

Activisme culturel au Centre Georges-Pompidou. Le photoreportage exposé (1977-1997)

Cultural activism at the Centre Pompidou: photo-reportage exhibited (1977-1997)

Assia Quesnel



Éditeur
École du Louvre

Édition électronique

URL : <http://cel.revues.org/591>
DOI : 10.4000/cel.591
ISSN : 2262-208X

Référence électronique

Assia Quesnel, « Activisme culturel au Centre Georges-Pompidou. Le photoreportage exposé (1977-1997) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 03 mai 2017, consulté le 05 mai 2017. URL : <http://cel.revues.org/591> ; DOI : 10.4000/cel.591

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2017.



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Activisme culturel au Centre Georges-Pompidou. Le photoreportage exposé (1977-1997)

Cultural activism at the Centre Pompidou: photo-reportage exhibited (1977-1997)

Assia Quesnel

NOTE DE L'AUTEUR

En préambule, l'auteur tient à remercier ses directeurs de recherche Dominique de Font-Réaulx et Michel Poivert sans qui son mémoire de recherche ainsi que cet article n'auraient pu voir le jour.

- 1 Dans les années 1970, la photographie ne jouit pas encore d'un statut clairement reconnu par les pouvoirs publics, à l'inverse de la peinture ou de la sculpture. Il ne semble pas évident que ce médium soit intégré dans les collections et les expositions d'un musée et cela vaut plus encore pour la photographie de reportage.

En effet, le milieu de la décennie 1970 est considéré comme celui de l'âge d'or des agences photographiques, en particulier de Gamma, Sygma et Sipa¹. Le reportage photographique conserve durant cette période sa dynamique professionnelle. Encore étranger aux circuits artistiques, il est l'une des sources de l'information pour la presse. Par photoreportage, il est entendu une pratique inscrite dans la tradition de la photographie documentaire, qui permet de décrire le monde, tant un événement qu'une situation plus ordinaire. Le terme de photoreportage a été préféré à celui de photojournalisme, réduit à une pratique professionnelle liée aux médias de l'information. Pour autant, dès le début des années 1980, le milieu est touché par une crise protéiforme². Les agences photographiques connaissent des difficultés économiques. Elles subissent une double concurrence de la

part des nouveaux services photographiques des agences de presse³ ainsi que de la télévision. Confrontée à une conjoncture économique défavorable⁴, la presse écrite va alors réagir en poussant à son paroxysme son système médiatique, à savoir une rapidité de l'information et des images spectaculaires. La soumission des agences aux exigences des médias conduit à une crise morale de la profession, dont l'éthique est mise à mal par une production où le sensationnalisme et la vacuité du sujet sont de plus en plus prégnants⁵.

2 Ces difficultés sont concomitantes de la légitimation culturelle et artistique de la photographie durant le dernier quart du XX^e siècle⁶, dont bénéficie également le photoreportage. Les récentes recherches en histoire de la photographie, notamment de Gaëlle Morel⁷, Véronique Figini⁸, Léo Martinez⁹ et Audrey Leblanc¹⁰, montrent clairement qu'entre les années 1970 et 1990, la photographie de reportage a été prise en considération dans le champ artistique et culturel en matière de statut – figure de l'auteur –, de collections, d'édition et d'expositions. Les premières occurrences d'expositions en France datent de 1975 lors des Rencontres internationales de la photographie d'Arles, durant lesquelles le travail de l'agence Viva a été exposé. Puis, parmi les initiatives publiques, Pierre de Fenoÿl organise pour le 6^e festival d'automne de 1977 « Dix ans de photojournalisme en France » au palais Galliera à Paris. Il est également à l'origine de « Les Français en vacances » à l'Espace lyonnais d'art contemporain en avril 1977, qui a permis d'exposer une commande passée à des reporters de l'agence Viva en 1976. Ne se limitant plus aux seules pages imprimées des périodiques, la photographie de presse intègre progressivement les cimaises des musées. D'objet du quotidien de la culture populaire, elle devient objet muséal.

