in extraordinary circumstances offer its own. Each Nominating Jury should submit to the Board three nominations in its category. These must be listed in alphabetical order. Each must include a statement as to why the jury believes it merits a Pulitzer Prize, without expressing a preference among the three.

A. PRIZES IN JOURNALISM

The following awards will be made annually as Prizes in Journalism based on material coming from a United States newspaper or news site that publishes at least weekly during the calendar year and that adheres to the highest journalistic principles. Magazines and broadcast media, and their respective Web sites, are not eligible. Entries that involve collaboration between an eligible organization and ineligible media will be considered if the eligible organization does the preponderance of the work and publishes it first.

In the Public Service category, the Pulitzer Prize Board recognizes the work of newspapers or eligible news sites; in all other categories, the work of individuals where possible. In all categories except cartoons and photography, the Board seeks a high quality of writing and original reporting and, in all categories, journalistic excellence across all formats, in print or online or both.

1. For a distinguished example of meritorious public service by a newspaper or news site through the use of its journalistic resources, including the use of stories, editorials, cartoons, photographs, graphics, videos, databases, multimedia or interactive presentations or other visual material, a gold medal.
2. For a distinguished example of local reporting of breaking news that, as quickly as possible, captures events accurately as they occur, and, as time passes, illuminates, provides context and expands upon the initial coverage, Ten thousand dollars (\$10,000).
3. For a distinguished example of investigative reporting, using any available journalistic tool, Ten thousand dollars (\$10,000).
4. For a distinguished example of explanatory reporting that illuminates a significant and complex subject, demonstrating mastery of the subject, lucid writing and clear presentation, using any available journalistic tool, Ten thousand dollars (\$10,000).
5. For a distinguished example of reporting on significant issues of local concern, demonstrating originality and community expertise, using any available journalistic tool, Ten thousand dollars (\$10,000).
6. For a distinguished example of reporting on national affairs, using any available journalistic tool, Ten thousand dollars (\$10,000).
7. For a distinguished example of reporting on international affairs, using any available journalistic tool, Ten thousand dollars (\$10,000).
8. For a distinguished example of feature writing giving prime consideration to quality of writing, originality and concision, using any available journalistic tool, Ten thousand dollars (\$10,000).
9. For distinguished commentary, using any available journalistic tool Ten thousand dollars (\$10,000).
10. For distinguished criticism, using any available journalistic tool, Ten thousand dollars (\$10,000).
11. For distinguished editorial writing, the test of excellence being clearness of style, moral purpose, sound reasoning, and power to influence public opinion in what the writer conceives to be the right direction, using any available journalistic tool, Ten thousand dollars (\$10,000).

12. For a distinguished cartoon or portfolio of cartoons, characterized by originality, editorial effectiveness, quality of drawing and pictorial effect, published as a still drawing, animation or both, Ten thousand dollars (\$10,000).

13. For a distinguished example of breaking news photography in black and white or color, which may consist of a photograph or photographs, Ten thousand dollars (\$10,000).

14. For a distinguished example of feature photography in black and white or color, which may consist of a photograph or photographs, Ten thousand dollars (\$10,000).

B. PRIZES IN LETTERS

The following awards will be made annually as prizes in Letters. Except in the case of drama, where production rather than publication shall be the criterion, eligibility for these awards shall be restricted to works first published in the United States during the year and made available in hardcover or bound paperback form for purchase by the general public:

1. For distinguished fiction by an American author, preferably dealing with American life, Ten thousand dollars (\$10,000).

2. For a distinguished play by an American author, preferably original in its source and dealing with American life, Ten thousand dollars (\$10,000).

3. For a distinguished and appropriately documented book on the history of the United States, Ten thousand dollars (\$10,000).

4. For a distinguished and appropriately documented biography or autobiography by an American author, Ten thousand dollars (\$10,000).

