



HAL
open science

Homo photographicus : sociogenèse du métier de photographe en France

Adrien Aafort

► **To cite this version:**

Adrien Aafort. Homo photographicus : sociogenèse du métier de photographe en France. Sociologie. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL023 . tel-04565763

HAL Id: tel-04565763

<https://theses.hal.science/tel-04565763>

Submitted on 2 May 2024

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 433
GEMASS (UMR 8598)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Sociologie

Présentée et soutenue par :

Adrien AUFORT

10 janvier 2024

Homo Photographicus
Sociogenèse du métier de photographe en France

Sous la direction de :

M. Gérald BRONNER – Professeur des Universités, Sorbonne Université

Président du jury :

M. Pierre DEMEULENAERE – Professeur des Universités, Sorbonne Université

Jury :

M. Pierre-Marie CHAUVIN – Maître de conférence, Sorbonne Université

Mme. Nathalie HEINICH – Directeur de Recherche, CNRS

M. Bertrand TILLIER – Professeur des Universités, Université Panthéon-Sorbonne

Mme. Florence WEBER – Professeur des Universités, ENS-PSL

« Daguerreotype — Remplacera la peinture (v. photographie). »
« Photographie — Détrônera la peinture (v. daguerreotype). »

Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, 1911

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Gérald Bronner pour son appui réactif et efficace durant ce projet parfois tumultueux.

Je remercie également Florence Weber et Jean-Robert Dantou pour leur séminaire vivifiant sur la photographie et les sciences sociales ainsi que pour les échanges constructifs que j'ai pu avoir avec eux.

Je remercie Élodie Béthoux d'avoir su renseigner un étudiant, un peu perdu, sur les possibilités offertes par le Contrat Doctoral Spécifique aux Normaliens (CDSN), ainsi que Steven Graham Young, mon ancien directeur de laboratoire à CUNY, pour ses encouragements. Merci aussi à Béatrice Giblin pour ses paroles réconfortantes lors d'un moment de doute.

Une pensée va à François Brunet, qui m'a aimablement reçu, afin de parler photographie, et qui m'a fait don de son ouvrage *L'Héritage de Daguerre en Amérique*.

Un grand merci à Philippe Bachelier d'avoir œuvré pour la mise en ligne du questionnaire sur le site de l'UPP ainsi qu'à Irène Jonas pour une conversation de cadrage.

Je tiens à remercier tout particulièrement Sébastien Lemagnen et Romain Bourreau, aux côtés de qui j'ai la chance de travailler dans l'incomparable cabinet de curiosités et repaire de photographes que constitue *Antiq-Photo Gallery*.

Dans un registre plus intime, je remercie tendrement ma famille : Anne, mère extraordinaire. Mon père, Alexandre, interlocuteur avisé et instigateur de ma passion photographique. Mon très cher frère, Alec.

Merci à Alexandra (Alex) Bui – *ma forme de vie carbonée de prédilection* – pour son indéfectible soutien, ses conseils et sa relecture attentive de la thèse. Merci également à Mattéo Renard, pour son œil de lynx.

Merci à tous mes amis, ainsi qu'à celles et ceux qui m'ont aidé à surmonter les défis de cette aventure. Ils sont nombreux.

Enfin, je tiens à remercier chacune et chacun des professionnels de l'image ayant contribué à cette thèse qui leur est dédiée. Mon souhait est que ce travail leur soit utile, que les jeunes y puisent du courage et que les moins jeunes y trouvent du réconfort.

Table des matières

INTRODUCTION	11
I. <i>L'histoire de la photographie au prisme de ses objets</i>	11
II. <i>La photographie dans la société</i>	18
III. <i>Définitions</i>	25
IV. <i>Méthodologie</i>	31
V. <i>Structure</i>	35
PREMIERE PARTIE : CADRAGE THEORIQUE	37
1. UN OBJET DE RECHERCHE CLOISONNE	39
1.1 <i>Un monopole d'historiens</i>	39
1.2 <i>Le dédain des philosophes</i>	42
2. LA SOCIOLOGIE ET L'ETUDE DE LA PHOTOGRAPHIE	46
2.1 <i>État des lieux</i>	46
2.2 <i>La fonction sociale de la photographie</i>	48
2.3 <i>Les professionnels en 1960</i>	49
2.4 <i>Pauvreté et « migration » des discours sur le métier</i>	51
3. QUE SAIT-ON DES PHOTOGRAPHES ?	52
3.1 <i>Typologies et classifications</i>	53
3.2 <i>Nommer pour comprendre</i>	55
4. CONSTATS TIRES DE LA LITTERATURE	59
4.1 <i>La diversité objective des conditions</i>	59
4.2 <i>La formation au métier controversée</i>	60
4.3 <i>Le photographe dans son dispositif</i>	63
4.4 <i>Un rapport ambigu à la technique</i>	67
4.5 <i>La mesure de la réussite</i>	69
DEUXIEME PARTIE : L'ENQUETE PAR ENTRETEN	73
1. PRESENTATION DE L'ECHANTILLON	75
1.1 <i>La grille d'entretien</i>	75
1.2 <i>Informations de cadrage</i>	77
1.3 <i>Chiffres clefs</i>	79
2. ANALYSE DU METIER PAR SECTEUR.....	79
2.1 <i>Photographes publicitaires et de mode (I)</i>	80
2.2 <i>La photographie sociale et événementielle (II)</i>	82
2.3 <i>Photographes d'architecture et d'intérieur (III)</i>	85
2.4 <i>Journalistes, reporters et photographes institutionnels (IV)</i>	86
2.5 <i>Les plasticiens (V)</i>	89
2.6 <i>Photographes chercheurs et enseignants (VI)</i>	90
2.7 <i>Artisans photographes et marchands (VII)</i>	92
3. ANALYSE DU METIER PAR THEME	95
3.1 <i>L'éducation</i>	95
a) <i>La famille</i>	95
b) <i>Les études</i>	100
c) <i>L'école de photographie</i>	103
d) <i>L'apprentissage et les premières expériences</i>	108
3.2 <i>La profession</i>	111
a) <i>L'épineuse question du statut</i>	111
b) <i>Le « salariat déguisé » et la précarité</i>	113
c) <i>Le pari de la gratuité</i>	116
d) <i>Diviser ou concentrer son activité</i>	119
e) <i>La pluriactivité</i>	124
3.3 <i>L'art et la manière</i>	128
a) <i>La technicité du métier</i>	128
b) <i>Le matériel</i>	130
c) <i>De l'argentique au numérique</i>	133
d) <i>Pratique et plaisir</i>	138
e) <i>Le continuum de l'image</i>	142

3.4	<i>Relations et réseaux</i>	145
a)	Un métier solitaire ?	145
b)	Sociabilité et réseaux sociaux	150
c)	Les risques du numérique	154
3.5	<i>Les représentations</i>	158
a)	Narrer ses succès ou ses échecs	158
b)	La culture photographique	162
c)	De la représentation à la réalité.....	169
d)	L'amateur et le professionnel	172
TROISIEME PARTIE : L'ENQUETE EN LIGNE.....		175
1.	PRESENTATION DES DONNEES	177
1.1	<i>Deux versions, deux échantillons</i>	177
1.2	<i>Données de cadrage</i>	179
2.	L'EDUCATION	182
2.1	<i>Le diplôme</i>	182
2.2	<i>L'hérédité</i>	187
3.	LA NATURE DE L'EMPLOI	188
3.1	<i>L'ancienneté dans la profession</i>	189
3.2	<i>Les clients</i>	191
3.4	<i>Revenus et qualité de vie</i>	192
3.5	<i>Les droits d'auteur</i>	196
3.6	<i>Les problèmes rencontrés</i>	197
4.	LA TECHNIQUE	199
4.1	<i>Le matériel employé</i>	199
4.2	<i>Le smartphone</i>	201
4.3	<i>La pratique photographique</i>	202
4.4	<i>Le style professionnel et personnel</i>	206
4.5	<i>Éléments de style personnel</i>	208
5.	RELATIONS ET RESEAUX.....	210
5.1	<i>Usages d'Internet et des réseaux sociaux</i>	210
5.2	<i>Le sentiment d'appartenance</i>	217
6.	LES REPRESENTATIONS.....	219
6.1	<i>La politique</i>	219
6.2	<i>Les pratiques culturelles des photographes</i>	219
6.3	<i>Sujets d'inquiétude</i>	224
7.	QUESTIONS DE RECHERCHE	227
	Le sexe a-t-il une influence sur le parcours ?	227
	Quelle est la place de la reproduction sociale ?	229
	Faut-il retenir la répartition géographique ?	230
	Plus de diplômes se traduit-il par plus de sécurité ?	232
	L'école de photographie a-t-elle un sens ?.....	234
	Comment expliquer les différences de revenus ?	237
	Qui détient le plus de « style » ?	238
8.	RESUME DES TESTS STATISTIQUES	241
QUATRIEME PARTIE : L'ENQUETE D'ARCHIVE.....		243
1.	TROUVER UNE SOURCE : <i>LE PHOTOGRAPHE DE PAUL MONTEL</i>	245
2.	ANALYSE DE LA STRUCTURE DE LA REVUE	247
2.1	<i>Vitalité éditoriale</i>	247
2.2	<i>Distribution du contenu</i>	249
3.	THEMATIQUES ENTRE 1910-1952.....	254
3.1	<i>Technique et pratique</i>	254
a)	Objets et savoirs	254
b)	Une affaire de famille	256
c)	L'outil du langage	256
d)	Théories et principes.....	258
e)	Le photographe et le peintre	260
f)	La photographie et les Arts	261
g)	Travailleurs vulnérables	263
3.2	<i>Questions corporatives</i>	264
a)	Structuration syndicale.....	265
b)	La publicité collective	266

c) Le problème récurrent de la gratuité	269
d) Les ennemis de la corporation	270
3.3 <i>L'accélérateur de la Deuxième Guerre mondiale</i>	272
a) Crise et crises	272
b) La réponse corporative	273
c) Des acquis contre le marasme	275
3.4 <i>Évolutions et influence</i>	276
a) La réponse légale et judiciaire	277
b) Le statut du photographe en question	278
c) Aux sources du droit d'auteur	279
d) Les efforts de légitimation	282
CONCLUSION	287
<i>Bilan</i>	287
<i>Horizons</i>	293
BIBLIOGRAPHIE	297
<i>Ouvrages</i>	297
<i>Articles et sites</i>	303
<i>Table des illustrations</i>	308
ANNEXES	311
<i>Annexe 1 : iconographie</i>	313
<i>Annexe 2 : grille d'entretien</i>	318

Introduction

Clin d'œil à l'entreprise subversive de Pierre Bourdieu¹ tout autant qu'à la définition néolibérale de l'agent rationnel², le titre de cette thèse annonce un programme : l'étude de la photographie, par le biais de ses professionnels, constitue un objet de recherche encore fécond. À la manière d'un paradigme, la photographie se décline aujourd'hui en une somme infinie d'usages et d'objets à travers la société. La photographie peut être comprise comme un *fait social*³, voire même, comme un *fait social total* dans l'acception, quelque peu galvaudée, de Marcel Mauss et Émile Durkheim⁴. Chacun est, à sa manière, un être photographiant –un *homo photographicus*.

Le terme renvoie, sans ambages, au concept d'*homo œconomicus*, théorie néoclassique de l'individu rationnel, égoïste, cherchant à maximiser son gain. Le parallèle a de quoi séduire. Dans leur quête de visibilité, de prestige ou de gain pécuniaire, les photographes professionnels ne sont-ils pas précisément ainsi ? La gratuité, la beauté du geste, ne sont-elles pas de qualités que l'on retrouve du côté de l'amateur, de celui qui renonce à faire de la photographie son métier ?

On aurait raison d'en douter. Au vu de l'usage fait de la photographie, sur les réseaux sociaux notamment, la double ambition de reconnaissance et de bénéfice semble prévalente. La mise en valeur de soi est une entreprise, proprement néo-classique, de maximisation de son intérêt privé. Pour autant, cette association n'est pas neuve, elle est tributaire d'une riche histoire que nous présentons sommairement en guise d'introduction.

I. L'histoire de la photographie au prisme de ses objets

Le daguerréotype et les promesses de la photographie

Liant le général au particulier, la société et l'individu, la genèse de la photographie abonde en pistes de réflexion. Le phénomène photographique⁵ prend ainsi sa source dans la déclaration de François Arago du 3 juillet 1839⁶. Seul devant les députés de la Chambre, l'ancien ministre et scientifique de renom, François Arago, livra un discours qui fut consigné

¹ Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 320 p.

² Pierre Demeulenaere, *Homo Œconomicus*, (1996) Paris, PUF, 2003, 302 p.

³ Marcel Mauss, Florence Weber, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2023, 192 p.

⁴ Pour une discussion sur les nuances du rajout de *total*, voir le chapitre de Serge Tcherkézoff, « Le “fait social total” : Le sacré, le rapport groupe/individu et le modèle de l’“âme” », dans *Mauss à Samoa : Le holisme sociologique et l'esprit du don polynésien* [en ligne], Marseille, Pacific-credo Publications, 2015.

⁵ On parle ici du daguerréotype, précurseur et première incarnation de la photographie.

⁶ François Arago, *Rapport sur le daguerréotype*, lu à la séance de la Chambre des Députés, le 3 juillet 1839 [gallica.bnf.fr].

dans les minutes de l'audience. Ce discours fournit des éléments précieux pour comprendre la nature de l'invention, le rôle de la machine ainsi que la place accordée à ses usagers.

Ses deux inventeurs sont l'ingénieur Nicéphore Niépce, qui travailla de 1814 à 1833 sur « l'héliographie⁷ », nom antérieur du procédé, et Louis Daguerre, connu du tout Paris pour le diorama – sorte de salle mobile permettant de voir, sans bouger de sa chaise, une série de tableaux panoramiques monumentaux, animés par des machinistes en coulisses – qui compléta à partir de 1826 les trouvailles de son homologue⁸. En l'absence de ses pères, le daguerréotype fut présenté par François Arago, féru d'optique et habile rhéteur. Son discours rend d'abord compte des développements scientifiques avant de présenter, en détail, le fonctionnement du procédé de Niépce ainsi que son perfectionnement subséquent. Il propose une généalogie de l'appareil photographique en évoquant ses précurseurs et, surtout, les hommes de science derrière ces inventions. La photographie apparaît avant tout comme une affaire de savants.

L'une de ces inventions antérieures est la *camera obscura*. Sans paternité déterminée, son principe de fonctionnement – l'effet sténopé – est au moins connu depuis l'Antiquité grecque. Il n'est pas clair quels savants et ingénieurs furent les précurseurs de l'objet. Mais plutôt que de relater cette incertitude, Arago y pioche une figure tutélaire. Il convoque le *galantuomo* napolitain du XVII^e, Giambattista della Porta. En plus de le présenter comme opticien, ce qu'il a été de façon mineure, Arago le dépeint sous les traits d'un expérimentateur. En effet, della Porta aurait inventé et diffusé la chambre noire portative – distinction permettant de le créditer de la pleine compréhension des principes du phénomène. C'est ici, que la question de l'opérateur se pose de façon tout à fait intéressante. Della Porta destinait sa chambre portative « *aux personnes qui ne savent pas dessiner* ». D'emblée, l'invention semble répondre à un manque. Comme les lunettes qui corrigent la vue, la chambre noire corrige la main. Ainsi, en suivant le contour des formes qui se projettent sur le verre dépoli, puis sur la feuille de papier posée dessus, l'utilisateur de l'appareil peut tracer un dessin qui respecte les rapports de grandeur et les lois de la perspective linéaire. L'adéquation entre le dessin et la réalité observée est garantie. En essence, le dessin d'après *camera obscura* est une opération radicalement plus simple que le dessin à main levée.

Son emploi fut partagé entre deux catégories d'individus : ceux qui ne savaient pas dessiner mais aussi, de façon surprenante par ceux qui savaient déjà très bien dessiner, tels que peintres, dessinateurs, portraitistes. Certains, comme l'artiste et théoricien David Hockney⁹, ont avancé l'hypothèse que la *camera obscura* fut largement employée par les grands maîtres de la Renaissance, tels que Johannes Vermeer et Canaletto. Bien que disputée, cette hypothèse est séduisante. Il ne nous revient pas de trancher si elle est juste ou non, notons simplement que l'idée a de quoi convaincre. N'est-il pas vraisemblable que peintres et dessinateurs puissent avoir eu recours à une telle machine afin de faciliter leur tâche ? La fonction de l'objet n'est pas tant de pallier un manque que d'assurer un gain. Gain de temps, gain de précision, gain

⁷ Néologisme hellénisant pouvant se rapprocher de « dessin solaire » en français.

⁸ Pour s'en assurer on pourra relire le traité signé par Niépce et Daguerre le 14 décembre 1829, complété par deux actes ultérieurs, le 9 mai 1835 et le 13 juin 1837. (Reproduit en appendice dans l'ouvrage de Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874, 328 p.)

⁹ David Hockney, *Secret Knowledge, Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001), Avery, 2006, 336 p.

pécuniaire... les retombées positives issues de l'emploi de la machine sont aisément imaginables pour les spécialistes du regard, dessinateurs professionnels ou peintres établis ayant adopté la chambre noire.

Une autre invention, qui tire différemment profit des lois de l'optique, parvient à un emploi analogue. Il s'agit de la chambre claire ou *camera lucida* de William Hyde Wollaston. Cette invention, sœur de la *camera obscura*, repose sur la visée à travers un prisme qui dédouble, dans l'œil de l'utilisateur, l'objet en ligne de mire d'un jeu de lentilles fixé sur un support porté par un bras articulé placé sous feuille de papier. Son emploi est confirmé du début du XIX^e jusqu'au XX^e siècle et son usage est l'affaire de portraitistes, d'archéologues, de graphistes et de dessinateurs militaires cherchant un moyen fiable de reproduire les objets observés, sans l'encombrement de la chambre noire. Ici, comme pour la *camera obscura*, une invention permet d'abaisser le niveau de compétence requis pour dessiner avec précision. La consultation d'une illustration de l'époque permet de saisir immédiatement la nature et le sens du dispositif ¹⁰.

Revenons-en au daguerréotype, qui réalise ce vieux rêve de fixer les images fugitives de la chambre noire. L'opération de fixation est de nature chimique. Elle est rendue possible principalement grâce au nitrate d'argent, qui a la propriété de noircir au contact de la lumière, ainsi qu'au mercure qui, chauffé et vaporisé sur la surface sensibilisée, permet de mieux y fixer l'empreinte qui s'est dessinée. Nul besoin de tracer ou de reporter l'image puisque cette dernière se projette et se fixe indépendamment de la main de l'opérateur. Le seuil de compétence requis est déplacé. Il ne s'agit plus de tracer le contour de formes projetées, à l'aide de son œil et de sa main, mais de placer une installation autonome de reproduction, une instance de copie.

La mise en place d'un tel appareil est une tâche conséquente. Elle présuppose des connaissances pointues et de la méthode afin de suivre des formulations précises sans cesse améliorées. La surface qui accueillera l'image doit être minutieusement préparée. Les plaques de cuivre sont recouvertes d'argent puis polies, pour obtenir une surface lisse et plane. Ce travail fastidieux est ensuite tributaire de la sensibilisation de la plaque et, aussi, du placement de la chambre. Placée trop proche du sujet, elle ne reproduira qu'un détail, qui ne sera pas fidèle à notre perception. La composition de l'image est capitale, au même titre que la compréhension des phénomènes optiques liés à l'objectif, tels que la distance focale, l'aperture, la zone de netteté, mais aussi l'angle de vue ou le coefficient de déformation. L'image finale résulte de l'articulation entre l'opérateur humain, détenteur de savoirs et de savoir-faire, et la machine, résultant du travail – non moins indispensable – des ébénistes et des opticiens responsables de la conception des boîtes photographiques et de leurs objectifs. Plus que le dessin ou la peinture, la photographie implique une interconnexion d'acteurs hautement spécialisés. Ces derniers agissent sur différents segments, plus ou moins visibles et valorisés, de ce que nous nommons le *dispositif photographique* compris dans son ensemble. Il nous appartiendra de développer cette idée ultérieurement, pour l'instant, restons-en aux prémisses qui illustrent le rapport fondamental entre l'homme et l'outil.

¹⁰ Voir les illustrations reportées en Annexe.

En somme, le daguerréotype de nature palliative. Le daguerréotype abolit en apparence la nécessité de l'habileté manuelle et il permet aussi de dépasser les facultés perceptives de l'œil humain¹¹. À l'examen attentif, un daguerréotype révèle des détails jusqu'alors invisibles à l'observateur¹². Les applications possibles d'une telle invention constituent la justification de son acquisition par l'État. La photographie sera présentée comme l'outil du progrès humain et du génie français. Arago prend l'exemple, entre autres, de la Commission des monuments historiques. L'adoption du daguerréotype promet des reproductions *rapides et bon marché* sans passer par « *des légions de dessinateurs* »¹³. L'activité photographique est envisagée, dès le début, comme un dispositif économique. Bien sûr, Arago ne ménage ni les effets de style ni l'emphase dans ce portrait merveilleux des promesses de la photographie. Malgré cette forme de propagande, il convient de retenir que la photographie est présentée comme une *synthèse* de plusieurs activités humaines. Là où une multitude de copistes était exigée, seul un photographe est désormais nécessaire.

Le gain est également qualitatif. Le daguerréotype promet une grande précision. On nous donne pour exemple, les archéologues et égyptologues, qui pourront reproduire jusqu'aux détails les plus infimes des bâtiments et capturer les nuances les plus subtiles des hiéroglyphes. Ou encore, les médecins et les astronomes, qui pourront ainsi reproduire les différents aspects de la Lune selon ses phases. Enfin, Arago aborde la question de l'art en précisant que l'invention ne nuit, selon lui, ni au peintre, ni au graveur puisqu'elle offre une matière pouvant à son tour leur servir de modèle. En effet, la reproduction d'après daguerréotype est d'emblée présentée comme une application possible du médium. La daguerréotypie n'est nullement comparée ou assimilée à un art, elle n'est que pure technique. Procédé fiable, indépendant au même titre qu'une reproduction ou qu'un relevé géométrique. L'art et la création n'en sont pas, car le daguerréotype est un procédé ; un ensemble d'étapes qui permettent d'obtenir une épreuve photographique.

Pourtant, cette présentation flatteuse comporte des manquements. Malgré le caractère indéniablement scientifique de l'image photographique, les notions de spécialiste, d'opérateur, de technicien sont complètement absentes. Au contraire, l'invention est présentée comme accessible à tous, son utilisation se fait sans talent préalable. On peut supposer que c'est par vice rhétorique, pour remporter l'assentiment des députés, qu'Arago insiste sur cette idée :

« Le Daguerreotype ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit pas à la portée de tout le monde. Il ne suppose aucune connaissance de dessin, il n'exige aucune dextérité manuelle. En se conformant, de point en point, à certaines prescriptions très simples et très peu nombreuses, il n'est personne qui ne doive réussir aussi certainement et aussi bien que M. Daguerre lui-même. »¹⁴

¹¹ Le dépassement et l'externalisation des facultés humaines étant les facettes de la technique au sens de Leroi-Gourhan.

¹² La surprise des observateurs du XIX^e siècle pour le niveau de détail atteint par ces plaques d'argent trouvera un écho distant dans la formalisation barthienne du "punctum", le détail saisissant qui happe l'attention du lecteur d'une photographie.

¹³ Arago, p. 29.

¹⁴ François Arago, Op. Cit., p. 36.

La « prodigieuse simplicité » du procédé est moins réelle que rhétorique. Daguerre fut quelque peu réticent, au début, à dévoiler sa méthode. Puis, acculé par la critique, il concéda à la livrer au cours de démonstrations publiques qui firent taire les derniers sceptiques¹⁵. De plus, les véritables simplifications du procédé verront le jour après 1839. Notamment par les améliorations subséquentes des expérimentateurs américains dont les travaux réduisirent suffisamment le temps de pose pour permettre la saisie de portraits.¹⁶ Néanmoins, la simplicité d'utilisation est un corollaire à la démocratisation, comme pour la *camera lucida* et la *camera obscura*. Muni de la recette n'importe qui peut, en théorie, l'utiliser. C'est précisément là que réside son intérêt. Cette impersonnalité dans le fonctionnement de l'invention gomme dès les débuts la question de l'agent spécialisé derrière la caméra. Situation renforcée par l'excitation suscitée autour du champ des possibles (astronomie, microscopie, cinétique, presse, arts, etc.) et de ses produits captivants, les daguerréotypes. Enfin, un dernier élément contribue à dépersonnaliser le procédé, à en dissimuler un peu plus l'opérateur, c'est son don au monde entier par la France. L'issue de la séance à l'Assemblée est bien connue et donne lieu à une annonce spectaculaire. Ayant acquis l'invention moyennant le reversement d'une rente perpétuelle à Daguerre ainsi qu'au fils de Niépce, la France fait entrer cette invention dans le domaine public. En excluant le recours au brevet d'invention – qui aurait protégé les intérêts économiques privés – au profit d'une possession du titre par l'État, Arago a permis sa diffusion et son utilisation auprès du plus grand nombre. Le daguerréotype sera présenté à la fois comme accélérateur scientifique et fleuron national, plaçant la France en position avantageuse par rapport à ses voisins¹⁷.

Perfectionnements techniques et premiers pratiquants professionnels

Depuis sa diffusion au sein de la société française en 1839, la photographie a fait l'objet de débats houleux portant sur sa nature – reproduction mécanique ou création subjective – et sur sa capacité à supplanter la peinture et la gravure. Il faut s'imaginer l'émoi provoqué par ces lourdes caisses de bois estampillées « Daguerre & Giroux », ornées d'un objectif en laiton rutilant, placées sur trépied, apparaissant soudainement dans les rues des grandes villes. Les uns les considèrent avec curiosité, les autres avec méfiance. Si l'invention suscita grand bruit lors de son dévoilement et de sa commercialisation, elle participa, par voie de conséquence, à exaspérer une partie des contemporains. La photographie se trouve dès les débuts ballotée par l'opinion entre des conceptions positives et négatives. Les reproches les plus véhéments sont souvent teintés de moralisme et la promesse populaire contenue dans cette invention la fait

¹⁵ François Brunet, *L'Héritage de Daguerre en Amérique*, Paris, Mare & Martin, 2013, 327 p.

¹⁶ D. P. Kidder, *Augustus Morrand and the Daguerrean Art*, *The Photographic Art-Journal*, 1851, in François Brunet Op. Cit., p.

¹⁷ Les conflits de paternité font partie intégrante de l'histoire du médium. Dès sa présentation par Arago, de nombreux inventeurs se pressèrent pour contester l'attribution de l'invention à Niépce et Daguerre. C'est le cas en France, comme à l'étranger. L'Angleterre a notamment un représentant de taille en la personne de William H. F. Talbot qui mit au point le calotype, permettant la reproduction des images photographiques par l'obtention d'un négatif. (Ce qui n'est pas le cas du daguerréotype)

passer pour un passe-temps vulgaire. Les caricatures fleurissent dans les journaux en réaction à la « daguerréotypomanie », néologisme forgé à l'occasion. Les images saisissantes qu'il produit se font sans art, sans poésie, sans âme diront certains, à l'instar de Baudelaire ou de Lamartine. Certains commentateurs ont noté ce climat particulier de défiance envers la jeune photographie : « *La querelle qui a prospéré, au cours du XIX^e siècle, entre la peinture et la photographie quant à la valeur artistique respective de leurs productions, paraît aujourd'hui aberrante et confuse.* »¹⁸ Ce dégoût apparent est aussi imputable à l'esprit réactionnaire de certains romantiques qui voient dans ses boîtes le dernier avatar du positivisme triomphant.

À mesure que l'invention présentée en 1839 se perfectionne – que le temps de pose décroît, que les boîtes s'allègent et que le prix des fournitures décline – un nombre croissant d'individus en fait l'acquisition. L'achat d'une de ces grandes boîtes, vendues autour de 300 Francs Français, est le seul corollaire nécessaire pour faire partie de l'effervescence et en tirer potentiellement profit. Les peintres, portraitistes, physionotraceurs, graveurs et miniaturistes adoptent et tirent profit de cette invention qui facilite grandement leur activité. Les premiers à adopter la photographie, pour en tirer les moyens de leur subsistance, sont ceux que l'on nommera rétrospectivement « les primitifs » de la photographie. Ces primitifs ont souvent un rapport à la pratique picturale. La situation est synthétiquement illustrée par Walter Benjamin : « *les choses se développèrent si rapidement que, dès 1840, la plupart des innombrables miniaturistes embrassèrent la profession de photographe, d'abord accessoirement puis à plein temps.* » À quoi Benjamin ajoute : « *c'est moins à leurs qualités d'artistes qu'à leurs capacités d'artisans qu'on doit la haute qualité de la production photographique d'alors.* »¹⁹ Les primitifs de la photographie, peintres ou miniaturistes reconvertis sont, certes, des artisans mais également des savants, ou du moins des innovateurs.

Félix Tournachon, dit Nadar, leur a consacré un chapitre dans ses mémoires. Le journaliste, caricaturiste et de surcroît jeune père, connaissait des difficultés financières vers 1850. Sur les conseils d'un ami dévoué il achètera, à reculons, une chambre photographique de seconde main auprès d'une connaissance et, après quelques expérimentations, ouvrira boutique rue Saint Lazare. La suite de l'histoire donne raison à cette prise de risque car il deviendra durant près de trente années l'un des photographes les plus en vue de la capitale. Hommes d'État, artistes, écrivains, personnalités, dont Baudelaire (réconcilié avec la photographie depuis), se presseront dans son atelier. L'ambition portera Nadar à la tête d'un des ateliers de photographie les plus illustres de la capitale et à innover en matière technique. Il perfectionna l'éclairage artificiel pour saisir des scènes en basse lumière. Il est, par exemple, le premier à photographier les catacombes – ces galeries souterraines, anciennes carrières et ossuaires – ou encore les toits de la capitale à bord d'une montgolfière. Nadar est un exemple éclatant de l'union réussie d'un entrepreneur et d'un commerçant. Malgré sa singularité, l'historienne et sociologue Gisèle Freund en fait un exemple typique de la figure du photographe-boutiquier des premières heures de la photographie.

¹⁸ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1939] Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 77.

¹⁹ Walter Benjamin, *Brève Histoire de la photographie*, II.

La prérogative des constructeurs, innover et simplifier

Les volumineuses chambres donneront lieu aux plus petits appareils portables²⁰. Les technologies se succèdent mais cohabitent souvent un temps, avant que l'une ne se substitue à l'autre. La naissance d'un véritable marché naît avec l'accession des ménages à l'objet photographique, ce qui s'exprime par la cohabitation d'appareils extrêmement différents. Le célèbre slogan de Kodak, *You press the button, we do the rest*, de 1888 est désormais un poncif pour évoquer la démocratisation massive de la pratique photographique avec l'avènement d'appareils répandus, simplifiés et peu coûteux. Kodak, en ciblant les femmes, les enfants et ceux qui n'avaient aucun goût pour la photographie, ont rendu la chose photographique véritablement « grand public ». La figure de l'amateur, elle, existe depuis les années 1860 dans le lexique des fabricants, soucieux de répondre à la demande des curieux et des dilettantes. On voit naître les chambres de voyage, plus commodes à opérer que les encombrantes chambres d'atelier, mais aussi les ensembles pour amateur-photographe, comprenant tout le nécessaire pour s'initier à la photographie dans les limites d'un budget *raisonnable*. Il faut attendre le tournant du XX^e pour que cette attention soit désormais portée sur ceux qui n'étaient pas encore équipés. Pour combler le grand public, les fabricants n'ont eu de cesse de perfectionner leurs appareils sur le modèle des appareils d'amateurs : chambres et boîtiers plus légers, transportables, simples, avec des surfaces sensibles prêtes à l'emploi (plaques sèches puis pellicules) et, surtout, moins chers.

Fidèles à leur slogan, Kodak proposa un des premiers appareils tout-en-un sur le marché, sans que l'utilisateur n'ait à mettre les mains à l'ouvrage. Seul le résultat était mis en avant, la chimie, la chambre noire, le tirage... tous ces détails étaient laissés aux dévoués techniciens de la firme de Rochester. Nous ne citons que Kodak ici, mais tous les fabricants ont contribué à façonner les attentes et, surtout, à déterminer le champ du *photographiable*, au sens de réalisable du point de vue technique. Les appareils continuent d'évoluer tout au long du XX^e. La consécration de l'appareil de terrain, compagnon de voyage ou de témoignage, vient au début du XX^e siècle d'Allemagne avec la fameuse marque au point rouge, Leica. Leurs appareils sont conçus pour résister aux aléas, sans pour autant sacrifier leur petite taille. Leur succès sera immense et déterminera une grande partie de la production d'images de presse des décennies à suivre. L'inventeur du Leica, Oskar Barnack, ingénieur de formation, instaura le format 24x36. Format qui deviendra la norme en raison de son caractère économique, puisqu'il emploie les pellicules 35mm, non seulement abondamment produites pour l'industrie cinématographique, mais aussi portatives et simples à développer.

Au XXI^e siècle, la tendance perdure et le marché voit apparaître des appareils de plus en plus réduits. Les compacts se glissent dans la poche et permettent de prendre des photos de façon rapide grâce aux réglages de plus en plus automatisés. L'exposition, la gestion de l'aperture et du temps de pose, sont des opérations gérées par la machine au sein de laquelle s'invite l'électronique. Ceci est vrai de la fin de l'ère argentique et prépare, *a posteriori*, dans

²⁰ Pour des exemples se référer aux illustrations présentées en Annexe.

les attentes collectives, la venue des boîtiers tout numériques. Le tournant arrive vers 2005, soit quatre-vingt années après le premier Leica d'Oskar Barnack. Bien que les appareils se réduisent en taille comme en poids, les différentes technologies embarquées s'accroissent, à l'image du nombre de brevets déposés pour ces nouveaux appareils. Plus il est perfectionné, plus l'appareil peut prendre en charge, de façon autonome, les différents aspects de la « chaîne photographique ». Certains proposent même du post-traitement via ordinateur embarqué, en faisant fi du poste de retouche externe.

Précisons que la recherche fondamentale, la physique, la chimie et l'électronique sont les moteurs de ces processus. Ces découvertes alimentent les perfectionnements industriels, qui n'en sont que les applications pratiques. Au gré de ces saillies dans la connaissance de la matière, la nature de la photographie connaît plusieurs bouleversements. Entre 1839 et 1956, la fixation des images est de nature physico-chimique. À partir de 1957, Russell Kirsch produit la première image digitale via un scanner numérique. Chaque point de l'image-étalon est traduit en un signal électrique dans un photosite dénommé « pixel ». La première image à être produite de la sorte fût une photographie en noir et blanc du propre fils de Kirsch. Le tirage argentique, scanné numériquement, produisit une image de 176 sur 176 pixels visible sur un écran d'ordinateur. Il faudra pourtant attendre plus de quarante ans avant la commercialisation d'appareils photo numériques stockant les informations visuelles via ces mêmes pixels de Kirsch. L'usage donnera à ces images le terme de « scan » puis, par facilité, de photographie. De quoi épaissir un peu plus la sémantique.

Les défis ultérieurs auxquels feront face les photographes professionnels sont déjà contenus, en germe, dans ces débuts. Les quelques oppositions que nous avons soulignées dans cette brève rétrospective, surgissent pour perdurer. Il en va ainsi de la tension entre l'homme et la machine, la science et l'art, l'ignorance et la technique, ou entre l'anonymat et la célébrité. Tous ces couples, contenant *a priori* des contraires seront amplement discutés dans les pages suivantes.

II. La photographie dans la société

La photographie et le média numérique

Un peu plus de 180 ans après le discours de François Arago, la photographie a, semble-t-il, rempli ses promesses et ses applications sont incontournables. Selon un article du photographe Edgar Gómez Cruz et du chercheur en STS (*Science and Technology Studies*)²¹, Eric T. Meyer, nous serions entrés depuis les années 2010 dans la cinquième phase du développement de la photographie²². Une phase nouvelle amenée par de nouveaux outils. Après son perfectionnement scientifique et technique (première phase), sa diffusion dans l'industrie et la culture (deuxième phase), sa démocratisation (troisième phase), son évolution numérique

²¹ Études en sciences et technologies.

²² Edgar Gómez Cruz, Eric T. Meyer, « Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography », *Photographies* Vol. 5, No. 2, septembre 2012, pp. 203–221.

(quatrième phase), la photographie serait arrivée, avec les *smartphones* notamment, dans une ère d'interconnexion technologique et sociale. La production et la diffusion des photographies n'ont jamais été si aisées qu'aujourd'hui dans le courant des années 2020.

La photographie est omniprésente. Nos villes en abondent, nos réseaux sociaux en sont saturés. Particulièrement attrayante d'un point de vue cognitif²³, l'image tient une place croissante dans notre façon de consommer l'information²⁴. Rares sont les plateformes qui ne permettent pas au moins la communication par l'image²⁵ en complément du texte²⁶. Certains réseaux sociaux tirent entièrement profit de ce produit séduisant en bâtissant leur modèle de communication sur l'image fixe ou animée²⁷.

À en croire le sondage d'un institut privé de recherche américain, pour la seule année 2015, la production mondiale de photographies numériques a atteint 1 000 milliards d'images²⁸. En 2020, nous avons dépassé les 1 400 milliards d'images produites²⁹. Pourtant, l'accroissement spectaculaire du nombre d'images photographiques n'est pas le fait des appareils photographiques traditionnels. Loin de là. L'analyse en détail de cette augmentation spectaculaire nous indique que le *smartphone* est désormais l'outil photographique de prédilection.

Cette rupture dans les moyens de production de l'image photographique est importante à relever. Indépendamment de la technologie d'encodage de l'image, c'est-à-dire le procédé par lequel l'image est fixée pour être conservée puis partagée, l'appareil photographique, en tant qu'outil, a une finalité identifiable³⁰. La chambre daguerrienne de Charles Chevalier de 1834 ou le Nikon Z de 2019 partagent un même dessein : produire une image en deux dimensions à la demande du photographe. Fondamentalement, la production de photographies est à la fois la cause et la fonction de ces outils.

En revanche, la finalité du smartphone n'est pas principalement photographique. Avec cet outil multimédia, l'image photographique est une modalité de communication parmi d'autres. On pourrait penser que l'émission et la réception de données à partir de ces périphériques nomades serait en situation d'équilibre. Les utilisateurs seraient autant en position de produire que de consommer, mais il y a fort à parier que les utilisateurs de smartphones, que nous sommes, consomment plus qu'ils ne produisent de contenu. Cette asymétrie entre production et consommation n'est-elle pas traduite et induite par le ratio entre

²³ David Jaud et Valentyna Melnyk (2020) montrent que les bouteilles de vin avec des étiquettes illustrées sont plus susceptibles d'être choisies et achetées par rapport aux bouteilles qui ne comportent qu'une étiquette avec du texte. Ils notent un fait plus troublant, la perception du goût de ces vins semble également être affectée par la nature de l'étiquette. Ainsi, les bouteilles dont l'étiquette est illustrée sont généralement mieux accueillies et appréciées gustativement que leurs homologues sans image.

²⁴ Gunther Kress et Theo van Leeuwen (1996) montrent dans leur ouvrage comment l'information visuelle répond à de puissantes règles de sémiotique, en tous points analogues à celles qui régissent le texte écrit. Malgré des canaux différents, ces deux modes d'écriture accomplissent, selon les auteurs, la même fonction fondamentale de transmission informationnelle et d'élaboration culturelle.

²⁵ André Gunthert (2014) parle « d'image conversationnelle » et Jacques Hémon (2010) de « fonction conversationnelle » de la photographie.

²⁶ C'est le cas pour Facebook, X (anciennement Twitter), WhatsApp, les blogs et sites Internet.

²⁷ C'est le cas d'Instagram, de TikTok et de Périscope.

²⁸ Felix Richeter, « Smartphones Cause Photography boom », Statista, 31 août 2017.

²⁹ David Carrington, « How Many Photos Will be Taken in 2020? », mylio.com, 10 janvier 2020.

³⁰ Plus sur cette notion de « dispositif » dans notre chapitre dédié à la technique photographique.

la taille de l'écran proportionnellement à celle de l'appareil ? Les anglo-saxons parlent de *design language* pour faire référence à la conception des objets industriels et aux intentions derrière ces choix esthétiques et fonctionnels. Pour appliquer ce regard aux smartphones, on observe que les écrans n'ont cessé de croître en taille depuis 2007, date du lancement du premier appareil de la marque californienne à la pomme. Le gain de lisibilité qui en résulte permet une expérience plus fluide, sempiternellement entendue, et vendue, comme *seamless*, sans faille. Cumulativement, ces innovations (taille de l'écran, algorithmes prédictifs, capteurs et interconnexion plus perfectionnés) comblent de plus en plus l'écart entre intention et réalisation. L'assistance à la rédaction et à la correction des textes propose des choix fondés sur l'anticipation du contenu rédigé par l'utilisateur sur la base de quelques entrées de caractère et de modèles probabilistes. Ne répondant pas encore complètement au doigt et à l'œil, les smartphones répondent néanmoins à la voix, qu'il s'agisse de dicter un message ou d'activer des fonctionnalités à distance. La célérité dans la génération de contenus en réponse à, ou en anticipation, des demandes de l'utilisateur est une fonction croissante, tendant donc à combler le délai entre la formulation de l'intention et sa réalisation. La pratique photographique relève aussi d'un jeu entre intention et exécution.

Tous les éléments constitutifs de l'appareil photographique numérique contemporain sont contenus dans le smartphone : un groupe de lentilles, une surface photosensible, un support de stockage et un écran pour viser. Objet complexe mais moins spécialisé que l'appareil photographique, le smartphone est d'un emploi plus équivoque. Par une préhensibilité identique, quel qu'en soit l'usage, cet objet ne manifeste pas la fonction précise pour laquelle il est sollicité par l'utilisateur. Puisque ni l'aspect de l'objet, ni l'attitude de l'usager ne sont indicatifs d'une intention claire, l'usage qui en est fait est de nature ambiguë pour l'observateur.

Cette indétermination affecte les conditions de production de l'image photographique. Le geste étant banalisé, presque anodin, son coût social est moindre que celui, plus rare et plus explicite, de lever un appareil photographique à hauteur d'œil. L'ubiquité des smartphones et la moindre vigilance qu'ils suscitent facilitent la réalisation de photographies insolites, témoignages discrets ou images volées, comme celles prises, par exemple, dans le réseau métropolitain de grandes villes comme New York, Londres et Paris³¹. Puisqu'il est aisé et rapide sur smartphone, le partage est bien souvent la raison principale qui motive la prise de vue. Faire rire, choquer, rêver, pleurer. L'image photographique jouit d'un grand attrait sur les réseaux sociaux par-delà les barrières de la communication verbale ou écrite.

Dans cet écosystème, le smartphone cumule le rôle de terminal et de périphérique. L'appareil photographique, lui, n'est qu'un simple périphérique. Il reste subordonné à d'autres vecteurs pour atteindre sa cible de communication dans l'économie numérique. N'étant pas indépendant comme le téléphone intelligent, l'appareil photographique doit s'employer avec d'autres périphériques avant de rejoindre un terminal permettant sa diffusion.

Malgré le fossé qualitatif qui sépare, pour l'instant, ces deux types d'appareils, une majorité d'utilisateurs élisent pourtant d'utiliser un smartphone³². Au cours des dix années suivant

³¹ Voir le compte *Subway Creatures* sur Instagram (Meta).

³² Nicolas Six, « Comment le téléphone mobile a détrôné l'appareil photo en vingt ans », *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 9 juillet 2020, consulté le 10 juillet 2020.

la commercialisation du premier iPhone en 2007, la part des images créées via ce médium passe de 0 à 85 % du total des images numériques produites. À l'inverse, les appareils photographiques numériques ont vu leur part chuter irrémédiablement. En 2017, ils ne produisent plus que 10 % des photographies numériques, 8 % en 2019. Les projections d'InfoTrends montrent que cette part est vouée à baisser inexorablement d'ici l'horizon 2024.

Ces données sont indicatives lorsqu'on les croise avec le fait que les photographes professionnels utilisent presque exclusivement des appareils numériques « traditionnels ». Quelle est donc leur place dans ce nouveau régime de l'image ? Proportionnellement aux images produites dans le monde, la part qui revient aux photographes professionnels est minime. Leur production se situe quelque part entre les 8 à 10 % évoqués, soit moins de 100 milliards d'images par an. Une phrase de Sylvain Maresca, sociologue qui s'est penché sur la question, résume à merveille la situation : « La photographie est la pratique du plus grand nombre et le métier d'un petit nombre. »³³

Depuis les années 2000, le « shutter-bug »³⁴ n'est plus une figure marginale. Désormais nous sommes pour la plupart saisis d'une « compulsion photographique »³⁵. L'enregistrement est presque un devoir qui permet de légitimer, de justifier, de prouver notre présence et d'opiner ou de récuser des propos, faits ou gestes. Chaque moment circonscrit de nos vies est, en puissance, un événement global. La puissance de cette relation est parfois si contraignante, l'obligation de capturer le moment est parfois si impérieuse, que les individus adoptent des comportements à risque, aveuglés par la gloire passagère d'une avalanche de réactions sur les réseaux sociaux³⁶. Tout le monde est, en un sens, photographe. Un constat qui remonte déjà au siècle dernier.

Dans ce contexte, il paraît utile de s'interroger sur la pertinence des photographes professionnels qui sont les témoins et les acteurs de ces changements de production et de consommation des images photographiques. Si les choix techniques et matériels définissent les contours du *photographiable*, comment les photographes professionnels opèrent-ils ? Comment vivent-ils d'une profession dont les tenants et les aboutissants semblent pouvoir être maîtrisés, du bout des doigts, par tout un chacun ? En matière technique, sommes-nous à l'aube d'une nouvelle rupture paradigmatique avec la photographie générative née des outils d'apprentissage profond et d'intelligence artificielle ? En 190 ans d'existence, la photographie a connu d'importantes mutations, nous chercherons dans les pages suivantes à situer les professionnels dans cette histoire et à proposer une analyse de leur rôle contemporain dans une perspective sociologique et historique.

³³ Sylvain Maresca, « Photographes : sociologie d'une profession mal connue », Cahier Louis-Lumière n°7, 2010. Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels, pp. 9-17.

³⁴ Expression désuète et péjorative pour désigner les photographes amateurs très, voire trop, enthousiastes. Un équivalent français approprié serait les « fanatiques » dans *Un Art Moyen* (1964).