3 Inauguré en 1977, le Centre Georges-Pompidou est l'établissement français qui cristallise la question politique de la fusion entre art et culture. Considéré comme le temple de l'art contemporain, il semble avoir également joué un rôle dans la reconnaissance institutionnelle de la photographie – y compris du reportage photographique – grâce, notamment, aux expositions. En plaçant la programmation de manifestations au cœur de ses activités¹¹, le Centre Pompidou instaure la culture de l'événement en France¹². Moins limité que d'autres établissements à des fonctions uniques, il en cumule plusieurs de par les différents départements qui le constituent – le Musée national d'art moderne (MNAM), le Centre de création industrielle (CCI), la Bibliothèque publique d'information (BPI). Chaque instance a tenu son propre discours et employé sa propre stratégie pour valoriser le photoreportage, visibles notamment par l'analyse de leurs archives.

L'examen de ses expositions semble donc être le prisme idéal pour comprendre comment le Centre Georges-Pompidou a agi pour valoriser la photographie de reportage au sein de la vie culturelle et artistique de 1977 à 1997.

Le reportage photographique dans la programmation culturelle du Centre Georges-Pompidou (1977-1997)

4 De 1977 à 1997, le Centre Georges-Pompidou a produit 1 030 expositions dont 84 ont fait appel au photoreportage¹³. Ces manifestations ont pu être classées selon cinq types : les « monographiques » se réfèrent à la présentation d'un seul photographe ; les « collectives », à un accrochage des collections, à un thème ou à un genre ; les « pluridisciplinaires » à de grandes expositions thématiques mêlant plusieurs disciplines ; les « expositions de

société » à des événements à visée documentaire ; et les « expositions médias » à des manifestations liées au monde de l'information. À partir de cet état des lieux, un découpage chronologique a été réalisé selon une analyse quantitative. Ce classement, constitué *a posteriori*, offre une vision qui n'est pas totalisante mais permet, du moins, de discerner des changements d'orientation, qui ont eu lieu de façon implicite.

Les grands débuts (1977-1984)

- 5 Durant les sept premières années, 533 expositions sont organisées au Centre Pompidou. 50 touchent au reportage photographique. Le photoreportage profite donc de l'effervescence de la nouvelle institution culturelle.

Alors que se constitue progressivement une politique pour le Cabinet de la photographie du MNAM, le reportage photographique fait également l'objet de manifestations spécifiques au Salon Photo. Organisées par Alain Sayag et Pierre de Fenoÿl, elles prennent la forme d'expositions monographiques mais aussi collectives, comme en 1982 avec « La photographie contemporaine en Amérique latine », principalement consacrée au photoreportage. Les commissaires se sont attachés à montrer le reportage photographique tant dans son aspect historique – « Jean Dieuzaide » (1921-2003) en 1981 – et contemporain – « Graciela Iturbide » (née en 1942) en 1982 – que dans sa dimension française et internationale.

- 6 En adéquation avec les missions de la BPI et du CCI, structures d'un genre nouveau pour l'époque, le reportage photographique est associé à des expositions de société et de médias, ce qui offre l'occasion de valoriser la jeune génération de reporters. Dirigé par Luce-Marie Albigès et Isabelle Giannattasio, le Service iconographique de la BPI met en avant des espaces géographiques distincts à l'instar de « Les années soixante-dix en Provence. Photographies de Jacques Windenberger » (né en 1935) en 1980, mais s'attache aussi à étudier des faits sociaux ou des événements historiques majeurs. Sous la responsabilité d'Anne-Marie Blanc, la Salle d'actualité de la BPI privilégie quant à elle les expositions de médias.

L'un des événements majeurs est le cycle consacré à l'information en 1981-1982. Cinq expositions sont programmées par la BPI et le CCI, avec pour pivot central « Comment va la Presse ? », sous le commissariat de Jean-Paul Pigeat. Pensées comme de véritables spectacles, ces manifestations ont pour but de montrer et d'analyser « la fabrique de l'information¹⁴ » dans la France des années 1980.

Mise en ordre du Centre Pompidou (1985-1990)

- 7 Dès 1985, le Centre Pompidou connaît un ralentissement général. Le reportage photographique n'échappe pas à la tendance : seules 17 expositions sont présentées pour 256 dans l'ensemble de l'établissement.