5. For a distinguished volume of original verse by an American author, Ten thousand dollars (\$10,000).

6. For a distinguished and appropriately documented book of nonfiction by an American author that is not eligible for consideration in any other category, Ten thousand dollars, (\$10,000).

C. PRIZE IN MUSIC

The following award will be made annually as a Prize in Music:

For distinguished musical composition by an American that has had its first performance or recording in the United States during the year, Ten thousand dollars (\$10,000).

D. FELLOWSHIPS

The following fellowships will be awarded annually:

On the recommendation of the faculty of the Graduate School of Journalism, four fellowships of \$7,500 each to enable four of its outstanding graduates to travel, report and study abroad and one fellowship for \$7,500 to an outstanding graduate who wishes to specialize in drama, music, literary, film or television criticism.

E. RULES OF THE PLAN OF AWARD

There are two methods of entry. Journalism entries must be submitted digitally through a Pulitzer entry site. Applications for the letters, drama and music prizes should be filed and paid for through the entry site, with judging materials (books, scripts and recordings) for these awards sent to the Pulitzer Prize Office, 709 Pulitzer Hall, 2950 Broadway, Mail Code 3865, Columbia University, New York, N.Y. 10027.

The competition for prizes is limited to work done during the calendar year, ending December 31. Deadlines for entries differ. Journalism entries must be submitted on or before January 25 to cover work in the previous calendar year. Book entries must be submitted on or before June 15 of the year of publication in the case of books published between January 1 and June 14, and on or before October 1 in the case of books published between June 15 and December 31. For the drama prize, works produced in the United States from January 1 through December 31 are considered. For the music award, works given their American premiere in a public performance or in the public release of a recording during the twelve months from January 1 through December 31 are considered. Drama and Music entries must be submitted on or before December 31.

In the journalism awards, no more than three entries may be made by the editors of a single newspaper, wire service, syndicate or other eligible news site in any one category. The same content can be entered in no more than two categories. Up to five individuals may be named on a team entry and should be the strongest contributors to the work, whether they are reporters, photographers, videographers, producers or journalists who have worked in more than one format on the submitted entry. If the entry requires more than five names, it should be in the name of the staff.

What kind of work can be entered? In the two photo categories, the entries must be still photographs that have appeared online or in print. In all other journalism categories, we seek the best work in whatever format is most effective. Entries can be text or videos or audio slideshows or interactive graphics or other multimedia and visual journalism or any combination of those elements.

How many items can be entered in each category? Most have ten, a few have twenty and one has five.

Here's the breakdown: Public Service entries may have up to twenty items, including articles, running blogs, editorials, cartoons, photographs, graphics, videos, interactive graphics, multimedia projects or databases. The Cartoon, Breaking News Photography and Feature Photography categories can have up to twenty items. Cartoons may include still or animated entries. Breaking News Photography and Feature Photography must be still images. Feature Writing entries are limited to five items.

All other categories--Breaking News Reporting, Investigative Reporting, Explanatory Reporting, Local Reporting, National Reporting, International Reporting, Commentary, Criticism and Editorial Writing--can have up to ten items. Those items can be in any format that most clearly and powerfully tells the story, whether in text, video, multimedia, interactive, or any combination of those formats.

The judges seek to experience your work as your readers did. Please be concise and judicious in your choice of material, taking care not to stretch the definition of what constitutes a single item in an entry. Online material must be published on an eligible Web site during the calendar year.

In the photography categories, digital images should be submitted with other supporting material. No photographs may be manipulated or altered, apart from standard cropping or editing.

For the prizes in letters, four copies of each book published before June 15 shall be sent to the Administrator of The Pulitzer Prizes by June 14. Books published between June 15 and December 31 shall be submitted by October 1. Books scheduled for publication in November and December must be submitted no later than October 1 in galley proof. For the prize in drama, entries shall include six copies of the script; a videotape of the production is strongly urged but is not required. For the prize in music, an entry shall be accompanied by a recording; a score of the work is strongly urged but is not required.