³⁵ Gérald Bronner, *Apocalypse cognitive*, PUF, 2021, p. 167.

³⁶ Gérald Bronner, Op. Cit., pp. 166-169.

La photographie, un enjeu culturel et commercial

L'ubiquité de l'image photographique est la conséquence mécanique de la diffusion de ses moyens de production, i.e. les appareils photographiques et les smartphones. Le déversement d'images dans la société, entraîné par la naissance de la photographie, a été constaté par quantité d'observateurs. La sociologue Nathalie Heinich en a fait un point de bascule dans le régime médiatique contemporain, en alliant l'image photographique à la célébrité individuelle, avec la notion de capital de visibilité³⁷. Une pratique, et son lot d'innovations technologiques, a transformé la construction réputationnelle des acteurs dans la sphère publique mais également, en creux, dans la sphère intime. Le produit photographique est alors comme une devise réputationnelle. La quantité et l'ubiquité de certains portraits est simultanément résultat et cause d'une célébrité médiatique, instigatrice du *star system*, dont les réseaux sociaux dérivent aujourd'hui une part de leur économie.

La photographie est néanmoins précédée par d'autres vecteurs de reproduction et de diffusion qui alimentent une riche iconographie susceptible d'alimenter ce capital. Un phénomène largement documenté et investi par l'historien Antoine Lilti³⁸. Pour autant, la photographie représente, à défaut d'une révolution, une accentuation et une accélération de procédés déjà à l'œuvre. Impliquant quantité d'acteurs, de la captation à la diffusion, l'image photographique intéresse aussi directement les institutions muséales dans une perspective patrimoniale.

Les premiers concernés par les problèmes liés au stockage et au traitement de ces données visuelles, au statut documentaire complexe, sont les conservateurs et les chercheurs. Pour ces derniers, la valorisation des clichés est une gageure. Les historiennes Éléonore Challine et Catherine E. Clark³⁹ s'intéressent de près à ce phénomène. Le problème de la photographie au XX^e siècle, nous disent-elles, réside dans la quantité brute d'images produites. Ce volume est, de surcroît, composé de doublons. En effet, la multiplication des clichés sur les mêmes sujets est un véritable défi pour l'acuité du « regard archéologique », un problème qui s'inscrit dans la continuité d'une ligne de questionnement déjà présente au XIX^e siècle. Les propos des chercheuses font écho à l'entreprise de Marcel Poëte, historien et bibliothécaire, qui inaugure la constitution des fonds photographiques des entités, séparées en 1898, que sont la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et le Musée Carnavalet.

L'abondance des images, tout comme le geste photographique, ont fait l'objet de représentations ambivalentes, y compris sur le terrain de la morale. Pouvant dévoiler de façon nette, crue et précise ce qui relève, à un moment donné, de l'obscène, la photographie s'est attirée les foudres de la censure. La pratique, assimilée à l'image photographique, prend la connotation de ses productions. Les moralistes et juristes du XIX^e siècle ne sont pas les seuls à avoir statué sur la valeur morale de la photographie. Depuis ses débuts, l'image photographique a fait l'objet d'interprétations psychologiques, magiques et superstitieuses. La photographie

³⁷ Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

³⁸ Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

³⁹ Catherine E. Clark et Éléonore Challine, [conférence, janvier 2019, Paris, Bibliothèque Historique de la ville de Paris].

aurait le pouvoir de révéler les âmes ou les esprits⁴⁰. De la transe mystique des photographies spiritistes aux superstitions entourant la nature de l'opération photographique⁴¹ l'image semble receler d'un danger latent. Des observateurs plus impartiaux ont, eux aussi, volontiers souligné les dangers qui résulteraient de la prolifération incontrôlée de la pratique et de ses productions

« *The omnipresence of photographs has an incalculable effect on our ethical sensibility. By furnishing this already crowded world with a duplicate one of images, photography makes us feel that the world is more available than it really is. [...] Ultimately, having an experience becomes identical with taking a photograph of it, and participating in a public event comes more and more to be equivalent to looking at it in photographed form. [...] Today everything exists to end in a photograph.* »⁴²

« Tous les visages, tous les arbres, tous les murs, tous les mouvements ont un intérêt et une beauté photographiques ; et chaque parcelle de la Terre sera doublée d'un petit objectif qui mitraille, seconde après seconde ; tous les pores de l'homme seront munis de loupes, de lentilles et de grands angles, si l'on mène un jour la passion photographique à son terme. »⁴³

Sans basculer dans l'effusion mélodramatique d'un déclin moral inévitable, nous acceptons volontiers l'argument de la prolifération photographique. À Paris seulement, les rétrospectives portant sur la photographie fleurissent au sein d'institutions comme le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la Maison Européenne de la Photographie, le Musée du Jeu de Paume ou encore la Bibliothèque Nationale de France. L'étendue des manifestations culturelles autour de la photographie, disponibles sur le site officiel de l'Office du Tourisme et des Congrès, achèvera de nous en convaincre. Pour les observateurs que nous avons déjà mobilisés, Susan Sontag et Hervé Guibert, cette profusion a un soubassement mercantile, nous rejoignons également ce constat.

« La photo est en inflation : le nombre de galeries à Paris et en province s'est multiplié cette année, alors qu'en France la pratique du collectionneur, de l'achat de tirage numérotés n'est pas encore acquise, comme aux États-Unis. La plupart des firmes industrielles – Kodak, Canon, Nikon, Polaroid – ou des grands magasins de matériel photographique, comme la Fnac, ouvrent des lieux d'exposition souvent mal adaptés, exigus et étranglés entre les vitrines de vente, en privilégiant une photo proche de l'amateurisme, comme pour

⁴⁰ Voir Philippe Baudoin, Andréa Barbe-Hulmann, *Phénomènes, l'inexpliqué face à la science* [exposition, 3 novembre 2022 - 28 janvier 2023, Paris, Musée de l'École de Médecine] Université Paris-Cité, Photo Saint Germain.

⁴¹ Pour une intrigue entièrement vouée à la question du vol d'image et à la croyance en la part d'âme saisie par la photographie, se référer au roman de Michel Tournier, *La Goutte d'Or*, Paris, Gallimard, 1986.

⁴² Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 24 « L'omniprésence des photographies a un effet proprement incalculable sur notre sensibilité éthique. En prêtant, à ce monde déjà chargé, un double en images, la photographie nous donne le sentiment que le monde est plus disponible qu'il ne l'est véritablement. [...] Au final, le vécu d'une expérience se confond avec sa saisie photographique, et participer à un événement public revient de plus en plus à le contempler sous cette forme. [...] Aujourd'hui tout existe pour finir photographié. » [Traduction de l'auteur].

⁴³ Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement : Recueil d'articles sur la photographie 1977 - 1985*, Paris, Gallimard, 1999, p. 145.

renvoyer au consommateur un reflet amélioré de sa propre pratique, une incitation, de nouveaux stimuli d'achat [...] cette agitation faite autour de la photographie pour la hisser au niveau d'art serait un gonflement nécessité par le développement économique. On crée chez l'acheteur une prétention d'artiste, alors que la photographie est un vrai phénomène populaire. »⁴⁴

En plus du travail mémoriel qui accompagne la conservation et la mise en valeur des collections photographiques des siècles passés, la contemporanéité est également célébrée, bien qu'elle soit reléguée à certaines sphères – galeries privées, festivals et salons saisonniers. L'association du commerce et de l'art se retrouve dans ces deux types de lieux. Depuis la légitimation partielle de la photographie au cours des années 1960, les galeries obéissent à des logiques propres de découverte de talent, de publicité et de vente. De leur côté, les salons et les foires reflètent et entretiennent ce succès à l'égard d'un plus large public. Ces événements à finalité commerciale se destinent sans ambages au grand public et à la figure de « l'amateur averti ». Le salon de la photographie se présente comme : « *Le Rendez-vous en France de tout ce qui fait la photographie pour tous ceux qui en font.* » Acerbe, Hervé Guibert nous livre ses impressions du 33^e Salon de la Photo, en 1979. Observation largement congruente avec nos propres constats sur place, quarante ans plus tard :

« Tous les deux ans, le Salon de la Photo, qui est évidemment une foire commerciale, car la photo se vend comme les piscines, le prêt-à-porter ou les sports d'hiver, groupe et monte un certain nombre d'expositions, comme un pendant, un faire-valoir, une vitrine un peu plus belle et plus noble que les autres. On le sait, pas d'art sans argent, ou plutôt l'art reste invisible sans argent, que ce soit celui de l'État ou du secteur privé. »⁴⁵

Même si la photographie présentée lors de ces salons et foires est toujours insérée dans un circuit économique, il convient de distinguer ces manifestations entre elles. Paris Photo, qui se tient annuellement, fait se rencontrer artistes, éditeurs et clients sous les voûtes du Grand Palais. Le Salon de la Photographie, lui, est plutôt destiné à l'achat de matériel, de fournitures, de logiciels et de livres. Il se tient également une fois par an au Parc des expositions de la Porte de Versailles. Si le premier est plus altier dans ses ambitions, se destinant à l'achat de photographies d'art et à la déambulation quasi muséale au sein de petits espaces cubiques qui sont autant de stands d'artistes, le deuxième est nettement plus populaire. Plusieurs éléments le distinguent du premier : une entrée à 12 € contre 30 €, 24 % de visiteurs étrangers contre 40 % malgré un volume de fréquentation approximativement égal, avec 67 et 68 000 visiteurs par an⁴⁶. Paris Photo est indubitablement le salon prestige, où le prix des œuvres peut s'envoler (500 000,00 € pour la vente la plus chère de la foire en 2018).

Le Salon de la Photo, à défaut d'être aussi prestigieux, propose un large éventail d'activités : tests et commandes de matériel dernier cri, achat d'équipement auprès de grands distributeurs et de firmes spécialisés, remises de prix, conférences, expositions temporaires (le

⁴⁴ Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, Op. Cit., p. 147.

⁴⁵ Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, Op. Cit., p. 163.

⁴⁶ Extrait des notes de terrain prises les 8 et 11 novembre 2019 au Salon de la Photographie.

temps des cinq jours du salon), abonnements auprès de revues et d'associations, ateliers de discussion, de formation ou de découverte...etc. Tout dans ce salon contribue à mêler les professionnels et les amateurs, unis par une industrie soucieuse d'attiser le goût de la nouveauté et d'écouler des produits régulièrement améliorés. Le marchand l'emporte sur le culturel. Les lieux de remises de distinctions, de conférences, de débats ou encore les ateliers et les expositions bouchent les interstices entre les stands à vocation purement commerciale. Au premier étage ou au second, tous les itinéraires conduisent à un vendeur, une école de photographie ou un imprimeur. La part marchande et la part culturelle étant inextricablement liées, chaque forme d'intérêt pour la photographie trouve son pendant sous la forme d'un boîtier, d'un accessoire ou d'une technique qu'il convient de posséder. Bien que le salon distingue à l'entrée « l'amateur averti » (12€) du « photographe professionnel » (gratuit), tout concourt à encourager les premiers à rejoindre les seconds. Sinon en statut, du moins en équipement. La professionnalisation sémantique de l'amateur, qui devient tantôt « éclairé » ou « averti », avant de basculer « semi-pro », témoigne de la segmentation d'un marché entre secteur de pointe (cher et prestigieux) et secteur de grande consommation (abordable mais commun), bien plus que d'une rupture entre ceux qui vivraient de l'activité photographique et ceux qui s'en passionneraient puisque l'obstacle le plus grand, au passage d'un domaine à l'autre, n'est que pécuniaire⁴⁷.

III. Définitions

Nous avons employé ces termes sans réellement les interroger. Or, l'étymologie et la lexicographie sont de puissants outils. Le nom commun « photographie » vient de l'adjonction des termes grecs « phós », la lumière, et « gràphô », écrire ou dessiner. La première utilisation du terme date de 1832. Elle désignait alors un domaine de recherche scientifique : « *description de l'histoire naturelle qui traite de la lumière.* »⁴⁸ À partir de 1839, le terme prend un tout autre sens pour désigner deux objets : un procédé physico-chimique ainsi que son résultat tangible. C'est ce que nous désignons encore aujourd'hui sous le terme de « photographie », alors même que le procédé a changé de nature, pour devenir électronique.

Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), la lexicographie du terme « photographe » donne deux définitions : « A. Personne qui pratique la photographie (en amateur ou en professionnel). B. Commerçant qui exécute et vend des portraits photographiques, qui vend des appareils photographiques et leurs accessoires, et qui se charge du développement et du tirage des photographies d'amateur. »⁴⁹ Cette définition nous donne de précieuses informations, le photographe est défini comme pouvant être à la fois un pratiquant et un commerçant, à la fois un amateur et un professionnel.

Cette polysémie rapproche le travail et le loisir. Ainsi, le terme unique de « photographe » regroupe des individus dont les aspirations sont tout à fait différentes. Les

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Centre national de ressources textuelles et lexicales [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/photographie>.

⁴⁹ *Idem.*

photographes professionnels peuvent se situer tant du côté de la pratique non définie (A) que du côté du commerce marchand (B). Le CNRTL liste précisément trois sortes d'activités que ce dernier peut réaliser : la réalisation de portraits, la vente de matériel et la prise en charge du développement et du tirage pour des *amateurs*. Intéressant de noter qu'ici les deux statuts, professionnel et amateur, se structurent selon une forme de subordination. Les commerçants ont besoin de clients pour rentabiliser leur affaire, certains photographes professionnels ont *besoin* de photographes amateurs. L'amateur est en même temps client et pratiquant. C'est un pratiquant dans la mesure où il manie l'appareil photographique et c'est un client puisqu'il a besoin de s'approvisionner en matières premières et en équipement. De plus, il a besoin des services indispensables du professionnel pour développer et tirer ses photographies, et profiter ainsi du fruit de sa prise de vue.

Tout au long des années 2000, le développement de pellicules a reculé avec l'essor des appareils numériques qui rendent cette prise en charge caduque. Nombre de studios de photo ont disparu en conséquence⁵⁰. La chimie occupe une part de plus en plus anecdotique des recettes des photographes-artisans. Les supermarchés, comme les enseignes spécialisées, ont abandonné la vente et le traitement des pellicules argentiques depuis le milieu des années 2000. Néanmoins, les années 2010 ont connu un revirement surprenant grâce à un engouement notable pour les procédés argentiques. Cette mode semble grandement imputable à la nostalgie des moins de quarante ans (nés entre 1985 et 2000) pour une technologie qu'ils avaient pu côtoyer durant leur enfance. Les pellicules sont apparues de nouveau et les commerces et laboratoires photographiques ont connu un regain d'activité. Par souci d'exhaustivité nous relevons un dernier sens du mot. Au XIX^e siècle le mot « photographe » revêtait un troisième sens, abandonné depuis, pour désigner l'appareil photographique.

La confrontation des différentes définitions de « photographe » pose la question essentielle de l'attribution. Qui est l'auteur d'une image photographique ? Est-elle le fait de l'homme qui organise ou le fait de la machine qui enregistre ? À mesure que l'invention s'amende d'innovations et d'itérations plus perfectionnées, la part humaine décroît⁵¹. Ce phénomène est décrit par le paléontologue André Leroi-Gourhan dans son étude classique sur l'évolution technique de l'espèce⁵². Pourtant, le sens de « photographe » entendu comme machine, disparaîtra complètement au profit de l'opérateur humain.

Nous avons relevé trois sens derrière le mot. Cette polysémie indique une série d'oppositions entre les opérateurs et la machine. Sans digresser sur l'étymologie, il est utile de noter l'ambivalence inhérente au terme. Comme l'indique son nom, la photographie permet d'obtenir un « dessin » par l'action de la lumière, sans passer par la main de l'homme. On pourrait parler, de façon provocatrice, de création sans auteur. L'homme participe à des degrés variables au processus qui aboutit à l'image photographique et il semblerait que cette participation ait inéluctablement été amenée à se réduire au fil des innovations technologiques,

⁵⁰ Voir l'entretien avec « Studio R ».

⁵¹ Cette question est toujours d'actualité avec l'introduction de l'intelligence artificielle pour assister le photographe dans la mise au point (voir Panasonic S1 et S1R) ou dans la génération d'images par l'apprentissage profond et l'intelligence artificielle sur la base de données (de photographies) attribuables, individuellement, à des auteurs humains.

⁵² André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole* [1964], Paris, Albin Michel, 2022.

par effet cumulatif. Bien sûr, l'homme peut intervenir tout au long de la chaîne pour affecter les éléments relatifs à la prise de vue, au déclenchement, à l'enregistrement de l'information visuelle puis de son traitement, sa reproduction éventuelle et enfin sa diffusion. Mais hormis des usages expérimentaux⁵³, le procédé n'est généralement pas interrompu, l'appareil photographique est laissé à son fonctionnement habituel. Il est employé en vue de ce qu'il peut faire de mieux, capturer des instants en deux dimensions de façon rapide et efficace avec, comme le dit Walter Benjamin, « insolite précision » et « insolite fidélité. »⁵⁴.

Clarification juridique autour de la notion d'auteur et de photographe

Après avoir clarifié les sens des termes en présence, il est utile d'en mesurer le champ d'action. Dans la perspective qui nous intéresse, celle des professionnels de l'image photographique, la loi fournit un cadre contraignant les possibles. Au XIX^e siècle, la vente de photographies est strictement régie par le ministère de l'Intérieur qui délivre des autorisations de diffusion.⁵⁵ Certains sujets sont jugés inadmissibles et sont donc censurés. Hormis l'exécutif, le judiciaire peut être réquisitionné pour trancher en cas de litige et définir les usages acceptables. En 1862, un jugement est rendu au Tribunal correctionnel de la Seine qui semble clore la question :

« Attendu que la photographie est l'art de fixer l'image des objets extérieurs, au moyen de la chambre obscure et de divers procédés chimiques ; que c'est là une opération purement manuelle, exigeant sans doute de l'habitude et une grande habileté, mais ne ressemblant en rien à l'œuvre du peintre ou du dessinateur, qui crée avec les ressources de son imagination [...] Que, tout en reconnaissant les services qu'elle a rendu aux Beaux-Arts, on ne saurait lui donner rang parmi ces derniers. »⁵⁶

Ce jugement est précieux pour dater deux éléments : une hiérarchie implicite des arts et l'acceptabilité de la machine comme adjuvant artistique. Si ces distinctions ont volé en éclats avec une nouvelle jurisprudence dans les années 2000, ce jugement initial au XIX^e marque un point de départ. Les Beaux-Arts sont vus comme une pratique noble, artistique et humaine. On y reconnaît la part de travail et de subjectivité qu'y insuffle l'artiste. La photographie fait partie des arts et techniques, sans pour autant appartenir aux Beaux-Arts. Dans cette hiérarchie, le recours à l'outil technologique est dégradant puisqu'il est un raccourci au travail et un substitut à l'imagination.

⁵³ Pour quelques exemples classiques, voir les solarisations de Man Ray, les photogrammes de Jeanne Mandello ou les photomontages de Joan Fontcuberta.

⁵⁴ Benjamin Walter, *Brève Histoire de la photographie* (1931), partie I [en ligne], Journals Open Edition, trad. André Gunthert.

⁵⁵ Sur ce point, voir (les célèbres photographes, connus pour leurs vues stéréoscopiques de France et d'ailleurs) Furne et Tournier, *La Photographie : journal des publications légalement autorisées*, 1858, du 31 octobre 1858 (gallica.bnf.fr).

⁵⁶ Jugement du Tribunal correctionnel de la Seine, 9 janvier 1862, in Bourdieu Pierre, *Un Art Moyen*, p. 296, 1965.

En creux de cette question sur la nature du jeune procédé, c'est celle du photographe qui est en jeu. Sans être nommé, le photographe est assimilé à un opérateur anonyme, un travailleur manuel, un simple technicien, un exécutant qui actionne une machine. On lui oppose le dessinateur et le peintre. Eux sont de véritables créateurs car ils produisent des œuvres par le biais de leur imagination et les traduisent par le biais de leur main. Ils peuvent prétendre à l'art et surtout à la paternité de leur œuvre puisqu'ils puisent dans leurs ressources intérieures et ne délèguent pas le travail à la machine. Un point de vue contestable, qui sera contesté. Malgré ce point de départ défavorable à la reconnaissance et à la protection des photographes, les préoccupations attenantes aux professionnels gagneront en importance tout au long du XX^e siècle.⁵⁷ Les décennies 1880-1900, seront toujours agitées par la question du droit des photographes sur leur production, dont un juriste, ancien avocat à la Cour de Cassation et au Conseil d'État, Me. Edouard Sauvel, rappelle deux jalons essentiels :

« Nous avons, autrefois, étudié les conditions dans lesquelles peuvent s'exercer les droits de photographes sur leurs œuvres, d'abord au point de vue de la doctrine et de la loi, puis au point de vue de la jurisprudence et de la pratique. D'autres nous ont suivi dans cette voie et ont consacré à ces mêmes études des travaux aussi complets que savants. Il ne nous semble donc pas utile, aujourd'hui, d'aborder de nouveau toutes les questions que peut soulever *l'application de la loi du 19 juillet 1793 à la protection des œuvres de la photographie* ; de ces questions, cependant nous voulons dégager ici soit celles auxquelles les circonstances ont donné une sorte d'actualité, soit celles qui n'ont pas, jusqu'ici, fait l'objet d'un examen doctrinal ou de décision de justice. Au premier rang parmi elles, figurent les questions qui, nées de *la loi du 11 mars 1902, touchent à la fois au droit des architectes sur leurs constructions et au droit des photographes sur leurs clichés.* »⁵⁸

Qu'en est-il aujourd'hui, en 2023 ? Les occurrences du mot « photographe » dans les codes juridiques actuellement usités⁵⁹ tombent principalement dans le registre du Code général des impôts. On y trouve quatre mentions du mot⁶⁰ qui vont de l'exonération de certaines charges et impôts (cotisation foncière des entreprises) au calcul des charges encourues. Notons au passage que le terme de photographe apparaît surtout dans deux univers professionnels, celui de la presse et celui de la production audio-visuelle. Deux champs qui ne sauraient résumer l'éventail des domaines d'exercice du photographe.

Pour ce qui est du Code du travail, on trouve simplement l'article R7123-16 qui précise les catégories professionnelles susceptibles de rencontrer un conflit d'intérêt avec les agences de mannequins, le photographe y figure avec les agences de publicité, les organisations de défilé, les sociétés de production audiovisuelle. Enfin, les codes des transports, de l'aviation

⁵⁷ Sur ce point se référer aux propos de la juriste Joëlle Verbrugge sur les droit d'auteur et la façon dont les photographes font procès (contre des employeurs, avec pour motif des retards de paiements) <https://www.joelle-verbrugge-avocat.com/> voir aussi, Luc Boltanski et Me. de Félice dans *Un Art moyen*, Op. cit. 1965.

⁵⁸ Edouard Sauvel, *Études de droit sur la Photographie*, Paris, Charles Mendel Editeur, 1902, p. v-vi.

⁵⁹ Ces références ont été consultées [en ligne] sur legifrance.gouv.fr.

⁶⁰ Code général des impôts : article 1460, article 81; annexe trois : article 46 quater-0 YS; annexe quatre : article 5.

civile et de la santé publique comportent quelques occurrences anecdotiques que nous ne commenterons pas.

Hormis les codes, il existe une jurisprudence qui encadre les conditions de travail et la rémunération des professionnels. La presse est largement représentée en raison des conventions collectives qui lient les employeurs et protègent les travailleurs⁶¹. D'autres mesures encadrent les prix pratiqués d'une année à l'autre chez les artisans (Arrêté du 25 juin 1985 relatif aux tarifs des prestations des photographes professionnels) ou les normes de formation en école (arrêté du 22 octobre 1999 fixe les conditions d'existence du Certificat d'aptitude professionnelle (CAP) « photographes »).

En outre, on ne compte plus le nombre de mentions du mot « photographie » dans les textes de loi. Près de trente-six codes juridiques y font mention avec plusieurs milliers d'articles de jurisprudence, dix fois plus que pour le mot « photographe ». Encore une fois, la pratique attire plus d'attentions que le pratiquant. Au sein de ces textes, on évoque les sujets les plus divers, depuis les normes encadrant la taille des photographies d'identité, jusqu'à la régulation des photographies prises à proximité d'une base militaire, en passant par la vente au détail. Un point saillant au milieu de cette législation touffue concerne le droit d'auteur et le droit à l'image. Tous deux encadrent l'activité du photographe et l'usage fait des photographies.

Le premier protège l'auteur de photographies avec le récent Code de la propriété intellectuelle institué le 1er juillet 1992⁶². Celui-ci entérine le basculement de la photographie dans le régime des œuvres de l'esprit. Comme le définit l'article L112-2 : « *sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : [...] 9° Les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie.* » Le photographe est reconnu comme auteur et jouit pleinement de ce droit de manière perpétuelle, inaliénable et imprescriptible⁶³.

Le deuxième, le droit à l'image, protège la personne représentée dans la photographie. Outre les articles du Code civil et pénal⁶⁴ qui déterminent ce que constitue le respect de la vie privée et ce qui constitue une atteinte à l'image de la personne, la législation s'est adaptée depuis le milieu des années 2010 aux nouveaux modes de diffusion tels que les réseaux sociaux. On recense le droit à l'effacement des données de 2016 ou la protection de l'exploitation commerciale des mineurs sur les plateformes en ligne de 2020⁶⁵ qui comprennent également la photographie des personnes. Malgré ces remparts, la maîtrise de son image reste une gageure.

Le rapprochement de l'art et de l'industrie signe-t-il la mort de l'auteur ?

⁶¹ Convention collective nationale des journalistes du 1er novembre 1976, refondue le 27 octobre 1987, étendue le 2 février 1988, enrichie d'un accord du 1er avril 2018 sur la classification des journalistes dans la presse quotidienne.

⁶² Code de la propriété intellectuelle, Première partie, Livre 1er, articles L111-1 à L136-4.

⁶³ Code de la propriété intellectuelle, article L121-1.

⁶⁴ Code civil, articles 7 à 15 ; Code pénal, articles 226-1 à 226-9.

⁶⁵ Règlement européen 2016/679 Protection des personnes physiques à l'égard du traitement des données à caractère personnel ; Loi 2020-1266 du 19 octobre 2020 visant à encadrer l'exploitation commerciale de l'image d'enfants de moins de seize ans.

La protection de la photographie par le Code de propriété intellectuelle est le fruit de près de cent ans de recours, de procès et d'initiatives de la part des photographes et de leurs alliés afin de faire reconnaître leur travail et leur statut. Professeur d'art à Vassar College, Molly Nesbit, interroge précisément cette notion d'auteur au regard des évolutions du droit de la propriété intellectuelle dans un article de 1987⁶⁶. Le titre de son article – clin d'œil à l'analyse barthienne qui conclut à la mort de l'auteur⁶⁷ – ne se limite pas au même constat. Nesbit complète le diagnostic précédent avec une analyse du rôle du droit tout du long des XIX^e et XX^e siècles. La notion d'auteur est paradoxale. D'une part, elle a été employée pour distinguer l'œuvre à caractère culturel de l'ouvrage à caractère industriel. D'autre part, la notion est quasi-inopérante depuis les années 1960 tant son sens a été élargi pour accueillir la variété croissante des définitions de l'œuvre⁶⁸.

La notion d'auteur ne recouvre pas une profession précise, mais un statut : l'auteur est un producteur de biens culturels. Tout l'enjeu consiste donc à délimiter sa sphère d'activité, la sphère culturelle, du régime économique commercial et industriel. Cette délimitation repose sur une asymétrie fondamentale justifiée, depuis 1793, par le caractère particulier de l'œuvre :

*« According to the law, the privileged, cultural form of labor exhibited certain qualities. First, it took shape only in the certified media. Second, its privilege was justified by the presence of a human intelligence, imagination, and labor that were legible in the work, meaning that such work was seen, a little more crudely, to contain the reflection of the author's personality. »*⁶⁹

Nesbit nous dit que cette rigueur dans la distinction des sphères culturelles et industrielles a l'effet bénéfique de reconnaître des modèles économiques distincts, l'un fonctionnant sur le modèle du droit d'auteur individuel, l'autre sur la propriété privée de l'entreprise. L'auteur se trouve protégé du caractère dépersonnalisant ayant cours dans l'industrie. En même temps, cette distinction rend difficile l'accession de nouveaux venus issus de l'industrie au rang d'auteur. Les photographes en sont un cas emblématique. Leurs recours aboutiront lentement à l'acceptation du photographe comme auteur. C'est l'action des nouveaux prétendants au statut d'auteur pour amender les lois inchangées de 1791 et 1793 sur la propriété intellectuelle qui aboutit effectivement en 1957 à une refonte des textes de loi. Cette refonte est une petite révolution puisqu'elle admet le couple homme-machine comme dyade

⁶⁶ Molly Nesbit, « What was an author? », Yale French Studies : 73, Yale University Press, 1987, pp. 229-257.

⁶⁷ La notion survient dans un chapitre éponyme de Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, (1967) Paris, Éditions du Seuil, 1984.

⁶⁸ Aujourd'hui le Code de la propriété intellectuelle reconnaît quatorze types d'œuvres qui impliquent pour leurs créateurs le statut d'auteur et les protections qui en découlent. Les photographies s'y trouvent depuis un ajout de 1957 mais la liste continue de s'étoffer. On peut y croiser les logiciels informatiques, les créations vestimentaires, les allocutions, les chorégraphies, les compositions musicales... etc.

⁶⁹ Molly Nesbit, *What Was An Author?*, Yale French Studies : 73, Yale University Press, 1987, p. 234 « Selon la loi, la forme de travail culturel, d'ordre privilégié, présentait certaines qualités. Premièrement, il ne trouvait à s'exprimer que dans des formes de diffusion certifiées. Deuxièmement, son privilège était justifié par la présence du supplément humain d'intelligence, d'imagination et de labeur, visibles dans l'œuvre, signifiant qu'une telle œuvre était considérée, grossièrement, comme contenant un reflet de la personnalité de l'auteur. » [Traduction de l'auteur].

pouvant prétendre à la sphère culturelle. La reconnaissance du photographe en tant qu'auteur résout donc une querelle en cours depuis 1839 grâce à la reconsidération du statut des machines dans la création :

« *To give these producers the status of authors involved granting the new technologies the status of the materials of aristocratic culture. The law, for all its apparent elasticity, could not handle such a request overnight. Curiously, the problem lay not with the low order of culture but with the nature of the labor involved, a labor integrally connected to machines.* »⁷⁰

En conséquence, la loi de 1957 a modifié le champ culturel dans son ensemble, en élargissant la définition de l'auteur à ceux qui travaillent en partie ou en totalité à l'aide d'une machine. Cette modification a entraîné l'apparition d'une sphère inédite : l'industrie culturelle. Domaine où la protection de l'œuvre est un défi, en raison de la reproductibilité intrinsèque des images photographiques, et où le droit d'auteur est mis en difficulté par les divers ayants droit, individus qui ont contribué à l'élaboration de la photographie.

En somme Molly Nesbit propose une clarification élégante de la notion d'auteur à la lumière de ses permutations légales. Le droit nous permet de comprendre une activité et un domaine, de dater les moments qui marquent sa reconnaissance et ses reconfigurations. Pour la profession de photographe cela a signifié une lente accession de la photographie au statut d'œuvre et une lente reconnaissance du photographe comme auteur. L'admission de la part technique, mécanique dans une création culturelle a mis plus de cent ans à s'imposer et acquérir force de loi.

IV. Méthodologie

Trois approches

En quoi l'étude d'une population professionnelle qui n'a le monopole ni de ses moyens de production, ni de la distribution de son produit est-elle pertinente ? La meilleure façon d'appréhender la pratique contemporaine de la photographie n'est, peut-être, pas par le prisme des professionnels, mais par celui de ses usagers au sens le plus large. C'est une possibilité. Néanmoins, les photographes professionnels ont une existence institutionnelle (syndicats, associations, délégation au ministère de la Culture, formations diplômantes), ils sont identifiables dans l'espace social et sont *a priori* détenteurs de compétences qui les distinguent de la masse des utilisateurs de la photographie.

⁷⁰ Molly Nesbit, Op. Cit., p. 236 « Donner à ces producteurs le statut d'auteur revenait donc à accorder aux nouvelles technologies le statut de matériaux cautionnés par l'aristocratie culturelle. La loi, malgré son apparente élasticité, ne pouvait pas répondre à une telle demande du jour au lendemain. Curieusement, le problème ne résidait pas dans la situation culturelle des productions mais dans la nature du travail impliqué, intégralement lié à la machine. » [Traduction de l'auteur].

En 2023, l'image photographique et la vidéo sont des moyens d'expression particulièrement efficaces, notamment sur Internet et ce indépendamment de la plateforme fréquentée. Les réseaux sociaux les plus utilisés en Amérique du Nord sont de loin YouTube et Facebook ⁷¹. Tous deux reposent, entre autres, sur le partage et la consommation d'images photographiques et de clips vidéo. Sans mentionner l'usage de la communication visuelle dans les messages électroniques privés, sur les blogs et les sites Internet. Notre appétence pour l'image fixe et animée est singulière. *A priori* plus universellement compréhensible que le texte ou la parole, elle semble connaître, sur les réseaux, un certain favoritisme. Mais image et langage vont rarement l'un sans l'autre. Ces deux modalités de communication sont entremêlées. Cette imbrication est si humaine qu'elle absorbe une grande partie des efforts du développement de l'intelligence artificielle⁷².

Outre son attrait cognitif, l'image façonne tant nos conceptions que nos comportements. Nombre d'études ont pointé la relation entre les réseaux sociaux et l'estime de soi ou les réseaux sociaux et pratiques mémétiques. Ces associations ne sont d'ailleurs pas toujours positives, à titre d'exemple, on peut citer une étude menée chez des adolescents qui a trouvé un lien causal puissant entre l'image négative de son corps et la fréquentation des réseaux sociaux ⁷³. Cette anxiété entraîne ou révèle des comportements parfois pathologiques comme l'anorexie.

Consommateur et producteur sont deux rôles endossés successivement par les internautes plutôt que des catégories imperméables. Tour à tour, un utilisateur ordinaire de Facebook, YouTube, Instagram, Snapchat ou TikTok, va produire, partager et consommer du contenu. Les plateformes fournissent un lieu virtuel où ces activités sont possibles. À degrés variables, tout le monde est consommateur et producteur d'images photographiques.

Le paradigme homme-outil

L'axe de la profession donne la possibilité d'observer des mécanismes qui sont rendus plus visibles que dans l'ensemble diffus et vertigineux des utilisateurs de l'image photographique. Ce pari va également à rebrousse-poil de deux tendances de recherche ancrées ; la première veut que la pratique de la photographie soit bien plus étudiée et commentée que ne le sont ses praticiens ; la seconde est que les théorisations de la photographie font la part belle au résultat visuel, la photographie, mais pas à l'outil photographique. Nous aborderons ces zones d'ombre. Les producteurs d'images photographiques d'un côté, puis les déterminants matériels de la production des images photographiques de l'autre.

Depuis l'étude de l'équipe de Pierre Bourdieu en 1965 à celle, plus récente, de Claude Vaclare et Rémi Debeauvais en 2015 ⁷⁴, les photographes sont saisis comme une population hétérogène dont les individus se rangent au sein de catégories. L'accent est principalement mis

⁷¹ Pew Research Center, April 2021, « Social Media Use in 2021 ».

⁷² Songtao Ding, Shiru Qu, Yuling Xi, Shaohua Wan, « Stimulus-driven and concept-driven analysis for image caption generation », *Neurocomputing*, Volume 398, 2020, pp. 520-530.

⁷³ M. Revranche, M. Biscond, M.M. Husky, « Lien entre usage des réseaux sociaux et image corporelle chez les adolescents : une revue systématique de la littérature », *L'Encéphale*, Volume 48, 2, 2022, pp. 206-218.

⁷⁴ Claude Vaclare et Rémi Debeauvais, *Le Métier de Photographe*, Ministère de la culture, 2015.

sur leur classification par domaine d'activité (mode, presse, mariage, art...). Tout en restituant ce point de vue, nous proposons un nouvel angle dans la saisie du métier, celui de l'homogénéité latente. Les photographes peuvent être saisis comme un tout cohérent par le biais du rapport fondamental : l'articulation entre homme, machine et technique, ou plus simplement, par la relation homme-outil. En effet, l'appareil photographique est le dénominateur commun à tous les photographes qu'ils soient amateurs ou professionnels. Nous avançons que le rapport homme-outil⁷⁵ offre des perspectives uniques à trois égards.

Premièrement, pour comprendre le lien entre l'homme et la machine, qui s'exprime pleinement dans les sociétés industrielles et post-industrielles.

Deuxièmement, pour relever les critères de distinction des professionnels vis-à-vis des usagers au sens large, c'est-à-dire distinguer le professionnel de l'amateur.

Troisièmement, pour servir d'étalon afin de restituer les qualités extra-techniques du métier.

Des outils pour « mieux voir »

De la *camera obscura* au télescope spatial James Webb⁷⁶, l'objet technique entraîne, en soi, une façon de voir. Il y a un matérialisme de la vision. Il n'est pas fortuit que le « voir », ou le « regard » soient des poncifs évoqués par les photographes que nous avons interrogés. En un sens plus psychologique, la vision relève du cadre mental. La vision est une lecture du réel.

Pour l'équipe de recherche fédérée par Pierre Bourdieu en 1964, les comportements photographiques observables répondent à des règles, des modes d'emplois tacites qui régulent les comportements selon la situation sociale des individus. Tout en reconnaissant que la pratique photographique est déterminée en grande partie par les conventions sociales, nous nous employons à rappeler que cette pratique est réglée par les possibilités matérielles de l'objet. Bien que notre regard soit façonné par des normes sociales et des intentions individuelles, le regard est également façonné par la caméra. Cette relation entre façon de voir et façon de penser est largement explorée par le critique d'art Jonathan Crary dans *Techniques of the Observer*⁷⁷.

Bien entendu, le regard n'est pas le monopole du photographe. L'avancement de la science optique et de la science médicale nous le rappelle. Le phénomène de la persistance rétinienne, par exemple, fascina tout autant les penseurs que les scientifiques. Cette fascination donna lieu à des conceptions tant philosophiques que physiologiques de l'acte perceptif. Goethe, Hegel, Schelling, Herbart et d'autres concevaient plutôt la perception comme acte isolé. Condillac, Locke, Ampère l'entendaient comme flux simultané. Ces réflexions sur la nature de la vision humaine donnèrent lieu à d'autres débats sur la dioptrie, la stéréoscopie, la perception du mouvement ou de la profondeur et façonnèrent les champs de la physique, du médical, de la philosophie et de l'industrie. Crary dépeint tout particulièrement l'emballlement des consommateurs du XIX^e pour la myriade d'inventions d'optique jouant sur notre perception

⁷⁵ Deux inspirations majeures à cette vision sont Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958 et André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964.

⁷⁶ James Webb Space Telescope (JWST) lancé en orbite le 25 décembre 2021

⁷⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge, The MIT University Press, pp. 104-136.

visuelle. On peut penser au Kaléidoscope de 1815 de Sir David Brewster, au Thaumatrope du Docteur John Paris, en 1825 à Londres, à la *Faraday Wheel* du physicien John Faraday de 1831, au Phenakistiscope de 1830 du belge Joseph Plateau, au Stroboscope de 1834 du mathématicien allemand Simon van Stampfer, au Zootrope de William G. Horner, ou encore au Stéréoscope de l'anglais David Brewster. Toutes ces curiosités optiques marquèrent les esprits et, outre le divertissement procuré, fournirent matière à penser le « voir »⁷⁸.

Plutôt que de trancher dans un débat aporétique relevant de la genèse du regard, nous opterons pour une position conciliatoire, entre technique et social. Le regard photographique est le fruit d'un *dispositif*. D'autres l'ont fait avant nous, l'essayiste Susan Sontag, évoque de manière provocatrice le lien qui se tisse entre individus par l'entremise de l'appareil photographique. Ce problème à trois corps est une énigme, mi-accidentelle, mi-magique pour Sontag.

« *[Photographs] owe their existence to a loose cooperation (quasi-magical, quasi-accidental) between photographer and subject – mediated by an ever simpler and more automated machine, which is tireless and which even when capricious can produce a result that is interesting and never entirely wrong. (The sales pitch for the first Kodak, in 1888 was : “You press the button, we do the rest.” The purchaser was guaranteed that the picture would be “without any mistake”) In the fairy tale of photography the magic box ensures veracity and banished error, compensates for inexperience and rewards innocence.* »⁷⁹

L'objet photographique, tel qu'il trouve à s'incarner au XX^e siècle, nourri bien des fantasmes, ce que relate habilement Sontag dans sa perspective de commentaire sur la *pop culture* étasunienne. Mais la relation entre l'homme et la machine est plus profonde qu'un simple rapport fantasmatique sous-tendu de slogans publicitaires.

André Leroi-Gourhan et Gilbert Simondon nous fournissent des pistes de réflexion plus profondes pour étudier ce rapport homme-machine. Dans *Du Mode d'existence des objets techniques*, Simondon avance que la mesure du raffinement technique d'une machine n'est pas relative à son degré d'automatisation, mais au contraire, de son degré d'indétermination. La richesse dans les façons d'appréhender une machine, de la prendre en main, de l'employer, compte plus que son autonomie relative à l'homme. Le pinacle de la technicité, pour Simondon, réside dans la sensibilité de la machine à l'environnement, son ouverture aux saisies extérieures et non pas à un automatisme fermé sur lui-même⁸⁰. Dans la même veine, le raffinement technologique chez Leroi-Gourhan repose sur l'adéquation entre l'outil et la fonction. Pour

⁷⁸ Pour des illustrations de ces principaux dispositifs optiques voir en Annexe.

⁷⁹ Susan Sontag, *On Photography*, Op. Cit., p. 53 « Les photographies doivent leur existence à une coopération déliée (quasi-magique, quasi-accidentelle) entre le photographe et son sujet – médiée par une machine toujours plus simple et automatisée, infatigable et qui, même lorsqu'elle est capricieuse, peut produire des résultats intéressants jamais totalement faux. (Le slogan du premier Kodak, en 1888, était : « Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste. » L'acheteur avait la garantie que l'image serait « sans erreur aucune »). Dans la fable photographique, la boîte magique assure la véracité et bannit l'erreur, elle compense l'inexpérience et récompense la candeur. » [Traduction de l'auteur].

⁸⁰ Gilbert Simondon, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Op. Cit., p. 11.

emprunter un exemple au paléontologue, on peut dire que la qualité de coupe du *chopper* est tout aussi importante que sa prise en main, son ergonomie – *in fine*, sa réceptivité à la main de l'homme.

V. Structure

La première partie de cette thèse propose un cadrage théorique, principalement nourri de nos sources bibliographiques. Nous faisons état de l'étude de la photographie et du métier de photographe dans le paysage académique contemporain. Nous rappelons les principaux apports de la sociologie et proposons quelques axes thématiques pour analyser la profession de photographe.

La deuxième partie est basée sur les propos recueillis, au cours de trente entretiens, auprès de professionnels exerçant, ou ayant exercé, dans le milieu de la photographie. Il s'agit, majoritairement, de photographes professionnels mais pas seulement. Quelques journalistes et rédacteurs, travaillant au sein de revues spécialisées, ont également été interrogés. Nous proposons deux lectures de ces données, une approche par secteur d'activité et une approche thématique sur cinq axes : l'éducation, la profession, la technique, les réseaux et les représentations.

La troisième partie se fonde entièrement sur une base de données collectée et analysée par nos soins. Il s'agit des réponses apportées à un questionnaire diffusé en ligne auprès de 258 professionnels par le biais de l'Union des Photographes Professionnels (UPP). Cette partie propose, en premier lieu, une approche descriptive en suivant les cinq axes précédemment mentionnés et, en deuxième lieu, une série de questions de recherche en vue d'identifier des variables explicatives ou, du moins, significatives quant aux conditions observées au sein de notre échantillon.

Enfin, la quatrième partie de ce travail est une excursion dans le domaine de l'historien. Nous avons identifié une source d'archive, particulièrement riche, pour traiter du métier de photographe : une revue professionnelle parue de 1910 à 1952. Nous avons analysé un corpus tiré des 778 numéros de la revue « Le Photographe ». Nous nous sommes bornés à une étude descriptive. En premier lieu, sur la nature du périodique et sa pertinence dans notre travail et, en deuxième lieu, sur la restitution de certains débats et questionnements qui nous paraissent avoir façonné la profession.

En somme, cette thèse propose une étude pluri-disciplinaire et à plusieurs niveaux d'une profession complexe. Nous insistons principalement sur la saisie statistique des phénomènes observés ainsi que sur l'analyse des discours des principaux intéressés. Pour ce faire, nous avons eu recours à des outils comme le questionnaire, l'entretien semi-directif, l'analyse statistique et la contextualisation historique. Nos objectifs sont, eux aussi, pluriels. D'un point de vue anthropologique, nous cherchons à interroger le rapport entre l'homme et l'outil. D'un point de vue sociologique, nous cherchons à décrire une profession sous l'angle institutionnel et individuel. D'un point de vue historique, nous postulons une évolution du métier de

photographe, faite d'actions collectives concertées et d'adaptations spontanées à des transformations sociales notables.

Première partie : cadrage théorique

1. Un objet de recherche cloisonné

1.1 Un monopole d'historiens

La photographie est un objet de recherche inégalement investi par les sciences. De prime abord, la fracture la plus évidente se situe entre les sciences de la nature et celles de l'homme. Les premières satisfont les conditions de sa possibilité technique – rappelons-le, la photographie a été rendue possible grâce aux évolutions de l'optique, de la chimie des matériaux, de l'industrie et de l'informatique – les secondes s'en servent comme moyen ou observent son usage dans la société. À l'intérieur des sciences de l'homme, certaines disciplines se chargent d'étudier cet objet, d'autres non.

Il suffit de regarder l'ensemble des thèses produites en France pour s'en rendre compte. Selon un recensement que nous avons réalisé sur Thèses.fr⁸¹, entre 2009 à 2019, une hiérarchie se dessine. Les études d'art arrivent en pole position, suivies de l'histoire. Ensuite viennent la philosophie, la sociologie, la psychologie, l'anthropologie et enfin l'économie. Nous avons consigné les effectifs totaux, ainsi que les pourcentages relatifs, dans le Tableau 1.