Cet usage photographique est totalement délaissé par le CCI. Le MNAM semble s'en détourner. Néanmoins, quelques expositions collectives permettent d'insérer des photographies de reportage aux côtés de photographies dites artistiques, comme dans « Deux ans d'acquisitions du Cabinet de la photographie » en 1987 avec notamment les reportages de Pierre Jahan (1909-2003) qui avoisinent les expérimentations de Man Ray (1890-1976). S'il est vrai que cet éloignement peut être imputé aux grands travaux menés à l'intérieur de l'établissement, notamment la disparition du Salon Photo, il reste que le

Cabinet de la photographie, dirigé à présent par Alain Sayag, semble privilégier une photographie artistique qui s'assimile aux arts plastiques.

En regard du MNAM, la BPI se révèle très active au sujet du photoreportage contemporain et le présente à travers divers sujets. La bibliothèque est à l'origine d'expositions de société comme « Images du travail » en 1985, mais aussi d'expositions de médias, d'expositions monographiques et collectives. Toutefois, cette pluralité paraît annoncer ses limites, du point de vue financier, structurel ou identitaire.

- 8 1988 est l'année la plus favorable à la monstration de photoreportage. À la suite à l'acquisition des œuvres de l'exposition « French photography today », Alain Sayag organise « Une exposition de photographie française à New York en 1948 » dans laquelle sont présentés les photographes que l'on rattache traditionnellement au courant humaniste. Parmi les nombreux commissaires affiliés à la BPI, Claude Collard se distingue particulièrement quant au reportage. Elle met en place un cycle de manifestations et notamment le « Forum du reportage » qui réunit l'ensemble de la profession. L'événement permet d'aborder la pratique de ses origines aux années 1980, autant dans sa production que dans sa diffusion.

Le tournant des années 1990 (1991-1997)

- 9 Dans les années 1990, le nombre de manifestations au Centre Pompidou tend à diminuer (241) mais la proportion de celles faisant appel au reportage reste stable avec 17 expositions montées pour la période. Le Centre Pompidou connaît une crise identitaire qui aboutit en 1992 à la réforme Bozo. Son but est de replacer le musée au cœur de l'institution. Ces cinq années sont effectivement marquées par une inversion de tendance : c'est à présent le MNAM qui organise le plus d'expositions relatives au photoreportage, et ce, concomitamment à l'augmentation du nombre d'expositions de photographie en général.

Toujours sous la direction d'Alain Sayag, le Cabinet de la photographie renoue avec la photographie de reportage. Les maîtres historiques du genre, notamment du courant dit humaniste, tel « Édouard Boubat » (1923-1999) en 1995, sont alors régulièrement présentés. Il cherche aussi à valoriser les reporters en activité, et intègre par exemple le photoreportage dans « La photographie contemporaine en France » en 1996.

- 10 Le foisonnement culturel de la BPI, qui se justifiait par l'encyclopédisme revendiqué de la bibliothèque, est freiné à partir de 1990, date à laquelle Philippe Arbaïzar restructure le Service animation. Cela a pour conséquence la chute du nombre d'expositions mobilisant le reportage photographique. Seuls les formats ayant fait leurs preuves sont prolongés : les petites expositions de société ou celles présentant les lauréats de prix récompensant le genre, comme « Le mythe W. Eugene Smith. 12 photographes héritiers d'une tradition » (1991).

Ces nombreux événements faisant appel au reportage photographique de 1977 à 1997 témoignent d'un désir d'impulsion des départements de l'institution. Ces orientations communes semblent avoir été moins vécues comme une concurrence que comme une émulation. Cependant, quelle place les acteurs du Centre Georges-Pompidou ont-ils voulu donner au photoreportage ?

Le photoreportage exposé sous toutes ses formes

- 11 À partir des dispositifs « expographiques¹⁵ », trois grandes approches ont pu être dégagées des expositions précédemment citées : finalité documentaire, artistique et/ou culturelle. Ces dispositifs reflètent les prises de position des commissaires en régissant le principe de présentation, selon une approche communicationnelle de l'exposition proposée par Jérôme Glicenstein¹⁶. Par leurs actions, les acteurs du Centre Pompidou associent ces photographies à de nouveaux usages dont découlent de nouveaux statuts : document, œuvre ou objet culturel.