All entries should include biographies and pictures of entrants and each entry in journalism, letters, drama and music must be accompanied by a nonrefundable handling fee of \$50, payable online via credit card. The entries submitted by the winners and finalists, including cover letters, will be posted on The Pulitzer Prize archival Web site (www.pulitzer.org).

Any significant challenge to the honesty, accuracy or fairness of an entry in any category, as well as responses to the challenge, should be included in the submission. Published letters of complaint, corrections or retractions are examples of items relevant to the judging process. If in any year all the competitors in any category shall fail to gain a majority vote of the Pulitzer Prize Board, the prize or prizes may be withheld. Nothing in this plan shall be deemed to limit in any way the authority and control of the Pulitzer Prize Board. Except for members of the Pulitzer Prize Board, any author, composer or journalist, including previous winners, is eligible for consideration each year for any award.

THE PULITZER PRIZE BOARD

LEE C. BOLLINGER, President	Columbia University
DANIELLE ALLEN UPS Foundation Professor of Social Science.....	Institute for Advanced Study
RANDELL BECK, Retired President and Publisher	Argus Leader Media, Sioux Falls, S.D.
ROBERT BLAU, Executive Editor	Bloomberg News
KATHERINE BOO, Staff Writer	<i>The New Yorker</i>
STEVE COLL, Dean	Graduate School of Journalism, Columbia University
GAIL COLLINS, Columnist	<i>The New York Times</i>
JOHN DANISZEWSKI, Vice President and Senior Managing Editor.....	Associated Press
JOYCE DEHLI, Vice President for News.....	Lee Enterprises
JUNOT DÍAZ Rudge and Nancy Allen Professor of Writing.....	Massachusetts Institute of Technology
STEPHEN ENGELBERG, Editor-in-Chief	<i>ProPublica</i>
PAUL A. GIGOT, Editorial Page Editor and Vice President	<i>The Wall Street Journal</i>
AMINDA MARQUÈS GONZALEZ, Vice President and Executive Editor.....	<i>The Miami Herald</i>
STEVEN HAHN Roy F. and Jeannette P. Nichols Professor of History.....	University of Pennsylvania
QUIARA ALEGRIA HUDES, Playwright	
EUGENE ROBINSON Columnist and Associate Editor.....	<i>The Washington Post</i>
PAUL TASH, Chairman and CEO	<i>Tampa Bay Times</i>
KEVEN ANN WILLEY, Vice President/Editorial Page Editor	<i>The Dallas Morning News</i>
SIG GISSLER, Administrator.....	Graduate School of Journalism

**COLUMBIA UNIVERSITY
NEW YORK, N.Y. 10027**

WORLD PRESS PHOTO – ENTRY RULES

DECLARATION

- a. I am a professional photographer.
- b. I am the author of the photographic material I submit.
- c. Single images I submit to any of the categories are taken in 2013. Stories/portfolios entered in the categories General News, Spot News and Sports Action are also taken in 2013. Stories/portfolios entered in the remaining categories (Contemporary Issues, Daily Life, Observed Portraits, Staged Portraits, Nature and Sports Feature): the material I submit was completed or first published in 2013.
- d. I am the only copyright holder or have been authorized by the copyright holder to submit this material.
- e. If my material is selected as the World Press Photo of the Year 2013, I grant World Press Photo permission for its unlimited use for activities under the auspices of World Press Photo, without any remuneration being due.
- f. I grant World Press Photo permission to use prize-winning material in all media, including online, in relation to the contest, the exhibition, the yearbook, and all promotional activities for World Press Photo, without any remuneration being due. This permission is limited to an 18-month period from the announcement of the 2014 awards and is applicable only if the material is selected by the jury.
- g. I grant World Press Photo permission to use material submitted in the contest and selected by the jury indefinitely and without any remuneration being due, in its online archive showcasing the results of previous contests.
- h. I guarantee that to the best of my knowledge no third party can claim rights or raise objections to publication/reproduction/distribution of the material submitted.
- i. I accept the entry rules for the 2014 contest laid down in this declaration and in the entry rules.
- j. If the material is entered on behalf of the photographer:
I hereby declare that I have been authorized by the photographer to complete and sign this entry form on his/her behalf and I guarantee that the photographer accepts the conditions listed under a-i.