Mot	"Photographie"		"Photographe"	
	Nb. de thèses	%	Nb. de thèses	%
"Art"	4 427	30	484	20
"Histoire"	3 357	22	475	20
"Philosophie"	1 865	12	362	15
"Sociologie"	1 632	11	318	13
"Psychologie"	1 524	10	274	12
"Anthropologie"	1 374	9	275	12
"Economie"	900	6	173	7

Table 1. Recensement des thèses par mots-clés 2009-2019. Source : www.theses.fr

À eux deux, les termes « art » ou « histoire » se retrouvent dans plus de la moitié des thèses produites. Cela représente plus d'occurrences que les cinq autres termes réunis. On peut en tirer plusieurs conclusions provisoires. La première est que le terme « photographie » se marie préférentiellement avec un certain lexique. Ce lexique préférentiel est, d'une part, celui de l'art – ce qui est logique au vu de la polysémie du terme qui désigne des produits culturels ainsi qu'une façon de faire – et celui de l'histoire d'autre part. Là non plus, la surprise n'est pas grande, la photographie est une invention de la première moitié du XIX^e siècle. Sa genèse et ses évolutions ont inspiré tant les historiens des techniques que les historiens d'art, tant parce que le matériau est riche que les sources sont abondantes.

Dans le tableau, la deuxième conclusion qui s'esquisse est celle d'une hiérarchie des disciplines. Les Beaux-Arts et l'histoire s'emparent de la majorité du gâteau, les autres disciplines s'en disputent les miettes. Si les sciences humaines et sociales investissaient ce champ à égalité, on pourrait s'attendre à les voir toutes tourner autour de 15 %. Les résultats

⁸¹ De 2009 à 2019 pour l'ensemble des thèses soutenues et des thèses en préparation à cette date en France.

nous montrent une réalité tout autre. Il semblerait que nous soyons face à un oligopole disciplinaire, ce qui vient confirmer notre postulat.

La troisième conclusion que l'on peut tirer concerne la place de la sociologie. On constate que cette dernière est parfaitement médiane, deux disciplines la séparent du haut du classement et deux disciplines la séparent du fond du panier. L'association des termes « sociologie » et « photographie » est présente mais peu significative. On peut se demander pourquoi une discipline, qui comporte pourtant une spécialité qui traite de la question, nommément la sociologie visuelle, et qui a baptisé la photographie d'objet d'étude légitime dès les années 1960, est si timorée dans le paysage académique actuel.

L'écart se creuse davantage lorsqu'on passe de l'étude de la pratique à celle de la profession. En fouillant les mêmes données mais en substituant « photographe » à « photographie », nous constatons peu ou prou les mêmes résultats. Nos trois conclusions provisoires s'en trouvent renforcées. Bien que la part relative des thèses fluctue de quelques points par rapport au terme précédent, nous retrouvons la même hiérarchie des termes et la même association implicite avec les disciplines académiques. Reprenons le tableau et comparons les deux ensembles côte à côte. Si les ordres de grandeur sont proches, la taille de l'ensemble pour le terme « photographe » est bien moindre. Cette dernière suscite sept fois moins d'intérêt que l'étude de la photographie. On passe ainsi de plusieurs milliers de thèses recensées à quelques centaines seulement. Nous voici face à une quatrième conclusion et à un nouveau questionnement. Pourquoi ce traitement asymétrique ? Pourquoi la question des professionnels passionne-t-elle moins les futurs docteurs que celle du médium ? Difficile de trancher. Nous avançons l'hypothèse que le produit et son processus (la photographie) captivent plus l'imaginaire et commandent plus l'attention que les producteurs car, dès ses débuts, la photographie a éclipsé ses auteurs.

Cependant, les chiffres sur lesquels nous nous appuyons jusqu'à présent sont des approximations. Cela tient à la nature du moteur de recherche sur Thèses.fr qui fournit des réponses passant au crible tout élément de texte rattaché à une thèse donnée. Cela inclut le titre, les mots-clés, le résumé. Une seule itération du mot cherché suffit à rendre un positif. Compte tenu de ces limitations, il convient de reconnaître que les thèses portant sur le rapport entre les deux termes « photographie et x » ou « photographes et x » sont en dessous des résultats reportés. En affinant la recherche et en ne retenant que la sociologie, on ne trouve aucune thèse, soutenue ces dix dernières années (2009-2019), comportant le mot « photographe » dans le titre. Notons que la sociologie semble délaisser cet objet et que, par voie de conséquence, la présente proposition de recherche se propose de combler un vide relatif.

Penchons-nous à présent sur une autre source, plus vaste que la première, *Google Scholar*, ou l'outil de recensement du géant californien pour les documents de nature académiques mis en ligne. Les similitudes sont frappantes. On retrouve une hiérarchie nette où les deux disciplines en tête sont l'histoire et l'art. Leur part relative dans le cas de l'association avec « photographie » ou avec « photographe » est pratiquement la même. Elle dépasse les 50 % dans le premier cas et atteint 40 % dans le deuxième. Cela est identique aux trouvailles sur Thèses.fr. Nos conclusions provisoires se trouvent ainsi affirmées.

Au titre des différences, on notera tout de même que la sociologie dégringole d'une place, déboutée par l'économie qui, elle, atterrit en troisième place. La différence entre les termes n'est plus de 1 à 7 mais de 1 à 3, toujours en faveur de « photographie ». Selon ces données, la discipline reine est l'histoire qui comporte une production scientifique quatre fois supérieure, pour « photographie » – et deux fois supérieure pour « photographe » – à la sociologie.

Discipline	“Photographie”		“Photographe”	
	Nombre de revues	%	Nombre de revues	%
Histoire	166 000	32	32 600	21
Art	114 000	22	29 900	19
Economie	76 000	15	21 200	14
Philosophie	59 000	11	19 500	12
Sociologie	38 000	7	18 500	12
Psychologie	36 700	7	17 600	11
Anthropologie	31 900	6	17 100	11

Table 2. Nombre d'articles, citations et comptes-rendus en français, recensés par discipline et par mot-clef sur Google Scholar en janvier 2019

Le rouleau compresseur de l'histoire est incarné par des figures tutélaires qui semblent partager un goût commun pour le cumul d'activités. Ainsi, il n'est pas rare de croiser des historiens également photographes, comme Pierre-Jean Amar ou Gisèle Freund, sociologue, historienne et photographe à la fois. D'autres, mêlent plusieurs approches dans leurs travaux universitaires. Comme François Brunet, américaniste et historien de la photographie à l'Université Paris Diderot, ou André Gunthert qui mêle les approches vernaculaires et académiques dans ses travaux à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. D'autres encore, ont un pied dans la sphère culturelle et l'autre dans l'académie. On pense à Michel Poivert, professeur à l'Institut National d'Histoire de l'Art et commissaire d'exposition, à Quentin Bajac, directeur du Musée du Jeu de Paume et historien, à Clément Chéroux, conservateur en chef de la photographie au Museum of Modern Art (où il succède à Quentin Bajac), à Bertrand Tillier, professeur à l'Université Panthéon-Sorbonne et commissaire d'exposition, voire à Sylvie Aubenas, conservatrice et professeure à l'École Normale Supérieure. La liste pourrait s'étendre encore mais nous nous en tiendrons là. Le nombre considérable de publications académiques, de colloques, de thèses et de conférences dédiées à la photographie témoignent d'un dynamisme sans équivoque. La sociologie est, en ce domaine, la sœur pauvre de l'histoire. On y compte bien moins de manifestations, moins de publications, moins de séminaires ⁸², moins de spécialistes. En un mot, la discipline ne s'est pas imposée sur l'étude de cet objet dans le champ académique.

⁸² Quelques exceptions notables avec Florence Weber et Jean-Robert Dantou [Séminaire, La Photographie dans les sciences sociales, Paris, ENS-PSL, 2018-2019] ainsi que Camilo Leon-Quijano [Séminaire, Photographie et création, EHESS, 2018-2019].

1.2 Le dédain des philosophes

La valorisation de la photographie, ou sa reconnaissance comme objet d'étude légitime, a été graduelle et compliquée. Elle a souffert à cet égard (et souffre peut-être encore), d'un paradoxe plutôt délétère où elle a été étudiée et rendue publique par des penseurs essentiellement critiques à son égard. La photographie s'est vue réservée un traitement « express », ou fumeux, par nombre d'intellectuels des années 1950 à 1970. Ils n'avaient, en outre, que peu de louanges pour les photographes, simples opérateurs, individus « moyens » sous tous rapports. On peut penser à l'essayiste et critique d'art Susan Sontag, l'intellectuel Roland Barthes et même Pierre Bourdieu par endroits. Ces mêmes auteurs sont pourtant cités comme références et caution intellectuelle par les photographes dans notre échantillon. Ce traitement est-il justifié ? C'est précisément la question posée par André Rouillé, professeur de philosophie à Paris VIII, qui interroge ce traitement hâtif :

« La photographie a en effet donné lieu, sous des plumes aiguisées et reconnues, à un ensemble de considérations générales et de discours désinvoltes adossés à une méconnaissance évidente, et quelques fois allègrement revendiquée. [...] Ce qui conduit à ce paradoxe que les auteurs les plus cités à propos de la photographie sont ceux qui l'ont largement mésestimée. »⁸³

Sans le nommer dans ce passage, c'est surtout à Roland Barthes que Rouillé fait référence. Professeur de linguistique au Collège de France, Barthes exerce une influence considérable sur la conceptualisation de la photographie depuis les années 1980. La pérennité de son travail est d'autant plus surprenante que ces conceptions sont peu flatteuses pour les praticiens de l'image⁸⁴. L'analyse introspective de Barthes⁸⁵ est, curieusement, disqualifiée de son propre aveu dès le début de *La Chambre Claire* : « *Je ne suis pas photographe, même amateur : trop impatient pour cela : il me faut voir tout de suite ce que j'ai produit* », ou encore ici « *J'imagine (c'est tout ce que je peux faire, puisque je ne suis pas photographe)* ». Lorsque la leçon barthienne s'interrompt, c'est pour laisser éclater un jugement personnel : « *La photographie doit être silencieuse (il y a des photos tonitruantes, je ne les aime pas) : ce n'est pas une question de « discrétion », mais de musique. La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : « Technique », « Réalité », « Reportage », « Art », etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective* » (22.) Son approche, aussi érudite que superfétatoire, confine à des contresens et demi-vérités. Dans un rare moment de lucidité, il nous livre sa méthode d'analyse, l'introspection critique : « *Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence*

⁸³ André Rouillé, *La Photographie*, Op. Cit., p. 13.

⁸⁴ Voir l'entretien que nous avons mené avec un de nos photographes, Pierre.

⁸⁵ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Op. Cit.

de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. »⁸⁶

La conception négative de la photographie chez Barthes est, certes, le fruit d'un deuil personnel mais elle est également amplement inspirée par les travaux de Walter Benjamin, qui attribue à l'image photographique et filmique la disparition de ce qu'il nomme « l'aura » des choses, c'est-à-dire leur irréductible force de présence dans le moment, qualité propre à toute véritable œuvre d'art. C'est précisément le caractère reproductible de la photographie – et de son dérivé, le cinéma – qui amoindrit cette force de présence, selon Benjamin. La photographie ne serait apte à rendre présent que ce qui est absent. Ceci amène Benjamin sur le registre de la mort et de la disparition, il en découle que la photographie a une « *beauté mélancolique et comparable à nulle autre* »⁸⁷. Avant tout travail proprement sociologique sur la question, il esquisse déjà une théorie pour l'usage social de la photographie. Cet usage ritualisé est soumis au souvenir : « *La valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge dans le culte du souvenir des êtres aimés éloignés ou disparus* » (Benjamin, 1939, p. 73). C'est une définition qui inspirera, vingt-cinq ans plus tard, l'analyse de l'équipe de Pierre Bourdieu dans *Un Art moyen*.

Benjamin nous fournit de précieuses intuitions dans la compréhension de la photographie. Il souligne son importance dans l'art et l'industrie et insiste, en partie, sur le bouleversement technologique qu'elle constitue. Ceci étant dit, la valence de cette révolution est principalement négative. La photographie est le signe d'une double absence, celle de l'aura de l'œuvre d'art et celle de la chose représentée. La reproduction dégrade, puisque chaque itération de l'image photographique est comme un voile entre le spectateur et l'objet original. Dans sa *Brève histoire de la photographie* (1931), parue quelques années avant *L'Œuvre d'art* (1939), Benjamin soutient que les débuts glorieux de la photographie ont été ternis par un dévoiement technologique. Le passage du daguerréotype, image unique, à la « photographie », image reproductible (négatif-positif) à proprement parler. Le procédé négatif-positif, que l'on doit à l'anglais Henry Fox Talbot, a rapidement été adopté sur le continent. La production de multiples copies à partir d'un négatif est un puissant levier commercial. C'est cette innovation technologique, et les facilités de diffusion qu'elle entraîne, qui contribueront à l'invasion des foyers par les images – dont la mode de *cartes de visite*⁸⁸, achetées, échangées et collectionnées, est le parfait exemple. La photographie connaît alors une chute pour Benjamin. Elle devient médiocre. Cette décadence se caractérise par le ralentissement des progrès techniques au profit du caractère marchand de la pratique, la perte du « bon goût » et une imposition des valeurs bourgeoises dans le portrait, le recours plus important à la retouche et à l'artifice. Pour Benjamin, la photographie incarne les contradictions du XIX^e siècle. C'est le spectre de l'image photographique érigé en marchandise qui est fustigé. Méprisée des juristes, des bourgeois conservateurs et des intellectuels marxistes, la photographie est prise en tenaille entre la droite et la gauche.

⁸⁶ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Op. Cit., 1980, Chapitre 24.

⁸⁷ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art*, Op. Cit., 1939, p. 73.

⁸⁸ Se reporter aux illustrations en Annexe.

Les dévalorisations et la dépossession

Le dédain autour de l'étude de la photographie lui a volontiers été infligé par des penseurs qui la prenaient de l'extérieur. Il peut être utile d'évoquer à nouveau le paradigme négatif récusé plus haut pour affirmer, de l'intérieur cette fois-ci, sa pertinence. Au sein du métier, une peur certaine anime les esprits, notamment dans la presse. Pessimisme et résignation sont communs chez ses représentants⁸⁹. Le malaise de ces photographes est symptomatique de professions en voie de transformation, si ce n'est de disparition. Délais de rémunération frauduleux, tyrannie de la gratuité, dévalorisation du métier sont autant de *leitmotifs* d'une photographie de presse en crise ouverte.⁹⁰

Cette dévalorisation n'est pas que contextuelle. Présente tant chez des photographes salariés (hors presse) que chez des photographes de mode et de *lifestyle* (auto-entrepreneurs), elle semble consubstantielle à un segment des acteurs comme le révèle les réponses collectées par l'Insee autour de la perception de l'avenir chez les photographes.

« Interrogés sur leur perception globale de l'avenir de leur métier, les photographes se montrent majoritairement pessimistes : 42 % sont plutôt pessimistes et 21 % pessimistes. Un quart seulement des photographes se déclarent optimistes. Pour autant, ils ne sont que 6 % à se déclarer prêts à changer d'activité, signe d'un métier de vocation. »⁹¹

Selon les auteurs de ce rapport de 2015, l'optimisme se trouve du côté des jeunes dans la profession. Malgré tout, la notion de crise est bien installée dans les esprits et les nouveaux usages de l'intelligence artificielle en la matière⁹² ne fait rien pour entamer cette croyance. Si la notion de crise est installée de nos jours, elle n'est pas neuve. Elle existe déjà en 1965, sous la plume de Boltanski et Chamboredon :

« Si l'on peut parler de crise de la photographie, alors que, par exemple, la photographie industrielle est une spécialité en plein développement permettant les plus grandes réussites commerciales, c'est que la photographie industrielle ne permet pas de devenir un grand photographe [...] »⁹³

Pour Boltanski et Chamboredon, la crise de la photographie n'est pas réfutée par le succès de certains photographes. Au contraire. Ces succès individuels soulignent l'asymétrie, en termes de rémunération ou de prestige, entre les différents secteurs de la photographie sans remettre en cause le constat général. Nous soutenons que la notion de crise est étroitement liée à celle de dépossession. Celle-ci vient des reconfigurations récentes dans le marché de l'image.

⁸⁹ Voir l'entretien avec un de nos photographes, Emile, ainsi que la thèse de Valentina Grossi, *L'image négociée : sociologie des photojournalistes*, EHESS, 2018.

⁹⁰ Voir la tribune d'un collectif de photographes dans Libération, « La photographie ne s'est jamais si bien portée, les photographes jamais si mal », 1er juillet 2018.

⁹¹ Vaublanc et Debauvais, Op. Cit. 2015, p. 15.

⁹² Voir sur ce point les outils suivants : deepai.org, canva.com ou encore fotor.com.

⁹³ Pierre Bourdieu (dir.) *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 270.

Nous l'avons évoqué avec les générateurs d'images, mais c'est aussi le cas avec les banques d'images. La croissance de la *stock photography* a frappé la presse, tout autant que la photographie d'objets, la photographie culinaire, sportive ou animalière⁹⁴. Une discussion autour de la marchandisation de la photographie, tant induite que subie, est richement explorée dans l'ouvrage de 1973 du juriste et philosophe Bernard Edelman, *Le Droit saisi par la photographie*.

⁹⁴ Sur ce point voir, par exemple, les banques d'images : [shutterstock.com](https://www.shutterstock.com), [gettyimages.com](https://www.gettyimages.com), [stock.adobe.com](https://www.stock.adobe.com).

2. La sociologie et l'étude de la photographie

2.1 État des lieux

Dans le recensement des productions académiques comportant les termes « photographie » et « photographe », la sociologie arrive bien derrière l'histoire, l'art, l'économie et la philosophie. Pourquoi la sociologie occupe-t-elle une place de second ordre ?

À première vue, la sociologie a été frileuse vis-à-vis de la photographie et elle n'est pas seule dans ce cas. L'anthropologie et l'ethnologie hésitèrent également sur la place à lui accorder dans la recherche scientifique. Cette hésitation des sciences sociales est nourrie de questionnements plus ou moins aporétiques⁹⁵. L'état de fait a freiné son étude autant que son usage. Au cours des cent premières années d'existence du médium photographique, quelques dizaines d'articles de sociologie y ont fait référence ou l'ont employée⁹⁶. Il faut attendre 1964 et 1974, avec les travaux respectifs de Pierre Bourdieu et de Howard Becker, pour que la sociologie se saisisse pleinement de la photographie comme objet d'étude et comme dispositif d'enquête. Des observateurs dont Pierre-Marie Chauvin et Fabien Reix, ont soulevé avec justesse que cette adoption tardive, en France plus qu'aux États-Unis, est moins due aux mauvaises volontés, qu'aux obstacles techniques et disciplinaires.

Les premiers, d'ordre technique, ont empêché la diffusion des images tout court – *a fortiori* leur étude en a pâti. Ainsi, le coût de reproduction des photographies, au sein de revues et de livres imprimés, a longtemps été imprescriptible. Il baissera finalement grâce à l'impression à jet d'encre (années 1950) et à l'impression laser (années 1970). Ces deux innovations permettront une inclusion croissante d'images photographiques aux côtés de textes en tous genres, y compris sociologiques. La photographie pourra ainsi prendre une place au sein même du corps de texte plutôt qu'en annexe ou en supplément, manœuvres employées pour minimiser les coûts. L'avènement d'Internet accélère le désenclavement de l'image. De ces élans de partage et de diffusion fleurissent de nombreuses initiatives de recherche⁹⁷.

Le second type d'obstacle est d'ordre disciplinaire. La sociologie n'a eu cesse de questionner l'acceptabilité de l'image photographique car elle relève d'un registre de lecture différent de celui du texte, mode explicatif par défaut des sciences sociales. Le questionnement quant à son inclusion dans les travaux de recherche et sa réception par le lectorat ont souvent eu raison de sa présence. Ce qui rend d'autant plus précieux le travail de légitimation de Sylvain Maresca⁹⁸. Pour pallier une vision pauvre ou simplement illustrative de l'image, ce sociologue insiste sur l'image photographique en tant que forme de communication avec une grammaire propre.

⁹⁵ Albert Piette, *Le Mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*, (1992) Louvain, Peeters, 2007.

⁹⁶ Pierre-Marie Chauvin et Fabien Reix, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », *L'Année sociologique*, 2015/1 (Vol. 65), p. 15-41.

⁹⁷ Voir les carnets de recherche suivants : Paris-art.com d'André Rouillé, Imagesociale.fr d'André Gunthert, La vie sociale des images de Sylvain Maresca.

⁹⁸ Sylvain Maresca, « Introduction », *Journal des Anthropologues*, 2000 (vol. 80), p. 9-20.

Ces discussions méthodologiques et épistémologiques ouvriront la voie vers un nouveau champ d'investigation dénommé « sociologie visuelle ». Schématiquement, ce champ d'étude s'intéresse au monde social à travers l'image. Un des gestes fondateurs de la sociologie visuelle est la publication du livre *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* de 1967 de John Collier Junior. Ce livre pose les bases de l'« explicitation photographique », ou ce que la photographie peut révéler d'une situation sur le terrain d'enquête. Ce n'est pas un hasard si cette pierre angulaire de la recherche visuelle nous provient de l'anthropologie et de l'ethnographie. La sociologie n'était jusqu'alors pas favorable à l'intégration de l'image dans ses analyses. Des années plus tard, la sociologie visuelle encourage l'utilisation de la photographie et de la vidéo en situation afin que l'analyse et la discussion des images (dessins, photos, vidéos, montages, collages, mêmes...), dont regorge l'espace social, soient pris en compte académiquement. Vaste programme, dont une incarnation contemporaine est l'atelier animé par Florence Weber et Jean-Robert Dantou (ENS-PSL), visant à former les aspirants chercheurs à l'ethnographie et à la photographie.

Mais la fragilité institutionnelle et la fragmentation de ce champ d'investigation ont poussé certains à parler, au pluriel, « des sociologies visuelles ». Le pluriel est entendu comme « *permettant de désigner toute forme de sociologie mobilisant des “images”, principalement photographiques et filmiques, et leur accordent un statut central dans la logique de l'investigation et/ou de l'argumentation sociologiques* »⁹⁹ en Europe, aux États-Unis, en Amérique Latine comme ailleurs. Cette lente dissémination de la photographie au sein de la sociologie ne s'effectue pas sans heurts. Les interprétations timides et les analyses réductrices sont monnaie courante. Un article de Howard Becker¹⁰⁰ revient sur la difficile adoption de la photographie en sociologie à cause de méprises sur sa nature profonde. Becker illustre ses propos avec plusieurs lectures d'images, tantôt « sociologique », « documentaire » ou « journalistique ». Il attire notre attention sur les enjeux d'inclusion et d'exclusion qui s'opèrent lorsque nous plaçons les objets au sein de catégories, fruit d'un travail d'interprétation, de classification et de publication. En un sens, il s'agit d'un effort éditorial. Les différents types de photographie surgissent principalement de contextes de lecture différents où leur interprétation dépend de canons de lecture.

Notre étude ne s'intéresse qu'indirectement à ces questions propres à la lecture photographique. Bien que stimulantes, ces interrogations nous éloignent des photographes professionnels. En conséquence, malgré une première tentative¹⁰¹, nous avons choisi de ne faire que peu figurer d'images photographiques dans cette thèse.

⁹⁹ Chauvin et Reix, Op. Cit., 2015.

¹⁰⁰ Howard Becker, « Photography and Sociology », *Studies in Visual Communication*, Chicago, Northwestern University, 1974.

¹⁰¹ Nous avons commencé à photographier les rencontres avec nos photographes. Cela consistait à prendre des portraits en situation d'entretien. L'idée de mettre en scène les photographes et de les soumettre à leur tour à l'appareil paraissait être intéressante. Mais la variabilité des circonstances ainsi que le sens général de la démarche n'étaient pas évidents. Entre le fouillis du réel et le manque de préparation, c'est essentiellement l'improvisation qui ressort de ces prises de vues. Elles n'ont pas été reproduites dans la présente thèse.

Si une chose est à retenir chez le chercheur-photographe de Thomas Toadec – le « sociographe »¹⁰² – c'est l'idée de plasticité. Le terme même de « photographe » semble appeler de sempiternelles précisions. Photographe-auteur, artiste-photographe, photojournaliste, reporter-photographe, photographe-plasticien, sont des termes qui situent un individu plus précisément dans son milieu professionnel, pour éviter un degré d'indétermination, ou l'auto-attribution d'un titre de noblesse au prix de quelques syllabes supplémentaires.

Notre analyse aborde les conditions de production des images à la main d'acteurs spécialisés : les photographes professionnels. Une approche plus en rapport avec la sociologie des professions qu'avec la sociologie visuelle. Rappel est fait que les processus de création de l'image ne sont aucunement « visuels » au sens ordinaire du terme. La boîte noire de l'image photographique est mécanique, physique, chimique, électronique et sociale. C'est l'imbrication de *l'homme* et de *la machine* qui s'actualise dans la prise de vue. Pour reprendre la formule de Benjamin : « *ce qui demeure décisif en photographie, c'est toujours la relation du photographe à sa technique.* »¹⁰³

Sa « technique » s'entend de deux manières : au sens de la maîtrise du dispositif photographique, mais aussi en matière de connaissance de son rôle social. La technique du photographe influe tout autant sur le rapport homme-machine que sur celui entre individus.

2.2 La fonction sociale de la photographie

Ce n'est pas avant les années 1960 que la photographie deviendra, en France, un objet proprement sociologique. Réalisée à la demande des industriels Pathé et Kodak par une équipe de chercheurs fédérée autour de Pierre Bourdieu, cette étude sur trois ans est consignée au sein du livre *Un Art Moyen*. Encore aujourd'hui, cet ouvrage collectif demeure essentiel, tant par son approche que par les concepts qu'il pose. La structure en deux parties de l'ouvrage précise un ordre d'importance, une hiérarchie. La première porte sur le médium photographique et la deuxième sur ses praticiens. Elle isole la photographie d'un côté et les photographes de l'autre. Au sein de la première partie, Pierre Bourdieu poursuit deux objectifs.

Il cherche, d'une part, à évaluer la pénétration du médium dans la société selon le milieu social. La perplexité du paysan, le souci d'économie de l'ouvrier, la recherche de la singularité chez l'employé urbain ou encore le dédain des classes supérieures... tout concourt à montrer la photographie comme pratique sociale clivante, suscitant goûts et dégoûts.

En sondant le potentiel sociologique de ce nouvel objet de recherche, Pierre Bourdieu semble vouloir le lier à ses préoccupations antérieures « [...] *comment il se fait que la photographie ait pu connaître une diffusion aussi large alors qu'elle ne répond ni à un besoin primaire, c'est-à-dire naturel, ni davantage à un besoin secondaire, créé et entretenu par l'éducation, comme la fréquentation du musée ou du concert.* »¹⁰⁴

¹⁰² Thomas Troadec dans *Sociologies pratiques* 2016 (Hors-série 2), p. 111-115.

¹⁰³ Walter Benjamin, *Brève histoire de la photographie*, (1931), Paris, Allia, 2012, II.

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 38.

La réponse émerge de l'observation de divers terrains : la photographie « *ni besoin naturel, ni besoin délibérément créé* »¹⁰⁵ est avant tout un instrument au service de la vie sociale. Photographier revient donc à inscrire une situation dans le registre de ce qui doit être préservé, tiré du flot indifférencié du présent. C'est tout d'abord dans le milieu familial que l'équipe parvient à cette idée. Deux tiers des foyers avec enfants possèdent au moins un appareil photographique. Les occasions de photographier recourent plus ou moins les jalons de la vie familiale, comme le mariage, le voyage de noces, le baptême des enfants, les anniversaires et ainsi de suite. La « fonction sociale » de la photographie permet de solenniser, de rendre important, digne de mémoire les rassemblements, les événements, les lieux et les personnes.

La pratique professionnelle, commerciale, documentaire ou artistique n'y échappe pas, du moins pas complètement. Elle est commentée en détail dans la deuxième partie de l'ouvrage dédiée aux professionnels. Si elle semble désuète aujourd'hui, cette partie reste d'intérêt, puisqu'elle décortique les représentations, les logiques d'appartenance et les codes de conduite de ce corps professionnel. Un point de départ pertinent à notre analyse.

2.3 Les professionnels en 1960

La subtilité de ce premier travail sociologique tient à la progression des enquêtes qui se succèdent pour emmener le lecteur du général au particulier. Les cinq chapitres de cette deuxième partie portent sur les *photoclubs* amateurs, les photographes de presse, les photographes publicitaires et enfin les artistes. Ils dévoilent les rouages objectifs de ces domaines comme le circuit d'accès, le recrutement, la formation, mais aussi les représentations subjectives et les goûts propres à chacun. Le dernier chapitre s'intéresse, quant à lui, à l'ensemble de la profession et au rôle du déterminisme social. On y retient notamment la façon dont l'origine sociale influe sur l'entrée dans le métier, le poste occupé, et la rémunération ou le prestige que l'on peut en tirer.

La toute première partie de l'ouvrage débute avec un essai de Pierre Bourdieu qui explicite la fonction sociale de la photographie, c'est-à-dire la solennisation du moment présent. La deuxième partie commence par le monde de la photographie en club amateur. Les clubs bourgeois taisent le rapport à la technique au profit de la comparaison à l'art traditionnel. Les clubs populaires font l'inverse. Ces amateurs, parmi lesquels sévissent des semi-professionnels, des passionnés, des engagés, voire des « fanatiques », sont rarement rémunérés pour leurs clichés. Pour eux, la photographie constitue une activité qui coûte mais qui ne rémunère pas. Les chapitres suivants présentent trois cas de photographes professionnels, trois domaines pour mettre en lumière un même tiraillement : se conformer ou s'émanciper face aux volontés extérieures et accepter ou rejeter la fonction sociale de la photographie.

Le photographe professionnel navigue entre les aspirations du client et ses propres ambitions. De plus, le professionnel s'inscrit toujours au sein d'une chaîne de production qui détermine son travail. En d'autres termes, des attentes entourent son produit et le façonnent.

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 102-03.

Les photographes d'art semblent, en surface, s'affranchir d'un tel rapport de subordination. Ce n'est que façade. Pour eux, l'enjeu repose dans le rapport à la culture légitime qui structure le discours en matière d'art. Ainsi, le photographe, s'il aspire au degré de reconnaissance dont jouit l'artiste, doit développer un savant discours justifiant sa rupture avec l'usage commun de la photographie.

Dans le premier chapitre, Robert Castel et Dominique Schnapper présentent leurs analyses sur la pratique photographique au sein de *photoclubs* d'amateurs. Les initiés dans ces structures tendent vers un juste milieu dans une pratique dont ils maîtrisent les tenants et les aboutissants. Ainsi, ils s'efforcent de ne pas tomber dans les ornières du genre, telles que la photographie de famille ou celle de presse. Leur rejet du « poncif » et de la « photographie facile » les mène, en miroir, vers la recherche de l'original et du singulier, en dépit de la démocratisation croissante de la photographie. Comme un refrain, la comparaison avec la peinture revient sans cesse. En l'occurrence, pour dévaluer le travail photographique. Les membres du club de Boulogne étaient arrivés au consensus suivant sur la photographie : « *Ce n'est pas un art, c'est un passe-temps agréable ; c'est moins bien que la peinture, parce que l'intermédiaire mécanique et le hasard jouent un trop grand rôle. (Boulogne)* »¹⁰⁶.

Le club rassemble des individus de classe moyenne qui adhèrent à de strictes règles de comportement. Ils éprouvent un malaise palpable par rapport à des pratiques consacrées et aux produits de parcours sanctionnés par un diplôme ou une formation. Les trois clubs étudiés tiennent un discours identique.

Les chapitres deux, trois et quatre, détaillent les logiques propres à la photographie pratiquée par les professionnels dans la presse, la publicité et l'art. Le deuxième chapitre de Luc Boltanski sur les photographes de presse s'appuie sur une association forte entre milieu et moyen : « *Tout concourt à rapprocher la photographie, moyen objectif par excellence d'enregistrer le réel, et la presse, qui a pour fonction de communiquer les actions humaines effectives.* »¹⁰⁷ Ce travail a des caractéristiques notoires : sa dimension collective, ses contraintes temporelles, et sa subordination à une chaîne hiérarchique qui peut aller jusqu'à déposséder les photographes de leur travail. Malgré l'unicité apparente des conditions d'exercice de la profession, Boltanski montre que les lignes éditoriales diffèrent d'une publication à une autre. Sans changer la nature profonde du travail, elles en changent légèrement la nature et la perception. Ainsi, les journalistes de France-Soir privilégient l'immédiateté et le réalisme figuratif, les deuxièmes, de Paris-Match, favorisent le symbolisme évocateur du premier sans tomber dans la redite visuelle. Récemment, une étude approfondie des photographes au sein de deux rédactions de presse a été menée par Valentina Grossi. Elle met en lumière cette chaîne de production de l'image ainsi que les nouvelles pressions qui s'exercent sur ces acteurs depuis le basculement vers la photographie numérique.¹⁰⁸

Le troisième chapitre, rédigé par Gérard Lagneau, souligne le rapport entre photographe et photographié car, plus que dans d'autres types de photographie, la photographie publicitaire : « *n'existe que pour faire acheter ce qu'elle représente, c'est-à-dire autre chose que ce qu'elle*

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 145.

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 146.

¹⁰⁸ Valentina Grossi, 2019, Op. Cit.

est ; là est l'évidence. » De par l'ampleur des matériaux à finalité commerciale (prospectus, affiches, réclames, dépliants...) le nombre de photographes qui ont participé, à un moment de leur carrière, à la publicité au sens large du terme, est incalculable. Lagneau se rabat donc sur le nombre de photographes publicitaires syndiqués, soit cent-cinquante praticiens. À cette première difficulté s'ajoute le recours à des grands noms par les publicitaires¹⁰⁹ pour auréoler leur « *produit prosaïque de la gloire d'une signature illustre* ». Malgré une liberté de façade, que les publicitaires maintiennent par le recours à des artistes-photographes, l'industrie publicitaire exerce des contraintes fortes sur les exécutants, dont les photographes : « *Mais le choix de la facture n'est pas livré à la seule liberté du photographe dans la mesure où la photographie publicitaire doit nécessairement servir une intention qui, finalement, n'est pas celle du photographe.* »¹¹⁰ Ces propos ont trouvé un écho semblable dans nos propres entretiens, notamment avec ce que dit Quentin à propos de son ancien métier de photographe publicitaire.

Le chapitre quatre, de Jean-Claude Chamboredon, se penche sur la photographie artistique et ses praticiens. Il découvre des professionnels inquiets, douloureusement conscients de la fragilité de leur position :

« De tous les sujets que l'on peut interroger sur la photographie, les esthètes sont sans doute ceux pour qui les questions du sociologue font le moins problème. [...] Vouloir cultiver la photographie comme un art, c'est se condamner à une pratique incertaine de sa légitimité, réflexive et inquiète, toujours en quête de justifications. »¹¹¹

Il nous livre enfin quelques éléments ayant trait à l'autonomisation de la sphère artistique. Les professionnels qui s'y trouvent ne dépendent pas d'un corps de métier, à l'inverse des journalistes et publicitaires soumis à des règles structurant leur profession. Ainsi, toute entreprise artistique doit assumer le détournement de la fonction sociale de la photographie, la solennisation du moment présent. Cette exigence repose entièrement sur les épaules du praticien qui, plus que tout autre professionnel, est amené à revendiquer sa subjectivité, son regard, son choix.

2.4 Pauvreté et « migration » des discours sur le métier

Il est curieux de noter que l'étude des professionnels ait rencontré si peu d'entrain après Bourdieu. Nous ne sommes pas les seuls à nous en surprendre. Le sociologue Sylvain Maresca fournit de précieuses pistes de recherche pour élucider ce manque. Dans un article de 2010¹¹², il déplore la méconnaissance qui entoure la profession en général, la pénurie d'investissement des chercheurs sur le sujet, les données datées et l'absence de visibilité des discours des professionnels. Parmi le peu d'études dédiées à la profession, Maresca cite *Un Art Moyen*, ainsi

¹⁰⁹ Comme Jean Lou Sieff pour les soutiens-gorge Rosy.

¹¹⁰ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 202.

¹¹¹ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 220.

¹¹² Maresca, Sylvain. *Photographes : sociologie d'une profession mal connue*. In: *Cahier Louis-Lumière* n°7, 2010. *Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*.

qu'une thèse de Pascaline Costa soutenue en 1985 sur les photographes de mode et de publicité. Pour les données relatives à la profession, il inclut des données de l'INSEE et de l'API (Association pour la promotion de l'image). Pourtant, des parutions ponctuelles et des témoignages qui font part des préoccupations de ce milieu existent. Il note également les contributions de Christian Bessy sur les trajectoires de diplômés de l'ENS Louis Lumière, ainsi que les travaux de Françoise Benhamou et Dominique Sagot-Duvaurox sur l'évolution de la question des droits d'auteur. Du côté américain, une étude notoire provient de Barbara Rosenblum et de son ethnographie de la profession parue en 1978.

Le manquement que déplore Sylvain Maresca ne s'inscrit-il pas dans la suite logique de la migration des discours sur la photographie ? La diffusion croissante de l'image photographique et l'ubiquité des moyens de la produire ont démultiplié le nombre de producteurs et de consommateurs de photographie dans le monde. Si tout un chacun peut offrir un avis sur la photographie et ses applications, certains avis pèsent plus que d'autres. Dans un essai-œuvre d'art ¹¹³, l'artiste américain Seth Price a réfléchi aux circuits de diffusion des créations visuelles contemporaines et à leur mode de consommation (de plus en plus individuel et médiatisé par un écran). Il explicite l'idée qu'aujourd'hui, une œuvre d'art efficace est une œuvre qui peut se lire séparément de son contexte institutionnel, indépendamment de son appareil critique. La lisibilité d'une œuvre est un critère qui sous-tend son caractère *diffusable* auprès du public. Seth Price compare aussi le milieu de l'art contemporain à celui de la science, dans la mesure où il est régi par le *peer-review*. La production artistique est régulée par un appareil critique, qui situe les œuvres les unes et aux autres, et détermine ce qui fait partie de la conversation et ce qui en est exclu. Les critiques d'art, pouvant aussi être des artistes à l'instar de Price, sont les « relecteurs » de la communauté scientifique ou académique.

Cette reconquête critique peut-être une piste intéressante pour les photographes eux-mêmes puisqu'ils se trouvent précisément cantonnés au rôle de producteurs de photographies et rarement à celui de producteurs de discours. Cette migration des discours dans la photographie est parfaitement observée par l'historien de la photographie Michel Poivert : « *Discutée par nombre d'esprits éclairés, on ne peut plus dire aujourd'hui que la photographie appartient à ceux qui en maîtrisent la technique, comme à ceux qui en font profession.* »¹¹⁴ Ainsi, la photographie ne se réduit pas aux seules images produites ou à ce qu'en disent ses opérateurs, elle incorpore également les propos et les discours tenus à son sujet par tous ceux qui en consomment.

3. Que sait-on des photographes ?

Cette clarification autour des discours sur la photographie n'est pas qu'abstraite, elle peut pareillement nous servir de grille de lecture épistémologique sur la nature des connaissances retenues autour du métier de photographe. Il semblerait qu'il existe deux

¹¹³

¹¹⁴ Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, (2002) Paris, Flammarion, 2018, p. 5.

modalités de connaissance qui s'agrègent autour de leurs locuteurs et de la position relative qu'ils occupent vis-à-vis de l'objet. La première modalité est le point de vue externaliste, c'est ce qu'on dit du métier de photographe depuis un point de vue décentré. Y sont inclus les discours académiques et institutionnels évoqués plus haut. Nous ferons un usage appuyé de telles sources afin de pouvoir recenser les travaux déjà effectués, croiser ces informations avec celles que nous avons collectées et partir d'un cadre théorique préexistant. Ces sources incluent une bonne partie de la littérature académique précédemment mentionnée, ainsi qu'une enquête de 2014 réalisée par le cabinet Ithaque conjointement avec le ministère de la Culture. On pourrait presque croire que cette étude vient répondre quatre ans plus tard au constat de Maresca. Avec près de 3 000 répondants, elle vient actualiser le recensement des photographes professionnels et apporter des informations sur leur parcours, leur formation, la composition de leurs rangs, leur domaine d'activité, leur fourchette de salaire, leurs visions de l'avenir. Nous la présenterons plus en détail un peu plus loin.

La deuxième modalité est le point de vue internaliste. C'est l'ensemble des discours produits par les acteurs. Au sein de ces sources, on compte les remontées du terrain issues des entretiens que nous avons réalisés, les photographes s'exprimant sur Internet et dans la presse¹¹⁵, les prises de position des syndicats et des associations professionnelles, et enfin les sources biographiques de la main de photographes comme Nadar, d'Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis, Raymond Depardon et d'autres.

3.1 Typologies et classifications

Dans les années 1980, Hervé Guibert, écrivain, photographe et critique au *Monde* réalise un entretien avec l'historienne et photographe Gisèle Freund. Nous sommes au tout début de la séance et Guibert pose une première question qui, en vérité, est une demande de clarification :

« –J'ai trouvé vos coordonnées dans le Bottin. Il y est écrit : "Gisèle Freund, photographe d'art". Qu'est-ce à dire ?

Ce doit être une erreur de la Poste. Je ne suis pas photographe d'art, je suis une journaliste reporter photographe, et surtout documentariste. En 1947, à la fondation de Magnum, Robert Capa avait trouvé une bonne formule pour nous définir : "*concerned photographers*", "photographes concernés". »¹¹⁶

Ce n'est pas le terme de photographe qui dérange Freund ici, c'est le mot composé « photographe d'art ». Elle préfère y substituer « journaliste reporter photographe », « documentariste » et « photographe concernée », ou engagée, dirait-on plutôt. Que faire de ces six mots qui viennent en remplacer deux ? Comment sommes-nous passés du domaine de l'art avec la première dénomination, à celui de la presse et de l'information avec les suivantes ?

¹¹⁵ On peut penser au site *9lives.fr* qui prête régulièrement ses colonnes aux professionnels.

¹¹⁶ Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, Op. Cit., p. 495.

L'art et le reportage n'ont *a priori* rien de commun. Cette erreur témoigne peut-être de quelque chose de diffus à propos de la façon dont on classifie les photographes. En effet, la mauvaise classification dans le Bottin est peut-être un symptôme. Le symptôme d'une méconnaissance du métier de photographe, d'une ignorance de ses domaines, de ses diverses applications et des professionnels qui en font partie. La réponse de Freund, qui vient corriger l'appellation erronée, illustre l'étendue de la méprise qui peut entourer les dénominations du photographe. Sa réponse soulève également une confusion problématique qui n'est pas neuve pour eux, celle qui assimile le photographe à l'artiste. Si les domaines photographiables sont virtuellement infinis –limités, en théorie, par ce qui peut s'inscrire sur la surface sensible qui enregistre l'information lumineuse passant par l'objectif– la technique photographique ne l'est pas. Analogues ou numériques, reproductibles ou incunables, positives ou négatives, ces technologies ont été discutées, perfectionnées et remplacées à un rythme galopant depuis 1827, date à laquelle Niépce obtient le premier cliché photographique depuis le toit de sa maison « Le Point de vue du Gras ».

Penchons-nous sur cette association quasi-automatique entre art et photographie. Si l'art s'immisce en photographie, c'est à trois titres : 1) en raison du choix des sujets photographiés parfois proches des sujets « classiques » représentés en peinture ou en gravure (les marines, le portrait, le nu...) 2) en raison des efforts des professionnels pour promouvoir leur savoir-faire comme art, c'est-à-dire comme pratique témoignant de l'habileté et de la singularité de son pratiquant, par ailleurs, l'épaisseur du débat philosophique entre art et technique vient s'y ajouter 3) en raison de la reconnaissance de l'utilité culturelle de la photographie et de son entrée dans les musées. Nombre de photographies acquièrent un verni de légitimité dans la mesure où elles montrent ce qui n'est plus (le « *ça a été* » de Roland Barthes). Ainsi, quelle que soit la démarche du photographe, une production peut éventuellement les faire basculer dans un registre patrimonial qui, à l'origine, ne les préoccupait pas. C'est l'étrange phénomène de la réception qui façonne aussi, et en dehors des intentions du pratiquant, la façon dont une production est catégorisée. La réception concerne toute production culturelle, ou du moins toute production qui se rend publique et visible. Le regard du photographe est à son tour soumis aux regards. En un sens, c'est précisément ce qui est arrivé à Gisèle Freund. La ligne de conduite qu'elle suit et qu'elle décrit avec précision dans son correctif, n'a que peu d'influence sur le regard normatif des concepteurs du Bottin. Son regard a été supplanté au profit d'une autre lecture de son travail.

Les dénominations servent à identifier, à regrouper, mais aussi à exclure. L'élaboration de termes satisfaisants est un enjeu important, notamment pour la saisie du métier. Un obstacle de taille dans l'étude des professionnels est leur identification précise, car l'apparente unité du terme « photographe » cache en vérité une multiplicité de situations, de statuts et de rémunérations qui débordent de la présentation *a priori* lisse du terme générique. Cette multiplicité est abordée par Rémi Vaublanc et Claire Debauvais sous l'angle des placements multiples. Les professionnels sont rarement figés sur un segment de marché ou présents dans une seule niche d'activité, nous disent-ils. Ils sont en réalité présents en même temps sur plusieurs : « *Les photographes sont pour la très grande majorité d'entre eux positionnés non pas sur un secteur, une technique, un type d'image ou un segment de marché mais sur plusieurs*

*simultanément. Dans ce contexte, produire une typologie de l'activité "en général" devient donc une gageure. »*¹¹⁷

Il apparaît que l'unité du terme « photographe » peut être doublement trompeuse. Le premier écueil, décrit plus haut, est la diversité des situations professionnelles. Ainsi, un photographe peut être présent sur plusieurs segments d'activité à la fois. Le deuxième écueil concerne la façon de travailler des photographes et son caractère monolithique de premier abord. Un photographe adapte son dispositif à la commande. Il est donc amené à changer d'approche en fonction de la situation. Les auteurs de l'étude proposent de parler d'un « système de composantes ». Une saisie convenable de l'objet suppose donc de nommer, à leur tour, ces composantes du système. La formation, la nature des tâches accomplies, les biens produits, les services rendus, les rapports au client, la rémunération constituent autant de ces composantes. Et cet effort n'est pas vain. Définir clairement les termes agit sur l'étude de la population concernée, mais également dans d'autres domaines, comme sa défense.