Le reportage photographique comme document

- 12 Les expositions de société montées à la BPI de 1977 à la fin de la décennie 1980 ont principalement une finalité documentaire.

Dans ces manifestations, les photographies proviennent de reportages réalisés pour l'exposition ou d'archives photographiques. Lors de leur acquisition, elles sont dupliquées sous forme de diapositives pour enrichir la banque d'images de la bibliothèque. La photographie n'est donc pas considérée comme un objet unique. Des épreuves sont tirées en plusieurs exemplaires afin d'assurer les expositions itinérantes qui se tiennent simultanément, comme cela a été le cas pour « La Grèce au présent » (1981). La photographie est abordée avant tout pour son caractère fonctionnel, qui réside dans sa multiplicité et sa reproductibilité. Elle est néanmoins présentée de la même manière que dans les expositions artistiques – format exposition, tirages souvent encadrés mais aussi contrecollés et accrochés aux cloisons, cartels rudimentaires (fig. 1 et fig. 2).

Fig. 1



Chris Steele-Perkins, *Athènes*, recto et verso, 1981, tirage cartonné N&B, 30 × 40 cm, Paris, archives de la BPI, service iconographique, boîtes n° 14 V15 8 et 10

© Chris Steele-Perkins / Magnum Photos

Fig. 2



Jacques Windenberger, *Vue de l'exposition « Les années 70 en Provence », Centre Pompidou, BPI, 16 octobre 1980*, 1980, tirage cartonné N&B, 30 × 40 cm, Paris, archives de la BPI, service iconographique, boîte n° 14 V15 7. Toute utilisation de l'œuvre est soumise à demande d'autorisation auprès des ayants droit.

© Jacques Windenberger / SAIF 2017

- 13 Ces reportages témoignent de phénomènes sociaux par nature abstraits. Ils ont un usage informatif et pratique, servant avant tout l'idée. On peut alors, à leur propos, parler de document. Pour rendre tangible cette réalité, des scénarios visuels sont proposés. L'un des modes possibles est le « panneau qui conjoint le visible et le lisible¹⁷ », à l'exemple de ceux de « Vacances en France » (1981) qui mêlent texte, extraits de presse, caricatures, gravures, cartes postales, tirages photographiques, graphiques et statistiques. Ainsi, le rassemblement de ces objets, y compris les reportages, forme un outil de communication entre le public et le savoir que l'exposition cherche à transmettre. Il permet de faciliter la vulgarisation scientifique de travaux en sciences humaines, en particulier ceux du CNRS, qui fournit conseil scientifique et apport financier, mais n'empêche pas de valoriser également les qualités esthétiques qui régissent leur sélection.

Cette visée documentaire s'amointrit à la fin des années 1980 pour laisser plus de place au statut d'auteur que revendiquent les reporters. Les responsables de la BPI les nomment « photographe-auteur » ou « artiste », comme dans le dossier de presse « D'Est en Ouest » (1994) qui fournit également de véritables biographies. Tant leur point de vue que leurs épreuves originales sont à présent recherchés, ce qui fait vaciller les principes alors en vigueur à la BPI.

Le reportage photographique comme œuvre

- 14 À finalité artistique, les expositions monographiques et collectives sont essentiellement élaborées par le Cabinet de la photographie à partir de 1977, mais leur visibilité s'intensifie à partir de la fin des années 1980.

Les photographies de reportage sont accrochées aux cimaises selon les codes des arts graphiques : de petits formats, encadrées, clairement séparées les unes des autres, à hauteur d'œil, fixes et frontales. La scénographie interfère le moins possible (fig. 3). Souvent compromis dans les faits, le tirage *vintage* est privilégié à partir de 1983 : la rareté et l'originalité de l'épreuve sont recherchées. La photographie de reportage est alors traitée comme une œuvre d'art. Les responsables du Cabinet lui appliquent en fait les principes de l'histoire de l'art classique, c'est-à-dire une valeur culturelle¹⁸, selon une conception auctoriale dont la *Kunstwollen*¹⁹ est affirmée. Cela permet de créer des œuvres de maîtres et autant de repères dans une histoire de la photographie en germe, tout en annihilant les spécificités du médium et la valeur d'usage des reportages au profit d'une vocation esthétique.