ENTRY RULES

Participation

1. The World Press Photo contest is only open to professional photographers and photojournalists.*
2. All entries must include the personal and professional details of the participant as well as a full specification of all digitally submitted images in the form of all required metadata. The photographer's professional status must be established by providing a

document of verification (press card, union membership card, letter of reference or other official document).

3. Before you will be able to enter the contest, you must accept the entry rules and the declaration.

4. If a photo is selected as the World Press Photo of the Year 2013, the photographer grants World Press Photo permission for its unlimited use for activities under the auspices of World Press Photo, without any remuneration being due.

5. The photographer grants World Press Photo permission to use prize-winning material in all media, including online, in relation to the contest, the exhibition, the yearbook, and all promotional activities for World Press Photo, without any remuneration being due. This permission is limited to an 18-month period from the announcement of the 2014 awards and is applicable only if the material is selected by the jury.

6. The photographer grants World Press Photo permission to use material submitted in the contest and selected by the jury indefinitely and without any remuneration being due, in its online archive showcasing the results of previous contests.

7. The photographer guarantees that to the best of his/her knowledge no third party can claim rights or raise objections to publication/reproduction/distribution of the material submitted.

General rules

8. There is no entry fee.

9. Single images in all categories must have been taken in 2013. Stories/portfolios entered in the categories General News, Spot News and Sports Action must have been taken in 2013. Stories/portfolios entered in the remaining categories (Contemporary Issues, Daily Life, Observed Portraits, Staged Portraits, Nature and Sports Feature) must have been completed or first published in 2013.

10. Stories/portfolios must contain no less than 2 and no more than 12 images. Stories/portfolios of more than 12 images will not be accepted.

11. Images can only be entered once, either as a single image or as part of a story/portfolio. Images submitted more than once will not be accepted. Individual images entered as part of a story/portfolio are also eligible for an award as single.

12. Images not (yet) published can be submitted.

Material specifications

13. Digital images must meet the following specifications:

- Images should be at least 3,000 pixels in length.
- Each image should be saved in the JPEG format with a medium to high quality.
- An embedded ICC profile is required. Adobe RGB or sRGB is recommended for color images, Gamma 2.2 for black and white. No CMYK.

14. All required image information, such as the creation date, place and country as well as the caption/description, must be provided. It can be included in the metadata of the image files or entered on the entry website after uploading the images.

15. The content of the image must not be altered. Only retouching which conforms to currently accepted standards in the industry is allowed. The jury is the ultimate arbiter of these standards and may at its discretion request the original, unretouched file as recorded by the camera or an untuned scan of the negative or slide.

16. Only single-frame images will be accepted. Composite and multiple exposure images will not be accepted. Images with added borders, backgrounds or other effects will not be accepted. Images must not show the name of a photographer, agency, or publication (this information can be included in the metadata of the image but must not be visible on the image itself).

Submission of entries

17. Images can be uploaded as .jpg/.jpeg files.

18. Entries submitted by e-mail will not be accepted.

19. The closing date for the 2014 contest is 15 January 2014, 23.59 Central European Time. All entries must have been submitted at <https://submit.worldpressphoto.org> by this date.

20. All winners will be contacted immediately after the results of the contest have been announced. They will be requested to submit material of reproduction quality for the World Press Photo yearbook and the annual exhibition.

21. Entries will not be returned. World Press Photo reserves the right to dispose of the material.

22. The conditions set out in the entry rules and in the declaration are binding.

* World Press Photo expects all participants to act in accordance with the guidelines of professional conduct as laid down in the Declaration of Principles on the Conduct of Journalists of the International Federation of Journalists. See: <http://www.ifj.org/en/pages/journalism-ethics>