« L'activité est un objet complexe qui ne peut pas être décrit de façon linéaire puisque l'ensemble de ses composantes forme un système. C'est ce système qui définit le métier, et non pas l'une de ses composantes prises isolément. C'est aussi ce qui explique la confusion sémantique dans laquelle on se trouve pour parler du métier. [...] Cette confusion impacte le fonctionnement même de ces régimes et induit de nombreux contentieux juridiques. [...] Cette insécurité préoccupe aujourd'hui toutes les représentations professionnelles qui en ont fait un enjeu politique dans leurs relations avec les pouvoirs publics. »¹¹⁸

Les ramifications de l'acte de nommer s'inscrivent dans le présent. Nommer et classer, c'est modifier le réel. Ainsi, pour revenir à l'exemple d'une pratique s'inscrivant dans le cadre de la photographie d'art, elle peut se subdiviser et entrer dans la photographie plasticienne ou encore la photographie commerciale. La confusion statutaire nuit directement à l'effort classificateur proposé par une nomenclature claire et nuit, en même temps, à l'effort de chaque professionnel pour s'y retrouver. Qu'il s'agisse pour les photographes de savoir où ils se situent dans le paysage administratif contemporain en vue de payer leurs impôts ou tout simplement en vue de se nommer avec précision.

3.2 Nommer pour comprendre

Le sociologue de l'Université de Chicago, Howard Becker, est un pionnier dans la conceptualisation et la définition de l'artiste comme travailleur inséré dans une chaîne de production¹¹⁹. En dehors de son intérêt pour la musique en particulier et le monde de l'art en général, Becker a également écrit sur le métier de photographe. Son article de 1995, sur trois

¹¹⁷ Remi Vaclare et Claire Debeauvais, *Le Métier de photographe*, Op. Cit.

¹¹⁸ Remi Vaclare et Claire Debeauvais, *Le Métier de photographe*, Op. Cit., p. 57.

¹¹⁹ Sur ce point, voir Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1998.

types de photographies, relate toute l'importance de correctement nommer un objet de recherche ainsi que l'ampleur de ses ramifications pratiques : Qui nomme ? Pourquoi ? Pour qui ? Il s'agit donc de restituer le contexte social dans lequel les termes d'une profession prennent leur sens:

«Lorsqu'on nomme des classes d'activités, comme dans le cas de ces pratiques photographiques, on fait plus que simplifier les choses en les étiquetant. On cherche aussi, presque toujours, à tracer en même temps les frontières de ces activités en définissant leur lieu d'appartenance institutionnelle : qui les contrôle, qui est responsable de quoi et qui a droit à quoi ? [...] S'agissant des différentes manières de parler de la photographie, il faut donc poser les questions suivantes : qui utilise aujourd'hui ces termes ? Comment permettent-ils de situer telle manière de faire dans l'organisation du travail ? Inversement, quelles pratiques et quels acteurs entend-on exclure ? Bref, que veut-on faire lorsqu'on parle ainsi ? »¹²⁰

Outre son intérêt épistémologique, Becker fait le lien entre la production et les producteurs, entre la photographie et les photographes. La pratique de la photographie est contextualisée. Elle est réalisée par des acteurs identifiables et elle répond à des besoins institutionnels précis. Dans l'analyse beckerienne, la nomenclature joue non seulement sur les mentalités, sur la *doxa* pourrait-on dire, mais également sur l'organisation du travail.

En plus d'un aperçu quant à l'usage de la photographie en sociologie, l'article propose également une généalogie de la construction du mythe du photojournaliste : « *Être objectif, factuel, complet, intéressant, narratif, courageux.* »¹²¹ Pour Becker, ce mythe s'est bâti sur la notoriété de deux hommes et d'une femme. Il exemplifie les vies et les travaux de Weegee, le chineur de faits divers dans le New York des années 1930, Robert Capa, le grand photographe de guerre et Margaret Bourke-White, la première femme correspondante de guerre. Chacun apporte une dimension singulière qui enrichit la conception du photojournaliste. Weegee était un photographe qui travaillait dans la presse quotidienne doté d'une prédilection pour les thématiques lugubres ou spectaculaires comme les meurtres. Il représente, à l'image des reproches qu'on lui a adressés, le photographe voyeur, compulsivement attaché à l'exclusivité, au scoop. Robert Capa est d'une autre trempe. Photographe impliqué dans les grands conflits armés du vingtième siècle. Il couvrira notamment la Guerre d'Espagne, la Seconde Guerre Mondiale ainsi que la Guerre d'Indochine, au cours de laquelle il perdra la vie. Il possédait une certaine abnégation professionnelle et un tempérament cynique faisant de lui un homme d'image désillusionné. Margaret Bourke-White, quant à elle, a réussi à lancer sa carrière aux États-Unis avec des photographies spectaculaires de l'aciérie Otis dans l'État de l'Ohio. Elle deviendra par la suite photojournaliste puis correspondante de guerre, couvrant la Seconde Guerre Mondiale ou encore la partition de l'Inde et du Pakistan. Son parcours, exemplaire pour une femme à l'époque, sera couronné de distinctions et de récompenses. Becker propose donc ces trois références comme éléments constitutifs pour une genèse du photojournalisme.

¹²⁰ Becker Howard, « Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context », *Visual Sociology*, vol. 10, 1995, pp. 5-14.

¹²¹ *Idem.*

Le rayonnement de telles figures, tant par la popularité de leurs images que de leur célébrité personnelle, rend tentant d'y voir des idéaux-types. C'est-à-dire des cas d'école à même d'illustrer des tendances et des parcours que l'on retrouverait chez la majorité des praticiens du métier. Accepter cette idée, c'est accepter que l'on puisse tirer d'une trajectoire individuelle, ou de trois, une synthèse de ce que représentent plusieurs milliers d'individus dans leur globalité. Un pari tentant au vu de la synthèse explicative qu'il propose, mais un pari erroné.

La question de l'idéal-type est intéressante à plus d'un titre. Elle permet d'illustrer des trajectoires et d'en donner pour exemples des traits prévalents, néanmoins elle n'explique pas. Expliquer dans ce contexte, c'est rendre la part respective aux deux grandes influences dans l'exercice du métier : les conditions matérielles et les représentations. Les premières sont pour ainsi dire déterminantes. Elles structurent le champ des possibles en fournissant une chaîne de production, une hiérarchie des tâches et un ensemble de produits réalisables. Les deuxièmes semblent influencer, non pas sur la possibilité, mais sur la manière de faire. Les représentations offrent un schéma de conduites, des façons de réaliser les tâches évoquées plus haut. L'individu singulier, étant tributaire de ces dynamiques conjointes, ne peut s'élever au niveau d'abstraction de la moyenne statistique. Seul un artéfact explicatif le peut. Cet artéfact est l'individu idéal-typique, qui n'a pas corps dans le réel, mais qui rassemble la plus grande plage des caractéristiques observées dans celui-ci.¹²²

Selon Becker, les représentations ont une forte utilité dans l'auto-détermination. Dans les années 1990, nous dit Becker : « *La réalité est moins héroïque. Le photojournalisme est le produit des contraintes économiques qui pèsent sur le journalisme en général. [...] Il existe des légendes héroïques racontant l'histoire des quelques photographes qui ont eu assez de courage ou ont été assez indépendants pour surmonter ces obstacles, mais elles ne servent qu'à donner du courage à ceux qui, dans leur travail, demeurent encore tributaires de ces contraintes.* » La pluriactivité (écriture d'articles, légendage, prise de photos, retouche) et la subordination (aux rédacteurs en chef et aux éditeurs) sont monnaie courante, alors que les personnalités mythiques proclament une indépendance et un affranchissement de fait¹²³. Becker montre que l'image, quelle que soit sa vocation (documentaire, sociologique, journalistique), est toujours produite par des acteurs plus ou moins libres dans leurs choix, pour des publics plus ou moins réceptifs à leur travail. C'est l'épineuse question de la fonction, de tel ou tel autre type de photographie qui éclaire son but affiché. Charge au sociologue ensuite de confronter cette ambition aux faits.

Le dernier élément qui nous intéresse dans cet article est sa conclusion, que nous prendrons comme ligne directrice. Outre sa leçon sur l'importance de l'ouverture en sciences sociales et sur l'écueil du dogmatisme, il revient sur la centralité, et les limites, de l'acte de nommer afin de comprendre :

« Les photographes sont soucieux de ce qu'ils font et ils espèrent éviter les confusions en trouvant le terme exact pour ce qu'ils font. Mais la "magie du mot" n'est pas plus efficace

¹²² Max Weber, *Le Savant et le Politique*, (1919), Paris, La Découverte, 2003, 210 p.

¹²³ C'est le principe fondateur de la coopérative internationale de photographes, Magnum. Fondée en 1947, elle a pour but de permettre aux photographes de rester détenteurs de leurs droits d'auteur lors de la réalisation de commandes et de la diffusion subséquente de leurs images au sein de publications.

dans la résolution des problèmes photographiques que dans celle des autres problèmes. Les travailleurs de l'image trouveront leur légitimité dans la réponse que leur travail, quel que soit le nom qu'on lui donne, suscite chez ceux qui le regardent. Ils trouveront donc une direction pour ce qu'ils font dans les circonstances particulières de l'action et dans la combinaison des organisations, des publics et des pairs au milieu desquels ils se trouvent quand ils font leur travail. »¹²⁴

¹²⁴ Howard Becker, « Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context », Op. Cit.

4. Constats tirés de la littérature

4.1 La diversité objective des conditions

De nombreuses résistances à la compréhension du milieu ont cristallisé en son sein, et ce depuis les années 1960 au moins :

« Le photographe serait “individualiste”, “particulariste”, “jaloux de ses travaux”, bref un indépendant qui “fauche les idées des autres et ne sait pas coopérer”. C’est d’abord à cette nature particulière, admise par tous les professionnels, que l’on attribue la désorganisation de la profession. [...] Peindre la solitude du photographe isolé, ou celle du groupe isolé, ou bien encore celle du photographe isolé au sein d’un groupe isolé, c’est toujours faire varier un même thème selon une même logique. Ce défaut d’unité ne tient-il pas aux caractéristiques de la profession plutôt qu’aux caractères des professionnels et ne reflète-t-il pas la diversité objective des conditions ? »¹²⁵

Le statut des photographes est un casse-tête administratif. On y compte des employés, des indépendants, des artisans et des chefs d’entreprise avec ou sans employés à charge. Le statut ne fournit pas de bornes claires pour délimiter l’activité et ses pratiquants. À cela s’ajoute la diversité des secteurs d’activité : presse, publicité, e-commerce, entreprise, État, spectacle... Depuis septembre 2019, nous avons réalisé plus de trente entretiens avec des photographes, par téléphone, à leur domicile ou bien dans leur studio. Mobilisés par réseaux de connaissances interpersonnelles, ces hommes et femmes âgés de 27 à 88 ans, travaillent dans les défilés et la mode, dans l’événementiel et le mariage, pour des entreprises (portraits du personnel et photographie de locaux), dans la presse et pour la Mairie de Paris. Certains possèdent une boutique où ils vendent du matériel photographique, d’autres possèdent un studio, d’autres encore se sont récemment reconvertis ou sont au chômage. On y rencontre plusieurs attitudes, plusieurs ambitions, plusieurs modes de réussite vis-à-vis de la photographie.

Les auteurs du rapport de 2015 pour le ministère de la Culture font état du même constat. Ils notent également la variété des cadres dans lesquels les photographes sont employés, mais tentent de tirer au clair la question des distinctions catégorielles dans la nomenclature officielle :

« Nous formulons cependant l’hypothèse que la majorité des photographes se situe dans la PCS465c du fait de son périmètre plus large et de son intitulé générique (« photographe »). C’est également la seule PCS qui permet de repérer statistiquement les photographes. Les « photographes auteurs » seront en revanche mieux décrits statistiquement à partir des données de l’Agessa. »

D’autres sont rattachés à la Convention Collective Nationale (CCN) des professions de la photographie (IDCC 3168) ; convention qui rassemble également le commerce de détail de matériel photographique et de matériel de précision (code APE 47.78C Autres commerces de

¹²⁵ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 246-7.

détail spécialisés). Les auteurs avancent plus loin que cette « frontière qui passe entre la photographie artistique et les autres domaines de la photographie » se retrouve dans la classification des professions (PCS) ainsi que dans celles des activités (APE). Les photographes sont souvent les premiers à récuser ce classement par une « *diversité des pratiques et de la sémantique.* » Sans oublier de souligner la difficulté de nommer et son effet sur les acteurs. Face à ces constats empiriques tirés de l'enquête, il est intéressant de relayer les représentations des photographes à ce sujet : « *Le tout forme un mille feuilles face auquel il est de plus en plus difficile de s'y retrouver, tant pour les professionnels que pour les gestionnaires et administrateurs de ces différents régimes.* »¹²⁶

Malgré ces obstacles, la profession jouit toujours d'un certain attrait. Que ce soit par la consécration culturelle du photographe et son lot de représentations associées¹²⁷, ou par la glorification de maîtres institués, la photographie est tributaire de représentations établies au sein de l'imaginaire collectif. Sans nécessité explicite de diplôme, elle paraît accessible et accueillante pour des individus au parcours atypique ou non académique. Côté pratique, le message martelé par les fabricants encourage la professionnalisation croissante des photographes et la mise à jour de leur matériel pour rester dans l'ère du temps. Les conditions de son attractivité recoupent précisément les paradoxes qui la traversent et que nous n'avons eu cesse de souligner. Comme le résume Sylvain Maresca : « *La photographie est en effet le métier d'un petit nombre en même temps que la pratique du plus grand nombre* »¹²⁸. Nous allons nous pencher sur trois temps distincts dans l'activité des photographes. Tout d'abord, l'apprentissage du métier et la formation. Puis, l'entrée sur le marché et les stratégies d'implantation. Enfin, la gestion du quotidien et les tâches réalisées. À chaque fois, au sein de ces trois temps, nous nous pencherons sur ce que les actifs ont de commun, indépendamment des questions de placement dans des sous-branches du métier.

4.2 La formation au métier controversée

La question de la formation au métier de photographe est vivement débattue par les chercheurs et par les photographes eux-mêmes. Pierre-Michel Menger rappelle sa faible influence, en bout de course, sur les revenus professionnels tirés de l'activité artistique. Cependant, elle joue beaucoup sur la rémunération dans les activités secondaires. Ainsi, le niveau de formation a un effet indirect sur la rémunération dans les professions à caractère artistique. Pareillement, l'équipe de Pierre Bourdieu livre un message en demi-teinte sur l'importance de la formation. D'abord mobilisé à l'état brut, le diplôme sert à séparer ceux qui ont fait des études des autres. Les chiffres poussent cette équipe de chercheurs à écrire en 1964

¹²⁶ L'ensemble des chiffres et citation provient du rapport de 2014 du cabinet Ithaque, Op. Cit. pp. 9-20.

¹²⁷ Point qui mériterait développement. Comme précédemment mentionné, le cinéma a indubitablement contribué à installer cette figure dans le paysage des tropes culturels. Un inventaire remarquable est dressé par les concepteurs de l'émission d'Arte « Blow Up » *Le Photographe au cinéma* (2015).

¹²⁸ Sylvain Maresca, « Photographes : sociologie d'une profession mal connue », Cahier Louis-Lumière, 2010.

que le photographe est, en moyenne, un mauvais élève, sans le bac, devenu photographe par opportunisme, parce que la profession est accessible sans diplôme et qu'elle exerce, par ses applications commerciales, médiatiques et artistiques un attrait sur les jeunes esprits. Le détail de l'accès à ce métier trace les contours d'une division selon des lignes attendues : la classe sociale. Les plus modestes souhaitant accéder au métier de photographe, s'y adonnent le plus souvent sans diplôme ni formation. Ils apprennent sur le tas, à l'école de la vie, en devenant assistants ou bien laborantins. Les plus favorisés, eux, passent presque toujours par une formation professionnelle et diplômante telle que l'école de photographie. Ces écoles rassemblent entre 1961 et 1964, 29 % de fils de cadres supérieurs (dont la moitié a obtenu le baccalauréat), 14 % de fils de basses classes (ouvrier, agriculteur, personnel de service) et 46 % de fils de classes moyennes¹²⁹. Même après avoir suivi les enseignements dispensés dans une école de ce type, les diplômés doivent effectuer un stage auprès d'un professionnel en exercice. Ils accèdent, par voie de conséquence, à une forme d'apprentissage. En conclusion, si le métier de photographe exige une forme d'apprentissage, ce qui diffère est la durée avant d'y accéder, ainsi que le nombre de diplômes obtenus en chemin. Les classes aisées et moyennes favorisent un cursus long et diplômant, alors que les classes défavorisées préfèrent, quant à elles, des formations courtes, souvent non diplômantes, proposant un accès rapide à la profession et à une forme de rémunération.¹³⁰

Plus que le diplôme, nous trouvons que la formation sur le tas et l'apprentissage, constituent le socle d'appartenance à la profession. L'évolution des techniques, synonyme de simplification dans l'opération des appareils photographiques, modifie sans cesse cette période d'apprentissage. Boltanski et Chamboredon insistent que la formation en apprentissage se retrouve fragilisée par l'autonomisation croissante des appareils. Si moins de temps est nécessaire à la maîtrise du processus photographique (c'est-à-dire à la chaîne d'opérations qui va de la prise de vue à la distribution des clichés), alors moins de temps est nécessaire à l'apprentissage. La durée de cette étape assure la sélection des candidats les plus habiles, par élimination des éléments moins doués, et la constitution d'un esprit de corps par l'acquisition d'une connaissance verticale du métier. En effet, durant les mois, ou les années, où l'apprenti photographe passe par plusieurs postes dans la chaîne d'opérations, il apprend à en réaliser plusieurs tâches constitutives (développer, tirer, retoucher, assister, préparer un plateau, organiser une prise de vue, etc.). Aujourd'hui, le rétrécissement de la chaîne de production photographique et le raccourcissement de cette période d'apprentissage entraînent une forme de dépossession technologique. Cette dépossession se fait au profit des injonctions temporelles (plus vite) et pécuniaires (moins cher) qui sous-tendent les évolutions du marché. C'est le client et le consommateur qui sont les grands gagnants de ces évolutions. Les nouveaux outils photographiques introduisent la possibilité, qui va croissante, de rejoindre les rangs des photographes professionnels, dont les impératifs de maîtrise technique s'amenuisent considérablement à mesure que le fonctionnement des boîtiers s'automatise :

¹²⁹ Voir la note de bas de page dans Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 250.

¹³⁰ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit., p. 256.

« L'apprentissage était nécessaire pour tous ceux qui voulaient exercer la profession ; les apprentis photographes devaient se familiariser avec l'ensemble des tâches, même les plus humbles. La complexité et la longueur de cette formation conféraient au groupe professionnel une certaine homogénéité, en cela surtout qu'elle lui permettait de contrôler le recrutement de ses membres : le tout-venant des amateurs et des gens sans qualification ne pouvait s'introduire dans la profession. [...] La rationalisation et le perfectionnement technique tendent donc à priver le groupe professionnel de son unité et la profession de sa spécificité parce qu'ils en facilitent l'accès ou parce qu'ils font de la photographie, en ses formes les plus complexes, une technique d'appoint acquise rapidement par des spécialistes d'autres disciplines. »¹³¹

L'actualisation de ces résultats par l'Insee montre que, pour 2009-2012 (données lissées sur trois ans), la majorité des photographes sont détenteurs d'un diplôme égal ou supérieur au baccalauréat (91 %), seuls 9 % sont détenteurs d'un CAP-BEP uniquement. En affinant la lecture statistique du dernier diplôme obtenu, on observe que 37 % ont un diplôme du supérieur (de niveau licence ou master) et 53 % ont un Bac ou une formation professionnelle. Fait important à remarquer, les diplômes obtenus dans le supérieur sont parfois sans rapport avec la photographie, ce qui explique que 50 % des professionnels prétendent être autodidactes. Parmi ceux qui ont suivi des études en lien direct avec la photographie, près de 60 % estiment avoir été bien préparés pour la profession¹³². Comme il y a cinquante ans, chez Bourdieu, il convient de relativiser les apports de l'école professionnelle.

La crise de l'enseignement dans les arts

Contrairement à bon nombre de professions où les équations de salaire font la part belle à la formation (durée des études et type de diplôme obtenu), les professions artistiques comportent plusieurs obstacles qui limitent le pouvoir explicatif de ce facteur. Pierre Michel Menger propose de creuser le rapport entre la formation et l'apprentissage. Il souligne un paradoxe :

« [...] pour une large part, les artistes, une fois professionnalisés, déclarent se livrer à un désapprentissage ou, du moins, ils relativisent ouvertement l'importance de leur apprentissage initial. [...] L'enseignement occupe de ce fait une position parfaitement ambivalente dans la biographie des artistes : tenu pour essentiel quand il s'agit de former et de révéler les talents de l'apprenti artiste, il est quantité négligeable quand il faut en mesurer l'influence exacte sur la personnalité de l'artiste. »

Ce désalignement produit une forme de crise de l'enseignement dans ces filières, déjà marquées par la rupture avec les traditions. La rapide évolution des médias, des pratiques et des marchés conduisent à une forme de déracinement. Ces éléments influent, tant sur la pertinence

¹³¹ Pierre Bourdieu, *Un Art Moyen*, Op. Cit., pp. 251-2.

¹³² Remi Vaublanc et Claire Debeauvais, *Le Métier de photographe*, Ministère de la Culture, 2015, pp. 12-13.

des enseignements dispensés par les enseignants, que sur la réception et le ressenti des élèves. Il y a un cercle vicieux, comme le décrivent certains des photographes que nous avons interrogés. Comme le résume Judith Adler dans *Artists in Offices*¹³³ : « *Moins un segment professionnel fonde son art sur une compétence lentement acquise, et plus il se fie à la mystique de la technologie la plus avancée, moins il est protégé contre un taux vertigineux d'obsolescence.* »

« La formation se décompose en formation initiale et en apprentissage par la pratique. L'activité se décompose elle-même en plusieurs composantes : le travail artistique qui correspond à l'engagement professionnel désiré, avec ses risques élevés, et avec ses ressorts de motivation intrinsèque ; le travail artistique ou para-artistique exercé en complément (enseignement, animation, journalisme, etc.) ; les activités adjacentes, non artistiques constituées de jobs alimentaires ou d'emplois stables, qui soutiennent l'engagement vocationnel. La rémunération tirée du travail artistique est composée de revenus monétaires et de gratifications non monétaires. Les revenus tirés des activités artistiques de complément et des activités adjacentes sont principalement ou exclusivement des revenus monétaires, qui complètent les revenus artistiques ou qui s'y substituent plus ou moins durablement, en cas de rémunération faible et instable du travail artistique principal. »¹³⁴

4.3 Le photographe dans son dispositif

Pour le moment, tout photographe a besoin d'un appareil photographique, outil qui, bien que spécialisé, est entré au régime de la consommation courante. Il n'y a qu'à parcourir les allées d'un magasin dédié, ou les rayons virtuels d'un site de vente d'équipements électroniques pour constater l'ampleur de l'offre. APS-C, *Full Frame*, Micro 4/3, focale fixe ou objectifs interchangeables, boîtier tropicalisé, 12 millions ou 50 millions de pixels... La quantité d'appareils proposés est étourdissante. Dans ce foisonnement, quels critères déterminent le choix des professionnels ?

Nous soutenons que les professionnels se constituent à part des autres usagers du médium, que leurs choix sont guidés par des exigences telles que la fiabilité, la rapidité, la robustesse, la qualité du rendu et, dans une certaine mesure également, par les normes de l'industrie dans laquelle ils évoluent. Les réponses que nous avons recueillies (par voie de questionnaire, ou d'entretien) indiquent une homogénéité dans le matériel photographique employé. Cette unité rapproche les professionnels et les range à part des utilisateurs au sens large. On retrouve ce clivage, parmi les photographes que nous avons interrogés, dans la préférence pour la taille du capteur qui détermine la qualité de l'image obtenue.

Des données allant dans ce sens nous proviennent d'un cabinet de conseil américain spécialisé dans l'image et les stratégies de marketing numérique, Keypoint Intelligence -

¹³³ Judith Adler, *Artists in Offices*, New Jersey, Transaction Books, 2003, 165 p.

¹³⁴ Toutes les citations précédentes, sauf indication contraire, proviennent de Pierre Michel Menger, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard, p. 250.

InfoTrends. Selon leur étude de 2018 à destination des fabricants et revendeurs d'appareils photographiques¹³⁵, les photographes professionnels interrogés sont à la recherche de deux choses : des appareils à objectifs interchangeables et des appareils à grand capteur (le capteur dit *full-frame*, au format de 24x36mm a leur préférence). Cela se traduit par une intention d'achat de 72 % projetée pour 2020 (un taux de renouvellement qui a de quoi intéresser les fabricants) que ce soit pour des appareils reflex ou *mirrorless* correspondants à ces critères. Le choix de l'appareil n'est pas anodin. Il a un impact direct sur les usages. Plus de 30 % des photographes proposent de la vidéo à leur clients, ce qui explique leur appétence pour les plus gros capteurs et les boîtiers versatiles permettant de réaliser des images fixes comme des séquences vidéo. Concrètement, l'appareil détermine le champ des possibles photographiques. Les propriétés intrinsèques du boîtier conditionnent les caractéristiques de l'enregistrement : la technologie d'inscription (analogique ou numérique), le format (moyen format, 24x36mm, 4x5 inch etc...), les technologies embarquées (la stabilisation optique, la motorisation de la mise au point ou du rembobinage...). À cela s'ajoutent les propriétés de l'optique employée, c'est-à-dire le type d'objectif avec son angle de vue, la taille de son diaphragme, le nombre de ses éléments, le revêtement des lentilles et ainsi de suite. Enfin, les accessoires de prise de vue comme les flashes, strobes, trépieds, poignées viennent compléter ou prolonger les traits caractéristiques du couple appareil-objectif. Ainsi, l'appareil photographique fonctionne dans un environnement modulaire.

Réduire le photographe au maniement et à la maîtrise de l'appareil photographique, c'est se priver de la compréhension de l'écosystème entier dont le professionnel est dépendant pour la prise de vue. C'est pourquoi il est utile de parler de *dispositif élargi*. Entendu ainsi, le terme englobe des éléments de nature matérielle et des éléments de nature sociale. Le choix d'une focale d'objectif, d'un type d'enregistrement, d'un éclairage particulier, le placement d'un assistant avec un réflecteur ou le choix du déclenchement, sont tous actualisés en vertu des intentions, des goûts, des schémas mentaux et des références iconographiques de l'instance décisionnaire. Cette instance décisionnaire, c'est le photographe, pilote du dispositif dans son ensemble. C'est le photographe qui, tranchant dans la virtualité des permutations possibles, fait émerger l'assemblage définitif des modules.

Commander pour créer

Si, au sens figuré, le photographe est le « roi » de la prise de vue, l'appareil photographique est, symboliquement, la pièce maîtresse de ce dispositif. Dénué au maximum, le dispositif ne requiert que ces deux seuls agents. Le décideur et l'outil. L'appareil mériterait sa propre étude tant il est « social » au sens où il est au cœur d'intentions sociales diverses. L'appareil photographique dépend d'une chaîne qui lie un constructeur (ingénieurs et ouvriers) à un distributeur (manutentionnaires et vendeurs) à un client (professionnel ou amateur). En ce

¹³⁵ Étude portant sur 1 855 photographes américains. « *Keypoint Intelligence - InfoTrends Study Shows Photography and Videography Industry Open to Change* », 13 mars 2019.

sens élargi, l'appareil photographique est *fait social*. On peut songer à la définition du fait social par Émile Durkheim, l'appareil photographique possède, en effet, cette « *remarquable propriété qui existe en dehors des consciences individuelles.* »¹³⁶

Le caractère social de l'objet est renforcé par sa fonction en situation. Il est frappant de noter, comme nous l'avons fait lors de nos observations, que dans les mains du photographe professionnel, l'appareil est un insigne de pouvoir. Il symbolise autant qu'il actualise la relation d'autorité qui lie le sujet photographié à son photographe. Voici ce qui a été relevé lors d'une séance d'observation avec la photographe Margot et son assistant :

J'ai déambulé dans les rues du 10^e arrondissement en compagnie de Margot, son assistant et un écrivain afin de faire un portrait pour sa maison d'édition. Dès les premiers instants de la séance, une dynamique parfaitement naturelle sembla s'installer. L'écrivain réservé, devint complètement docile et la photographe accueillante devint subrepticement autoritaire. Sa façon d'agir était directe mais gracieuse. Ainsi, l'écrivain se plia sans broncher à toutes ses suggestions : se reposer contre un mur coloré, lever la jambe et rester en appui sur son pied, se tourner vers la lumière, incliner la tête, baisser les yeux, sourire, ne pas sourire... Le ballet qui se déroulait sous mes yeux paraissait découler d'une scénographie préétablie. Avec bonne humeur et fermeté, la photographe obtint tout ce qu'elle voulait de son sujet sous les yeux habitués de son assistant tenant le réflecteur à l'autre bout de la rue.¹³⁷

On peut se demander, dans cet extrait, si la possession de l'appareil ou l'emploi de directives de mise en scène étaient des marqueurs suffisants pour imprimer au sujet une certaine déférence. Cette déférence est-elle le fait de la conscience que la photographe façonne une image de nous et que nous avons tout intérêt à suivre ses indications pour obtenir un résultat flatteur, ou est-elle simplement une subordination circonstancielle à celui qui se situe derrière la caméra ? En d'autres termes, se plie-t-on au jeu par confiance en la compétence du photographe, ou s'y plie-t-on par crainte de ce que pourrait engendrer le redoutable outil photographique ?

À notre sens, il convient plutôt de tenir compte avant tout de l'asymétrie de la relation et de pencher pour la deuxième. La détention de l'appareil photo semble bien commander l'attention et l'obéissance. Combien de fois vous êtes-vous arrêté dans la rue pour laisser une personne prendre une photographie ? Combien de milliers de personnes avez-vous vu changer leur contenance lorsqu'ils étaient braqués par un objectif ? Le paroxysme de cette déférence à l'appareil est dans le « selfie », cet autoportrait qui revendique l'absence de photographe, ou plutôt qui redouble le sujet et le photographe. Le regard rivé sur l'écran de son téléphone, l'auteur de « selfie » peut orchestrer sa prise de vue comme devant un miroir tout en obtenant un résultat « du bon côté de l'objectif » c'est-à-dire depuis le référentiel de la caméra et non de l'observateur (comme c'est le cas du miroir). Le « selfie » offre le confort de pouvoir piloter sa

¹³⁶ Émile Durkheim, *Les Règles de la Méthode Sociologique*, (1895) Petite Bibliothèque Payot, 2009, p. 62.

¹³⁷ Extrait des notes de terrain avec la photographe « Margot ».

prise de vue en abolissant la fracture caractéristique entre celui qui voit (le photographe) et celui qui ne voit pas (le sujet).¹³⁸

Il est des cas où l'asymétrie est canalisée par l'environnement. Un studio photographique présente un tel cas de figure où l'agencement de la pièce commande les actions des deux parties. Nous avons eu le loisir d'observer le fonctionnement de trois studios. Les observations faites chez un photographe traditionnel du 2^e arrondissement sont utiles ici. Les clients qui entraient dans la boutique pour se faire photographier demandaient le plus souvent des photographies pour un document officiel, une carte d'identité, un passeport ou encore un permis de conduire :

Une dame d'une trentaine d'années entra, et s'adressa au photographe derrière le comptoir. En un instant elle fut vissée sur un tabouret dans un coin de la boutique, placée en face d'un appareil sur trépied et d'un flash-parapluie. Le photographe retourna encaisser un client qui achetait des pellicules. L'opération terminée, il retourna voir la dame qui attendait, jambes croisées, en pianotant son portable. Le photographe revint. Il se plaça derrière la caméra, visa avec l'écran. Flash. La première photo fut prise sans prévenir. La dame, surprise, rangea son portable à la hâte.

« Attendez, on peut la refaire ?

– Bien-sûr, je testais juste la lumière.

La femme se détendit un peu.

Voilà, on y va. Regardez bien en face. »

La session dure moins d'une minute. La femme se relève et se dirige vers le comptoir. Le photographe lui montre les clichés qui ont été transférés depuis une carte SD vers un ordinateur. Sur le moniteur, elle choisit celle qui lui convient le mieux. Quelques instants plus tard, le photographe lui tend une pochette de papier glacé contenant son portrait imprimé en cinq exemplaires.¹³⁹

Mais il semblerait que la possession d'un appareil photographique soit de moins en moins un poste de dépense pour les ménages. La tendance observée par Bourdieu de son temps : la possession d'un appareil comme signe de confort matériel est caduque. La photographie apparaît bien moins comme un poste de dépense à part entière des ménages en 2020. Car cette dernière est une fonction parmi d'autres de nos appareils électroniques, tels que les ordinateurs, tablettes, smartphones et autres.

L'innovation technologique va dans le sens d'une simplification d'opération, une réduction dans la chaîne de production entre le photographe et l'image finale, une plus grande autonomisation de l'appareil grâce à une plus grande concentration de technologies en un même objet. L'effet cumulé de ces changements, autonomisation et fonctions photographiques annexes, a entraîné la baisse des coûts de la pratique (l'investissement en termes de savoirs et

¹³⁸ Un article stimulant à ce sujet est dû à André Gunthert, « La Consécration du selfie », *Études photographiques*, (vol. 32), 2015.

¹³⁹ Extrait des notes d'observation dans une boutique photographique parisienne.

de savoir-faire est moindre) en même temps qu'un plus grand contrôle sur le processus de création et de distribution par le photographe lui-même. Pour reprendre la terminologie que nous avons mise en place, nous pourrions dire que le *dispositif* se trouve condensé. Ce contrôle accru des étapes-clefs dans le processus n'est cependant pas un affranchissement total vis-à-vis des contraintes. Ce que le dispositif gagne en condensation, il le perd en modularité. Or, c'est bien dans la modularité que se trouve la liberté d'agir et de choisir du photographe. La dépendance à un dispositif condensé prive le photographe d'adaptabilité, de marge de manœuvre (et de marge d'erreur) ; la composition avec les données de la situation de prise de vue s'en trouve réduite. Le photographe n'a pas plus d'emprise sur l'appareil, que l'ouvrier qualifié n'en a sur sa machine. Avant même la compréhension des divers systèmes d'exploitation, logiciels, formats numériques et technologies d'affichage, se pose la simple question d'en être conscient. Le simple fait de se tenir au fait des évolutions techniques est un travail en soi.

L'absence relative de l'appareil dans les analyses de Bourdieu, témoigne non seulement d'un biais académique pérenne mais d'une attitude potentiellement nationale. À en croire les historiens de la photographie Michel Poivert et Quentin Bajac, la France a toujours délaissé la part technique au profit du *génie créatif* de quelques photographes. Tout le contraire des États-Unis. Les deux approches s'opposent, l'une élitiste, l'autre vernaculaire. Ce sont là, en substance, les propos que ces deux historiens ont tenu à l'INHA (Institut national de l'histoire de l'art) lors d'une table ronde sur la « post photographie »¹⁴⁰. À notre sens, la dimension technique est capitale dans la mesure où elle détermine directement les usages. Comprendre la technique, c'est se donner les moyens de saisir ce qui est possible. Et, par là même, d'obtenir un étalon auquel comparer les productions. Comme l'exprime pertinemment le philosophe allemand Walter Benjamin : « [...] *ce qui demeure décisif en photographie, c'est toujours la relation du photographe à sa technique.* »¹⁴¹

4.4 Un rapport ambigu à la technique

Malgré le lien de causalité entre la chose technique sur le résultat obtenu, nombre de photographes professionnels la rejettent. Ils dédaignent les discours ouvertement techniques et le jargon, qui sonnent peut-être comme un étalage de *culture* professionnelle. Pourtant, compte tenu du rythme de renouvellement technologique dans l'industrie photographique, la question du matériel n'est pas simple à évacuer. Le respect de conventions picturales semble indispensable à la réussite commerciale. Ces conventions se regroupent au sein de modes de représentation qui dépendent, toutes deux, des outils employés et, *a fortiori*, de la technique. Sa mise à distance s'entend comme une forme de résistance. La résistance revient à ceux qui justifient des dispositifs dépassés, au mépris des innovations subséquentes. La posture, quant à

¹⁴⁰ Michel Poivert et Quentin Bajac, « La Post-photographie, et après ? » [Table ronde, Auditorium de l'INHA, 15 Avril 2019].

¹⁴¹ Walter Benjamin, *Brève histoire de la photographie* (1931), Partie I, Paris, Éditions Allia, 2012.

elle, retient ceux qui font preuve d'une réelle connaissance technique mais la cachent derrière le mépris de ce qui relève, à leurs yeux, du prosaïque. Cette imbrication entre sincérité et façade est relevée par l'observatrice Susan Sontag :

« *But as cameras get ever more sophisticated, more automated, more acute, some photographers are tempted to disarm themselves or to suggest that they are not really armed, and prefer to submit themselves to the limits imposed by a pre-modern camera technology—a cruder, less high-powered machine being thought to give more interesting or expressive results, to leave more room for the creative accident. Not using fancy equipment has been a point of honor for many photographers—including Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson, Frank—some sticking with a battered camera of simple design and slow lens that they acquired early in their careers, some continuing to make their contact prints with nothing more elaborate than a few trays, a bottle of developer and a bottle of hypo solution.* »¹⁴²

Le passage de Sontag étaye notre hypothèse : le travail des professionnels dépend de leur matériel – que certains, par leur clientélisme (*brand fidelity*) ou leur quête de perfection, glorifient¹⁴³ – mais l'association, ou la réduction à ce dernier est activement évitée. Cette contradiction apparente fait jaillir l'importance de l'image du photographe. Maîtriser *son* image, autrement dit l'image de soi du photographe, est une façon de se positionner par rapport à la concurrence et par rapport aux amateurs. Nos professionnels se différencient par un large spectre de comportements. De tous les entretiens réalisés, aucun photographe interrogé ne tombe dans le « fétichisme de la marchandise »¹⁴⁴. Certains se tiennent au fait des nouvelles sorties et renouvellent régulièrement leur matériel, alors que d'autres n'affichent que négligence et attendent que leurs boîtiers soient complètement obsolètes ou inutilisables avant d'en changer.

Malgré les efforts des industriels, on remarque que le marché, selon la *Camera and Imaging Products Association* (Cipa) – association japonaise des plus grands constructeurs de matériel photographique du secteur numérique – a connu une crise entre 2008 et 2012¹⁴⁵. Si l'on observe un effondrement depuis 2008 dans la vente des appareils compacts (grande consommation, grand public), le marché professionnel n'a pas été frappé aussi durement. La

¹⁴² Susan Sontag, *On Photography*, Op. Cit., p. 124 : « Mais à mesure que les appareils photographiques deviennent de plus en plus sophistiqués, plus automatisés, plus précis, certains photographes sont tentés de se désarmer ou de laisser entendre qu'ils ne sont pas réellement armés. Ils préfèrent se soumettre aux limitations qu'impose l'emploi des appareils prémoderne, machines plus rudimentaires, censées donner des résultats plus intéressants ou plus expressifs, pour laisser plus de place à l'accident créatif. Ne pas utiliser d'équipement sophistiqué a été un point d'honneur pour de nombreux photographes – notamment Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson, Frank – certains s'en tiennent à un appareil photo dégingué, d'un maniement simple avec un objectif lent, acquis au début de leur carrière, d'autres réalisent leurs impressions avec seulement quelques cuves, une bouteille de révélateur et une bouteille de peroxyde d'hydrogène. » [Traduction de l'auteur].

¹⁴³ On peut penser à deux expressions de la comparaison compulsive, le *benchmarking* et le *pixel-peeping*. Ces termes anglo-saxons désignent respectivement les mesures de performance du matériel et l'analyse, au pixel près, de la qualité de rendu d'un capteur numérique donné.

¹⁴⁴ Le terme popularisé par Guy Debord dans *La Société du spectacle* (1996) est déjà présent chez Marx, *Le Capital* (1867).

¹⁴⁵ Se référer au rapport de la *Camera and Imaging Products Association*, Mars 2014, p. 4.

vente d'objectifs et d'appareils à objectifs interchangeables a connu un simple ralentissement depuis 2012. Contrairement au marché des consommateurs grand public (pour qui l'achat d'un appareil est une dépense somptuaire), le marché des professionnels est relativement stable : signe d'une demande constante et en augmentation.

Sontag offre un commentaire sur l'appareil photographique dans les années 1970. Elle l'associe, symboliquement, à l'arme à feu. Une comparaison sensationnaliste qui, bien que pourvue d'attraits, confine à la mésentente. La suite de son analyse de l'image commerciale de l'appareil photographique, véhiculée par les fabricants, est plus intéressante :

*« Like a car, a camera is sold as a predatory weapon—one that is as automated as possible, ready to spring. Popular taste expects an easy, invisible technology. Manufacturers reassure their customers that taking pictures demands no skill or expert knowledge, that the machine is all-knowing, and responds to the slightest pressure of the will. It's as simple as turning the ignition key or pulling the trigger. »*¹⁴⁶

La vente d'appareils au grand public repose sur le principe de la solution « clé en main ». L'appareil du jour permet de combler les écarts de connaissance et de talent. L'achat assure, ou plutôt rassure, sur le caractère atteignable de l'excellence. Les appareils photographiques de 2023 promettent foncièrement la même chose que leurs homologues des années 1970. Si l'excellence n'est plus l'apanage des professionnels, leur production se distingue-t-elle de celle du tout-venant ?

Le succès nous apparaît comme l'aboutissement heureux d'une forme de négociation, ou de lutte, avec les circonstances. Les photographes doivent composer avec le public, les autres photographes, les autres artistes, la critique mais aussi avec leur propre outil, qui, laissé à son fonctionnement conventionnel, se borne à reproduire du mieux de ses capacités techniques la scène donnée en face. L'appropriation et le détournement du circuit typique de fabrication de l'image photographique, ou sa mise en scène, est un gage de réussite. La distinction principale entre ceux qui réussissent et ceux qui ne percent pas tient, nous dit Chamboredon, au capital social, au groupe de pairs. Tout virtuose est nécessairement le virtuose d'un groupe, d'une époque, d'un moment qui lui permet de temporairement suspendre ses remises en question pour se plonger dans le présent et faire plutôt que de dire, de produire des images plutôt que d'énoncer une intention.

4.5 La mesure de la réussite

Les travaux de Nathalie Heinich l'ont abordé de manière étendue, le succès est une variable du parcours individuel que l'on peut tenter de quantifier, notamment grâce à des

¹⁴⁶ Susan Sontag, *On Photography*, Op. Cit., p. 14 : « Comme une voiture, un appareil photographique est vendu comme une arme de prédation, automatisée à souhait et prête à bondir. Le goût populaire attend une technologie simple et invisible. Les fabricants rassurent leurs clients sur le fait que prendre des photos ne nécessite aucune compétence ou connaissance pointue, que la machine omnisciente répond à la moindre pression de la volonté. C'est aussi simple que de tourner la clé de contact ou d'appuyer sur la gâchette. » [Traduction de l'auteur].

indicateurs comme le « capital de visibilité ». On peut se demander, dans le cas précis des photographes professionnels, comment se mesure le succès. Le chapitre cinq d'*Un Art moyen*, sans doute le plus riche pour notre étude, donne des éléments de réponse. D'abord négatif, le succès consiste à éviter le regard inquisiteur des autres. Se prémunir contre l'impression de déclassement social constitue un premier succès pour le professionnel :

« Ne s'agit-il pas avant tout de cacher aux autres et à soi-même que l'on est incapable d'atteindre aux métiers prestigieux ? La profession de photographe se prête particulièrement à ces jeux idéologiques parce que, ne requérant aucune formation rationnellement organisée, elle n'exige pas cet aveu et cette lucidité et permet au contraire les représentations oniriques du choix professionnel. »¹⁴⁷

Cette première approche s'étoffe d'une référence *sui generis* plus aboutie par les photographes :

« Que l'on soit artisan ou employé, que l'on exerce les activités les plus modestes (le laboratoire, par exemple) ou que l'on soit opérateur de prises de vues, le dissensus est partout aussi fort. Dans le meilleur des cas, on se donne en exemple, présentant son succès propre comme le modèle archétypal de toute réussite et se constituant soi-même comme instance de légitimité, valable pour l'ensemble de la profession. »¹⁴⁸

La célébrité d'un photographe fait-elle sens en dehors des légendes du milieu ? Hormis les Nadar, Disdéri, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis ou Raymond Depardon, la notoriété est-elle accessible au commun des professionnels ? La réponse de 1964 est mesurée :

« La renommée, dans ces conditions, apparaît avant tout comme temporaire : elle est fonction de la génération de photographes à laquelle on appartient. Le dissensus est moins fort à l'intérieur de chaque génération parce que, le plus souvent, la connaissance personnelle tient lieu de renommée : on présente comme grand photographe celui qui semble le plus prestigieux parmi ceux que l'on connaît personnellement. Essentiellement fondé sur les relations, ce simulacre de renommée ne dépasse pas le champ d'interconnaissance. »

Parler de réussite c'est peut-être déjà parler d'un certain type de photographie :

« L'image du photographe mondain, photographe idéal et idéal des photographes, sous-tend l'ensemble des représentations qui composent l'onirisme de la réussite. »¹⁴⁹

« Depuis plus de vingt-cinq ans, la photographie fonde son actualité dans un rapport de contemporanéité à l'art, au "champ" artistique comme disent les sociologues. On peut même dire que cette contemporanéité de la photographie et de l'art a succédé à l'autre

¹⁴⁷ Pierre Bourdieu (coll.), *Un Art Moyen*, Op. cit., p. 259.

¹⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Un art Moyen*, Op. cit., p. 266-7.

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *Un Art Moyen*, Op. cit., p. 269.

grande relation de contemporanéité qui constituait la photographie depuis les années 1930 : l'information. »¹⁵⁰

Paradoxalement, pour Boltanski et Chamboredon, ce n'est qu'en quittant le milieu de la photographie que l'individu peut véritablement signaler son succès. Pourtant, les occasions de se mettre en scène n'ont jamais été aussi nombreuses aujourd'hui. Le brio d'un Nadar n'est plus strictement nécessaire pour percer et connaître son « quart d'heure de gloire »¹⁵¹. Comme nous l'avons souligné, il n'y a jamais eu autant d'émulation autour de la photographie en France, ou à l'étranger. De plus, TikTok, Facebook, Instagram et YouTube jouent un rôle certain dans le paysage photographique contemporain, notamment pour les professionnels les plus enclins à l'usage de ces nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Le géant américain fondé par Mark Zuckerberg en février 2004 est une plateforme qui compte plus de deux milliards d'utilisateurs, utilisable dans quatre-vingt-seize langues différentes. Son pendant visuel et photographique, Instagram, lancé en octobre 2010 (racheté par le groupe Meta qui englobe également Facebook), revendique près d'un milliard d'utilisateurs et vingt-cinq langues d'utilisation aujourd'hui. Ce réseau social a entraîné l'apparition de figures publiques inextricablement liées à la plateforme : les « influenceurs ». Ces « Igers » comme on les appelle, ont des adhérents par centaines de milliers à destination desquels ils communiquent des messages publicitaires plus ou moins enrobés dans des posts *slice of life*, donnant à voir une image volontairement vernaculaire d'une vie construite autour de l'auto-promotion.