Fig. 3



Vue de l'exposition « Graciela Iturbide », Centre Pompidou, Salon Photo, 9 juin 1982-4 juillet 1982 – Paris, Centre Pompidou-MNAM-CCI / bibliothèque Kandinsky

© Centre Pompidou, MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky – Dist. RMN-Grand Palais / image de la bibliothèque Kandinsky

- 15 En revanche, à partir de 1988, le « Forum du reportage » ainsi que les manifestations dédiées à des agences ou à des prix récompensant la profession mettent autant en valeur la forme que le contenu et l'usage des reportages. Des photographies issues des archives de l'année 1987-1988 des agences AFP, Gamma, Sipa, Sygma, Magnum et VU' sont projetées en associant des formes publiées et non publiées, telles que les planches-contacts. Cela permet de présenter l'esthétique et le message initial du photographe.

Ainsi, ces expositions font le lien entre œuvre d'art et document : le reportage photographique est érigé en œuvre d'information.

Le reportage photographique comme objet culturel

- 16 Les expositions de médias conçues par la BPI et le CCI de 1977 à 1988 présentent la forme finale du reportage photographique : celle qui se matérialise lors de sa publication. Dans « Magazines et photographies » (1982), les pages de magazines illustrés ont été contrecollées et disposées à même les cimaises. Leurs légendes indiquent la référence bibliographique de la revue ainsi que les mentions inscrites autour des images publiées, à l'instar de « Photos Brassai. Vu, n° 255, 1^{er} février 1933 » (fig. 4). L'intérêt porte sur l'ensemble de la chaîne de l'information, tant le photographe que les équipes du magazine comme le rédacteur et le graphiste. Ces expositions instituent donc le photoreportage comme un objet culturel : elles l'affichent au regard de son système producteur et diffuseur initial, la presse. Il s'agit plus d'une histoire des médias que d'une histoire de la photographie. Cette approche culturaliste se fait au détriment de l'œuvre du reporter dont le travail n'est exposé que du fait de sa contribution à l'Histoire.

Fig. 4



Jacques Windenberger, *Vue de l'exposition « Magazines et photographie, Centre Pompidou, BPI, 1982*, 1982, tirage N&B, 30 × 40 cm, Paris, archives de la BPI, service iconographique, boîte n° 14 V15 18. Toute utilisation de l'œuvre est soumise à demande d'autorisation auprès des ayants droit.

© Jacques Windenberger / SAIF 2017

D'ailleurs, les coulisses de l'information sont véritablement reconstituées en 1982 lors de « Comment va la presse ? » selon une « muséologie de point de vue ». Elle doit amener le visiteur à « une prise de position proposée ou attendue par rapport à une question d'intérêt social²⁰ », c'est-à-dire l'avenir des médias. Afin de faire face à la crise qui touche le photoreportage, de grands cycles de débats rassemblant les acteurs de la profession sont organisés lors de cette exposition mais aussi lors du « Forum du reportage ». Le Centre Pompidou devient le lieu où se joue le destin de la presse.

Le Centre Georges-Pompidou, conservateur et initiateur du reportage photographique ?

- 17 Quel que soit le statut conféré au reportage, les acteurs du Centre Pompidou cherchent à valoriser cette pratique. L'institution se révèle comme lieu de consécration du métier et du système médiatique ainsi que du photoreportage, qui se constitue en patrimoine par l'intégration de reporters de grande renommée. Le Cabinet de la photographie a agi pour la reconnaissance de la photographie comme objet de collection, et ce, pour l'ensemble des pratiques et usages du médium, contrairement à ce qui a pu être pensé auparavant. Le Centre Pompidou apparaît alors comme un conservateur mais aussi un initiateur du photoreportage. À l'instar de l'art contemporain, l'établissement est également un lieu d'activation du reportage photographique, notamment par le choix de défendre de jeunes artistes, ou encore de s'intéresser à des pays dont la production est jusqu'alors ignorée en France. Cependant, il semble que les actions de la BPI en faveur du photoreportage dépassent celles des autres départements. En effet, pour le besoin de certaines manifestations, la bibliothèque n'a pas hésité à commander des reportages à des photographes en activité.

La commande de reportage photographique

- 18 Dès 1977, la BPI a effectivement commandé des reportages à des photographes afin d'organiser cinq expositions durant cette période et d'alimenter le fonds iconographique²¹. Lorsque les séries de diapositives éditées et les archives photographiques à disposition ne permettent pas de traiter un sujet déterminé, le commissaire de l'exposition initie une commande à un ou des reporter(s), comme Claude Raimond-Dityvon (1937-2008), Guy Le Querrec (né en 1941), Robert Doisneau (1912-1994), Jean Lattès (1917-1996), Carlos Freire (né en 1945) et Bernard Descamps (né en 1947) pour « Six photographes en quête de banlieue » (1977). Le photographe exécute alors le scénario qui lui est soumis sur une longue durée. Un contrat est signé entre lui et la BPI, qui acquiert les droits d'auteur et conserve l'ensemble du travail.
- 19 Ce type de commande s'inscrit dans une histoire traditionnelle, renouvelée dans les années 1980, notamment avec la Mission photographique de la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (Datar). Toutefois, le fonctionnement de la BPI tend à se rapprocher des rédactions de presse. À la manière d'un rédacteur, le personnel de la bibliothèque va sélectionner des tirages et leur donner une signification en fonction de leur rapprochement avec d'autres images et du texte qui entoure l'exposition afin de conférer un usage informatif au reportage. Pour attirer l'attention du public, les effets de mise en page des magazines sont substitués à des scénographies recherchées. D'une manière générale, la BPI peut être rapprochée de la définition couramment donnée aux médias par Jean Davallon de « technologie de diffusion d'informations²² ». Néanmoins, leurs enjeux ne sont pas les mêmes : la presse affiche avant tout un but commercial tandis que la bibliothèque exprime une vocation encyclopédique dans le cadre du service public.

Une solution pour les photoreporters ?

- 20 D'une certaine manière, l'institution se fait le relais de la presse. Il est évident que c'est une lecture qui se propose *a posteriori*. Cette action n'a pas été intentionnelle bien que ses responsables aient eu conscience de ces ressemblances. L'hypothèse suivante peut alors être avancée : la photographie comprise comme un document, c'est-à-dire appartenant à la culture et faite pour les lieux culturels, serait la marque d'une réponse à la crise protéiforme qui touche la presse.

Les commandes sont donc essentiellement passées pour la valeur d'usage des reportages mais, comme il a été expliqué, la place accordée à l'auteur progresse au cours des années 1980 au sein de la BPI. Au même moment, est apparue une génération de reporters réunis dans des agences culturelles. Afin de contrer la déliquescence du métier, ils ont été amenés à repenser et à transformer leur pratique en ce qu'il convient d'appeler le photoreportage d'auteur. Ce sont précisément eux que la BPI a approchés pour la réalisation de ses projets. Parmi les « Six photographes en quête de banlieue », quatre appartiennent à ces structures : Guy Le Querrec est chez Magnum, Claude Raimond-Dityvon et Jean Lattès chez Viva, Bernard Descamps à l'agence VU'. Le lieu culturel qu'est la BPI leur assure un nouvel espace de diffusion mais aussi, grâce aux commandes, un espace de production en dehors des impératifs de la presse. L'actualité immédiate laisse place aux sujets de société, l'image-choc à des reportages de fond et l'objectivité supposée à une certaine subjectivité. Ainsi, la BPI leur donne les moyens d'accomplir l'ambition culturelle qu'ils revendiquent et participe à l'émergence d'un photoreportage d'auteur, tout en continuant à s'intéresser au photojournalisme plus traditionnel.