YouTube n'est pas un réseau social à proprement parler, même s'il intègre des fonctionnalités connexes. Il s'agit d'une plateforme d'hébergement de contenu audio-visuel, fondée en février 2005, comptant en 2018 près de deux milliards d'utilisateurs se connectant au moins une fois par mois. Le contenu y est organisé par chaînes de créateurs en fonction des abonnements de chacun et dont la génération de suggestions (basée sur les préférences affichées par l'utilisateur) fait débat.

Très tôt, ces réseaux ont suscité l'intérêt de la recherche académique internationale. On recense sur Google Scholar près de 751 000 résultats répondant à la requête « Instagram », 5 730 000 résultats répondant à « Facebook » et 3 130 000 résultats pour la requête « YouTube ». Loin devant « Photographie » qui génère seulement 445 000 liens vers des articles, extraits et citations sur le sujet. Leur rapprochement avec le monde des photographes est intéressant puisqu'il leur fournit, en théorie du moins, des opportunités professionnelles. L'analyse de ces réseaux en rapport avec la réussite (et l'échec) des photographes paraît essentielle aujourd'hui. D'autant plus que la rémunération directe générée par les vues d'un contenu posté sur YouTube deviennent un apport monétaire passif, au même titre que les droits d'auteur traditionnels s'appliquant aux photographies protégées par le droit d'auteur. Le revenu passif engrangé par les créateurs de contenu ainsi que la synergie dont ils bénéficient dans le

¹⁵⁰ Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, (2002), Paris, Flammarion, pp. 8-11

¹⁵¹ Sur la célébrité voir les références, en bibliographie, des auteurs suivants : Andy Warhol, Susan Sontag, Nathalie Heinich et Antoine Lilti.

lancement de leur chaîne (savoir-faire technique, qualité vidéo, montage...etc.) semblent populariser cette double pratique chez certains photographes ¹⁵².

L'imbrication de la photographie et de la vidéo, qui se pose par ailleurs pour une section grandissante de professionnels hors YouTube, est ici complète. Ces chaînes de créateurs de contenu/photographes proposent souvent des services payants en plus de leurs vidéos (rémunérées par le visionnage de bandeaux ou de clips publicitaires par le spectateur) ou par le soutien explicite de sponsors (Skillshare, plateforme d'apprentissage et de formation en ligne, et Squarespace, plateforme de création de sites web, sont récurrents étant donné leur placement sur le même créneau de consommateurs). Ces contenus vont de la vente de pré-réglages dans les logiciels de traitement de l'image (sous forme de réglages dans Photoshop, Lightroom, Capture One...), la vente de tirages photographiques et de « zines » (livres de photo petit format à auto-tirage réduit), à la vente de t-shirts et d'autres accessoires de mode¹⁵³. Certains créateurs ont même basculé l'intégralité de leur activité professionnelle vers YouTube. C'est le cas, notamment de Ted Forbes, ancien commissaire d'exposition en photographie au musée d'art d'Austin (Texas), qui anime une chaîne populaire (533 000 abonnés) et variée portant sur l'histoire de la photographie, des reportages avec des photographes connus, le test de matériel photographique, des tutoriels de retouche ainsi que sur le méta-commentaire de la plateforme ¹⁵⁴. Face à l'émergence de cette catégorie hybride, il convient de situer nos propres photographes, ce que nous avons interrogé par le biais d'entretiens ou par questionnaire. L'approximation, fournie par les données tirées de leur présence en ligne, constitue une bonne première approche de la question qui sera développée au sein des parties II et III.

~

Cette première partie est un préambule, une présentation de pistes d'analyse et de concepts utiles, permettant de situer nos principaux questionnements. Les notions de statut, de formation, de technicité et de succès seront développées tout au long de l'analyse du matériau collecté par nos soins. Les trois parties qui suivent proposent, respectivement, une analyse des propos de trente travailleurs de l'image photographique ; une saisie statistique des dires et des actions de 258 photographes interrogés par questionnaire ; une approche historique sur les archives d'une revue professionnelle influente entre 1910 et 1952.

¹⁵² Le site channelcrawler.com, qui permet le recensement des chaînes YouTube, fait état de 2 080 chaînes en anglais comportant le terme clé « *photographer* ».

¹⁵³ La vente de produits dérivés est une manne commerciale pour nombre d'influenceurs. La vente de prêt-à-porter proposée par nombre de photographes-influenceurs y participe.

¹⁵⁴ Pratique répandue sur YouTube où les créateurs décortiquent les changements dans le fonctionnement de la plateforme au fur et à mesure des mises à jour et de leurs effets sur leur travail, leur rémunération ou leur audimat.

Deuxième Partie : L'enquête par entretien

1. Présentation de l'échantillon

La collecte de données originales, envisagée comme une étape nécessaire, a permis de définir le champ étudié de façon empirique. Au sein de notre synthèse, elle contrebalance les apports théoriques et bibliographiques. Outre les obstacles épistémologiques portant sur la définition de la population d'étude, d'autres limites sont venues par le terrain. Ainsi, il est rapidement apparu qu'une ethnographie *in situ* serait compliquée à mettre en place de manière systématique. Nos photographes investissent des domaines d'exercice et donc des lieux d'activité variés. Il est apparu judicieux de rassembler une grande quantité de points de vue, sans favoriser un milieu au détriment des autres. Le postulat qui en découle est que la profession de photographe comporte une homogénéité latente, justifiant son étude, indépendamment du segment professionnel.

Les entretiens avec des professionnels de l'image photographique reposent en grande partie sur une grille d'entretien préalable, assurant un point de départ commun à travers les échanges pour en faciliter la comparaison ultérieure. Avec l'appui des judicieux conseils dispensés dans *Le Questionnaire*¹⁵⁵ (Singly, 1992) et du questionnaire d'entretien de l'équipe de Pierre Bourdieu dans *Un Art Moyen*, nous avons mis au point une grille d'entretien reprenant les grandes catégories d'analyse de 1964 tout en les actualisant¹⁵⁶.

En plus du questionnaire nous avons réalisé, lorsque c'était possible, quelques observations de terrain et ethnographies de circonstance. Quatre terrains furent exploités : Le premier terrain est constitué de manifestations culturelles autour de la photographie, telles que les cours, les conférences, les expositions, les projections et des débats dédiés. Notamment au Musée du Jeu de Paume, à la Maison Européenne de la Photographie, dans des galeries d'art (Les Douches, La Galerie Rouge, Polka Galerie), au Centre Georges Pompidou, à l'INHA et à l'EHESS.

Le deuxième terrain est constitué des manifestations commerciales autour de la photographie comme le Salon de la Photographie de la porte de Versailles (en 2018 et 2019), Paris Photo (en 2013) la Foire internationale de la photographie à Bièvres (2018, 2019, 2022 et 2023).

Le troisième terrain est constitué d'observations et de prises de notes de photographes en plein travail. Plusieurs séances d'observation eurent lieu à Paris, dans le contexte d'une commande de portraits par une maison d'édition auprès d'une photographe spécialisée dans le portrait d'écrivains. D'autres eurent lieu dans le Gers, au sein d'un studio de photographie d'une petite agglomération. L'énumération de ces lieux d'observation ne serait pas complète sans une mention spéciale à Antiq Photo Gallery, située dans le 6^e arrondissement de Paris.

1.1 La grille d'entretien

¹⁵⁵ François de Singly, *L'Enquête et ses méthodes*, (1992) *Le Questionnaire*, 2008, Armand Colin.

¹⁵⁶ Le questionnaire, dans sa version générique, est disponible en Annexe.

Au total, la grille fut administrée lors d'entretiens semi-directifs auprès de trente photographes, ou travailleurs de l'image photographique. Vingt-cinq entretiens ont été intégralement enregistrés, pour un total de 39,7 heures (soit 2 382 minutes) et retranscrits de manière ciblée. Les entretiens se sont déroulés sur le lieu de travail des photographes ou à leur domicile dans vingt cas, dans un café dans cinq cas et au téléphone dans cinq cas. La durée moyenne des entretiens est de 95 minutes, parfois en plusieurs fois (dans trois cas). Les retranscriptions d'entretiens ont ensuite été rassemblées par *items* en suivant la structuration du questionnaire pour permettre une lecture comparative. L'objectif, dans l'analyse subséquente de ce matériau, a été de rester fidèle au contexte entourant les propos tenus et d'identifier des thèmes récurrents, aussi bien que les divergences, entre professionnels.

Bien qu'il ait subi des modifications mineures en fonction des personnes à interroger, le questionnaire est resté rigoureusement le même dans sa structure globale au cours de nos trente entretiens. Il suit une structure en cinq points : 1) l'éducation à la photographie et la situation actuelle du photographe, 2) le travail quotidien du photographe, 3) le rapport à la technique et aux réseaux sociaux, 4) les relations de travail, 5) la perception de soi et de la profession.¹⁵⁷

Le premier point « I - Éducation » a été conçu comme une sorte de synopsis de l'entretien tout entier. Administrée en dix à vingt minutes, cette première partie a pour but d'extraire un certain nombre de données factuelles (trajectoire académique, type d'emploi, revenus...) et de jauger la loquacité de la personne interrogée. Cette fonction s'est avérée particulièrement importante pour calibrer les relances ou les recadrages lorsque certains entretiens se sont éternisés (5 heures, 10 minutes, 36 secondes pour le plus long).

La deuxième partie « II - Travail » est centrée sur la mise en valeur du travail des photographes. Conçue comme la prolongation des questions ciblées de la première partie, cette deuxième partie aborde les influences et styles photographiques, tout comme l'usage des réseaux sociaux, la fréquentation des expositions et des concours de photographie.

La troisième partie « III - Technique » est une innovation de taille par rapport au questionnaire de 1964. Ainsi, cette partie cherche à obtenir des réponses précises quant au matériel utilisé par les photographes, leurs conditions de travail et leurs considérations pratiques. Nous avons regroupé une grande partie de ces informations dans ce que nous avons choisi d'appeler le *dispositif photographique*.

La quatrième partie « IV - Relations » se concentre sur les liens entre les photographes et leurs employés, leurs modèles, leurs clients et leurs pairs. Cette partie a été mise au point pour tester plusieurs hypothèses portant sur l'isolement des photographes, la compétitivité du milieu et la soumission aux rapports hiérarchiques.

Enfin, la cinquième et dernière partie « V - Représentations » cherche à expliciter les croyances et les représentations des photographes. Si certaines questions se concentrent sur leur perception de l'avenir et leurs aspirations, d'autres furent élaborées afin de vérifier la perméabilité des photographes aux discours sur leur profession.

¹⁵⁷ Le questionnaire est consultable en Annexe.

1.2 Informations de cadrage

Une première vague d'entretiens exploratoires fut réalisée en 2019. Six professionnels, connus du sociologue, furent contactés. Tous acceptèrent de participer à des entretiens semi-directifs d'une à deux heures. Cette première vague permit d'affiner considérablement le questionnaire et de le raccourcir. Une deuxième vague eut lieu dans les mois suivants, elle est constituée d'une vingtaine d'entretiens d'environ une heure. La spontanéité a joué un rôle important puisque, de manière générale, les photographes étaient disposés à partager leurs contacts. Ceci explique les nombreux liens de connaissance entre les individus interrogés. Une dernière vague de collecte, entre 2021 et 2023, permit de réaliser quatre entretiens complets et une poignée d'entretiens informels avec des photographes rencontrés dans des circonstances variées (Salon de la photographie, Foire internationale de la photographie de Bièvres et Antiq-Photo Gallery). Enfin, des entretiens de suivi ont été réalisés en 2023 pour suivre l'évolution des photographes interrogés, notamment par rapport aux répercussions de la pandémie mondiale de la CoVid-19 sur leur travail. Afin de clarifier les relations entre le sociologue et les enquêtés, la Figure 1, d'inspiration simmelienne¹⁵⁸ met en lumière la centralité ou l'éloignement des individus interrogés par rapport au sociologue

Les individus au sein du cercle, dans l'espace « n+1 », sont des connaissances personnelles du sociologue. Les individus à l'extérieur du cercle, au sein de l'espace « n+2 », ont été contactés par l'entremise d'une connaissance personnelle ou professionnelle sans rapport avec la photographie, ou spontanément sollicités.

En suivant les flèches et les liens de connaissance, on voit apparaître des regroupements. Les membres de ces groupes locaux partagent en général des caractéristiques. Ils peuvent être liés par un formateur commun (Margot et ses trois liens subséquents), ils peuvent être des amis d'école ou collègues de travail exerçant dans des domaines connexes (Xavier et ses deux liens), ils peuvent être compétiteurs (Studio R et Studio M), camarades de classe (Damien et Luc) ou encore clients (Michel par rapport à Étienne et Éric).

Sans être des *outliers*, bon nombre d'interviewés n'ont pas fourni de contacts et se trouvent donc isolés. On en compte sept à ne pas être reliés à d'autres individus. Notons enfin une exception notable à la prise de contact habituelle, qui va d'ordinaire du sociologue aux photographes. Elle se trouve chez Émile qui nous a contacté spontanément.

¹⁵⁸ Se reporter à Georg Simmel, *Sociologie et épistémologie*, (1917) Paris, PUF, 1981.

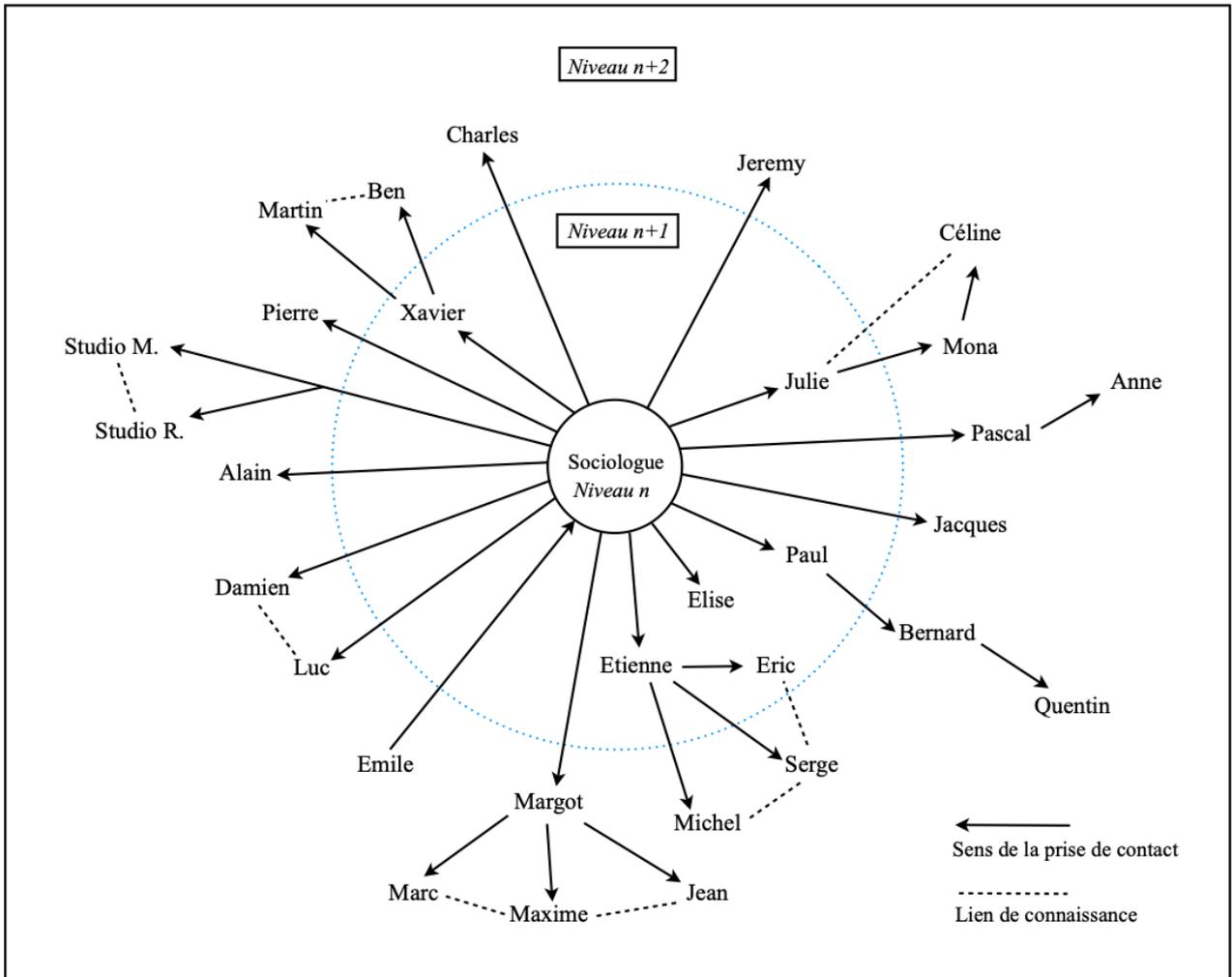


Figure 1. Schéma relationnel des entretiens

1.3 Chiffres clefs

Les principales données démographiques ont été extraites des entretiens pour donner le Tableau 3 :

Sexe 20 % de femmes 80 % d'hommes	Âge Moyenne 43,1 ans Médiane : 41 ans	Géographie 87 % habitent Paris 43 % parisiens de naissance	Statut civil 53 % sont en couple, pacsé ou marié 37 % ont des enfants	Dipôme 85 % ont le Bac 70 % ont un dipôme = ou > à la licence	Études 46 % ont étudié la photographie 36 % ont fait une école de photographie
Activité 70 % sont auto-entrepreneur ou artiste-auteur 70 % sont en pluriactivité	Concours 43 % ont tenté un concours 14 % ont remporté un prix	Politique 63 % à gauche, 18 % à droite, 18 % ne se situent pas (8 non réponses)	Revenus nets Moyenne de 3 344 € mensuels Médiane de 2 700 € (11 non réponses)	Segment Photographie sociale, événementielle > presse > mode > arts	Divers 47 % ont un proche dans le domaine des arts visuels Seuls 10 % sont représentés par une agence

Table 3. Données de cadrage socio-démographiques pour les 30 entretiens

À la lecture de ce tableau, un individu type émerge : un homme, âgé de 43 ans, diplômé mais n'ayant pas fait d'école de photographie, vivant en couple mais sans enfants, résidant à Paris où il perçoit près de 3 000 euros mensuels. C'est un indépendant au statut d'artiste-auteur qui exerce un autre métier, comme celui de retoucheur, graphiste, enseignant ou entrepreneur. Il réalise de la photographie de commande, surtout de l'événementiel, se reconnaît politiquement de gauche et connaît dans son entourage proche des artistes visuels et des photographes. Il utilise un appareil reflex numérique de marque Canon (5D Mk III). Il expérimente avec la photographie argentique à titre privé. Il utilise les réseaux sociaux, notamment Instagram, où il possède, en moyenne, 1 858 followers, suit 1 431 comptes et a publié 510 posts. Ce portrait-type est une abstraction, fruit de nos moyennes globales sur les points susmentionnés. Il convient de corriger cette vision idéalisée en présentant les individus interrogés.

2. Analyse du métier par secteur

Comme en attestent les brèves biographies ci-bas, les interviewés constituent un ensemble hétérogène. Certains travaillent à temps-plein dans la photographie, d'autres uniquement à temps partiel. D'autres encore, travaillent dans ce que l'on pourrait appeler la « para-photographie », tels que des enseignants ou des marchands de biens photographiques. Cette partie cherche à comprendre d'où parlent ceux qui ont été interrogés.

Les individus ont été regroupés, non pas selon une logique de proximité au sociologue (comme dans le schéma simmelien), mais selon leur secteur d'activité professionnelle. Cette classification est inspirée des différents terrains étudiés par l'équipe de Pierre Bourdieu qui ont donné lieu aux chapitres sur les professionnels. Elle tire aussi son inspiration des rapprochements survenus lors de la confrontation des discours. Ce découpage est le fruit d'une certaine interprétation des données recueillies. Il est loin d'être parfait, car certains individus se placent sur plusieurs secteurs à la fois. Le choix du placement de ces individus sur un seul secteur a été fait selon le caractère dominant, au vu du temps passé ou de la rémunération de leur activité. Malgré ces limites, cette approche par groupe sectoriel fournit un niveau intermédiaire d'analyse entre la vision statistique du photographe moyen et la vision subjective de chaque professionnel. Cet entre-deux se situe le long des lignes obliques du célèbre bateau de Coleman¹⁵⁹. Ce niveau d'analyse permet de dégager sept secteurs : Photographes de mode et publicitaires (I), Photographes de commande (II et III), Photographes institutionnels, journalistes et reporters (IV), Plasticiens (V), Photographes chercheurs et enseignants (VI), Artisans et marchands (VII).

2.1 Photographes publicitaires et de mode (I)

Présentation du groupe

Sexe	Âge	Origine	Diplôme	Repro. Soc.	Vit du métier	Pluri act.	Statut
H	28	IDF	DSA	Non	En partie	Non	Artiste-auteur, auto-entrepreneur
H	31	Grand Est	BTS	Non	Oui	Oui	Artiste-auteur, entreprise SASU
H	29	Charente	Bachelor	Non	Oui	Oui	Gérant entreprise SASU
H	60	IDF	Bac	Oui	Oui	Non	Indépendant
F	30	IDF	Les Gobelins	Non	En partie	Oui	Auto-entrepreneur

Table 4. Présentation du groupe I

C'est un secteur où la dimension individuelle et entrepreneuriale est très prononcée. Ceci se traduit au niveau du statut, car on croise surtout des auto-entrepreneurs et des gérants d'entreprise, et au niveau de la pluriactivité qui est forte par rapport à d'autres secteurs. Aussi, on constate que la syndicalisation ou l'appartenance associative est inexistante, elle est compensée par une forte solidarité et sociabilité entre pairs.

À noter que la reproduction sociale ne joue presque pas pour ces individus qui se revendiquent autodidactes et ne sont généralement pas passés par une école de photographie.

¹⁵⁹ Voir James Coleman, *Foundations of Social Theory*, (1990) Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 993

Souvent reconvertis, ils vivent globalement de leur activité professionnelle avec un salaire moyen élevé par rapport aux autres secteurs, de l'ordre de 3 400 euros bruts par mois.

La moyenne d'âge est de 36 ans et la majorité sont célibataires, situés à droite de l'échiquier politique. On y croise une forte diversité de parcours académiques avec notamment, un diplômé d'école de couture, un diplômé d'école de commerce et un ancien professeur d'EPS. La faible proportion de ceux étant passés par une école de photographie montre qu'il n'y a pas de parcours type parmi les individus interrogés.

On ne compte qu'une faible proportion d'individus ayant tenté, ou ayant remporté, un concours de photographie. Techniquement, on note la dominante de la marque Canon avec le modèle 5D Mk II (et modèles ultérieurs) et du Canon 5D SR. L'utilisation de matériel argentique est exclue dans le cadre professionnel, à l'exception d'un individu qui en a fait sa marque de fabrique. La focale fixe la plus répandue est le 50mm, secondée par l'utilisation forte du zoom, notamment le 70-200. Presque tous ont reçu pour premier appareil un appareil argentique de format 24x36mm (Canon, Nikon, Praktica). Les souhaits d'acquisition de matériel sont très clairement dirigés vers la marque Leica M (numériques comme argentiques).

Leur estimation collective du nombre de photographes professionnels en exercice en France est de 177 000. Une surestimation importante du nombre actuel. Leur visibilité sur Instagram est particulièrement forte avec une moyenne de 3 855 followers par individu. Les objets photographiques évoqués, par mots-clés, sont : mode, lingerie, prêt à porter, éditoriaux, portrait posé, campagnes de publicité, photographie de produit, retouche.

Présentation des individus

Parisien, **Xavier** a fait une école de couture avant de faire une école d'art. Il s'est spécialisé en photographie dans la foulée par le biais d'un Diplôme supérieur d'arts appliqués. Il a découvert le médium lors de la mort de son grand-père qui lui a légué un lot de caméras argentiques. En tant qu'indépendant, il est très conscient de sa condition précaire et de sa place fragile sur le marché, ce qui ne l'empêche pas d'être optimiste. Principalement axé sur le segment lingerie en mode féminine, il cultive un rapport désinvolte au métier en le comparant avec celui d'une rock star. Travaillant principalement pour le compte d'une agence de communication et pour des amis un peu mieux insérés que lui, il peut compter, en cas de coup dur, sur sa famille qui lui apporte un soutien financier.

Ben est autodidacte et opportuniste. Venu à Paris depuis l'Alsace, il profite d'une rencontre au cours d'une soirée pour décrocher un apprentissage chez un photographe de publicité des années 1980. Après avoir été son assistant pendant trois ans, il est aujourd'hui à son compte comme chef de micro-entreprise et comme indépendant. Son carnet de commande est garni mais, comme il le rappelle, ce n'est que le fruit d'un démarchage quotidien, effectué plusieurs heures par jour. Il cultive attentivement ses relations professionnelles, s'assurant que le client soit toujours entendu, les modèles mis à l'aise et son équipe (assistants, maquilleurs...) justement rémunérés. Cette bonne entente à tous niveaux est essentielle pour pérenniser ses

liens et amener toujours plus de commandes. Son souhait est de continuer le plus longtemps possible dans sa voie, comme il le formule lui-même : « *Le but, ce n'est pas de percer mais de durer.* » A terme, il se voit réaliser plus de vidéos et de basculer vers la réalisation de films dans le domaine du cinéma.

Photographe de mode, **Martin** se considère comme un autodidacte. Il tient un discours très virulent contre les formations en école de photographie et contre l'institution scolaire dans son ensemble : « *J'aime pas l'école. J'ai un gros défaut, c'est que je vais être très fort et pertinent sur des sujets qui m'intéressent. Je ne supporte pas qu'on m'oblige à apprendre des trucs dont je n'ai rien à foutre (sic).* » Pour lui, qui travaille à l'argentique, l'image revêt un caractère très technique. Il s'y connaît en appareils et en pellicules, en temps de pose et en laboratoires de développement, notamment en ce qui relève du moyen format. D'ailleurs, il ne cache pas son affection pour ses boîtiers, comme son Leica M240 (numérique) ou son Hasselblad. Malgré cette appétence pour la technique, il souligne l'importance des relations et des contacts à tisser pour tenir dans le milieu. Il se conçoit comme un prestataire de service qui façonne l'image et l'identité visuelle d'une marque et non comme un simple photographe. Il codirige également l'entreprise familiale de distillation de spiritueux.

Quentin est l'arrière-petit-fils d'un écrivain russe de grande renommée. Il a grandi en France et a rapidement façonné son intérêt pour la photographie en marge des cours du lycée. De son propre aveu, il est un élève moyen. Il obtient néanmoins son bac et se joint rapidement à un photographe de natures mortes. Des années 1980 aux années 1990, il est connu dans le milieu de la publicité pour avoir eu recours à des animaux vivants dans ses mises en scène. C'était le pic de son activité professionnelle. Aujourd'hui retiré du secteur de la publicité, il semble concentré sur la valorisation de ses images et sur la production d'un corpus à visée artistique.

Principalement retoucheuse en post-production, **Mona** vient d'une famille où le père et le grand-père sont photographes amateurs. Son parcours est plutôt atypique. Après un baccalauréat scientifique, elle se passionne pour les études théâtrales avant de finalement rejoindre les bancs de deux écoles de photographie, Icare et les Gobelins. Spécialisée en retouche de peau, elle travaille pour des grands groupes dans la mode et la cosmétique. En parallèle, elle fait de la prise de vue pour des books de comédiens ou à l'occasion de mariages. Elle oppose le caractère factice de son activité principale à la valeur émotionnelle et documentaire de sa production secondaire.

2.2 La photographie sociale et événementielle (II)

Présentation du groupe

Sexe	Âge	Origine	Diplôme	Repro. soc.	Vit du métier	Pluri act.	Statut
F	27	IDF	Les Gobelins	Oui	Non	Non	Artiste-auteur
F	27	IDF	Les Gobelins	Oui	Non	Oui	CDI et artiste-auteur
F	60	IDF	Bac	Non	Oui	Non	Artiste-auteur
H	28	Suisse	Spéos	Non	Partiellement	Oui	Assistant
H	65	IDF	Certificat d'études	Oui	Oui	Non	Artiste-auteur, auto-entrepreneur

Table 5. Présentation du groupe II

C'est un secteur qui accueille une part importante de diplômés d'école de photographie et de femmes (c'est le seul où elles sont majoritaires parmi les photographes interrogés). Pourtant, les études effectuées avant l'école sont souvent sans rapport avec la photographie. On note ainsi la présence de diplômés d'arts plastiques, de théâtre, d'éco-gestion ou encore de tourisme.

On peut relever un paradoxe intéressant où la reproduction sociale a joué dans le choix de la profession, mais ne semble pas avoir eu d'effet direct sur la capacité à vivre pleinement du travail photographique. On trouve une diversité de statuts allant du simple artiste-auteur, à l'assistant, en passant par le salarié à temps partiel.

La moyenne d'âge est de 40 ans, on note également une forte proportion de célibat sans enfants. L'identification politique majoritaire est plutôt de gauche avec deux individus qui ont refusé de se prononcer. Le salaire moyen est de 1900 euros bruts par mois.

Deux individus sur cinq sont syndiqués et deux ont participé à des concours photographiques.

Techniquement, on note la dominante des appareils reflex numériques des géants nippons Nikon (D800) et Canon (5D Mk II). L'acquisition future de matériel n'est pas une grande préoccupation. Les focales favorisées sont le 35, le 50 et le 85mm en focales fixes. Et le 70-200 en zoom.

Collectivement, ils estiment le nombre de photographes professionnels en exercice en France à 22 000, une sous-estimation du total réel.

Les objets photographiés, évoqués par mots-clefs, sont : événementiel, portrait, illustration, éditoriaux, reportage, mariage, photographie sociale.

Présentation des individus

Margot est fille de rabbin marocain. Son père fut hostile à son style de vie et à son métier. Après avoir voyagé durant sa jeunesse, elle misa sur les relations de sa sœur aînée afin de rentrer aux Nouvelles Littéraires en qualité d'iconographe. Après avoir passé quelques temps

le nez dans les négatifs, elle se lia d'amitié avec plusieurs photographes et est petit à petit envoyée sur des missions photographiques. Au moment de sa création, elle rejoint le journal Marianne en qualité de photographe. Elle y reste vingt ans avant de quitter le journal et de devenir indépendante. Depuis, elle travaille pour des maisons d'éditions et réalise de nombreux portraits d'auteurs avec son assistant, dont elle change tous les deux ans. Elle emploie actuellement Maxime mais travaillait avec Marc juste avant.

Maxime a fait plein de petits boulots après une école hôtelière en Suisse, gérant de boîte de nuit, vendeur de vêtements. Il s'inscrit dans une école de photographie parisienne afin d'obtenir une formation technique au métier. Dans la foulée, il est embauché comme assistant par Margot. Il touche à tous les aspects de la séance : des réglages de prise de vue, à la retouche numérique, en passant par le transport du matériel. Il est payé 80€ la journée, ce qui ne l'empêche pas de travailler à côté lors de soirées ou pour ses propres clients en entreprise notamment.

Charles est un photographe indépendant exerçant en région parisienne. Son parcours est très tôt centré sur l'image. Après la découverte de sa passion au collège, il poursuit sa pratique d'amateur jusqu'au bac. Il fait ensuite une école de photographie parisienne et se passionne pour le portrait et le reportage. Son activité professionnelle se partage entre la réalisation de commandes d'entreprise, en photographie et en vidéo, ainsi que des projets personnels qui débouchent sur des livres ou sur des expositions dans des galeries de la capitale.

Julie est sortie d'une école de photographie parisienne reconnue. Après quelques déboires en tant qu'indépendante, elle est maintenant représentée par un agent qui lui trouve du travail et défend ses prix. Elle peine néanmoins à tout à fait s'en sortir financièrement. Elle tourne aux alentours d'un Smic. Au problème pécuniaire et à celui du démarchage, qu'elle rechigne à effectuer de façon régulière, s'ajoute le rapport compliqué à sa famille d'artistes et notamment sa mère, écrivaine connue : « *Les gens peuvent s'imaginer que je n'ai aucun problème et que j'ai pas le droit d'en avoir. Et comme je suis la fille de X, les gens ont plein de fausses croyances et d'a priori là-dessus et c'est pesant.* » Malgré cela, elle s'est pleinement appropriée le geste photographique. Elle fait part, durant l'entretien, de sa conception de la prise de vue en tant que moment de découverte réciproque, d'émotion et de partage. En témoignent les termes fréquemment employés de "*texture*", de "*matière*" et "*d'intimité*".

Après des études d'éco-gestion et de photographie, au sein d'une école parisienne, **Céline** cumule le statut de photographe en plus d'un autre emploi. Elle travaille pour un magazine dont elle gère la comptabilité. Il lui arrive parfois de travailler en qualité de photographe pour ce même magazine, comme il lui arrive de travailler sur des événements en tant que photographe indépendante. Son premier travail lui donne la stabilité de s'adonner au deuxième sans grande pression financière. Venant d'une famille artistique (père peintre), elle dit avoir adopté la photographie de façon totalement instinctive.

Fils d'artisan-photographe, **Alain** était un lycéen en difficulté. Il obtient son baccalauréat dans une « boîte à bac » avant d'entrer en apprentissage chez son père. Mais rapidement, l'aspect boutiquier de son travail lui déplait et il lorgne avec envie la liberté qu'il perçoit du côté des photographes de presse. Avec l'apparition des grandes enseignes, comme la Fnac, la boutique de son père traverse d'importantes difficultés financières. Il est donc encouragé à suivre son cœur. Il devient photographe de presse pour l'AFP (Agence France Presse) puis photographe officiel de Jacques Chirac pour un temps. La mort récente de ce dernier et l'avalanche d'articles illustrés et de livres sur l'homme lui ont permis de toucher d'importants droits d'auteur. Alain est aujourd'hui un photographe travaillant majoritairement pour des entreprises dans le secteur privé. Il réalise ce qu'il nomme de la photographie « *corporate* ». Il tient un discours anti-syndicat et s'avère hostile à la direction de l'UPP qu'il considère comme un « *truc huppé* ».

2.3 Photographes d'architecture et d'intérieur (III)

Présentation du groupe

Sexe	Âge	Origine	Diplôme	Repro. soc.	Vit du métier	Pluri act.	Statut
H	30	Italie	M2 et Spéos	Non	Oui	Non	Auto-entrepreneur, artiste-auteur
H	55	Touraine	Certificat d'études	Oui	Oui	Non	Employé puis artisan puis artiste-auteur

Table 6. Présentation du groupe III

En raison du faible nombre de photographes dans cette catégorie, les moyennes n'ont que peu de sens, nous les utilisons qu'à titre indicatif pour faciliter la lecture avec les autres secteurs. Situés dans une niche plus pointue que celle de leur secteur de rattachement, *i.e.* la photographie de commande, nous remarquons que nos deux photographes vivent adéquatement de leur art sans recours à la pluriactivité. Leur salaire mensuel brut est de 5 600 Euros.

Ils sont équipés d'appareils numériques reflex équivalents (Nikon D850 et Canon 5D Mk IV) et font tous les deux usage d'objectifs allant de 18 à 300mm en focale fixe. C'est le secteur d'activité ayant le plus recours à des objectifs à grand angle et à décentrement, essentiels pour s'adapter aux espaces intérieurs et aux bâtiments. Ils se rejoignent également dans leurs goûts pour la photographie argentique de grand format et leur choix de focales fixes.

Ils font tous deux étalage d'une culture photographique certaine. Pourtant, tout le reste les distingue, âge, nationalité, parcours académique (l'un est ancien juriste promis à une carrière diplomatique avant sa reconversion, l'autre n'a pas le Bac), statut civil et implication associative.

Objets photographiés, par mots-clés : intérieur, design, architecture, portrait, commande, luxe, espaces, retouches.

Présentation des individus

Michel est fils d'ingénieur, mais il rejette rapidement les injonctions familiales pour trouver une occupation professionnelle « classique » pour suivre son cœur et se lancer dans la photographie. D'abord laborantin (« taupe » selon ses dires) au sein d'un studio parisien, il rejoint un grand photographe publicitaire des années 1980. Il travaille à son propre compte depuis les années 1990. Aujourd'hui, il travaille comme photographe d'intérieur pour un unique client, géant français du luxe. Se considérant en fin de carrière, il envisage la suite avec tranquillité. Il aimerait continuer de se consacrer à la photographie par le biais des objets anciens et des procédés oubliés. Il a déjà organisé des expositions mettant à l'honneur ces objets et savoirs historiques. Il conçoit donc sa retraite comme un passage de la pratique à la conservation patrimoniale et la mise en valeur culturelle de la photographie.

Marc est italien, juriste de formation, il se détourne des carrières proposées par ce parcours et rejoint plutôt une école de photographie à Paris. Il a été l'assistant de Margot durant deux ans. Aujourd'hui Il travaille surtout dans la photographie d'intérieur et dans l'évènementiel : « *Le plus important, c'est ce qu'il y a avant, réfléchir avant de déclencher.* » Sa conception de la photographie en rapport avec les réseaux sociaux est particulièrement aboutie. Il travaille pour des magazines de design et pour des sociétés privées.

2.4 Journalistes, reporters et photographes institutionnels (IV)

Présentation du groupe

Sexe	Âge	Origine	Diplôme	Repro. soc.	Vit du métier	Pluri act.	Statut
F	27	IDF	École de Condé	Oui	Oui	Non	CDD, artiste-auteur
H	30	IDF	Bachelor	Oui	Oui	Non	CDI, reporter
H	60	Maroc	Certificat d'études	Non	Oui	Non	Artiste-auteur
H	47	IDF	Bachelor ESJ	Non	Non	Non	CDI, rédacteur en chef
F	30	IDF	M2 recherche	Non	Non	Non	CDI, éditrice
H	51	IDF	Bac et diplôme d'Icare	Oui	Oui	Non	Artiste-auteur
H	68	IDF	Bachelor ESJ	Non	Non	Oui	Journaliste reporter

Table 7. Présentation du groupe IV

C'est un secteur où nous avons croisé deux non-photographes, travaillant avec l'image photographique sans pour autant en produire (une éditrice et un rédacteur en chef notamment). Nous avons également relevé une forte proportion d'employés, ce qui est à rebours des résultats d'enquête de Vaublare et Debeauvais¹⁶⁰. On note un niveau d'éducation plutôt élevé avec une majorité de profils ayant étudié jusqu'à Bac +5 dans des domaines congruents avec leur activité (journalisme, photographie, histoire de l'art). Ils sont presque tous membres d'une union ou d'un syndicat de photographes. On relève une certaine participation aux concours photographiques avec deux individus sur cinq et une gagnante.

L'âge moyen y est de 46 ans, la tendance politique majoritaire est de gauche. Contrairement aux secteurs décrits jusqu'à présent, on note une forte proportion d'individus en couple avec enfants. Le salaire, en ce qui concerne les photographes, soit cinq individus sur sept, est de 4 900 euros bruts par mois.

Le matériel utilisé est exclusivement numérique, Canon 5D Mk III (et itérations ultérieures) avec les focales 35, 50 et 200mm.

Peu expansifs sur leur matériel ou sur leur culture photographique, les photographes de ce secteur revendiquent plutôt leur positionnement idéologique vis-à-vis de leur terrain (neutralité documentaire ou engagement politique).

Les mots-clefs concernant leurs sujets sont : commande, presse, actualité, documentaire, témoignage, corporate.

Présentation des individus

Élise vient d'une famille d'intellectuels et d'artistes. Ses parents sont architectes, ses oncles et tantes sont sculpteurs et potiers. Le grand-père fut un célèbre écrivain. Loin d'en souffrir, elle dit en tirer des ressources pour son propre travail et un ancrage solide par rapport à ses questionnements artistiques. Unique exemple de photographe-salariée en CDD, elle jouit d'un statut unique puisqu'elle travaille pour la mairie de Paris. Contre un salaire mensuel qui lui est reversé, elle doit communiquer toute sa production dans le cadre des missions dont on la charge. C'est-à-dire qu'elle cède l'entièreté de ses droits moyennant salaire, ses photographies deviennent publiques et libres de droits mais pas libres de crédit photographique.

Jeremy est journaliste-photoreporter en agence. Il vient d'une dynastie de l'image avec un grand-père correspondant-photographe, un père avec 40 ans de carrière chez United Press International et une mère qui était iconographe pour Newsweek Magazine. Malgré les nombreux problèmes attendant à la presse et à l'avenir du reportage sur lesquels Jeremy s'exprime lucidement, il conserve une sorte de jubilation pour ce qu'il fait : *“There is something extremely pure about shooting a picture that works out. It soothes you. If you get that shot you were looking for, it's pleasing down to your core. I don't get that rush from family pictures*

¹⁶⁰ Remi Vaublare et Claire Debeauvais, Op. Cit., 2015.

*because I can pose them. There's something impure, cheap and too easy about posing when you're used to working in the worst conditions. When you see your picture chosen unanimously by every newspaper in the world and it's on the front page, you're on cloud nine. It's a drug.*¹⁶¹”

Émile est un photographe indépendant engagé. En vue de préparer l’entretien, il m’a envoyé un PowerPoint avec des photos et des éléments biographiques. Il est revenu vers moi à deux reprises pour préciser des points abordés durant l’entretien initial. Souvent aux prises avec l’actualité du métier, il surveille les aspects juridiques et pratiques des conditions d’emploi des photographes dans la presse. Émile est un membre très actif de l’UPP (Union des photographes professionnels), et milite pour la reconnaissance du métier de photjournaliste de la part du grand public comme des politiques.

Jacques est ancien photographe reporter d’images. Il a travaillé dans plusieurs zones de conflit armé, entre les années 1975 et 2000, au Proche et Moyen-Orient ainsi qu’en Amérique du Sud. Journaliste de formation, la photographie n’est qu’un outil de plus au service de l’actualité. Réaliser les images qui viendront illustrer un reportage est un atout par rapport aux seuls journalistes ou seuls photographes. Ce mariage réussi de l’écriture et de l’image photographique lui vaut d’être publié dans plusieurs grands journaux. Il travaille, à partir des années 1990, pour une agence de presse et poursuit en parallèle une carrière de romancier. Son rapport à l’image photographique est singulier, sans affect, c’est un moyen en vue d’une fin.

Pascal est directeur de la photographie pour une revue de photographie importante. Il a un parcours qui l’a mis aux prises avec des photographes et ce dès son service militaire. Il poursuit des études de journaliste et s’engage auprès d’Alain Genestar. Il a une réflexion poussée sur le statut de l’image et sur les évolutions contemporaines de la photographie. Fidèle à son ambition d’éduquer à l’image photographique par tous les moyens, il enseigne à Sciences Po pour former des étudiants, très portés sur l’intellectuel, à mieux voir.

Anne travaille pour le même journal que Pascal en qualité de rédactrice. Elle a un master II en histoire de l’art, spécialité photographie, qu’elle a obtenu sous la direction de Michel Poivert, elle décide de ne pas faire de thèse mais garde un lien avec l’INHA et ce dernier. Elle a travaillé à La Maison Rouge pendant trois ans lors de son master en médiation culturelle. Elle a organisé des salons, des expos et met tout ce savoir-faire en œuvre au sein de la rédaction de son journal.

¹⁶¹ « Il y a quelque chose de très pur dans une photographie qui marche bien. Ça te calme. Si tu obtiens le cliché que tu voulais, ça procure un plaisir profond. Je ne ressens pas la même chose avec les photos de famille parce que je peux faire poser mes sujets. Ça relève de l’impur, du toc, du facile quand tu as l’habitude de travailler dans les pires conditions. Quand ta photo est choisie à l’unanimité par tous les journaux du monde pour figurer en couverture, tu es aux anges. C’est une drogue. » [Traduction de l’auteur].

2.5 Les plasticiens (V)

Présentation du groupe

Sexe	Âge	Origine	Diplôme	Repro. soc.	Vit du métier	Pluri act.	Statut
H	27	Sud-Ouest	Licence Beaux-Arts	etNon	Non	Non	Artiste-auteur
H	36	Chine	Master Diplôme d'Arles	etNon	Partiellement	Oui	Artiste-auteur, étudiant
H	53	IDF	Bachelor	Non	Non	Non	Artiste-auteur

Table 8. Présentation du groupe V

C'est une catégorie problématique, constituée d'individus qui ne sont pas insérés dans le secteur auquel ils prétendent appartenir. Aucun d'entre eux ne vit actuellement de son travail photographique artistique. Ils dépendent essentiellement de revenus annexes ou d'aides sociales.

La moyenne d'âge est de 39 ans, tous trois ont étudié les Beaux-Arts ou la communication visuelle. On note une certaine congruence de parcours académique avec un niveau de diplôme plutôt élevé et des aspirations théoriques (innover dans leur secteur) ou académiques (obtenir un M2 ou une thèse) poussées.

Le revenu brut mensuel moyen est de 2 400 euros avec un individu nettement au-dessus des deux autres. Cet écart s'explique par son activité de photographe de mariage pour les touristes chinois de passage dans la capitale.

La pratique de vidéo et de graphisme est fréquente. La recherche formelle est un objectif explicite de leur travail. Ce qui explique pourquoi ils travaillent à la fois l'argentique et le numérique : Canon 5D et Leica M pour le numérique, et moyen format argentique. La focale de référence semble être le 50mm. Les données de fréquentation des réseaux sont sévèrement lacunaires, aucune conclusion ne peut réellement être tirée des chiffres obtenus pour un seul des trois individus.

Les objets photographiques sont : concert, portrait, illustration, photographie documentaire, artistique, intime, émotion, photographie humaniste, série.

Présentation des individus

Damien est ressortissant chinois, fils de cadres travaillant dans l'administration pénitentiaire de leur pays. Il est photographe professionnel, diplômé de l'école d'Arles, exposé

dans une galerie à Lyon et étudiant en Master à l'EHESS. Il habite en France depuis 2011 et après avoir fait des petits boulots, il a misé sur les photographies de mariage, en particulier à destination de ses compatriotes chinois et sur la photographie plasticienne : « *Mes clients sont beaucoup de touristes chinois et de chinois locaux, qui vivent ici. J'ai beaucoup de commandes pour les photos de mariage, de réunion, pour la fashion week, pour les "Wanghong - Wanghong"*¹⁶² » La première est très lucrative mais peu valorisée, alors que la deuxième lui offre une vitrine plus prestigieuse pour faire miroiter son travail artistique. Il travaille notamment sur les thèmes de l'intimité, de l'intérieur avec une préférence marquée pour le noir et blanc et le moyen format argentique.