- 21 Au cours de ces deux décennies, la photographie de presse gagne son droit de cité au musée et se voit accorder un statut polysémique. L'activisme du Centre Pompidou se fait double : d'une part, dans la volonté de conserver du photoreportage, pratique auparavant exclue des cimaises muséales, d'autre part, dans le désir d'agir en faveur de son existence. Néanmoins, si le reportage photographique emprunte les mêmes voies de conservation et de diffusion que celles de la photographie artistique, leur mutation ne répond pas aux mêmes enjeux. Il semble opportun de se demander aujourd'hui si l'historiographie n'aurait pas amplifié le phénomène de légitimation de la photographie. Il ne s'agirait pas au Centre Georges-Pompidou d'un problème de reconnaissance artistique. En effet, les actions les plus salutaires pour la photographie de reportage ne viennent pas des collections d'art, incarnées par le MNAM, mais plutôt des commandes passées par la BPI à des photoreporters. Les commandes du Centre Georges-Pompidou et, par extension, des centres culturels soutenus par l'État²³, apparaissent comme une solution à la crise protéiforme et reposent la question de la légitimation. Les institutions culturelles s'apparenteraient ainsi à une grande agence photographique et l'État serait alors le premier commanditaire de photoreportage.

NOTES

1. Par son chiffre d'affaires, Gamma (créée en 1966) est la première des agences photographique au monde. Quant à Sygma (1973) et Sipa (1969), elles sont respectivement deuxième et troisième en France. Voir notamment Michel Guerrin, *Profession photoreporter : vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges-Pompidou – Gallimard, 1988.
2. Théorie développée notamment par Michel Poivert dans *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
3. Associated Press, Reuter, AFP.
4. Fin de parution de publications prestigieuses (*Look* en 1971, *Lifé* en 1972) ; concurrence de la télévision qui a une meilleure réactivité pour transmettre les actualités ; conséquences du choc pétrolier de 1973 sur le coût du papier et de la poste qui entraînent l'augmentation des prix de journaux et la diminution des ventes ; dépendance croissante aux investissements publicitaires. À ce sujet, il convient de se référer à Aurore Deligny, « Viva, une alternative à Magnum ? », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004, [En ligne], mis en ligne le 15 février 2005, <http://etudesphotographiques.revues.org/396> [consulté le 2 janvier 2015].
5. Voir Vincent Lavoie, « La rectitude photojournalistique. », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010, [En ligne], mis en ligne le 14 décembre 2010, <http://etudesphotographiques.revues.org/3123> [consulté le 2 janvier 2015].
6. L'étude la plus complète demeure à ce jour celle de Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS, 2006, ouvrage issu d'une thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Philippe Dagen, à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, soutenue en 2004 et intitulée *La culture de l'auteur : l'institution de la photographie en France depuis les années 1970*.
7. *Idem, Ibidem.*
8. Véronique Figini-Véron, *L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques spécifiques, les enrichissements des collections publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie. France, seconde moitié du xx^e siècle*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Françoise Denoyelle, Paris, École nationale supérieure Louis-Lumière, 2013.
9. Léo Martinez, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Luce Barlangue, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2011.
10. Audrey Leblanc, *L'image de mai 1968 : du journalisme à l'histoire*, thèse de doctorat en histoire et civilisations, sous la direction de Michel Poivert et d'André Gunthert, Paris, EHESS, 2015.
11. Voir article 1^{er} de la loi n° 75-1 du 3 janvier 1975 portant sur la création du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.
12. Bernadette Dufrêne, « Le Centre Pompidou : le dada du xx^e siècle », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 34.
13. Corpus mis en place à partir de la liste des expositions donnée dans Philippe Biteaud, Françoise Gaudet, Jacques Lemarignier, et alii, *20 ans, bibliographie sélective*, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 121-212 ainsi que par le dépouillement systématique des bulletins de programmation des revues publiées par le Centre Pompidou.
14. Selon le terme de Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.
15. « L'expographie est l'art d'exposer. Le néologisme a été proposé par André Desvallées en 1993, en complément du terme "muséographie" pour désigner la mise en exposition et ce qui ne

concerne que la mise en espace et ce qui tourne autour, dans les expositions (à l'exclusion des autres activités muséographiques, comme la conservation, la sécurité, etc.), que ces dernières se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal. » Voir André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 599.

16. Selon une approche communicationnelle de l'exposition proposée par Jérôme Glicenstein dans *L'art : une histoire des expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 : l'auteur s'appuie sur le concept « d'énoncé » théorisé par Michel Foucault, ce qui lui permet de concevoir l'exposition en tant que pratique de discours, ainsi que sur les écrits de Jacques Davallon pour décrire l'exposition comme texte et comme média afin de déconstruire l'idée d'une rencontre immédiate entre l'œuvre et le public.

17. Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média », *Public et musées*, n° 2, 1992, p. 113.

18. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935, trad. de l'allemand par Lionel Duvoay, Paris, Allia, 2012.

19. Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, 1903, trad. de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris, Le Seuil, 1984.

20. J. Davallon, art. cit. note 17, p. 115.

21. « Six photographes en quête de banlieue » (1977) ; « La jeunesse a vingt ans » (1981) ; « Vous avez dit rural ? » (1983) ; « AFP » (1985) ; « D'Est en Ouest » (1994).

22. Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média », *Public et musées*, n° 2, 1992, p. 99.

23. Outre le Centre Georges-Pompidou, la Fondation nationale de la photographie, la Mission du patrimoine photographique, la Mission pour la photographie, le Centre national de la photographie ou encore le Centre national des arts plastiques.

RÉSUMÉS

Au cours du dernier quart du ^{xx}e siècle, la photographie a progressivement joui d'une légitimation culturelle et artistique au sein des institutions françaises. Le photoreportage profite également de ce processus afin d'apporter une réponse à la crise protéiforme qui touche son milieu. S'il n'est pas évident à l'origine qu'un musée intègre des photographies de reportage, l'ensemble des départements du Centre Georges-Pompidou a cherché à valoriser cette pratique en l'intégrant dans la programmation culturelle de l'établissement de 1977 à 1997 et ce, quel que soit son statut conféré (document, œuvre d'art, objet culturel). Le Centre Pompidou apparaît alors comme un lieu de consécration du photoreportage et des médias. À l'instar de l'art contemporain, l'institution a aussi été un lieu d'activation du reportage photographique notamment par le choix de défendre de jeunes artistes, de s'intéresser à des pays non occidentaux et par la commande de reportages.

During the final quarter of the twentieth century, photography progressively enjoyed cultural and artistic legitimisation in French institutions. Photo-reportage also profited from this process in order to respond to the protean crisis affecting its milieu. While it was not clear at first for a museum to include reportage photography, all of the departments of the Centre Pompidou sought to increase the status of the practice by making it part of the establishment's cultural programming from 1977 to 1997, whatever the status imparted (document, work of art, cultural object). The Centre Pompidou thus appears as a place for the consecration of photo-reportage and the media. As for contemporary art, the institution was a place that activated photo-

reportage especially in the decision to defend young artists, to show an interest in non-Western countries, and the commissioning of reportages.

INDEX

Mots-clés : reportage photographique, photoreportage, légitimation artistique et culturelle, Centre Pompidou, expositions, document, œuvre d'art, objet culturel, commande

Keywords : photographic reportage, photo-reportage, artistic and cultural legitimisation, Centre Pompidou, exhibitions, document, artwork, cultural object, commission

AUTEUR

ASSIA QUESNEL

Diplômée des premier et deuxième cycles de l'École du Louvre, Assia Quesnel est actuellement doctorante en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sous la direction de Michel Poivert, sa thèse de doctorat s'intitule *La commande du reportage photographique en France dans le dernier quart du XX^e siècle : l'État, première agence photographique de France ?* Après avoir occupé un poste de chargée de recherches aux collections modernes du MNAM/CCI, elle collabore actuellement au *Catalogue raisonné de l'œuvre complète de Raymond Duchamp-Villon (1876-1918)*.

A graduate of the École du Louvre, Assia Quesnel is currently studying for a PhD in art history at Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Supervised by Michel Poivert, her PhD thesis is entitled *La commande du reportage photographique en France dans le dernier quart du XX^e siècle : l'État, première agence photographique de France ?* After working as a research assistant in the modern collections of the MNAM/CCI, she is currently collaborating on the *Catalogue raisonné de l'œuvre complète de Raymond Duchamp-Villon (1876-1918)*.