Pierre est très instruit en matière d'image. Il a fait une formation aux Beaux-Arts de Bordeaux ce qui le rend sensible à la question du statut de l'œuvre d'art et aux enjeux de la représentation. Il a lu Barthes et Benjamin qui ont façonné sa façon de percevoir la photographie. En dépit de sa culture, il est peu inséré économiquement. Il connaît des difficultés et ne reçoit pas de missions régulières. Par conséquent, sa pratique de la prise de vue est occasionnelle et soumise aux aléas de son domaine : le milieu des arts de la scène. Il reçoit épisodiquement des demandes de captation vidéo de concerts, de conception de pochettes d'album, ou de books de comédiens. Son activité est multiple, il fait de la vidéo et de la prise de son, de la photographie et aussi du graphisme. Malgré ses multiples compétences, sa pratique n'est que semi-professionnelle. Il touche le RSA et ne s'en sort pas encore professionnellement.

Sensibilisé à la pratique de la photographie argentique autour de ses vingt ans, **Serge** réalise un parcours universitaire jusqu'à la maîtrise en communication. Il travaille brièvement dans la presse avant de rallier une agence photographique où il peut, à loisir, se concentrer sur son travail personnel. Les droits d'auteur occupent une part certaine de ses revenus, qui sont complétés par les apports de sa compagne. Son travail est employé majoritairement à des fins d'illustration. Il possède une culture photographique étendue et fait volontiers montre de sa passion pour l'objet photographique dont il est un collectionneur et un utilisateur averti.

2.6 Photographes chercheurs et enseignants (VI)

Présentation du groupe

¹⁶² Les influenceurs chinois, voir le travail de Damien Craig et Jian Lin, *Wanghong as social media entertainment in China*, Cham, Palgrave Macmillian, 2021.

Sexe	Âge	Origine	Diplôme	Repro. soc.	Vit du métier	Pluri act.	Statut
H	28	Colombie	M2	Non	Non	Oui	Enseignant-chercheur
H	60	IDF	DEA	Non	Non	Oui	Enseignant, artiste-auteur
H	88	IDF	Thèse	Non	Partiellement	Non	Retraité, artiste-auteur
H	38	IDF	M2 et Diplôme	Oui	Partiellement	Oui	Enseignant, artiste-auteur

Table 9. Présentation du groupe VI

Dans ce secteur en partie assimilé au milieu académique, les photographes interrogés sont les plus diplômés de notre ensemble, notamment en anthropologie, sociologie et histoire. Ce sont également les plus âgés avec une moyenne de 66 ans et sont principalement mariés avec enfants.

Ils vivent mal ou alors partiellement de leurs images, avec un revenu mensuel moyen brut de 2 000 euros. L'essentiel de leurs revenus étant assuré par un poste d'enseignement ou de recherche. Ils ont tendance à faire partie de collectifs ou de syndicats de photographes. En dépit de ce que l'on pourrait prendre pour un esprit de corps, on remarque que c'est le secteur étudié qui enregistre le plus de candidats et de vainqueurs aux concours de photographie. Ainsi, l'intention de se distinguer est un élément récurrent des conversations.

Leur utilisation technique ne semble répondre à aucune règle fixe. On compte des praticiens travaillant exclusivement à l'argentique, au Leica M6 notamment ou encore à la chambre photographique de grand format. Alors que d'autres font usage d'appareils argentiques et numériques. Les appareils numériques utilisés sont le Nikon D800 et le Fujifilm X100. Les objectifs favorisés sont plutôt larges avec une dominante de focales fixes allant du 35mm au 90mm. Sans surprise, ils sont tous entrés en photographie par l'argentique.

Les mots-clefs pour évoquer les objets photographiés sont : documentaire, reportage, ethnographie, commande publique.

Présentation des individus

Photographe, réalisateur, ethnologue, auteur, **Bernard** est un personnage au caractère bien trempé. A 87 ans révolus, le point d'orgue de sa carrière est son travail en tant qu'ingénieur audio-visuel au CNRS où il est chargé de la captation de rites paysans et de gestes artisanaux. Il est sollicité sur divers événements, allant de la fabrication de fromage de chèvre au moissonnage du blé à la main dans l'Aubrac. Hormis son service militaire en Indochine, il effectue majoritairement des reportages en Europe et en Afrique du Nord. Partout où il va, il cherche à comprendre la place de l'homme et capter ses rites et ses gestes. À soixante ans, il soutient une thèse d'anthropologie à l'EHESS. La photographie, si elle n'est qu'un seul aspect de son travail, restera son médium le plus prolifique. Il conserve des archives impressionnantes,

plus de 30 000 clichés répertoriés et légendés. Son projet actuel en est un de conservation. Ce qui explique son lien privilégié avec le musée de photographie d'Osaka et la BNF.

Après une formation à Louis Lumière, **Paul** devient photographe en agence où il jouit d'une certaine protection en termes de défense de ses droits, de visibilité et de recherche de clients. De plus, il mêle l'approche des sciences sociales à son travail avec des questionnements sur l'anonymat et le rapport image-texte. *“Je pense qu'il y a une incidence de mes convictions politiques sur mon travail. Ces convictions me mènent à travailler sur certains sujets plutôt que d'autres. Mais sur le moment, dans le temps de l'enquête, j'essaye de mettre de côté ces convictions et d'aller à l'encontre de mes propres préjugés.”* Jacques vit de commandes publiques et privées.

Luc est un doctorant inscrit en thèse à l'EHESS. Il utilise actuellement la photographie dans son travail de terrain à Sarcelles, ce qui lui a permis de gagner un concours photographique. Même s'il participe à de nombreux concours photo, qu'il lui arrive de remporter, il est cynique sur la possibilité de vivre du métier à plein temps. Pour lui, la photographie n'est pas un domaine porteur professionnellement ou viable économiquement. Il entend garder son poste de chercheur et conserver la photographie au titre d'objet de recherche et de passe-temps.

Jean est né au Maroc dans les années 1960. Adolescent, il s'intéresse déjà à la photographie par l'entremise de sa mère, amateur. Après des études d'histoire, il rejoint la rédaction de Réponses Photo où il jouit d'une rémunération en salaire. Il parvient à jongler entre une pratique photographique forte, des publications pour *Le Monde* et d'autres quotidiens, et la rédaction d'articles. Au début des années 2000, il rejoint une école de photographie parisienne et reprend le cours d'un professeur partant à la retraite. Il est l'auteur d'une méthode au Noir et Blanc à l'argentine. À côté de son savoir-faire, qui lui vaut une certaine reconnaissance dans le milieu, il s'intéresse de près aux évolutions numériques et aux bouleversements qu'elles entraînent tant dans la pratique que dans le métier. Il est également, au moment de notre entretien, président de l'UPP.

2.7 Artisans photographes et marchands (VII)

Présentation du groupe

Sexe	Âge	Origine	Diplôme	Repro. soc. Vit du métier		Pluri act.	Statut
H	49	Sud-Ouest	Certificat d'études	Non	Non	Non	Gérant de société, ancien journaliste
H	27	Ouest	Diplôme Speos	Non	En partie	Non	Assistant de galerie
H	60	Sud-Ouest	Certificat d'études	Oui	Oui	Non	Artisan commerçant, indépendant, ancien tireur
H	50	Sud-Ouest	Certificat d'études	Non	Oui	Non	Artisan en SARL avec trois employés

Table 10. Présentation du groupe VII

Ce dernier secteur connaît le plus bas taux de diplômés et de pluriactivité. Les statuts les plus fréquents y sont gérant d'entreprise et artisan. C'est également le seul secteur où aucune personne interrogée n'est originaire d'Île-de-France. Nous constatons, au contraire, une surreprésentation du Sud et du Sud-Ouest de la France.

Ils ont 47 ans en moyenne, sont de gauche et mariés ou en couple. Le niveau d'étude s'arrête au bac ou à une école de photographie en bac +2. Le revenu mensuel brut moyen est de 2 900 euros avec de très fortes disparités. Ils sont souvent impliqués dans le milieu associatif ou corporatif, mais ne participent que rarement aux concours de photographie. En qualité d'artisan-photographe, l'un de nos entretenus a tout de même remporté, à deux occasions, le titre de Meilleur Ouvrier de France.

Au niveau technique, ils utilisent des appareils numériques (Canon 5D et 6D et Nikon D850). Leur entrée en photographie s'est faite par le biais d'appareils argentiques qu'ils se remémorent affectueusement. Les objectifs utilisés sont des focales moyennes à longues. 50mm à 90mm en focale fixe puis des zooms 10-200 ou 70-200.

Les objets photographiés sont, par mot-clé : portrait, photographie sociale, événementiel, commande privée, photographie d'identité, vente, achat, commerce.

Présentation des individus

Studio R (un seul individu) est artisan-photographe. Fort occupé durant l'entretien qui se déroulait dans son studio-magasin animé, il est allé jusqu'à déléguer une partie de l'entretien à ses deux stagiaires. Légère gêne pour l'enquêteur. Le jour de cet entretien, il y avait une grande affluence pour les photos d'identité. Ce climat vraiment singulier a produit un enregistrement plus intéressant pour les interactions de Studio R avec ses clients que pour son discours sur sa profession. Il fait face à une situation délicate. Jouissant de la fidélité de clients âgés et peu enclins à maîtriser les outils numériques, Studio R ne parvient pas à susciter beaucoup d'intérêt parmi les jeunes générations. Gérant et seul employé de son entreprise, tout repose sur ses épaules, de la gestion de la boutique aux événements qu'il photographie, tels que les mariages et baptêmes.

Studio M (un seul individu) est un portraitiste distingué Meilleur Ouvrier de France. Il est associé avec son épouse qui règle la comptabilité et une partie du démarchage. Ils emploient deux photographes qui font de la retouche numérique et occasionnellement de la prise de vue. Ils travaillent tous les quatre dans un spacieux studio de 800 m² aux abords d'une agglomération moyenne dans le Gers. Il est particulièrement bien intégré dans la région tant par sa couverture des corridas, des mariages, des baptêmes que par sa photographie de studio et ses commandes d'entreprises. Le Studio M se porte très bien et a endossé des responsabilités syndicales à l'échelle régionale. Sa situation est loin de celle du Studio R dont il est presque le voisin. Détail intéressant, avant de s'installer à son compte, Studio M fit un stage chez Studio R.

Étienne est un exemple de reconversion à succès. Après une entrée immédiate dans la photographie dès la fin de sa formation en école, il obtient une carte de presse à vingt ans et travaille d'abord comme photo reporter, puis comme JRI. Ayant quitté Paris, Étienne n'a pas récupéré ses contacts dans la presse d'actualité. Il s'est reconverti comme marchand à Paris. Il occupe une boutique connue pour l'achat d'objets d'optique, de cinéma et de photographie. Bien qu'il ne soit plus photographe, il a conservé de cette période un certain rapport à la machine et un même état d'esprit : *« Je ne pense pas que c'est un métier qu'on puisse arrêter. C'est un métier passion, on a toujours les pieds dedans [...] Et dans mon boulot [brocanteur] il y a la recherche du bon objet, c'est toujours l'instant. »*

Éric commence ses études supérieures par une formation en histoire de l'art qu'il parfait par une formation en école de photographie. Cette formation le laissera en grande partie désillusionné sur la profession et ses membres. Cette désillusion le poussera à fonder avec trois autres camarades un syndicat, le SNP. Très au fait des questions ayant trait au quotidien des photographes, comme le droit d'auteur, les conditions de travail et le statut des photographes, il cherche à élargir le spectre des représentés en intégrant au SNP les pratiquants amateurs qui peuvent parfois faire face aux mêmes aléas (mépris du droit à l'image, négation du crédit photographique, vol...). Ayant fermement rejeté le travail en studio ou la précarité d'indépendant, il travaille comme assistant auprès d'Étienne.

3. Analyse du métier par thème

Il est maintenant question d'analyser les discours de ces individus au sein d'items suivant la structuration de la grille d'entretien. Cette dernière est divisée en cinq parties : Éducation (I), Profession (II), Technique (III), Relations (IV) et Représentations (V). Les deux premières sont les plus générales. Elles ont pour fonction d'explicitier les conditions d'accès à la photographie et de présenter le quotidien de nos photographes. Les trois suivantes sont davantage thématiques. Elles se penchent toutes trois sur les principaux outils à la disposition des photographes. Ces derniers sont d'ordre matériel, relationnel et mental. Toutes trois, dans leur complexité et leurs agencements, constituent ce que nous avons choisi de nommer le *dispositif élargi* du photographe. Nous soutenons que les permutations dans ce dispositif (III, IV, V), portées par l'éducation (I), expliquent les conditions observées dans le travail (II).

3.1 L'éducation

a) La famille

Valeurs, atavisme et goût de photographier

La famille joue un rôle de taille dans les récits de vie des photographes interrogés. On remarque que la plupart de nos photographes de plus 35 ans ont un enfant et sont généralement mariés. Le couple, puis la famille, a donc toute son importance, même si ce double engagement est souvent tardif, puisqu'il survient majoritairement à la fin de la trentaine. Mais avant la question de l'engagement, l'importance de la famille s'établit dans les jeunes années de l'individu. L'éducation et la transmission familiale sont des processus vécus par nos photographes avant d'être reproduits par ces derniers. La famille joue ainsi un rôle matriciel dans l'accoutumance et l'éducation à la photographie par l'exposition aux images ou l'accès à l'appareil :

« Quand mon père était jeune, il faisait les photos pour la famille à l'argentique, au Seagull [Interprétation chinoise, des années 1960, du Rolleiflex, appareil de moyen format allemand]. » Damien

« J'en faisais quand j'étais petit. Mon père avait un appareil photo, il travaillait à l'argentique, il me laissait souvent le prendre en main. La photo est entrée comme ça dans ma vie et ensuite bien plus tard » Ben

« J'ai toujours aimé l'image, [...] j'ai fait des photos avec tout ce qui me tombait sous la main, aussi bien l'appareil photo de mon père que des appareils photo jetables. » Studio M

« À cause de parents médecins, on avait toujours des appareils photos autour. On a toujours eu des appareils à la maison et j'ai tout le temps entendu dire "Si tu dois partir en urgence de chez toi la seule chose que tu dois prendre c'est les photos". » Anne

« Quand j'étais au lycée, on m'avait offert un petit Instamatic, un appareil en plastique dans lequel on met des pellicules. On découvre par ce biais là le côté un peu magique de la photo. Le fait d'appuyer sur un bouton après avoir visé quelque chose dans le viseur et quelque temps après, on découvre la pellicule et ça débouche sur des photos étonnantes. On passe d'un aspect regard à un aspect physique via le tirage papier. » Émile

La naissance du désir de photographe est indissociable de l'accomplissement de ses conditions de possibilité. La première condition est celle de sa réalisation physique. Sans appareil, pas de photographie. La famille est souvent évoquée pour expliquer la naissance du goût pour la photographie, certains tentent des explications généalogiques par un supposé atavisme familial, d'autres insistent sur la transmission de traits de caractère, comme l'observation ou l'application au travail. La famille joue un rôle parfois diffus, l'adulte qui pioche dans son enfance, les ressources (ou les justifications) qui lui auraient permis de devenir ce qu'il est. Le métier des parents est mentionné pour justifier la trajectoire du photographe :

« On est toujours le fruit de quelque chose. Maman faisait de la couture, un domaine où on est dans la création, la préparation, faire des patrons, coudre, chercher les pièces qui vont bien... C'est un long travail pour arriver à un vêtement. » Émile

« Mon père est venu en France après la Révolution Russe en 1919, il est devenu médecin tout seul, il en a chié grave. Il était porteur à la Gare de Lyon pour gagner sa croûte, tout en étant le petit-fils de Léon Tolstoï quand même ! [...] Mais la femme de Léon Tolstoï était photographe, donc il y a peut-être un atavisme familial. » Quentin

La transmission des trois formes de capital

Du prêt d'appareils, à l'environnement créatif en passant par l'éducation à l'image, la famille a une place structurante dans la construction individuelle des photographes en devenir.

D'ailleurs, près de la moitié (47 % des individus interrogés) ont un proche qui a travaillé ou travaille encore dans une profession visuelle (peintre, photographe, graphiste...etc.). Les ressources matérielles immédiates sont bien souvent complétées par l'apport d'autres formes de soutien qui rendent l'exercice du métier possible ou non.

« Du jour au lendemain, après avoir reçu un petit héritage de ma famille, je me suis acheté du bon matériel et je me suis inscrit en école pour un an de formation express chez Spéos. » Maxime

Pour d'autres jeunes, c'est la transmission de capital culturel qui va faciliter une pratique photographique régulière, plus que la simple question de l'accès aux appareils photographiques. C'est le cas de Julie qui se sent investie d'une mission par sa famille à fort capital culturel :

« Entre ma mère écrivaine, mon grand-père scientifique et mon arrière-grand-père artiste peintre, j'ai eu un accès à la culture assez grand, ce qui m'a permis de trouver ma voie assez facilement. Ma grande tante est aussi artiste-peintre. J'ai souvent pris ma famille en photo et ils se sont vite rendus compte que j'avais l'appareil greffé à moi. » Julie

Au capital économique et culturel, se joint le capital social ou relationnel. Lorsque ces mécanismes de transmission sont à l'œuvre d'une génération à l'autre, on pourra parler de véritable reproduction. Les grands-parents, les parents et enfin l'enfant pratiquent parfois la même profession comme pour Jeremy qui vient d'une dynastie de photo reporters anglais avec tout ce que cela implique en termes de formation et de fréquentations :

« I grew up where everyone around the table were war photographers, I'd view them as uncles. They were family to me. My earliest memories are darkrooms and hanging out at the Reuters office in Paris. I saw photographers, in the early 90's, as superheroes. That's all I wanted to do despite my parents' best efforts to steer me away from it. »¹⁶³ Jeremy

Outre la possibilité de photographier – ce qui présuppose l'achat de l'appareil, de pellicules, du développement, des tirages ou de l'ordinateur et de l'imprimante, du papier photographique... – la famille offre aussi la possibilité d'exercer le métier. C'est une distinction de taille, puisque la famille va être en mesure, ou non, de fournir des capitaux économiques, sociaux et culturels à même de satisfaire les conditions d'exercice et les conditions de réussite dans le domaine. Si nous avons plutôt étudié le rôle bénéfique de la famille nucléaire, propre à l'individu, elle peut être comprise de manière plus large comme la famille étendue et par

¹⁶³ « J'ai grandi entouré de photographes de guerre, je les voyais comme des oncles. C'était la famille pour moi. Mes premiers souvenirs sont dans des chambres noires et dans les bureaux de Reuters à Paris. Je voyais les photographes, au début des années 1990, comme des super-héros. C'est tout ce que je voulais faire, malgré les efforts de mes parents pour m'en dissuader. » [Traduction de l'auteur].

alliance : « *Mon employeur avait deux commerces, celui ici même et celui à Mont-de-Marsan. J'ai eu la chance de faire un peu partie des meubles, parce que mon frère aîné a marié la fille de mon employeur. J'ai eu cette facilité qui m'a permis d'avoir accès à la photo.* » Studio R.

La famille comme contrainte

Les récits individuels font apparaître la famille de manière ambivalente. Souvent bienfaitrice, elle peut néanmoins constituer un obstacle ou un contre-exemple pour l'individu. Cette valence négative est particulièrement forte lorsque le récit de vie du photographe met en scène une comparaison avec sa famille. La comparaison fait ressortir les désaccords et les différences ou donne la mesure du chemin parcouru.

Certaines familles défendent à leurs enfants de poursuivre une carrière de photographe. Margot est la fille aînée d'une famille juive marocaine. Née dans les années 1970, Margot est fortement découragée, voire interdite, d'exercer le métier par son père rabbin. Plus que la simple photographie, c'est l'idée même que sa fille puisse travailler qui constituait un motif déshonorant : « *Dans ma famille, je suis la première génération de filles à travailler.* »

Même s'ils l'ont accoutumé dans son enfance au milieu des photoreporters, les parents de Jeremy lui défendent aussi de poursuivre une carrière de photographe. Mais comme il le dit lui-même, « *la fascination pour la figure du photoreporter fut plus forte* ». Ainsi, au lieu d'aller à la faculté de droit, en vue de préparer son entrée dans une école de journalisme prestigieuse, comme le voulaient ses parents, Jeremy passe ses journées à prendre des clichés des manifestations contre le projet CPE. Dans un jeu *a priori* paradoxal, Jeremy se construit à la fois contre et avec sa famille. Sa réticence aux attentes de ses parents cimenter son désir de faire précisément comme son père. La défiance vis-à-vis des injonctions familiales l'amène donc à reproduire le schéma du père et du grand-père avant lui.

Sans énoncer de règle ou d'interdiction, parfois le simple exemple constitué par les parents peut suffire à susciter le besoin d'émancipation.

« Mes parents ne m'ont jamais rejeté mais ils ne m'ont jamais soutenu. Ma mère aurait voulu que j'aie un vrai métier comme avocat, médecin. » Michel

« [Dans la famille] on était toujours entourés de médecins, d'avocats, de professions classiques mais dans mon subconscient, j'étais convaincu que pour gagner ta vie, il fallait un boulot comme ça. Puis je me suis dit, il y a des centaines voire des milliers de photographes qui gagnent bien leur vie donc moi je peux le faire aussi. C'est ça qui m'a poussé. » Marc

De la même manière, issu d'un milieu plus modeste avec une famille recomposée au père policier et à la mère infirmière, Ben témoigne de cette même déconnexion avec ses proches. Cette fois-ci parce que, lui, aspire à autre chose qu'eux :

« On est en déconnexion totale au niveau de ce dont on peut parler, au niveau de ce qu'eux vivent, puisqu'ils sont restés en province et moi qui suis venu ici [à Paris] avec d'autres ambitions. » Ben

Dans le même registre, nous pouvons invoquer l'exemple de Julie qui réunit toutes les conditions de possibilité d'exercice du métier et qui, pourtant, se sent comme entravée par le poids des réussites de ses proches. La famille est le véhicule d'une pression diffuse qui gêne l'individu dans sa réalisation. Julie poursuit son récit :

« Ils m'ont beaucoup encouragé ce qui m'a permis de gagner confiance en moi. Mais même si tout le monde me soutient, j'ai une sorte de pression indirecte, sans rentrer dans une psychologie de comptoir, qui me pèse parce que je me compare à eux, alors qu'il n'y a pas de comparaison à faire. J'ai peur de ne pas aussi bien réussir, même si aucun chemin n'est pareil au final. C'est un truc bizarre d'être dans une famille qui travaille dans le même domaine. » Julie

Photographe, un métier de riche ?

Certains segments du métier de photographe, comme celui de photo reporter ou photographe de mode, semblent plus facilement accessibles à certaines catégories sociales. Journaliste pour une revue de photographie, Anabella M. donne des éléments d'analyse qui proviennent de sa fréquentation continue de professionnels, d'abord chez Magnum puis dans le contexte de son emploi actuel pour la revue de photographie :

« Ce que disent les jeunes générations et plus largement tout le monde, c'est que pour être photojournaliste il faut de l'argent. Donc c'est souvent les gens de bonne famille qui sont photojournalistes. Pas toujours, bien sûr, mais souvent. Il fallait avoir du budget à l'époque pour investir dans le matériel, mais il n'y avait pas que ça. Aujourd'hui, tu investis dans ton appareil photo et dans ton ordi, c'est un investissement de base assez important mais après tu retombes dans tes frais. Alors qu'avant c'était en permanence, il fallait payer de la pellicule, le développement, rester sur le terrain. C'est souvent des gens, si ce n'est de bonne famille, qui avaient les moyens. Il y a déjà un élagage dans ceux qui peuvent, tout le monde ne peut pas faire ça. Et les quelques-uns qui y arrivent, ils se démarquent et sont très vite aidés par la rédaction qui les aide. » Anne

Le capital économique joue indubitablement en faveur de ses plus gros détenteurs. L'investissement de base requis « *dans ton appareil photo et dans ton ordi* » est incompressible. Avec un capital, les délais de paiement dont souffrent bon nombre de professionnels sont plus facilement tolérés. Ils ne mettent pas en danger immédiat le photographe qui posséderait le confort de revenus autres, ou d'un compte en banque renfloué par un héritage ou une rente. L'accès à des milieux particulièrement prestigieux dans la photographie est donc fonction d'un capital économique mais aussi d'un capital relationnel, social et culturel. Attribuer à l'argent seul, la possibilité de la réussite est une erreur de compréhension. Certains photographes plus âgés notent que le succès, entendre par là la réussite professionnelle et financière, entraîne un lot de représentations défavorables. Les obstacles à l'entrée sont grossis, pour devenir les éléments explicatifs du succès, plutôt que les qualités qui ont permis de les déjouer. Entraînant dans certaines situations des faux-sens complets :

« Dans les pays anglo-saxons tu es bien considéré en tant que photographe, comme un architecte. En France, non. Si tu es photographe c'est que tu n'as pas réussi, que t'es un gosse de riche et puis voilà. [...] Oui, je viens d'un milieu assez bourgeois mais depuis l'âge de seize ans je bossais pour me payer mon matériel. Je bossais l'été dans des supermarchés. » Michel

Ainsi, même si l'on ne provient pas soi-même d'un milieu social aisé, il y a de fortes chances que l'on se soit entouré de personnes qui le sont. Les conditions de possibilité du métier aujourd'hui supposent un groupe de soutien, familial ou autre. Émile souligne que le modèle économique de la photographie de presse *présuppose* un réseau d'aide et de soutien. Ainsi, les jeunes sont aidés par leurs parents et par des photographes établis, ils sont aussi soutenus par leurs compagnes et compagnons. Dans certains domaines, le photographe est un être sous perfusion :

« On est dans un système qui est mangeur d'hommes, au sens de l'attrance. Il y a des tas de jeunes filles et de jeunes garçons qui veulent faire ce métier mais on a envie de leur demander comment ils imaginent vivre de ce métier-là demain ? Il finit par y avoir une fracture sociale de la photographie, entre ceux qui ont la capacité d'avoir une assistance financière, technique, familiale qui va leur permettre de vivre ou de tenter de vivre de ce métier. [...] Et puis ceux qui ne peuvent pas, parce que les conditions ne sont pas là. Et qui vont vivre frustrés de n'avoir pas pu faire ce métier. » Émile

b) Les études

La place de l'enseignement primaire et secondaire

Après la famille, l'éducation, dans le primaire et secondaire, joue un rôle important dans les trajectoires individuelles. Nous rappelons que 85 % des individus interrogés ont le baccalauréat et que 70 % ont un niveau de diplôme égal ou supérieur à la licence. En plus de cela, près de la moitié a étudié la photographie ou les arts visuels et 36 % sont passés par les bancs d'une école de photographie.

Mais ces chiffres ne traduisent pas la nature du ressenti individuel. Par exemple, le collège et le lycée ont rarement été des moments d'épanouissement. Cette expérience négative vient teinter le discours que les interrogés déploient pour parler d'eux-mêmes. Comme pour mettre à distance cette période, on remarque la présence de qualificatifs auto-dépréciateurs, de tournures euphémisantes et de recours à l'ironie. Une bonne partie de nos photographes ont exprimé une certaine défiance vis-à-vis du système éducatif ou un découragement, né de ce qui est perçu, par eux, comme une série d'échecs :

« Je n'étais pas quelqu'un de très scolaire, j'étais plus une rêveuse en train de dessiner ou de faire le clown. J'ai toujours fait rire les gens, donc j'ai gardé un certain humour. » Julie

« Je n'étais pas très scolaire, je n'aimais pas les devoirs. J'ai redoublé deux fois. J'ai fait une seconde technique puis une première. L'école, vraiment, ça ne me plaisait pas du tout. Après j'ai fait mon service militaire et j'ai postulé pour le service photo dans la marine nationale. J'ai été refusé. » Michel

« J'ai fait un bac S, parce que mes parents sont médecins, mais j'étais forte dans les matières littéraires. De façon globale, j'étais une élève assez moyenne. » Mona

« J'étais un élève moyen, plutôt paresseux, qui s'ennuyait. J'ai sauté une classe puis j'ai redoublé ma seconde et ma terminale, donc j'avais un an de retard. » Jean

« J'ai fait un Bac travaux publics avec l'idée d'aller dans l'architecture et puis finalement je me suis rendu compte que je n'avais pas forcément la capacité de faire un cursus long. Dans le fond, la photographie est arrivée comme un outil qui m'a paru pouvoir devenir un outil de vie professionnelle. » Emile

On trouve des avis parfois très amers quant à l'utilité des études en vue de devenir photographe ou bien de se réaliser. C'est le cas de Martin qui témoigne d'une forte hostilité aux milieux scolaire et universitaire, inaptes, selon lui, à véritablement préparer les élèves à la vie professionnelle qui les attend :

« L'école ne crée pas des gens qui vont avoir des métiers. On y crée des étudiants qui vont très vite se retrouver au chômage. » Martin

Malgré la prévalence des avis négatifs, cela n'empêche pas les moins de quarante ans d'avoir dans leur ensemble poussé jusqu'au Bac +5, alors que leurs aînés étaient plus prompts à partir directement en apprentissage avec ou sans Baccalauréat. En l'espace d'une ou deux générations, on constate une inflation du diplôme¹⁶⁴. Les parcours éducatifs se sont adaptés en conséquence. Malgré un trajet heurté, la plupart des actifs aujourd'hui continuent leurs études jusqu'à l'obtention d'un diplôme bien plus élevé que leurs aînés. Studio M, malgré son succès commercial indéniable et sa reconnaissance comme Meilleur Ouvrier de France, a tout bonnement abandonné ses études. Voie qu'il ne recommande pas aux « *jeunes* », car, selon lui, trop coûteuse dans le contexte présent.

La valeur sociale du diplôme en fait un objet désirable et désiré. Il situe les individus dans l'espace social, sa reconnaissance rejaillit, par association ou effet halo, sur ses détenteurs. On remarque, sur ce point, une fracture de génération. Elle se situe grossièrement entre les moins de 40 ans et les plus de 40 ans. Les plus jeunes ont une trajectoire plus fluide dans le système éducatif alors que leurs aînés assument ouvertement leur construction en dehors des sentiers battus :

« J'étais bon élève quand je voulais travailler. Disons que je suis allé jusqu'au bac S mais que je ne l'ai pas eu. Parce que j'ai fait plus la fête que travailler. Plutôt que de m'acharner j'ai préféré partir en apprentissage. J'avais la volonté à vingt ans, après le lycée, de m'en sortir avec un métier qui me plaisait. J'ai toujours voulu faire un métier passion. » Studio M

Il est difficile de ne pas remarquer la congruence avec ce que Bourdieu et son équipe avaient déjà noté en leur temps. Les difficultés rencontrées au collège et au lycée rendent d'autant plus nécessaire une construction visant à légitimer l'individu. Le mot « *autodidacte* » revient souvent chez nos photographes pour combler ce manque. Le goût individuel ou le tempérament sont les ressorts les plus souvent convoqués pour expliquer tant les succès que les échecs. C'est le syndrome « trop indépendant pour se conformer ». Cette contradiction sonne comme une justification qui fait de la nécessité une vertu. Il est indéniablement plus flatteur de se percevoir comme rebelle plutôt que cancre.

Cependant, les études primaires et secondaires ne sont pas toujours un repoussoir. Elles peuvent au contraire fournir les moyens de l'exploration du goût pour la photographie. Le lycée peut servir de cocon et affermir le désir de devenir photographe en fournissant, comme pour Jean, l'accès à une chambre noire et à la publication de ses travaux : « *C'est venu progressivement par le photo club au début du lycée, par des petits reportages.* » Jean

Le métier de photographe est simultanément perçu, par ses praticiens, comme le résultat d'une formation diplômante et l'aboutissement d'une passion privée. C'est une activité

¹⁶⁴ Jean-Claude Passeron, « L'inflation des diplômes. Remarques sur l'usage de quelques concepts analogiques en sociologie », *Revue Française de Sociologie*, vol. 23, 1982, pp. 551-584 et Marie Duru-Bellat, *L'inflation scolaire: les désillusions de la méritocratie*, Paris, Seuil, 2006, 105 p.

reconnue, avec une caution institutionnelle, ainsi qu'une façon de satisfaire ambitions et talents individuels. Il est éclairant de voir, à travers ces nombreux récits, que le parcours et sa mise en scène sont un outil de plus au service du photographe. Cette *mise en image* de sa propre vie lui permet de se placer par rapport à ses pairs, ses clients, son entourage familial. Le médecin ne jouit pas vraiment du luxe de pouvoir revendiquer sa compétence par le goût qu'il porte à la médecine, ou par ses capacités autodidactes. Libre aux photographes de piocher selon l'occasion, ou dans le répertoire du conformisme ou dans celui de la dissension, de se revendiquer comme membres d'un groupe ou comme loups solitaires. L'appellatif de « photographe » jouit d'une grande plasticité dont il revient, à chacun de ses praticiens, de définir le sens et la portée.

c) L'école de photographie

L'école de photographie sujette à débat

La formation au sein d'une école de photographie est un sujet clivant. Il existe deux groupes distincts, radicalement opposés quant à l'utilité et la légitimité d'une formation. Certains, à l'image de Jean (qui est enseignant dans un tel établissement), concluent que la raison d'être de ces écoles est une spécificité française : « *L'intérêt d'une école de photo est d'acquérir dans un laps de temps assez court une solide formation. On est vraiment un pays qui adore les diplômés, on ne se sent pas légitimes sinon.* »

Pourtant, même chez ceux qui font une école de photographie, soit autour de 40 % des photographes, la pertinence des enseignements suivis est remise en question. C'est le cas pour Étienne, ancien photographe reconverti dans le commerce de biens, qui garde un souvenir mitigé de son passage par une école de photographie. Cette ambivalence est illustrée à merveille par sa première phrase. L'école n'a prétendument servi à rien, si ce n'est lui permettre de trouver un travail d'emblée après ses études. Ce paradoxe apparent est ensuite décortiqué et expliqué dans les lignes suivantes :

« J'ai fait une soi-disant école photo qui ne servait à rien mais qui m'a donné la chance de trouver un boulot tout de suite. C'était un coup de chance, je suis rentré comme tireur noir et blanc dans une agence photo, qui n'existe plus aujourd'hui, qui s'appelait Agip. Je me suis ensuite débrouillé pour devenir photographe au sein de cette agence. J'ai eu de la chance d'avoir une carte de presse à dix-neuf ou vingt ans, vraiment en tant que salarié. Ce sont des formations privées qui font rêver les étudiants plus ou moins en échec et des métiers [photographe] qui ne mènent à rien. Il faut être réaliste par rapport à ça. » Étienne.

Assez rare dans la bouche d'un photographe de notre échantillon, la chance, au sens de la bonne fortune et du hasard, est citée comme élément déterminant du parcours. Avec le recul

des années, Étienne souligne le caractère circonstanciel des opportunités. Le diplôme et la formation ne garantissent rien, ils permettent, dans les meilleurs cas, de fournir des opportunités que l'individu peut alors saisir, ou non. Mais la formation en soi serait un refuge pour des individus en situation d'échec.

Pour d'autres, au contraire, l'école de photographie est envisagée comme un élément structurant permettant de faire la transition entre le monde des études et celui de l'activité professionnelle. C'est ce que l'on note chez Élise :

« J'ai commencé à bosser quand j'étais encore dans mon école [École de Condé] pour me payer des trucs et me faire des contacts. L'École ça prend du temps, on est encadrés par les profs. Quand on est lâchés dans la nature, ce n'est pas toujours évident de commencer. J'ai débuté en *freelance* mais j'ai rapidement trouvé un travail après. J'ai beaucoup appris avant mon école. J'ai été autodidacte avant. L'école m'a tout remis sur pied. J'avais trop de lacunes en trifouillant. » Élise

Le témoignage d'Élise est intéressant à plusieurs titres. D'une part, on y apprend que l'école de photographie n'est pas nécessairement un hiatus professionnel, elle constitue une période où les cours s'imbriquent avec un travail rémunérateur. D'autre part, on note que l'école de photographie peut être le moyen pour une autodidacte de parfaire ses connaissances et ses pratiques. Par le biais de cours structurés, l'école enrichit un ensemble de savoirs glanés en dehors du champ académique. Le diplôme qu'elle délivre apporte du lustre à une formation parfois déconsidérée.

Ce qui ressort de ses paroles est que la formation a vraisemblablement apporté des éléments cruciaux lui ayant permis de combler ses lacunes. D'autres photographes passés par une école reconnaissent la même chose. Faire une école est un pari : les retombées dépendent grandement du point de départ de l'individu avant son entrée dans l'établissement. Cette situation est fort bien décrite par Xavier. Contrairement à son choix personnel, il prend l'exemple de photographes ayant travaillé au sortir du bac, sans diplôme :

« J'ai l'impression d'avoir passé la deuxième mais j'aimerais être en cinquième ou en sixième [métaphore automobile]. Je suis encore jeune [29 ans] pour le milieu et j'ai choisi, par sécurité, de faire six ans d'étude. Je connais des mecs qui tout de suite après le bac se sont mis à la photo et ont été repérés et signés. Moi, j'ai pris le temps de me faire une culture à côté, je ne sais pas encore si c'est un bien ou un mal. Je préfère me dire qu'en ce moment je suis plutôt bas, même si j'arrive à me démerder. Et tant mieux en fait. » Xavier

Faire une école est un pari dans le sens où le retour sur investissement est incertain et difficile à mesurer. Est-ce qu'un photographe diplômé d'école va mieux gagner sa vie qu'un photographe non diplômé ? Est-ce qu'il aura autant d'opportunités qu'un autre non diplômé ? Il est très difficile de mesurer ce qui relève de quels facteurs. Ainsi, si l'on sait que le succès d'un individu est imputable à son carnet d'adresses, ses revenus de départ, sa formation et sa

chance. Il est ardu de fixer dans quelle proportion ces éléments jouent en sa faveur. L'effet des écoles de photographie sur les trajectoires est donc flou. D'une part, ces formations apportent à leurs candidats, d'autre part, elles semblent être une perte d'argent et de temps. Mona, soutient précisément cette idée en montrant que toutes les écoles de photographie ne se valent pas. Après être passée par deux écoles de photographie, elle compare les atouts de chacune :

« À l'issue d'études théâtrales, je ne trouvais pas de boulot. Vu que j'ai toujours un peu fait de la photo et que je ne me sentais pas de sauter dans le monde du travail sans diplôme, j'ai fait des études de photo. Pour tout ce qui était argentique, Icare photo c'était super. J'ai appris à développer mes films, ce que je ne savais pas faire. Ensuite, les deux années suivantes c'était de l'argent perdu parce qu'on avait des profs incompetents sur le numérique. Tout ce qui attenait à la retouche était une catastrophe. Les Gobelins, c'était deux ans sans regrets, avec des intervenants extraordinaires et puis ensuite dans le monde du travail, ça m'a ouvert des portes avec un réseau professionnel assez beau. » Mona

L'école est décrite comme un lieu propice à la découverte de techniques anciennes (photographie au collodion, prise de vue à la chambre...etc.) ou minoritaires (le développement et le tirage de photographies) et à l'acquisition d'un réseau (camarades, professeurs et anciens élèves de l'école). En revanche, toutes les formations ne sont pas égales eu égard à leur pertinence et leur promesse d'insertion future. Si l'histoire de la photographie et la connaissance de procédés anciens apportent un certain cachet aux élèves, d'aucuns déplorent sa prépondérance au détriment de la photographie numérique ou des bonnes pratiques commerciales. Une critique récurrente dans la bouche des photographes interrogés concerne la pauvreté des enseignements dans la pratique de la photographie numérique. Ainsi, le traitement des images numériques via logiciel ou la diffusion subséquente de ces images sur Internet et les réseaux sociaux ne sont pas enseignés avec autant de rigueur.

Premier laboratoire dans la constitution d'une image de soi

Pour d'autres encore, l'école de photographie est un moyen d'acter une reconversion par le biais d'un diplôme. Cette reconversion peut s'effectuer après un cursus universitaire ou après plusieurs années d'activité professionnelle dans une branche sans rapport immédiat avec la photographie. On en revient au lustre, au cachet et à la reconnaissance. C'est ce dont témoigne Maxime qui a travaillé dans l'industrie du vêtement et du divertissement avant de devenir photographe :

« J'ai travaillé chez The Kooples en tant que vendeur, ce qui était la pire expérience de la Terre. En parallèle, je faisais des photos pour des amis en soirée de musique électronique. J'ai vraiment commencé à me plaire et à faire des choses qui plaisaient

aux gens. Du jour au lendemain, après avoir reçu un petit héritage de ma famille, je me suis acheté du bon matériel et je me suis inscrit en école pour un an de formation express chez Spéos. » Maxime

« À l'issue d'études théâtrales, je ne trouvais pas de boulot et vu que j'ai toujours un peu fait de la photo et que je ne me sentais pas de sauter dans le monde du travail sans diplôme, j'ai fait des études de photo. » Mona

La notion d'héritage n'est pas anodine. Comme l'avait déjà relevé l'équipe fédérée autour de Pierre Bourdieu entre 1961 et 1964, l'entrée dans la photographie professionnelle suppose un investissement de départ. Ce coût est plus facilement absorbé par des individus au capital économique avéré. Tout comme Maxime, qui trouve une échappatoire dans la photographie, Marc y trouve aussi une rupture salutaire, après des études de droit qui le destinaient à exercer un métier bien différent. Il parle de la décision qui l'a amené à changer d'orientation, ainsi que de la place de la passion dans sa décision, du rôle de ses parents pour le soutenir et de la formation qu'il a suivie pour asseoir cette réorientation sur un socle légitime :

« J'ai fait droit parce que ça te laisse un maximum de possibilités après, mais ces possibilités sont des possibilités en costard. J'hésitais entre carrière diplomatique et magistrature. J'ai été avocat dans un cabinet d'affaires... Je me sentais prisonnier de ça. J'ai laissé tomber la carrière dans la magistrature ou diplomatique parce que c'était encore beaucoup d'études et j'en avais marre. [...] C'est autour de ce temps que je m'intéresse vraiment à la photo, je fais beaucoup d'expos. Je me passionne pour ça et je me dis que la photographie pourrait me permettre d'être libre. Mais c'était un peu sauter dans le vide parce que je ne savais rien du travail d'un photographe. [...] Je suis venu à Paris et j'ai fait Spéos en 2014. Mes parents m'ont soutenu. Comme toutes les écoles, tu payes trop cher pour ce que tu reçois, mais je garde un souvenir incroyable de cette école parce que je vois encore les profs aujourd'hui. Si jamais j'ai un problème, je les appelle ou ils me reçoivent. » Marc

Évoquer spontanément les avantages à être passé par une école de photographie est rare dans notre échantillon. Pour Marc, étranger et reconverti professionnellement, cette formation est mise en avant comme source de capital social et culturel. Malgré la barrière d'entrée, actée par le coût de ces études, les effets de la scolarisation de Marc sont perçus de manière diffuse mais bénéfique.

La vie supposée, ou fantasmée, du photographe exerce une attraction certaine sur les jeunes qui cherchent autre chose qu'un schéma de reproduction sociale ou qu'un travail salarié typique. Cette idée d'échapper au travail-contrainte en exerçant un métier-passion est un motif qui revient avec régularité. La photographie occupe tellement de champs différents, qu'il semble toujours y avoir une application de cette dernière qui permette d'imaginer une situation idoine. Envisager la photographie comme carrière est en soi une forme d'évasion, une réponse

aux contraintes du métier précédemment exercé ou aux études trop abstraites. À cet enchantement, succède un moment plus lucide, où le photographe en formation intériorise le jeu de possibilités et de contraintes qui s'offre à lui.

L'orientation de l'élève va s'affiner en embrassant ou en excluant certaines formes de la pratique. C'est le cas d'Éric qui souligna, au cours de notre entretien, son dégoût pour les exercices de studio. Lors de ces séances, les élèves étaient mis en binôme et devaient assumer tour à tour le rôle de modèle et celui de photographe. Ce dernier devait diriger l'interaction de A à Z. C'est « *l'artificialité de la démarche* » et le rôle du photographe comme chef d'orchestre qui lui déplaisent. Commander aux autres, leur dicter leur positionnement dans la pièce, leurs gestes, leur expression, paraît trop simple à Éric. À l'inverse, la photographie de presse est perçue comme plus gratifiante. Capturer, avec art, la manière dont les événements se déroulent organiquement lui semble plus à même de traduire le *talent* du photographe.

Cet extrait souligne toute l'emprise qu'a l'imaginaire sur les goûts et les dégoûts de nos photographes interrogés. Le fantasme du photographe n'est pas abandonné à l'épreuve du réel bien au contraire. Ces représentations mentales changent de forme et se précisent. Dans un métier qui produit pourtant de manière objective des images, on ne peut ignorer la grande subjectivité des images (mentales) reçues et entretenues par nos photographes.

Ce réajustement relatif du rôle imaginé du photographe s'accompagne, dans certains cas, du réajustement des attentes de l'enseignement. Chez les photographes interrogés, l'expérience de l'enseignement en école de photographie est l'occasion d'éprouver une certaine forme de désillusion. L'imaginaire se confronte au réel, entraînant bonnes surprises ou déceptions. C'est le cas pour Maxime qui exprime son désarroi face à l'incompétence perçue de ses professeurs :

« L'expérience n'était pas super. J'ai dû me battre pour obtenir ce qu'on nous avait promis. C'est moi qui apprenais des choses au prof sur Lightroom. » Maxime

Loin d'une formation rodée, c'est à une promesse rompue que Maxime a l'impression d'avoir eu affaire. Tout comme Xavier qui déplore le manque de préparation au « *réel* » de la formation qu'il a reçue :

« Jeune con diplômé, je suis resté six mois sur le canapé. Personne ne m'appelait, je ne comprenais pas. J'ai fait des petits boulots alimentaires à la con et à côté j'ai commencé à rencontrer des gens qui m'ont fait bosser et au fur et à mesure je suis devenu assistant de photographe, puis assistant dans des studios photo et ça m'a lancé complètement pour me mettre à la photo à 100 %. » Xavier

Que ce soit la nature des enseignements dispensés ou bien la promesse d'insertion, souvent basée sur des statistiques flatteuses ou sur d'illustres anciens élèves, les écoles de photographie ne font pas l'unanimité chez les photographes interrogés. La valorisation du parcours en école de photographie est donc, elle aussi, une affaire individuelle qui relève d'un certain entrepreneuriat de soi-même.

d) L'apprentissage et les premières expériences

La place de l'apprentissage

L'apprentissage dès la sortie du lycée est le plus souvent le fait des anciens photographes, c'est-à-dire la catégorie des plus de quarante ans. Mais cela ne veut pas dire que les plus jeunes s'en privent. Il est commun, en sortie d'école, de passer quelques années aux côtés d'un photographe établi :

« Je me suis dit pourquoi ne pas faire un peu d'assistantat pour me rassurer. Parce que quand tu commences en *freelance*, tu peux te sentir assez seule. Je n'étais pas très à l'aise au début avec le matériel photo, ça me faisait un peu peur, parce qu'il y a des trucs assez lourds à porter, très chers et il faut parfois être très rapide. » Julie

« C'est la plus belle expérience que j'aurais pu avoir [son stage avec Margot]. La partie technique, c'est moi qui la lui apporte en réglant les lumières, en décidant des objectifs ou telle autre chose. Mais sur le rapport avec les gens, dans les échanges qu'elle a avec les personnes, elle a une force vraiment incroyable. C'est pour ça que j'aime particulièrement travailler avec elle. [...] Je facilite plein de choses pour elle. Après quarante ans de métier, je lui propose de la nouveauté pour qu'elle prenne plaisir à refaire des choses. » Maxime

« Je suis passé par la petite porte, par l'apprentissage. J'ai commencé la photo à l'époque où tous les photographes faisaient fortune, ils avaient besoin d'employer du monde. Pour moi, il était logique d'arrêter mes études et d'avoir une formation »
Studio R

Pour ceux qui n'ont pas fait d'école, notamment les plus de quarante ans, l'apprentissage était le moyen d'entrer de plain-pied dans la profession. L'apprentissage est alors présenté comme une « *école de la vie* ». Rude mais formatrice, cette école de la vie fourmille de « *leçons* » à défaut de « *cours et de théories* ». C'est précisément ce qu'illustre Michel. L'apprentissage qu'il a effectué en laboratoire, au développement et au tirage, puis, après promotion, auprès d'un photographe, est une position bien souvent précaire. La rémunération se négocie, tout comme les heures travaillées :

« J'ai fait un stage chez ce photographe [de l'Avenue Niel] mais je n'étais pas payé et le midi, j'errais dans les rues sans manger. Ensuite, j'ai fait un stage en laboratoire à Labo 4 qui était à Neuilly-sur-Seine. Pareil, le midi je ne bouffais pas, parce que quand tu étais stagiaire, ce n'est pas comme maintenant, tu n'étais pas rémunéré, tu n'avais rien. Comme je bossais bien, ils m'ont engagé un mois après mon stage en

surpiquage pour nettoyer les photos. Après ils m'ont mis sur l'agrandisseur pour inversible, c'est les diapositives. Mais c'était dans le noir total et comme je n'ai pas l'esprit "taupe", j'ai parlé au directeur de la boîte pour faire de la prise de vue. Ils m'ont confié des petits reportages en 24x36 pour la voirie de Paris. Puis, pour les catalogues d'ameublement Habitat. Et là tu travaillais à la chambre 4x5 avec un éclairage tungstène, en lumière continue. » Michel

Les propos des photographes plus âgés éclairent sur le changement dans la nature du travail qui a eu lieu au cours des trente dernières années. Les laboratoires argentiques, partenaires indispensables des photographes, étaient des institutions fortement hiérarchisées. Entrer par la petite porte signifiait jouer un rôle subalterne dans le développement, la retouche ou le nettoyage des pellicules. Il fallait ensuite espérer monter dans les rangs, devenir tireur ou même assistant avant de pouvoir atteindre le métier de photographe. Hiérarchie aujourd'hui bouleversée :

« Je suis passé par la petite porte, par l'apprentissage. [...] Je suis arrivé en pleine explosion de l'argentique. Les photographes avaient d'énormes factures de laboratoire et donc ils ont commencé à monter leurs propres labos. J'ai commencé comme laborantin, je développais les images et je les tirais, dans un laboratoire. Après je suis passé à la prise de vue. » Studio R

Bien sûr, c'est une généralisation, certains avaient la chance et les moyens de se lancer de prime abord dans la prise de vue. La taille des entreprises joue également beaucoup dans l'attribution des rôles. Les plus petits laboratoires, comptant moins de bras, favorisent la pluriactivité, les structures plus importantes sont, quant à elles, plus strictes dans leur structure salariale.

« Service militaire obligatoire en 1980. De déboire en déboire, je me suis fait rapatrier. Puis, j'ai rejoint l'ancien premier assistant chez Liégeois, qui est devenu le pont de la photographie de publicité en France, Paul Goirand. [...] On apprend le côté commercial, le côté client, le côté pub, le côté technique... On avait tout. Et le reste venait en observant. » Quentin

Il en demeure que l'idée de progression était bien plus forte qu'aujourd'hui, depuis le changement de paradigme. La photographie numérique a raccourci la chaîne de production qui impliquait un grand nombre de professions intermédiaires¹⁶⁵. L'évolution technique a concentré, condensé les opérations et les postes qui y correspondaient. Il est bien plus aisé pour un photographe des années 2020 de prendre en charge la totalité du processus de fabrication de l'image que pour son homologue des années 1980 ou 2000.

¹⁶⁵ Sylvain Maresca documente amplement ce point dans son ouvrage : *Basculer dans le numérique. Les mutations du métier de photographe*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le sens social », 2014.

L'auto-formation

Indépendamment du parcours scolaire ou de l'apprentissage, la pratique photographique demeure une pratique individuelle, comme nous l'avons montré pour la naissance de l'intérêt photographique dans le cadre familial. Par la suite, l'affirmation de ce goût est alimentée par diverses sources que l'on peut regrouper sous le terme « d'auto-formation ». Cette auto-formation passe par des lectures d'ouvrages, de tutoriels, des expositions prolongeant l'intérêt personnel pour la photographie. La revendication d'auto-formation semble être indépendante des formations suivies ou des diplômes détenus :

« J'ai lu des magazines photo. Une série notamment était importante dans ma découverte de la photographie, Time Life La Photographie. C'était ma première culture photographique. » Jean

« J'ai une auto-formation au journalisme et à la photographie documentaire. Après, je me suis vraiment détaché de ça, par rapport à mes lectures en théorie de l'image et en histoire de la photo. Maintenant, ce sont des approches qui mêlent le documentaire et le plasticien qui m'intéressent. » Luc

« Comme je n'ai pas fait d'études, je n'avais pas de colonne vertébrale, c'est pour ça que je suis spontanément allée vers les livres et que je me suis attachée aux écrivains. Ça me permettait de me structurer. » Margot

Cette auto-formation ne touche pas seulement les photographes. Elle est aussi revendiquée par les journalistes qui travaillent avec l'image photographique. Le fait que la photographie et son approfondissement soient des entreprises individuelles résonne particulièrement dans les propos d'Anne, éditrice dans une revue de photographie :

« En histoire, à Paris I, on ne te forme en rien à la pratique, on te forme à la théorie. [...] J'ai appris la photo techniquement pour pouvoir parler et écrire sur les photographes sur lesquels je travaillais. J'ai appris à faire des photos, à développer... On a un rapport technique à la photo qui nous permet d'avoir des discussions avec les photographes. Ce ne serait pas possible d'avoir mon poste et de ne rien connaître à la photo, de ne que connaître la théorie, dans la presse ça n'existe pas. » Anne

3.2 La profession

*« I sound like a grumpy, jaded photographer but it's still a great job; there's just a lot of frustrations. I would not recommend it to anyone starting out right now. »*¹⁶⁶ Jeremy

a) L'épineuse question du statut

Le « hors-champ » des photographes et ses conséquences sur l'emploi

Véritables zones d'ombre pour bon nombre de photographes interrogés, les tâches administratives sont pourtant une partie intégrante de l'activité professionnelle. Ces tâches regroupent les questions liées au statut, au contrat, au démarchage et à la rémunération. Cumulées à ces dernières, la gestion des rapports de force avec les clients et la connaissance des micro-économies qui régissent les différents secteurs de l'activité photographique sont essentielles pour espérer gagner sa vie. *« Je considère que la question de l'argent, c'est le nerf de la guerre »* nous dit Xavier. L'expérience du photographe est un critère distinctif entre ceux qui subissent de leur situation et ceux qui parviennent à en tirer profit. Ces problèmes touchent tous les âges et tous les secteurs.

Le statut et la rémunération

Si le revenu médian est de 2 700 euros mensuels, il convient de rappeler que 18 % des individus que nous avons interrogés ne vivent pas de leur activité photographique : *« Non, je n'arrive pas à en vivre complètement. C'est très irrégulier. Et vu que j'ai intégré le domaine de la presse récemment, domaine qui va très mal, c'est compliqué. »* La remarque de Julie souligne, comme beaucoup d'autres, un contexte perçu comme défavorable. Si la presse est frappée d'une crise structurelle, les autres secteurs d'activité ne sont pas pour autant épargnés par les problèmes récurrents, au premier rang desquels figure la rémunération :

« C'est-à-dire que participer à des prix ça coûte de l'argent et ça ne rapporte pas assez. J'aimerais bien qu'une publication soit payée beaucoup plus. Les conditions de rémunération ne sont pas optimales. » Luc

« On observe, nous [à l'UPP], que le revenu moyen des photographes a baissé. Le prix des droits de reproduction payés a baissé. Toute une partie de la presse a

¹⁶⁶ « À m'entendre, on croirait que je suis un vieux photographe blasé mais je maintiens que c'est un boulot génial. C'est juste qu'il ya beaucoup de frustrations. Je ne le recommanderais à personne débutant maintenant. » [Traduction de l'auteur].

disparu. Beaucoup d'entreprises font appel à des juniors, ou des employés pour faire des photographies qui, avant, étaient réalisées par des photographes. Toute une partie du marché a disparu. Le prix des photos a baissé, et la rémunération globale a baissé. » Jean

« Aujourd'hui, on n'a plus la donnée économique pour se dire qu'on peut faire le métier en toute quiétude. Soit on le fait de façon bâclée, on ramène un truc qui sera mal exploité, sans émotion, ou on y passe vraiment du temps qui me paye, qui me nourrit, qui nourrit ma famille... On est face à une ambiguïté : dans un métier qui doit continuer à perdurer grâce à la pratique de gens qui ont des vocations et en face de ça on est face à une marée noire de photographies qui sortent chaque fraction de seconde sur les réseaux sociaux et sur d'autres systèmes et qui noient la photographie. Il faudra à un certain moment qu'on fasse le tri, le ménage. Et qu'on se rende compte qu'il y a un besoin vital de photographies, de gens pour faire des photographies et imprimer cette idée qu'il faut des photographes dans le fond et, de l'autre côté, savoir comment ils peuvent en vivre. » Émile

« Je suis très peu inséré. C'est-à-dire que la plupart du temps, je bosse pour des gens qui [ne] sont pas insérés. Je bosse beaucoup pour des musiciens. » Pierre

En amont des questions de rémunération se trouve le statut de l'individu. Les photographes interrogés sont, en ordre décroissant : artiste-auteur (20), auto-entrepreneur (7), employé (4), président de PME/SASU (3), journaliste (3) et artisan (2). Le statut détermine en grande partie la manière dont le photographe peut exercer son activité, déclarer ses revenus et gérer sa fiscalité. La multiplicité des statuts possibles pour un actif travaillant dans le domaine de la photographie rend parfois le choix confus. Quatorze de nos vingt-huit photographes, *stricto sensu*, doivent composer simultanément avec plusieurs statuts. Ceux qui n'ont qu'un seul statut sont limités dans les prestations qu'ils peuvent offrir (et la rémunération qu'ils peuvent percevoir), alors que ceux qui déclarent plusieurs statuts ont plus de longévité en échange d'un fardeau administratif certain :

« Je ne fais pratiquement pas de prestation photo, parce que légalement j'ai pas le droit de faire de photos de mariage. Je ne sais pas si on t'a expliqué mais la photo c'est un bordel monstre légalement. Moi j'ai un statut d'artiste-auteur, je peux vendre des photos dites d'art, tirées en tirage limité. Dès qu'il s'agit de prestations de service, je n'ai pas légalement le droit de le faire. » Pierre

« C'est un peu emmerdant, mais en photo tu ne peux pas facturer des prestations non artistiques avec ton statut d'artiste-auteur, ce serait frauder l'État que de faire ça. Si tu as un statut entrepreneur tu peux avoir un code APE, si tu vends une œuvre d'art tu as une TVA différente. » Martin

« Pour tout ce qui est droit à l'image je passe par l'AGESSA [sécurité sociale des artistes auteurs] avec un régime micro BNC. À côté de ça j'ai un autre statut ; gérant d'entreprise SASU [Société par actions simplifiées unipersonnelle]. J'ai deux comptabilités, deux fiscalités. En fonction du job, je le fais passer sur l'un ou sur l'autre. » Ben

« J'ai commencé comme artisan, parce qu'avant il fallait faire de la photo artistique pour être à l'AGESSA et il fallait vraiment vivre de ses droits d'auteur. [...] Quand tu es bien déclaré photographe, il n'y a pas vraiment d'incertitude sur ton statut. Alors, quand tu es retoucheur, oui, parce que ce n'est pas considéré comme une profession à part entière. » Michel

b) Le « salariat déguisé » et la précarité

La précarité est également entretenue par certaines formes d'emploi. Ainsi, à la question centrale du statut se conjugue celle du contrat de travail. Bon nombre de clients ne proposent que des stages, ou des missions ponctuelles auxquelles les photographes ne peuvent répondre qu'en qualité de stagiaire ou de prestataire. Éric, membre du Syndicat National des Photographes, résume la situation que rencontrent les actifs, en particulier les primo-entrants. Il est rejoint par Pierre et Jeremy qui livrent un discours similaire :

« Quand t'es un petit jeune qui sort d'école ou que t'es un autodidacte qui veut passer dans le monde de la photo professionnelle, tu arrives dans des studios photo où tu vas être leur esclave, clairement. On te demande d'être dispo du lundi au dimanche entre sept heures et minuit. » Éric

« Quand je suis arrivé à Paris, j'ai regardé les annonces pour la photo. Souvent, c'est des stages, en fait c'est du salariat déguisé. Ils font beaucoup ça avec les graphistes et les photographes. Pour un stage de six mois, ton boulot ça va être de prendre [en photo] des objets pour animaux de compagnie, par exemple, et de faire un catalogue. C'est un emploi qui est de l'ordre du salariat mais tu peux faire faire ça à un stagiaire. Et il n'y avait que ça dans les annonces. C'était un peu triste. » Pierre

« *The worst offense is when employers try to have you work under "auto-entrepreneur" which is not compatible with the press card. But they keep trying again and again.*¹⁶⁷ » Jeremy

¹⁶⁷ « La pire des insultes est quand un employeur essaye de vous faire travailler sous le statut d'auto-entrepreneur qui est incompatible avec la carte de presse. Mais ils essayent encore et toujours. » [Traduction de l'auteur].

« Je n'avais pas de contrat. Tout le monde était payé en liquide à cette époque. »
Michel

Démarchage et retards de paiement : des clients difficiles

Au-delà des connaissances légales de chacun, l'assiduité avec laquelle ils s'occupent des tâches administratives s'avère déterminante. Parmi les tâches administratives les moins appréciées, figurent la recherche de nouveaux clients et les suivis de paiement. Ces aspects touchent particulièrement les photographes indépendants (artistes-auteurs, gérants d'entreprise, auto-entrepreneurs) et accroissent l'impression de solitude ou d'isolement.

« Le côté précaire, instable. Quand t'es indépendant, tu passes beaucoup de temps à démarcher. Et quand tu as le boulot, il faut quand même aller chercher la bonne info, lire entre les lignes pour taper juste. [...] Quand j'ai commencé la photo je m'attendais pas à une activité aussi récurrente. Tous les jours, comme un sportif de haut niveau qui va faire ses gammes ou ses abdos, je m'astreins à faire deux heures de démarchage. Tous les jours, tous les jours. » Ben

« Le plus chiant c'est 70 % du temps, le démarchage, la recherche de clients, l'administratif, l'attente. » Xavier

« Je ne suis pas un pro du démarchage. Soit je ne suis pas doué pour ça, soit c'est que je ne me sors pas les doigts. Je ne sais pas trop. » Pierre

« Les changements de direction peuvent entraîner l'avènement et la chute de micro-économies au sein d'une publication. Cette micro-économie est celle qui lie un ou une directrice de publication, ou directeur artistique, à un carnet d'adresses de photographes qu'ils sollicitent régulièrement. » Anne

« Je marche sur un fil rouge qui peut casser tout le temps. Un client acquis ne l'est jamais complètement. » Martin

En dehors des secteurs d'activité et des capacités individuelles relatives à la recherche de clients, il est une plainte récurrente qui concerne les retards de paiement. Une circonstance avec laquelle les photographes doivent composer, au risque d'accentuer des positions déjà précaires :

« Les retards de paiement, c'est un gros problème aussi. » Éric

« J'ai moins de commandes d'auteur maintenant, mais grosso modo, si je fais une moyenne j'approche le Smic quand j'ai pas mal de commandes que ce soit des

auteurs ou dans la presse. Je peux arriver, au mieux, à mille et quelques, sinon j'arrive autour de 800 euros par mois. Et tu ne reçois pas tout en même temps, c'est par petits paquets. Comme t'es payée un mois après, c'est parfois compliqué. » Julie

« Je gagne correctement ma vie, mais je ne vois pas du tout l'argent arriver. Non pas que je sois dépensier, mais je suis payé avec deux ou trois mois [de décalage]. Il y a toujours un fonds de roulement, mais j'ai mes charges, mon loyer, mes impôts. Là, j'attends une somme conséquente pour pouvoir m'installer ce bon fonds de roulement pour les mois où je ne bosse pas. Je ne suis pas précaire, mais je ne suis pas hyper à l'aise. [...] Je peux faire un mois à cinq ou six mille euros et un mois à trois-cent euros. Donc une année [2018] à 30 000 euros pour moi c'est pas du 3 000 par mois. J'espère que ça va se lisser à terme en mettant de côté et en ayant ce fonds de roulement. » Xavier

« Après le boulot, il y a la recherche du paiement. La plupart du temps, tu as des petits projets avec de petites boîtes, donc il y a des raccourcis administratifs et il y a des retards de paiement. Du coup, tu cours après ton paiement. C'est ça le plus difficile aujourd'hui, c'est de tout le temps faire ce travail "en tête chercheuse". C'est le côté difficile. » Ben

Les photographes doivent s'adapter au rythme irrégulier et faire preuve de pédagogie auprès de leurs employeurs et de leurs clients. Cette charge, ou cette mission pédagogique – que bon nombre de nos photographes entreprennent malgré eux – les amène à éviter certains clients particulièrement insensibles à leurs contraintes. Il est parfois difficile de défendre ses intérêts face au client à une époque où le geste photographique n'a jamais semblé aussi facile. À ce propos, beaucoup de photographes déplorent une méconnaissance des clients de la réalité du métier de photographe. Les photographes plus expérimentés sont généralement mieux prémunis face à ces écueils. Les plus jeunes apprennent de leurs erreurs :

« Il y a une méconnaissance du temps que ça met pour faire des photos. Les gens sont contents d'en avoir mais, pour eux, ça n'a pas de valeur. Mon appareil je l'ai payé 1 600 balles. J'ai un pied que j'ai payé 300 ou 400 balles, des batteries, mon ordi qui me permet de traiter. Le fait de bosser pour une place de concert et un repas, le fait de bosser pour cent balles la journée... Tu vois très vite les limites de ce système économique, de ton business model en tant que photographe. Ça c'est le plus chiant, le côté pas de tunes. [...] Les lieux d'exposition ne payent pas les photographes pour l'exposition. Ils considèrent que c'est eux qui offrent un espace et que c'est une chance pour les photographes d'être exposés parce que ça leur apporte de la visibilité... C'est un peu un argument bateau quand tu sais que chaque personne de son côté doit payer son loyer. » Pierre

« Quand je commençais, j'ai eu un mariage qui s'est très, très mal passé. C'était la belle-sœur d'une nana que je connaissais. J'ai été payée au lance-pierre évidemment. J'ai appris par la suite que ce sont les clients qui payent le moins qui sont les plus lourds. C'est les gens qui ne te choisissent pas pour ton travail, mais parce que tu es la pote de "machin" qui vont te faire le plus chier derrière. » Mona

« Je facture au package, pas au temps travaillé et parfois j'y perd. Je me suis déjà fait avoir par rapport au devis. Maintenant je le demande signé et daté avant le shoot pour avoir la preuve. Pour la retouche, je mets des aller-retours dans le package et au-delà, je facture à la photo. » Xavier

« En retouche, on fait des aller-retours, du coup il faut le prendre en compte. Dans mon devis, je facture le nombre de journées ou de demi-journées pour les aller-retours et j'indique un nombre maximum au-delà duquel c'est en supplément. » Mona

« Il y a trois services différents qui nous commandent des images. Mais ils sont mal organisés. Avec ceux qui s'occupent de nous donner le programme, chef de cabinet de la maire, ça ne se passe pas toujours très bien. » Élise

« Il y a des trucs que j'appelle de "l'enculage de mouches". Quand je fais du e-commerce, par exemple, on me demande des choses qui ne vont même pas se voir dans la petite vignette sur leur site. Après je ne dis pas non. Moi ça me fait de l'argent derrière. [...] Je facture des honoraires, la prise de vue, ensuite ils choisissent "x" photos sur lesquelles je fais de l'*editing* et là je facture à l'heure. » Michel

Les photographes acquièrent, avec l'expérience, une capacité de lecture des clients. L'anticipation des clients « à problèmes » et l'encadrement de leurs attentes par un devis sont des éléments qui protègent les photographes professionnels. Pourtant, l'ignorance des tenants et des aboutissants de la profession (du côté des clients) peut avoir du bon. Correctement encadrées, les demandes gourmandes en temps de travail, sont pleinement comptabilisées et le caractère fastidieux d'une mission se traduit en gain pécuniaire. Dans les faits, chez les jeunes professionnels, la conversion de l'effort en argent n'est pas toujours garantie.

c) Le pari de la gratuité

« *La question de la gratuité touche vraiment tous les arts visuels.* » Éric

Le travail gratuit est à la fois une contrainte et une ressource potentielle. C'est une sorte de pari. Si jamais ce travail gratuit peut donner lieu à une collaboration régulière, ou à se faire remarquer par une agence de photographes ou par des clients, c'est une réussite. Comme pour Élise qui décroche un CDD après sa formation en école de photographie en ayant maintenu le contact avec le premier organisme où elle a réalisé un stage. Une démarche qui a fini par payer : *« Je suis restée en contact avec eux durant deux ans pendant la fin de mon école [en trois ans]. J'ai bossé gratos pour eux, j'ai montré que j'étais super motivée sans savoir qu'ils allaient me proposer quelque chose derrière. » Élise*

En revanche, si le travail fourni gratuitement ne donne rien, alors il s'agira de répéter l'expérience en attendant une meilleure issue. Les photographes négocient autant avec leurs clients qu'avec eux-mêmes, en révisant leurs propres attentes à la hausse ou à la baisse en fonction des retombées de leur travail. Xavier illustre cette posture attentiste dans sa façon de concevoir la constitution d'un portfolio, élément perçu tout aussi important pour nos photographes que le CV :

« C'est du donnant-donnant. Les agences me donnent des filles, ce qui peut coûter huit cent euros [par séance]. Moi je n'ai même pas deux cent balles à donner aux nanas pour qu'elles viennent chez moi. C'est une sorte de contrat tacite, ils m'envoient les nanas gratuitement et je leur fais les photos gratuitement. [...]Je fais aussi pas mal de lingerie. La lingerie, c'est fun. T'as des nanas, on va pas se mentir, elles sont bien gaulées et que l'ambiance est cool du coup tu te prends au jeu. Bien sûr que tu as des contraintes à respecter, mais tu as ta patte à donner et tu peux aussi t'éclater. [...]En juillet j'ai bossé pour Dim et Wonderbra, ils m'ont pris par rapport au style de photos que je fais. Pour moi c'est pas du boulot, faire de la photo c'est ce que j'aime faire, c'est ma passion donc ça ne me fais pas chier de travailler gratuitement surtout quand derrière ça peut rapporter gros si jamais mes photos plaisent. » Xavier

Surprenant au premier abord, l'absence de rémunération n'est pas perçue comme un problème par notre photographe. Elle est un premier pas vers ce qui peut devenir une relation fructueuse avec un client. L'absence de rémunération pour son labeur et la possibilité que sa démarche se solde par un échec sont balayés par Xavier. La relation de contrainte qui régit l'activité salariée ordinaire¹⁶⁸ ne semble pas ici s'appliquer. Dans sa conception, le bon vouloir des trois partis en présence permet la mise en place d'un cercle vertueux. Le photographe peut ainsi étoffer son portfolio avec des clichés de mannequins professionnels sans avoir à les rémunérer. À leur tour, les mannequins peuvent profiter de portraits photographiques à titre gracieux et les utiliser dans une perspective d'auto-promotion sur les réseaux sociaux ou autres. Enfin, les agences qui emploient ces mannequins sont souvent les détenteurs « légaux » des clichés. Elles profitent donc d'un service et de produits gratuits qui alimentent leur modèle

¹⁶⁸ Le rapprochement entre travail et tourment se retrouve dans *tripalium*, terme latin désignant un instrument agricole ou bien le tabouret à trois pieds réservé aux malheureux soumis à la Question.

commercial. Ce travail gratuit peut être monnayé à d'autres partis dans une perspective de diffusion d'images ou encore dans celle de la location horaire des modèles.

Tous les partis en présence semblent y trouver leur compte. Ce qui est confirmé par Xavier qui trouve ainsi l'occasion de perfectionner son approche des modèles et de justifier son attitude hédoniste en insistant sur le plaisir éprouvé à photographier. Ce plaisir, palpable dans son choix lexical « [...] *c'est ce que j'aime faire, c'est ma passion [...] La lingerie, c'est fun [...] L'ambiance est cool [...] Tu peux aussi t'éclater* », est une compensation symbolique pour ses efforts. Indépendamment des circonstances particulières, tant qu'il peut exercer son métier il est heureux. On retrouve cette idée du travail-passion, ou du travail *choisi*, dans nombre de propos recueillis. L'apparente – et revendiquée – liberté du photographe a été également soulignée par l'équipe de Pierre Bourdieu¹⁶⁹. Pourtant, on soupçonne un syllogisme sous-jacent. Si travail et plaisir sont opposés et si mon travail me procure du plaisir alors mon travail n'en est pas véritablement un.

Derrière cette décontraction apparente, qui fait partie de son *image* personnelle tout autant que de son *ethos* de photographe publicitaire, Xavier réalise un pari consenti. Pour être entrepris, ce pari requiert une mise initiale sous forme de travail gratuit ou bradé. S'il est couronné de succès, ce pari peut « *rapporter gros* » (contrats, clients, visibilité). Au contraire, s'il se solde par un échec, ce pari ne demande qu'à être répété indéfiniment avec l'espoir que la prochaine mise offrira le résultat escompté :

« Je gagne ma vie sur des commandes, des jobs. Je shoote très souvent, pour moi, des tests pour agence de mannequins. Les nanas viennent à la maison, je fais les photos, je les retouche. Ça me permet de m'entraîner et de me faire repérer. J'ai découvert ce matin que deux photos que j'ai prises de nanas ont été publiées sur le site de l'agence. Donc, je me dis que petit à petit, ça permet d'être repéré et d'obtenir d'autres jobs. [...]

Parfois tu vends tes droits complets pour un job comme la pub. L'année dernière, j'ai fait une pub pour Skyn, les capotes, c'était une photo publiée dans le métro dans sept pays différents mais ton nom n'est pas mentionné parce que tu revends tes droits. Mais pareil, derrière je le mets sur mon site, sur mon Insta. Et quand je le montre à des professionnels, des agents, ils me disent : " On a vu ça quelque part ", donc ça sert. » Xavier

Au-delà du pari que constitue le travail gratuit, certains photographes se retrouvent dans l'in vraisemblable situation de devoir payer afin de travailler. Ce travail, non pas payé mais payant, est la conséquence de missions gratuites dont la réalisation entraîne des coûts mal anticipés :

¹⁶⁹ «[...] le traitement qu'il [le photographe] fait subir au photographié est toujours médiatisé par le type de relation qui l'unit à son client, sinon par la qualité même de son interlocuteur. "En publicité, il y a ceux qui payent, ceux qui conçoivent et ceux qui exécutent."; d'une partie à l'autre de ce jeu à trois partenaires, le même photographe peut en principe travailler indifféremment pour un annonceur ou pour une agence.» Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit. p. 204.

« Il y en a beaucoup [de photographes débutants] qui payent pour travailler, ils doivent facturer le client et ne savent pas comment s’y prendre. Si tu taffes chez toi ou si tu as un local ce n’est pas le même coût, puis il y a l’assurance qui va avec, tes logiciels de retouche, tes appareils photo, le temps que tu passes sur le shoot, ton passe Navigo, qui te permet de bouger, tu le comptes dedans... Tout ça c’est des dépenses et il faut le facturer. Tu divises tes coûts fixes par douze et là tu sais à combien tu dois faire par mois pour ne pas payer pour travailler. » Éric

Le modèle de financement-rémunération inhérent au reportage photographique, particulièrement courant dans le domaine de la presse, expose les photographes à une incertitude fondamentale concernant la rémunération, en dehors des habituels délais de paiement. Certains de nos photographes parlent d’un modèle qui fonctionne de manière inversée, où ils payent pour travailler puis espèrent gagner en vendant leur reportage :

« En école [de photographie] on avait pas mal d’intervenants qui avaient connu la période de gloire de l’argentique et qui doivent aujourd’hui faire de l’autoédition où ils payent leurs reportages de leur poche pour essayer de se faire rembourser ensuite. T’es un *freelance*, tu couvres un sujet, tu payes tous les frais toi-même, tu bosses sur tes images, puis tu présentes ton projet en agence. Il y a beaucoup de problèmes. » Éric

« On fonctionnait, et on fonctionne encore, dans la formule que l’on appelle “la *spéculation*” : on imagine une histoire, on imagine photographiquement ce qu’elle peut rendre, donc on imagine la couvrir et on imagine qu’elle puisse se vendre. Mais on le fait de façon totalement libre, parce qu’on le sent. Et à partir de là, l’agence récupère le sujet qu’elle considère comme ayant des potentialités de diffusion et donc de vente et à partir de là, elle diffuse. » Émile

d) Diviser ou concentrer son activité

70 % des photographes interrogés cumulent leur activité photographique avec une autre. Cette autre activité peut s’inscrire dans un autre segment photographique (de I à VII), dans une branche connexe (comme le graphisme ou la retouche) ou dans un autre domaine professionnel. Face à la multitude des cas de figure, deux attitudes principales émergent : la diversification de ses compétences ou de ses segments photographiques, ou la pluriactivité, c’est-à-dire l’addition d’un autre métier à celui de photographe, ou *vice versa*.

La valeur du temps

Le temps fait partie de ces termes qui émaillent les réponses de nos photographes. Qu'il s'agisse du démarchage, de la prise de vue (avec le « temps d'exposition »), des réseaux sociaux (nous y viendrons en partie IV) ou de la vie personnelle : le temps sert à la fois d'unité de mesure et de valeur d'échange. Tous les « temps » ne se valent pas et tous nos photographes ne conçoivent pas le temps de la même manière.

La journée est une unité vague. Presque tous les professionnels interrogés, des marchands aux journalistes, soutiennent qu'il n'y a pas de *journée-type* malgré la mise en place de routines. Cette désaffection de la journée comme juste étalon de leur activité est le signe d'une certaine fragmentation temporelle et d'une représentation de leur métier comme étant atypique.

« Il n'y a pas de règles, c'est en fonction. Ce n'est pas une journée de bureau classique. » Étienne

« Je me suis demandé ce que je foutais là et je ne comprenais pas pourquoi on passait la journée à faire une photo. » Quentin.

Certains de nos photographes se représentent leur activité comme étant l'inverse du travail d'employé de bureau. Pourtant, une grande partie de leur travail se passe devant un écran, derrière un bureau, avec des horaires contraignants. Ceci est d'autant plus vrai pour les photographes ayant pignon sur rue. Au-delà des représentations individuelles, le point qui lie tous les photographes est le fait de composer avec une contrainte d'ordre temporel. Les photographes moins établis la subissent, les plus accomplis l'imposent.

« Et puis, il y a vraiment cet état d'esprit de tournée, quand tu es sur un shoot à l'étranger. Un peu comme des rock stars en tournée. Tu dors très peu, tu n'as pas le temps de te reposer, tu pars tout de suite en repérage, tu prends les photos avec la lumière rasante, très tôt ou très tard dans la journée, tu traites le soir pour livrer rapidement. [...] En fin de journée, tu vas être installé dans le canapé en train de regarder la télé et moi je dois bosser. » Ben

« À la rigueur, la seule chose que j'aimerais, c'est travailler un peu moins le soir chez moi. Je travaille les horaires normales, mais aussi le soir chez moi. C'est de la sélection de photo, c'est du montage, c'est répondre aux mails parce qu'en journée, c'est compliqué. » Studio M

Malgré la jubilation de l'instant, la frénésie qu'implique parfois le métier – dans la recherche de clients, la prise de vues, la livraison des images, le style de vie – est usante. Nombre de nos photographes se plaignent d'être annulés au dernier moment, de se déplacer pour rien, de devoir se tenir disponibles en cas de sollicitation de dernière minute. Cette relation particulière au temps fait redouter les périodes d'accalmie, annonciatrices de ralentissement de carrière ou de désastres. Les temps-morts sont évacués le plus possible :

« J'ai quitté Paris pour des raisons personnelles. J'ai un peu décroché du milieu journalistique et une fois qu'on décroche, c'est un peu mort. » Étienne

« Si j'avais pu, j'aurais arrêté six mois. Mais je sais que si j'arrête six mois, je ne retrouverai pas de boulot après. Je travaille pour des éditeurs, des petits journaux qui me font gagner un peu... » Margot

Le rejet du temps-mort se conjugue parfois avec le refus de la halte, du repos, de la pause ou des vacances. Cette gestion temporelle et les contraintes matérielles du métier exposent les photographes professionnels à des risques de santé :

« Je suis très fatiguée, un peu comme les gens qui arrêtent la drogue. Le rythme de la presse, c'est de la drogue. Il y a une tension nerveuse, une pression [...] J'ai eu des gros problèmes de dos. Les médecins m'ont dit que si je ne changeais pas ma façon de travailler, je ne pourrais plus travailler. J'ai le dos cassé, c'est la maladie du photographe. » Margot

« J'ai des problèmes de dos. Des problèmes physiques, j'ai très mal au dos à cause de tout ce que je porte et je n'ai que vingt-sept ans, donc qu'est-ce que ça va être dans vingt ans. D'ailleurs, il y a une des filles [de son équipe] qui va arrêter à cause de ça. » Élise

Le rapport au temps des photographes est, en partie, attribuable à une tournure d'esprit individuelle. Mais l'urgence ressentie est également le fruit de contraintes extérieures. Le caractère changeant du quotidien, rythmé par des activités diverses et des horaires variables sont les symptômes de la nature du travail photographique où diversification et pluriactivité sont la norme. Ces points seront amplement discutés dans les deux prochaines parties, nous concluons cette réflexion sur le temps par les rares remarques de nos photographes sur le futur qu'ils ou elles envisagent.

« J'ai commencé à travailler pour la presse en 1978-1979. On est en 2019 je vais m'arrêter un peu là. Enfin, je ne vais pas arrêter de travailler parce que financièrement, je ne peux pas, sinon je l'aurais fait. [...] J'ai soixante balais. Beaucoup des gens que j'ai photographiés sont morts ou meurent et je me rends compte de l'incroyable importance des photos. Ces cinq dernières années, je me suis trouvée comme un messenger antique. J'ai des histoires assez folles avec les photos. Ça a complètement transcendé mon rapport professionnel à la photo. » Margot

« Je veux travailler autant que je peux et après j'irai à la pêche. » Studio R

« Je ne pourrais pas faire autre chose. Ce que je voudrais c'est mourir sur scène, c'est-à-dire sur un shoot avec l'appareil autour du cou, à 90 ans... vu que j'aurai pas de retraite. » Xavier

Pour les photographes en fin de carrière, la situation se corse bien souvent. Il y a tout d'abord les empêchements physiques qui limitent le ou la photographe dans son activité et ses déplacements. Les femmes souffrent plus, en moyenne, du matériel à transporter et déployer que les hommes, même si tous sont touchés par des troubles imputables à leur activité. Le temps est souvent pris comme un « éternel présent », les références à l'avenir, au futur sont peu nombreuses même si la nature de la photographie invite des considérations sur l'après, comme chez Alain : « *On ne travaille pas pour maintenant, on travaille pour après. On est des témoins, on va passer. L'instantané, lui, est fixé pour une éternité.* »

La diversification

La diversité des domaines d'application de l'image photographique a été croissante avec le progrès technique jusqu'à former ce que nous avons nommé un *continuum*. La diversification de l'activité professionnelle est en partie une fonction de la porosité du médium. En interrogeant nos photographes, nous avons pu noter la multiplicité des statuts et des postes occupés, tout comme la diversité des secteurs et des sujets photographiés. Les frontières entre secteurs sont perméables et mouvantes. Les histoires de vie recueillies chez les photographes plus expérimentés illustrent régulièrement ce point. Chez les plus jeunes, c'est l'envie de « tout faire » qui s'exprime plutôt :

« Dans le documentaire, c'est ça qui est bien : tu as un peu de portrait, un peu de paysage, un peu de reportage mais sous forme de série cohérente à propos d'un même sujet. C'est ça qui me plaît. » Élise

« J'ai envie d'avoir les possibilités ouvertes à tout faire. Même si j'aime faire du reportage, du portrait, j'aime aussi beaucoup faire de la nature, mon rêve c'est de me retrouver sur les plateaux de cinéma à me retrouver à faire du reportage pendant qu'ils sont en tournage. J'ai envie de tout faire en fait, je ne veux pas m'enfermer dans un milieu. » Maxime

« J'ai deux agents qui me donnent des contrats : l'un orienté marques françaises, l'autre qui est dans des gros projets pubs à gros budget avec beaucoup d'appels d'offres et de concurrence. » Martin

« Je passais des photos d'identité, au mariage, du mariage, au baptême, à la photo d'enterrement. On touche à tout. À partir du moment où vous me demandez de faire une photo, j'y vais. Je fais payer tant la prise de vue et voilà. » Studio R

« Je travaille pour des soirées très underground où ça parle alcool, drogue et un peu sexe. Puis, à côté de ça, je bosse pour des gens ultra carrés comme des associations de pharmaciens... » Maxime

La perméabilité du médium induit parfois une dilution de l'activité à proprement parler photographique. Une incertitude peut se former quant au rôle précis du photographe dans l'univers de l'image photographique et de ses applications. C'est l'occasion pour certains de se renouveler en intégrant la gestion de l'image de leur client, au sens large, ou au contraire, de se spécialiser sur un segment (prise de vue, retouche...).

« Les entreprises ont un grand besoin d'images. Beaucoup d'entreprises, notamment dans les plus grosses, font appel à un photographe, mais ils auraient besoin aussi de faire appel à une agence de com' pour les amener vers leur identité visuelle. Là, il y a encore beaucoup, beaucoup de progrès à faire parce qu'on demande au photographe ce que devrait faire une agence de com'. Une image va avec du texte, avec un code couleur, sur divers supports de communication... Il y a besoin d'y avoir une certaine évolution. » Studio M

« 80% de mon métier, c'est des campagnes de pubs. Je leur vends le service photo, une veille commerciale et une veille communication. Plus que le photographe qui arrive avec un "moodboard", je leur vends un service que j'ai créé moi-même en ayant fait une veille du marché. Je sais que mes concurrents ne l'ont pas fait. » Martin

« En deuxième année aux Gobelins, il faut se spécialiser et je me suis orientée vers la retouche parce qu'on ne va pas se mentir, c'était plus simple pour trouver du boulot derrière. Je me suis spécialisée en retouche de peau, beauté, cosmétique. C'est très technique, du coup c'était plus simple de trouver du boulot après. Pour la photo, c'est vraiment à la pige. Je fais énormément de books de comédiens. C'est eux qui viennent vers moi. J'ai aussi bossé pour des boîtes de pub pour faire de la photo de produit. En général pour la photo, c'est du bouche à oreille. On vient vers moi, ce n'est pas moi qui cherche. » Mona

Une autre facette de la diversification se trouve dans les nombreux exemples de reconversion vers ou depuis la photographie. Ces reconversions s'accompagnent de l'acquisition de compétences nouvelles, facilitées par les atouts de chacun, notamment, l'aptitude personnelle et statut professionnel :

« Je me suis retrouvé au chômage. Comme j'étais journaliste, on est assez bien protégés par les conventions collectives. Du coup j'ai fait un stage de caméraman, reporter. J'ai travaillé pour France 3. » Étienne

Le cumul de compétences et de formations culmine dans la figure de « l'homme-orchestre », mobilisée en 1992, par l'anthropologue Colette Piault. Cette dernière réalise un portrait de Bernard, ancien photographe et ethnographe au CNRS, pour une revue d'anthropologie où elle le dépeint comme un travailleur solitaire, maîtrisant les tenants et les aboutissants de son travail, de la captation, au mixage, au montage jusqu'à la diffusion. La diversification des individus comme les schémas de développement économique peuvent suivre des logiques verticales, au sein de la chaîne de production, ou horizontale, entre secteurs.

e) La pluriactivité

La diversification est un terme que nous employons strictement dans le cadre d'activités relevant de la photographie. Même si certains cas peuvent être ambigus comme celui de Michel :

« J'ai deux métiers dans mon métier de photographe : je fais de la prise de vue, je travaille sur l'histoire de la photographie et je monte des expositions. J'ai fait une exposition pour fêter les 150 ans du daguerréotype en 2014. [...] J'ai tout organisé avec cent ans d'appareils photos français et j'ai fait venir des intervenants sur le collodion humide, le sténopé, de la gomme bichromatée, le cyanotype, tous les procédés anciens. »

La question est tranchée dans la mesure où l'essentiel de ses revenus proviennent d'une activité photographique. Dans les autres cas de figure, où la photographie est une activité parmi d'autres, nous choisissons le terme de pluriactivité. Cette dernière peut être subie et constituée, à ce titre, un ultime recours pour ne pas abandonner l'exercice photographique professionnel.

« Je fais parfois des boulots d'hôtesse d'accueil. Tu te fais chier à faire la plante verte, mais tu gagnes un peu d'argent. Je fais aussi des books de comédiens. J'essaie de démarcher dans les maisons d'édition, les portraits d'auteurs.... Je fais des photos d'événements comme des prix littéraires, des vernissages. C'est pas facile parce que ce n'est pas artistique. » Julie

« Je faisais d'autres boulots à côté. Je ne pouvais rien faire de régulier sinon j'étais obligée de refuser les missions photo donc je faisais des petites missions extérieures que ce soit babysitting ou hôtesse. » Élise

« I see more and more photographers having day jobs. Working at Ikea to be able to shoot three days a week. I've even known photographers who work at McDonald's. Of course, that's not all photographers, but those starting out today are in trouble... I was lucky I was made staff in 2010. ¹⁷⁰ » Jeremy

À l'inverse, chez d'autres photographes, l'activité photographique est volontairement reléguée au second plan. Elle fait partie de leur vie professionnelle mais elle s'adosse à un emploi stable. Pour Luc, cette stabilité lui vient de son statut de doctorant enseignant-chercheur. Ne pas dépendre principalement de la photographie est une façon pour lui de rester fidèle à ce qu'il perçoit comme étant une photographie sincère, mais aussi de ne pas s'exposer aux vicissitudes du métier à plein temps :

« J'aimerais bien continuer la progression académique. Artiste-auteur-chercheur comme statut idéal. Je ne veux pas perdre mon temps et ma jeunesse à faire une thèse qui ne sera lue par personne. L'idée, c'est de mélanger les deux [photo et recherche] [...]

Les conditions de survie dans le milieu sont tellement précaires que tu ne peux pas t'en sortir sauf si tu vends ton âme comme Steve McCurry ou Sebastião Salgado et que tu fais des trucs comme ça. [...] Je veux vivre décemment en mélangeant les deux domaines. » Luc

Parfois, l'activité de photographe se conjugue à un parcours d'enseignement. Paul a suivi une rigoureuse formation technique à la prestigieuse école Louis Lumière. Rencontrant des difficultés dans son activité de photographe, et ce malgré son appartenance à un collectif reconnu, il opta de prolonger son master de recherche en mission d'enseignement à temps partiel.

« C'est une formation [Louis Lumière] très technique mais pas dans le sens de la prise de vue, plutôt au niveau scientifique, au niveau de l'optique. [...]

C'est là [durant le mémoire de master à l'EHESS] que je me suis dit qu'il serait intéressant d'appliquer des questions de sociologie à des travaux de photographie. » Paul

Le milieu universitaire et les écoles de photographie peuvent servir tant de moteur à l'insertion que de refuge. Pour certains, l'accoutumance aux études par le biais de parcours longs (bac +5 et plus) peut constituer une solution professionnelle. L'enseignement se pose donc comme une possible réponse aux aléas de l'activité d'indépendant. D'autres cumulent un

¹⁷⁰ « Je remarque de plus en plus de photographes exerçant un métier à côté. Ils travaillent à Ikea pour être en mesure de photographier trois jours dans la semaine. J'ai même connu des photographes qui bossaient à McDonald. Bien-sûr, ce n'est pas tout le monde, mais ceux qui débutent aujourd'hui sont dans le pétrin... J'ai vraiment eu de la chance d'être titularisé en 2010. » [Traduction de l'auteur].

emploi à plein temps avec leur activité. Les bénéficiaires sont les mêmes. Indépendance par rapport au métier de photographe et liberté dans le choix des clients ou des projets :

« En fait je travaille aussi chez Usbek et Rica, je gère la partie administrative et financière de la boîte. Ma belle-mère travaillait là-bas, ils cherchaient quelqu'un à mi-temps et j'ai un côté "aînée de famille", maman ; "j'aide, je gère" du coup j'ai accepté. Je choisis mes jours, mes horaires... Il y a aussi le fait qu'Usbek et Rica est un média, du coup je peux faire des photos pour eux, mais ça c'est pas partie freelance. On est un trimestriel, du coup dans tous les numéros, je fais des photos. Mon boss me demande de documenter la vie de l'entreprise tout le temps aussi. J'ai un salaire qui me permet d'en vivre à 100 %. » Camille.

La quête de stabilité

Si certains trouvent leur compte dans la pluriactivité, d'autres en pâtissent nettement. Idéalement, ces derniers aimeraient pouvoir prétendre à une forme de stabilité par leur seul travail photographique. Cette quête de stabilité de l'emploi recoupe, comme nous l'avons souligné plus haut, la recherche d'un statut protecteur tels que journaliste, salarié titulaire d'un CDD ou CDI ou encore photographe d'agence.

« Je vis de la photo parce que j'ai eu la chance de trouver un travail [CDD]. L'année dernière, j'étais en freelance et ce n'était pas le cas. [...] Je travaille à la mairie de Paris, on est cinq photographes, eux sont en CDI moi je suis en renfort pour les aider. [...] Ils sont entrés à une époque où c'était beaucoup plus simple de rentrer à la mairie de Paris. Il y avait un concours [concours de technicien supérieur multimédia] à passer et il y avait plus de budget alors que maintenant plus du tout. J'ai fait mon stage d'école là-bas et je m'étais super bien entendue avec toute l'équipe. Puis après ils proposaient un contrat aidé, payé par l'État. Et ça met tout le monde d'accord parce que du coup, ce n'est pas la mairie qui paye. Mais Macron est arrivé et a supprimé les contrats aidés. » Élise

« On m'a proposé un statut de pigiste permanente chez Marianne. J'avais un salaire fixe, pas grand-chose mais stable, et on me donnait priorité sur le choix des photos du journal. » Margot

La compétition est rude et les places sont limitées. Seuls trois sont en agence parmi les photographes interrogés. Le rattachement à une agence, tout comme la détention d'une carte de presse, offrent des gages de visibilité, de protection et de reconversion. Pourtant l'appartenance à une agence ne comporte pas de garanties :

« Le fait de travailler en agence est un gros avantage dans la vie quotidienne. C'est stabilisant. Quand tu es seul, tu es très démuni. Quand il n'y a rien, il n'y a rien. [...] Tu as des ventes d'images d'archive quand tu es en agence, ce qui rend la chose plus facile. » Paul

« Je suis rentré comme tireur noir et blanc dans une agence photo, qui n'existe plus aujourd'hui, qui s'appelait Agip. Je me suis ensuite débrouillé pour devenir photographe au sein de cette agence. J'ai eu de la chance d'avoir une carte de presse à dix-neuf ou vingt ans, vraiment en tant que salarié. » Étienne

Chez les artisans et les commerçants, les facteurs stabilisants paraissent plus nets. Cette situation leur permet de multiplier les tâches réalisées (prise de vue, retouche, vente des biens photographiques, prestations) sans accroître leur précarité.

Les photographes parlent librement des différents secteurs qu'ils occupent ou des métiers qu'ils cumulent, qu'ils soient dans une situation de diversification ou de pluriactivité. Pourtant, dans leurs propos, une hiérarchie se fait sentir entre le pendant alimentaire, plutôt mis en retrait ou minimisé, et le pendant plus prestigieux, mis en avant voire exagéré. Ainsi le secteur jugé plus prestigieux fait l'objet de toutes les attentions et anticipations par l'interrogé. C'est « *la partie un peu plus noble* » ou « *le rêve* » autour duquel le photographe concentre la discussion. Le deuxième aspect, généralement plus important en termes de volume horaire, est quant à lui déprécié, c'est « *de l'abattage* », ou de « *l'alimentaire* » :

« J'ai les commandes alimentaires que je ne vais pas forcément mettre en avant, comme des petits catalogues, du prêt à porter, La Redoute, Trois Suisses, Kiabi, La Halle. On ne me crédite pas sur les photos et je ne vais pas le mettre en avant. [...] À Paris, il y a un genre de climat où tu ne peux pas tout faire. Si tu commences à faire ça, on ne t'appelle plus que pour ça et il est difficile d'en sortir et tu ne peux plus accéder à des trucs plus nobles. Je gagne des droits dessus, c'est un gros alimentaire. Au niveau artistique, c'est pas top. C'est de la lecture de produit, il faut aller vite, c'est de l'abattage. [...]

La deuxième partie commande [À ces parties « commande » Martin oppose les parties « libres » c'est-à-dire son travail personnel.] c'est de l'éditorial, partie un peu plus noble, pour des magazines. Dernièrement, j'ai fait une série mode dans le Gala du mois d'octobre, c'est mon premier édito. » Martin

3.3 L'art et la manière

a) La technicité du métier

Le terme de *technique* appliquée à la photographie est polysémique. Il peut désigner le savoir-faire qui lie le photographe à son matériel et lui permet de l'opérer adéquatement, il peut également désigner l'aspect théorique et scientifique inhérent à l'activité, ou, en dernier lieu, désigner le tour de main, l'astuce. Le mot est régulièrement employé par nos photographes interrogés pour désigner ces cas de figure. La technique semble être un passage obligé pour le photographe en formation. Les cursus, notamment en école de photographie, mettent l'accent sur son acquisition. La nécessité de cette acquisition sert de justification circulaire quant au recours à ces mêmes formations ou écoles pour l'appréhender. Insister sur l'importance de la technique pour entrer professionnellement en photographie, c'est rendre apparemment nécessaires les structures qui en sont les propagateurs :

« Ils enseignent surtout ça là-bas [les Gobelins], le bagage technique. C'était ce que je voulais pour essayer de me perfectionner dans ce métier. » Julie

« A dix-neuf ans, j'ai fait ma première expo photo. Un photographe est venu me voir et m'a dit "tu as un bon coup d'œil mais ta technique est à chier". Du coup, c'est ce mec-là qui m'a formé pendant deux ans. » Martin

« Alors en deuxième année aux Gobelins, il faut se spécialiser et je me suis orientée vers la retouche parce qu'on ne va pas se mentir, c'était plus simple pour trouver du boulot derrière. Je me suis spécialisée en retouche de peau, beauté, cosmétique. C'est très technique, du coup c'était plus simple de trouver du boulot après. » Mona

« C'est une formation [Louis Lumière] très technique mais pas dans le sens de la prise de vue, plutôt au niveau scientifique, au niveau de l'optique. » Paul

« On travaillait avec des petites gélatines devant l'objectif. Si l'émulsion était un peu rouge, on contraît avec du cyan, si on était un peu bleu on contraît avec du jaune. On savait si l'émulsion était de nature un peu froide, cyan, ou un peu chaude, mage[nta]. C'était le point de référence. C'était très technique. » Quentin

Sa maîtrise distingue le photographe de l'utilisateur lambda, car la technique est autant connaissance que tour de main. Elle sépare l'initié du reste des praticiens, car elle constitue une ressource. La compréhension technique permet des reconfigurations du dispositif photographique en cas d'imprévu, ou le simple basculement de l'appareil en contrôle « manuel » lorsque l'automatisme ne satisfait pas les attentes. La maîtrise technique permet donc de composer avec les circonstances, elle est le préalable à une certaine forme de créativité. Parallèlement à cela, la technique présuppose l'utilisation d'un certain lexique. Elle est le

vecteur d'un langage commun. La discussion autour des conditions de production d'une photographie passe par un langage qui traduit des paramètres et des mesures précises. La technique peut être comprise comme ce qui lie les photographes professionnels entre eux et comme ce qui fournit les outils de lecture de la photographie comme image :

« Je ne vois pas la photographie comme un art. Je le vois comme un truc très technique. Ça me fait kiffer d'avoir tous les bons réglages et d'avoir un beau résultat. » Céline

« Comment veux-tu parler avec quelqu'un si tu ne connais pas de quoi il parle. Je ne pouvais pas me permettre d'écrire sur un travail photographique si je ne connaissais pas la technique. Tu ne peux pas appréhender un travail photographique sans comprendre comment le photographe l'a fait. » Anne

« Ils [les commissaires d'exposition au Jeu de Paume]¹⁷¹ abordent assez peu les conditions de production de la photographie. Je dirais qu'il y a un manque d'explications techniques pour mieux comprendre la photographie. Ce qui était intéressant, c'était les tirages d'époque. La conservation était moins bonne qu'aujourd'hui. Du coup, on est face à des tirages qui ont perdu en saturation, qui ont subi une décoloration qui n'est pas la même en fonction des couleurs. Ça ne rend pas service au photographe et il n'y a aucune explication sur cela. Le visiteur, en voyant ces tirages, va se demander si c'est de la bonne photo. » Marc

Malgré la richesse des cas de figure couverts par la technique, et la tentation de la percevoir comme liant interprofessionnel, elle ne suffit pas à tout dire de l'activité. C'est ce caractère nécessaire mais incomplet de la technique qui inspire la méfiance à son égard. La technique est une source d'explications pour saisir l'activité photographique, mais sa prise en compte seule confine à la réduction.

« Le photographe n'est pas un presse-bouton. » Alain

La réduction du photographe à un technicien ou à un simple exécutant, un opérateur, se retrouve sans distinction d'âge ou de secteur d'activité. Elle correspond à une modalité de réponse à la brimade, entendue par tous de la part de leur entourage ou de leurs clients, qui consiste à limiter le photographe à un « *presse-bouton* ». La parade qui est souvent observée consiste à tirer sa pratique, ou du moins sa conceptualisation, du côté de l'art, de la sensibilité, de l'individualité.

¹⁷¹ Ces propos font référence, plus particulièrement, à l'exposition Luigi Ghirri, *Cartes et territoires*, tenue au Musée du Jeu de Paume entre le 12 février 2018 et le 2 juin 2019.

« Pour rigoler des gens peuvent te dire : "Ah tu as étudié la photo, tu as appris à appuyer sur un bouton". Il y a une méconnaissance sur ce qu'est la photo et que ça peut être un moyen d'expression à part entière. » Élise

« Ce dont se rendent compte les clients potentiels, c'est-à-dire les directeurs de maison d'édition, les directeurs de journaux... C'est qu'il ne suffit pas d'appuyer sur un bouton pour faire une photo. Faire une photo, c'est prendre du temps, c'est de l'écoute, c'est une attention à l'autre, c'est un intérêt pour l'autre. » Margot

« Je ne suis pas un grand technicien dans le sens où je ne vais pas être "quel joli caillou tu as, il ouvre à 2.8 ?". Je connais tout ça. Helmut Newton, il a cette phrase où il dit avec une bougie et un jetable, tu fais une photo. J'aime bien cette philosophie-là. C'est pas le support qui compte. Je m'arrête plutôt sur le côté artistique de la photo, de savoir ce qu'elle véhicule, plutôt que de savoir avec quel appareil ou objectif elle a été prise. Quand des confrères en parlent au studio, j'évite ce genre de discussions. » Ben

« T'as deux catégories de photographes pour moi, t'as les ultras techniques dont les photos sont chiantes à mourir. Les mecs qui vont te prendre une photo à la chambre, en 9x12, avec la parallaxe réparée, parce qu'ils ont lu le bouquin d'Ansel Adams et qu'ils savent la récupérer. C'est bien, c'est beau, ils ont fait une image. Mais pour moi, c'est chiant. Ou les mecs qui vont parler des heures de matériel. Alors qu'à côté, t'as un mec qui arrive avec un compact à cent balles et qui t'explose. » Martin

b) Le matériel

Des considérations sur la technique, découlent des conceptions et des modes d'utilisation de l'appareil, et plus largement du matériel photographique. Ces éléments matériels sont un corollaire indispensable à l'activité professionnelle. Leur possession est difficilement évitable, sauf par voie de location. Le professionnel se définit ainsi comme le détenteur d'un certain type d'appareil et de matériel qui le distingue du tout-venant. Le matériel du professionnel est distinct du matériel de l'amateur : parmi les professionnels interrogés, on remarque une forte uniformité des appareils employés. Ce sont principalement des appareils reflex numériques de format 24 x 36 mm des fabricants nippons Canon ou Nikon. Malgré cette uniformité de façade, les photographes cultivent des différences marquées, résultant de leur positionnement quant à la technicité du métier.

L'appareil photo : outil et compagnon

Pour la majorité des photographes, la rencontre avec l'appareil professionnel n'est pas du même ordre que celle du premier appareil dans l'enfance. Elle est moins une rencontre élective qu'une rencontre placée sous le signe de la contrainte. Le choix de la grande majorité des professionnels est régi tant par certaines modes dans leur secteur d'activité, que par les attentes des clients ou encore l'offre des fabricants.

« Dans pas mal d'annonces, y a un niveau minimum de matos qui est demandé. Parce que dans les attentes des gens, liées à la prestation de la photo, il y a des choses qui n'ont pas grand-chose à voir avec l'art mais plutôt avec la technique. Je trouve ça un peu dommage. C'est pas tous les jours que tu peux faire les photos que tu veux avec l'appareil que tu veux. [...] On demande à ce que le photographe ait toutes ses lumières, son fond, trente kilos de matos dans une voiture. C'est une barrière entre le photographe professionnel et le photographe en voie de professionnalisation. Mais il y a aussi plein de fois où ce n'est pas demandé... »
Pierre

Ce désenchantement mène bon nombre des interrogés à parler de leur appareil comme d'un simple outil, voire à considérer la question avec un certain dédain. Pragmatisme et utilitarisme dominant ces discours.

« Moi ce qui compte c'est la photo. Je ne suis vraiment pas dans la comparaison des appareils et tout. [...] Je garde mes trucs jusqu'à ce qu'ils ne marchent plus. Mon Pentax me fait faux-bon et je lui tape dessus. Je suis beaucoup plus dans la récup' que dans le dernier cri. » Élise

« J'ai pas la folie des grandeurs sur le matos. Je renouvelle quand il y a quelque chose qui ne va pas. Mais quand la caméra est encore cotée, il n'y a pas de raison de changer. » Ben

« Mon canon numérique, je le fume en deux ans. Je fais beaucoup d'évènements, de corporate. J'en arrive à 300 000 déclenchements en deux ans. Ce qui est énorme. » Martin

« Pour le rugby ou la tauromachie, il faut des appareils qui répondent, costauds, tropicalisés. Il faut un appareil qui peut être matraqué... Je ne suis pas très soigneux avec mes appareils photo. [...] Il faut que ça serve. C'est comme les voitures, ça ne m'intéresse pas. Je n'y connais rien... C'est pareil. » Studio M

« Mais je n'ai plus besoin d'autre chose aujourd'hui. J'ai un outil et j'utilise cet outil pleinement. C'est un peu comme un musicien, quelqu'un qui joue avec un stradivarius ne va pas regarder s'il peut jouer avec un instrument bas de gamme. »
Émile

Pourtant, dès que l'on s'éloigne de l'appareil utilitaire, de l'outil de travail, les considérations prennent une tournure plus positive. L'appareil secondaire ou de loisir, étant pleinement choisi, prend une coloration personnelle, voire affective. Les langues se délient et certains reconnaissent faire collection d'appareils photographiques anciens. C'est vrai pour l'appareil comme pour tout autre objet technique employé à titre personnel ou exploratoire.

« Mes argentiques, je les entretiens comme des petits bijoux parce qu'il y a encore quelques réparateurs qui peuvent t'aider dessus. » Martin

« Quand j'ai repris mon Nikon F2 en main, ça m'a fait un choc. Je me suis rendu compte que j'ai dormi avec pendant dix ans de ma vie. » Jacques

« C'est depuis que je fais mes tirages moi-même que je prends mon pied jusqu'au bout du bout. J'ai une imprimante [EPSON P600] sur laquelle je peux faire jusqu'à du A3, où je peux mettre du papier certifié "digigraphie", histoire d'avoir une certaine force. C'est quelque chose qui peut tenir cinquante, cent ans s'il faut. »
Maxime

Le smartphone

La dualité de ce rapport au matériel s'exprime particulièrement pour l'objet intime et l'outil professionnel que constitue le smartphone. Ce compagnon, parfois inavoué, du photographe est un couteau-suisse multimédia qui possède une rapidité inégalée dans la captation et dans le partage des images photographiques. C'est aujourd'hui l'instrument photographique par défaut pour la majorité des producteurs et consommateurs d'images à travers le monde. Les photographes s'en servent également, en complément de leur matériel professionnel, à titre personnel ou parfois pas du tout. L'absence d'utilisation du smartphone est alors l'indice d'une appartenance à une certaine classe d'âge.

« Aujourd'hui les statistiques montrent que 85% des photos sont prises avec des smartphones, 5% avec des tablettes et 10% avec des appareils photos. » Jean

« Je fais un usage "bloc-notes" de mon smartphone. » Michel

« Je fais plein de photos avec mon smartphone, mais c'est pas des choses vraiment publiables. » Luc

« Ça m'arrive tout le temps, pas pour publier mais pour des repérages. Pour moi, ça remplace le Polaroid. » Paul

« Le téléphone portable n'est pour moi pas vraiment un outil adapté. C'est un pis-aller. » Émile

Le rapport des photographes au smartphone dit aussi quelque chose de leur rapport avec l'énigmatique figure de l'amateur. Entre encouragement et méfiance, certains voient d'un bon œil l'engouement collectif pour l'image, car c'est l'occasion de sensibiliser à la lecture photographique et de valoriser la technicité, dont le photographe est un détenteur. D'autres, en revanche, soulignent l'irruption de ce nouveau médium dans des milieux jusque-là régulés, aux chaînes de diffusion contrôlées. C'est particulièrement le cas de la presse avec le rôle du « journalisme citoyen ». Au-delà des domaines d'activité, le smartphone a largement démocratisé la production et la diffusion d'images photographiques, au point d'instiller le doute quant à la pertinence d'une catégorie professionnelle dédiée à la seule image photographique. Le perfectionnement croissant et l'ubiquité de ces outils font redouter à certains la disparition prochaine de leur profession.

« Elle a fait la photo en une fraction de seconde en mettant son téléphone portable devant ses yeux et elle a appuyé. Simplement, cette photo est extraordinaire parce que, involontairement, elle a fait une photo hyper construite graphiquement, pleine de valeur dont elle n'était pas consciente elle-même. Ce n'est qu'après avoir épluché avec elle cette photo qu'elle s'est rendu compte des éléments qu'elle y a fait rentrer sans le vouloir. » Émile

« On part de l'idée que tout un chacun avec un smartphone peut ramener de l'actualité, ramener de l'information, ramener des photos... Mais on oublie que ce n'est pas le fait de prendre une photo qui fait un document. Il faut quelque chose à lire dans cette photo. Pour qu'elle ait un sens patrimonial, un sens par rapport à l'histoire, un sens par rapport à la presse, il faut qu'elle soit indexée, c'est-à-dire légendée, qu'il y ait un minimum d'informations qui aillent avec pour qu'une fois classée, on puisse la retrouver. » Pascal

« La performance des téléphones portables. Toutes les entreprises se servent de kiki avec son iPhone... L'architecte avec qui je bossais, pour rendre des comptes à son patron, elle prenait son iPhone et faisait un panoramique direct. Dans quelques années, à quoi on va servir ?! À rien. Alors que je dois passer des heures à photoshoper derrière. » Michel

c) De l'argentique au numérique

Les outils photographiques sont tout autant des moyens d'expression que des outils de travail. Ils façonnent le rapport de la population générale à la photographie, comme celui des professionnels. Mais les réactions qui entourent l'usage massif du smartphone aujourd'hui font

écho à celles qui ont éclos lors du basculement de l'argentique vers le numérique dans le courant des années 2000. Indifférence, nostalgie et contentement sont tour à tour exprimés par les photographes, plus expérimentés, contemporains de cette rupture technologique.

« Tu allais apporter la preuve par l'image. C'était ça, mon métier. Aujourd'hui [à l'ère du numérique] tu ne peux pas administrer la preuve par l'image. » Jacques

« Ça a été très, très difficile pour moi, je dirais même que ça a été une souffrance. J'ai été une des dernières à le faire. [...] Ce que j'adore dans la photographie, c'est la découverte de l'image. Ce n'est pas le fait qu'on puisse tout de suite l'avoir. Je ne supporte pas les selfies, les Instagrams... Tout ça me dégoûte presque. La photo est presque de l'ordre de la magie. » Margot

« Je n'en pense rien [à l'arrivée du numérique]. Ça suit l'évolution des choses. Je ne suis pas du tout nostalgique. C'est juste une évolution des techniques. » Étienne
« On [les témoins de l'évolution argentique/numérique] se rend compte de tous les territoires où on peut aller et où on n'aurait pas osé aller avant. On a peut-être ce regret presque de ce qu'on ne pouvait pas faire avant. » Émile

« L'argentique, je ne veux pas y revenir. On a une telle qualité aujourd'hui avec le numérique, une telle facilité de travail. C'est pour ceux qui se disent artistes mais qui ne vivront jamais de la photo. Ça ne m'intéresse pas. Rien que sentir les odeurs de chimie... On s'est débarrassé du labo à chimie il y a deux ans et on se dit qu'on respire enfin de bonnes choses. » Studio M

Une adoption à plusieurs vitesses

Les témoins de la rupture technologique n'ont pas vécu la transition de la même manière. Certains se sont adaptés et ont appris à manier les nouveaux outils à leur disposition, alors que d'autres se sont fait violence pour se conformer à un nouvel ordre qui les dépasse. Pour ceux-là, la nostalgie de l'argentique se confond avec le souvenir d'une activité passée et de leur réussite professionnelle antérieure. Pourtant l'adoption du numérique n'a pas été immédiate, ni brutale. Elle a fait l'objet d'un mûrissement progressif de 1995 à 2005. Mûrissement durant lequel les nouveaux outils se sont perfectionnés et la demande s'est elle aussi modifiée. C'est donc une conjonction de décisions individuelles et de changements structurels qui ont mené à l'adoption massive du numérique.

« Le déclic, c'était lorsqu'il y avait enfin un appareil [numérique] qui avait une qualité photo acceptable. Même si, quand je vois ces photos aujourd'hui j'ai un peu honte. C'est la qualité des images notamment dans les basses lumières, ou cet effet métallique que l'on avait au début. » Studio M

« En 2003 sortent plusieurs boîtiers à prix relativement raisonnables autour de 2 000 euros. Sinon c'était 4 000 ou 5 000 euros. Pour la post-production j'avais un mac. [...] 2002, 2003, 2004 c'est une époque où les clients ont voulu des fichiers numériques, pour certains types d'images. À part peut-être certaines campagnes publicitaires avec un budget pour, les publications veulent de plus en plus de fichiers numériques. » Jean

« Avec le numérique, les gens vous demandent "Je peux voir ?". Ça me rend folle, "Non, tu ne peux pas voir!". Je disais aux gens "Ils ont inventé un appareil pour les professionnels où on ne peut pas voir les photos." Et les gens, puisqu'ils sont très bêtes, me croyaient. » Margot

« Il y a une évolution intéressante due à la technique. Les gens comme moi sont bien stressés à cause du numérique parce que c'est très chronophage. » Michel

« Disons que le numérique nous a obligés à revisiter notre activité. Le numérique nous est tombé sur le coin du nez. Comme souvent dans ces cas-là, on [les photographes] a fait une sorte de formation autodidacte. On voit bien que c'était compliqué, on était dans des considérations technologiques avec la prise de vue et les logiciels de traitement d'image qui ont passé leur temps à évoluer. Depuis l'arrivée du numérique, on a passé notre temps à investir dans des appareils de plus en plus chers et de plus en plus compliqués, dans des logiciels de plus en plus compliqués et capables. On a été obligés de s'adapter à ces nouvelles technologies et on continue d'apprendre tous les jours parce qu'on découvre tel système, tel outil... » Émile

Le bouleversement technologique ne se réduit pas à une question d'affects. Des changements tangibles ont été apportés aux objets et aux processus, modifiant tant la façon de produire que de consommer des images photographiques. Certains de ces changements sont perçus comme des progrès. Plusieurs limitations techniques ont été dépassées, des tâches contraignantes ont été automatisées, contribuant à accroître le rayonnement de la photographie de manière générale.

« Avant c'était un métier de technicien, pour bien faire le métier et bien le comprendre. C'était un métier difficile, qui coûtait. Cela impliquait tout un "process" qui n'était pas forcément accessible. Aujourd'hui avec un boîtier numérique, la photo est là, on peut la poster tout de suite. Il n'y a plus le temps du développement et les appareils sont intelligents, ils peuvent calibrer la lumière pour vous, on peut le mettre en position automatique, on n'est plus obligé de connaître la contrainte du rapport ouverture/ vitesse. [...] Il y avait beaucoup de barrières, principalement techniques, avant et aujourd'hui c'est ouvert. Il n'y a jamais eu

autant d'écoles, de formations, de *workshops* dédiés à la photographie qu'aujourd'hui. » Pascal

« Aujourd'hui c'est ce que tu fais sous Photoshop, c'est tellement plus facile sous numérique. On a moins besoin de *model makers*, parce qu'avec les images libres de droits ou avec les agences qui ont des banques d'images, on peut retrouver des ambiances. » Quentin

L'argentique : la lune de miel persiste

Malgré cette adoption massive, la comparaison avec le paradigme révolu de l'argentique est toujours présente. Quel que soit leur âge, qu'ils aient vécu ou non cette transition, les photographes professionnels cultivent leur rapport à la pratique photographique selon le médium. Nombre de photographes soutiennent, à raison, que l'argentique se distingue par sa nature et son rendu de la prise numérique. Sa persistance est le fait d'une curiosité ou d'un goût pour le travail tactile et sensible :

« Je crois qu'il y a un besoin très humain de vouloir y mettre les mains, et l'argentique y contribue, mêlé à un goût pour le vintage, pour le faire autrement. [...] Ça crée des sensations qui n'existent pas en numérique. Puis, probablement, puisqu'il s'agit d'un processus physico-chimique, ça correspond à un goût plus ou moins avoué pour l'alchimie. "Image" c'est l'anagramme de "magie". » Jean

Il existe des qualités objectives dans l'emploi de l'argentique qui justifient son utilisation professionnelle aujourd'hui. Mais cette utilisation professionnelle est plutôt circonscrite aux secteurs les plus rémunérateurs et les plus axés sur la recherche esthétique. Essentiellement, le secteur publicitaire, la mode et la photographie plasticienne.

« Dans l'interaction de prise de vue, le fait d'avoir un reflex numérique en visée directe, plutôt qu'une visée indirecte avec un reflex 6x7, où tu regardes en bas un dépoli qui n'est pas dans le même axe que l'objectif. Ça change beaucoup... Y compris dans la pose du sujet. Le fait d'être visé comme avec une arme ou d'être visé de façon indirecte fait vraiment une différence pour le sujet, je pense. » Paul

« Aujourd'hui on a tellement de médias différents, on peut s'éclater. Numérique ou argentique, c'est la grande question. Si je dis numérique, se pose la question de quel boîtier utiliser, pourquoi celui-là et pas un autre. De quoi tu as besoin en termes de focale. Si je dis argentique, tu as ces mêmes questions puis le choix de la couleur ou du noir et blanc ainsi que le questionnement sur la pellicule. » Martin

L'emploi d'un appareil argentique ne suppose pas le respect du paradigme argentique dans son entièreté. La pratique argentique se combine le plus souvent avec des processus issus du numérique à partir du moment où le négatif est développé. Ainsi, les pellicules sont scannées puis manipulées comme n'importe quel autre fichier numérique dans les suites de logiciels de post-traitement (Photoshop, Lightroom...). À part chez certains praticiens, qui s'attachent au rendu final sous forme physique, les questionnements autour du tirage ou de l'impression sont évacués au profit de l'obtention d'images digitales faciles à partager. L'hybridation des paradigmes argentique et numérique est une pratique plus coûteuse en temps et en argent que le pur dispositif numérique. Ce calcul explique une grande partie de l'abandon de ce paradigme plus contraignant.

« Soit je continue avec du film et je numérise, mais procéder de la sorte obligeait à des coûts de productions très importants. Donc, comme beaucoup de mes confrères, j'ai acheté un appareil numérique. » Jean

« Aujourd'hui en retouche, on peut simuler du grain argentique assez facilement. [...] C'est beau, mais il faut dépoussiérer son négatif. Parfois même quand tu l'as nettoyé, il faut le dépoussiérer en post. Je ne vois pas pourquoi les gens s'emmerderaient. [...] En argentique, tu n'es pas sûre. Du coup je double avec le numérique, sinon c'est trop risqué. » Mona

Argentique et argent

Les considérations pécuniaires ont toujours été au centre des préoccupations dans le paradigme argentique. Des artisans photographes aux rédactions de journaux, tous ont favorisé le travail au format 24x36mm sur film 135. Ce format permet d'obtenir, en moyenne, plus d'images par pellicule (24 ou 36 généralement) pour une qualité acceptable, contrairement aux formats de taille inférieure, réservés aux amateurs ou aux domaines de niche, ou aux formats plus grands et plus chers :

« Pour des raisons économiques, au journal, j'ai essentiellement travaillé au 24x36. J'ai fait du travail personnel, au musée Picasso, au Hasselblad [moyen format argentique]. » Margot.

« L'argentique, c'est un rendu complètement différent. Tu as accès à du moyen format de façon vraiment plus économique [que le numérique à taille de capteur équivalente]. Tu réfléchis dix fois plus qu'en numérique. Au moyen format ou à la chambre, tu peux faire ça. » Pierre

« Ce qui me plaît dans l'argentique, c'est la contrainte imposée. Savoir que je vais seulement faire dix images d'une scène, ça me laisse beaucoup plus de temps pour

composer l'image, soigner mon cadre... etc. Chaque déclenchement coûte cher, il faut compter à peu près 10 euros par prise. Ce prix de la prise de vue t'impose à faire attention. Et je trouve que mes photos sont plus réussies à l'argentique qu'au numérique. Mais des contraintes budgétaires s'imposent avec l'argentique. » Paul

« Ce qui est dommage avec l'argentique, c'est que c'est un sacré budget. Les labos te scannent ta photo en .jpeg dégueulasse et tu dois payer plus cher pour le .tif [format haute-fidélité]. J'en profitais vachement aux Gobelins pour scanner en .tif mais je me vois pas y retourner pour faire ça. » Julie

Le luxe dans la pratique argentique, tant en termes de qualité que de coût, se trouve du côté du moyen et du grand format. À l'inverse, dans le paradigme numérique, les coûts sont plus difficilement perceptibles puisque le déclenchement n'est pas associé à un coût unitaire. L'association palpable entre déclenchement et dépense, ressenti tant par le photographe que par le client, est devenu intangible. Le numérique donne l'illusion d'une opération gratuite, où le coût de la prise de vue se confond dans le prix de l'appareil numérique pour le photographe, et dans la facturation de la prestation pour le client.

d) Pratique et plaisir

La pratique de l'argentique se voit attribuer des vertus puisqu'elle résiste aux impératifs qui structurent le rapport à la photographie professionnelle. Ces vertus sont en grande partie liées au contexte privé de l'exercice qui s'inscrit dans un temps extraordinaire et souhaité. La distinction qui surgit alors entre l'argentique et le numérique est la même qui sépare le travail du loisir, même si les deux peuvent parfois cohabiter :

« Le numérique, ça te fait mille photos et ça perd un peu d'âme. [...] Je sépare le travail quotidien numérique et le travail argentique pour moi. » Pierre

« Pour les clients j'utilise le numérique, pour la vidéo aussi. Mais pour mon travail artistique, j'utilise plutôt l'argentique. » Damien

« L'argentique, c'est pour mon plaisir à moi. Mine de rien, c'est plus cher entre l'achat, le développement et le scan de la pellicule... Je n'en fais pas professionnellement. » Mona

« On utilise une chambre d'époque, un objectif d'époque, des recettes de chimie d'après des livres du XIX^e. C'est tout comme avant, plutôt collodion. [...] On est au début, dans la découverte du processus. Là, on veut réduire le temps de pose et obtenir des images moins figées. Les gens n'ont pas l'habitude d'être photographiés avec ces appareils, du coup tout un théâtre se met en place à cause des instruments

utilisés. Ils sont assez émerveillés. [...] Techniquement, on est à peu près au point, le problème c'est le temps. C'est plutôt pour s'amuser. Ceci dit, je suis persuadé qu'on peut gagner de l'argent avec. On va s'y mettre plus sérieusement, on va voir. » Étienne

Les limitations techniques sont revisitées comme autant d'atouts. Le hasard n'est plus redouté, mais recherché. Le coût supplémentaire est perçu comme une manière de ralentir. La discipline devient une contrainte choisie et le processus en lui-même en ressort comme un affranchissement par rapport à l'outil numérique :

« Laisser une part à la nécessité analogique et au hasard. L'image numérique se modifie au pixel près. Dans l'argentique, c'est plus difficile. » Jean

« J'aime bien l'argentique parce que c'est une manière de prendre des photos qui est radicalement différente. Tu fais plus attention à ce que tu prends en photo puisque tu n'as que 36 poses, tu ne vois pas ce que tu fais avant la fin. J'aime bien la surprise. » Pierre

« C'est ça l'intérêt de l'argentique, c'est de pouvoir tout contrôler soi-même, de la pellicule au tirage. » Michel

« Je pense que je suis moins teubée [verlan de "bête"] quand je prends des photos en argentique. Je fais plus attention à ce que je fais, je réfléchis plus. Alors qu'en numérique, je suis complètement dans la frénésie. Je vais prendre quinze photos du même truc et après c'est la torture pour choisir. Je vais me créer des problèmes. » Julie

« Je trouve que j'ai un rapport vraiment apaisant à l'argentique, ne pas voir la photo tout de suite, tu réfléchis beaucoup plus. [...] J'ai tendance à "sur-shooter" au numérique. [...] Tu cherches l'esthétique beaucoup plus dans les photos quand tu as 36 poses. » Céline

L'inflation galopante des images numériques que l'on connaît aujourd'hui appelle sa conjuration par des pratiques alternatives. Comme l'ont soutenu certains de nos photographes, la photographie argentique permet de travailler différemment. La relation à l'outil, au produit et aux clients est modifiée. Ses adeptes font état d'un gain de qualité et d'un rythme de travail meilleurs, voire uniques. Dans les faits, cette pratique alternative se passe rarement d'un passage au numérique, sous une forme ou une autre. Notons que les pratiques alternatives de capture et de tirage (daguerréotype, collodion humide, plan film, pellicule argentique, cyanotypie...) relèvent plus de l'hybridation avec le numérique que de son rejet.

L'esthétique / Le style : discours individuels vs. état du marché

De même que l'intégration du paradigme argentique dans le travail professionnel est déterminée par le secteur d'activité du photographe et ses ressources, la recherche d'une esthétique singulière l'est tout autant. Les photographes interrogés se préoccupent, à des niveaux différents, de considérations stylistiques. La nécessité de produire des images singulières, ou des discours sur ces images, ne s'impose pas avec la même force que l'on soit plasticien ou photographe événementiel.

Certains prônent l'absence total de style, ou d'une quelconque caractéristique reconnaissable dans leurs images : « *Vous me posez des questions que je ne me suis jamais posées... Je me demande moi-même si j'ai un style. Si j'en ai un, je ne le vois pas. Pour en avoir discuté avec d'autres collègues qui me disent "Si, tes images..." mais je trouve, moi, que j'ai des collègues qui ont des styles beaucoup plus marquants.* » (Studio M). Reconnaître l'auteur d'un cliché photographique est une gageure. La nature même de la technique photographique est impersonnelle, en un sens. En revanche, le travail sur le matériau photographique par le biais de manipulations en amont ou en aval de la prise de vue, ainsi que le travail sur le sujet par le biais d'une mise en scène, peuvent caractériser une production. Le dévoilement final de la photographie achève de la singulariser. La réception de l'image, de sa présentation à sa diffusion, la dote de propriétés suffisamment singulières pour qu'elle émerge comme un bien reconnaissable. La signature est moins dans le rendu initial que dans le contexte qui entoure le dévoilement de l'image.

L'éducation, la culture et la sensibilité individuelle se confondent dans le « choix esthétique » qui est presque un synonyme d'individualité. Ces choix peuvent être opposés, comme dans le recours à la couleur plutôt qu'au noir et blanc ou *vice versa*, mais ils se rejoignent dans les modalités de leur justification :

« Instinctivement, dans les gens qui m'intéressent, j'ai toujours été plus attirée par la couleur. » Élise

« Je travaille en noir et blanc, c'est un choix esthétique. » Luc

« Beaucoup de personnes me demandent pourquoi je choisis le noir et blanc [dans son travail artistique]. Je contrôle mal la couleur. Le noir et blanc est plus adapté à mes émotions. Dans mon enfance, j'ai vécu dans une chambre loin de la lumière. Je me souviens quand j'étais au collège, j'habitais dans un sous-sol puis chez mes grands-parents, au lycée je vivais dans une vieille chambre de dynastie Xing avec peu de lumière à Loyang. En France, j'aime bien louer des chambres avec moins de lumière. » Damien

« C'est dans les détails qu'une image devient forte. Ce détail de la matière de ton image a une importance. C'est un questionnement que je me pose en ce moment parce que je ne suis pas satisfait des images que je suis en train de produire. Je me demande à quel point c'est lié à la profondeur de champ, la matière, de l'argentique versus le numérique. Ou si c'est lié à la temporalité de la prise de vue. » Paul

Ce qui relève du style n'est pourtant pas entièrement laissé au bon vouloir individuel. Il y a des approches canoniques et théoriques à ces questions qui rassemblent ou opposent les photographes selon leurs affinités :

« C'est un débat éternel. La question est de savoir si la couleur pollue et si le noir et blanc permet d'aller à l'essentiel. » Émile

« Je suis d'accord avec Ghirri qui dit "*le monde en couleur*" mais c'est aussi noir et blanc. Noir et blanc c'est plutôt les sens et les extrêmes, avec le blanc pur, le noir pur et au milieu la nuance. » Marc

Enfin, la recherche d'une esthétique, soutenue par des choix techniques, individuels et collectifs, s'inscrit dans des modes de consommation et des mœurs. Ces habitudes constituent ce qui, de manière transitoire, peut-être nommé le « goût » d'une époque, ou une mode :

« Je trouve qu'il y a énormément de bons photographes. Ce qui change, c'est peut-être le type d'image produite. Il y a une uniformisation des images produites. Que le photographe soit chinois, américain ou européen, je retrouve les mêmes critères esthétiques. C'est peut-être lié à des phénomènes grégaires apportés par les réseaux sociaux, où on va, finalement, copier les images qui sont censées marcher. » Jean

« On a tendance à faire de plus en plus de noir et blanc, depuis quelques temps déjà. Surtout en portrait, on sent bien que le noir et blanc plaît bien. Il y avait une génération qui ne voulait plus du noir et blanc parce qu'ils n'avaient connu que ça mais ça revient. » Studio M

Comme il est coutumier en photographie, la technicité est une source de réponses personnelles et collectives à la fois. La connaissance des causes matérielles des effets recherchés dans le produit fini permet des reconfigurations dans le dispositif du photographe, pour accommoder tant les prérogatives personnelles que les contraintes extérieures. Plus qu'une ressource, la connaissance technique est un véritable outil de création. En photographie, beaucoup la pratiquent mais peu la maîtrisent, et encore moins savent l'expliquer. Bien qu'il ne soit pas représentatif, l'avis de Martin est une parfaite illustration de ce que nous avançons. Du choix de l'appareil à celui de la pellicule jusqu'au développement, sa maîtrise lui permet une versatilité, une intelligence plastique :

« Dans les nouveaux 'blad [comprendre les appareils de la marque suédoise Hasselblad] il y a des trucs intéressants mais je serais plus dans le délire de prendre un dos numérique [qui comporte un capteur numérique et se passe donc de pellicules] et de le monter sur un corps argentique et de modifier ton optique plutôt que de prendre celle de base. Cherche une optique faite en ex-URSS qui va te donner un effet particulier. C'est pour ça que j'ai beaucoup de supports. Parce qu'entre un 24x36 et une chambre, ta photo ne veut pas dire la même chose. [...] J'en arrive à un point où je sais quelle pelloche il faut pour tel rendu. Si tu veux du grain fin, de la profondeur.... En fonction des différents papiers sur lesquels tu tires aussi le rendu ne va pas être le même. [...]

La Portra est plutôt moelleuse et a moins de contraste. Tu prends de la 160 et tu la montes à 400 pour plus de douceur. Si tu veux plus de contraste, tu prends des Cinestill, mais c'est cher. Si tu veux plus de douceur, tu prends de la Provia 400 chez Fuji. Je vais aimer la Kodak gold, une pelloche amateur qui ne vaut pas grand-chose, couplée avec une optique piquée sur le Leica, ça peut te donner un look *old school*. Je faisais pas mal de diapos aussi, je trouvais ça super intéressant. [...] Bien sûr que je développe. En couleur pas encore, parce que je n'ai pas de Jobo [machine qui automatise une grande partie des opérations de développement d'une pellicule]. Toutes mes pelloches noir et blanc c'est moi qui les développe pour contrôler mon contraste. » Martin

e) Le continuum de l'image

Nous en avons discuté au début de ce chapitre consacré à la technique, le terme de photographie est loin d'être univoque. Pourtant, un *a priori* tenace semble cantonner l'activité des photographes à la seule production et exploitation d'images fixes. Pourtant, l'image photographique fait partie d'un continuum qui va de l'image fixe à l'image animée. Le cinéma, la télévision et la vidéo ont pour point de départ l'image fixée par un dispositif de nature photographique. La distinction entre l'image fixe et l'image animée est entretenue par une industrie qui catégorise les biens et les productions selon des critères évidents aux consommateurs. Spontanément, au sein de ce continuum constitué de méthodes poreuses les unes avec les autres, les photographes trouvent toute leur place. En conséquence, ils ne devraient avoir aucun mal à se saisir de l'image animée. Ceci se confirme dans nos entretiens.

« Je trouve ça absurde de classer les arts. Après tu peux avoir ton classement personnel. Même si, dans le cinéma, il y a de la photo. Les arts coexistent. » Élise

« Je me considère plus comme témoin, que comme photographe. J'ai témoigné en images, puis en films. » Jacques

« J'ai toujours aimé l'image, et j'ai commencé par la vidéo avec une association qui faisait des films religieux pour la télé. » Studio M

« C'était de la technique comme au cinéma, mais pour une seule image. » Quentin

« Je suis venu à ce métier-là [antiquaire dans la photographie] par les archives de début de siècle chez Agip. J'ai eu la chance de trouver un objet rare au tout début, ce qui m'a permis de mettre un pied à l'étrier et m'a donné envie de continuer. C'était une lanterne magique que j'ai identifiée en lisant un bouquin de Laurent Mannoni sur l'archéologie du cinéma. » Étienne

Cette porosité est évidente, comme en attestent les nombreux témoignages de photographes qui pratiquent les deux médiums ou par ceux qui comprennent la nécessité croissante de les mélanger.

« Ça fait un an et demi que j'ai réalisé mon premier court métrage. J'écris mes propres histoires. Je suis aussi *showrunner*. J'ai un long métrage en soumission de dossier CNC qui s'appelle *Popcorn Thérapie*. Ce qui me botte vraiment, c'est le cinéma. Le graal, c'est de devenir réalisateur. Mais en gardant ce côté activité photographique parce qu'elle me sert dans mon imagerie en tant que réalisateur. Ce sont des vases communicants. Mes photos, je les conceptualise de façon iconique d'après des personnages de film. J'aime beaucoup Tarantino, Scorsese, Audiard. C'est le syndrome Léon, Nikita... Chaque personnage, quand je réalise ou quand je fais des photos, j'essaye de le rendre unique et iconique. » Ben

« Je fais de la vidéo avec mon reflex numérique. Je fais beaucoup de films pour eux [les musiciens] car eux aussi ont des problématiques de reconnaissance. » Pierre

« Mon but, c'est de faire une formation vidéo. Clairement, il faut que j'en fasse plus. » Élise

Malgré cet élan vers le mélange de média, certains se méfient de cette collusion, encouragée par les clients. L'intégration de l'image animée peut parfois s'avérer problématique pour les photographes. Le problème principal est celui de la simultanéité. Les photographes pratiquant les deux médiums font face à une pression croissante pour produire du contenu fixe et animé dans la foulée. Une exigence qui relève de la gageure et qui trahit peut-être un changement systémique :

« J'en ai jamais fait. Je ne pense pas qu'on puisse faire les deux, parce que ce n'est pas du tout la même démarche intellectuelle. En photo, il faut attendre un instant très précis pour tenter de la construire et faire quelque chose de pertinent. La vidéo est une autre façon de regarder les événements, les choses, la matière. Quand on fait les deux, finalement on ne fait rien. » Émile

« We're being asked to duplicate our production with video for no extra charge. And quality goes down necessarily, history doesn't repeat itself. You're either going to shoot the video or shoot the pictures and get one to be good, or you, more frequently, just end up with two mediocre products which doesn't seem to bother our employers because the demand is just "checked boxes". [...] You speak to most news photographers, these days and they'll all tell you the same thing: "video is the way forward, pictures are out." This was back in 2005, most people saw it coming. More and more money was pumped into video budgets than into pictures and photographers would be asked to produce both. Basically the 2000s were the beginning of the end of the glory days of photojournalism, press, news industry.¹⁷² »
Jeremy

Si la technique revêt moult aspects positifs et créatifs, elle contraint également les photographes à une mise au pas forcée. Cette marche du *progrès* peut, à son paroxysme et en fonction des secteurs, être vécue comme une dépossession. Le paradoxe qui émerge se résume de la manière suivante : les photographes s'émancipent de nombre de contraintes par la maîtrise technique de leur environnement pour tôt ou tard, à l'issue d'une rupture technologique, se retrouver à nouveau en position de subir, et non plus de choisir, les attentes auxquelles leur profession les engage. Au final, nos conversations soulignent que seule la photographie plasticienne, qui s'inscrit en dehors des contraintes qui pèsent sur l'image commerciale, parvient à maintenir un semblant de maîtrise :

« I have no control over my pictures. It's out there, it's dissipated... Every single picture we take [affiliated photojournalists] is being multiplied... Every agency in the world pretty much does this. The output is overwhelming.¹⁷³ » Jeremy

¹⁷² « Avec la vidéo, on nous demande de doubler notre volume de production pour le même prix. Nécessairement, la qualité s'en ressent. L'histoire, elle, ne se répète pas une deuxième fois. Il va donc falloir choisir entre la photo et la vidéo et espérer que l'une des deux soit correcte. Le plus souvent cela aboutit à deux productions médiocres, ce qui ne semble pas gêner nos employeurs qui ne font que cocher des cases [...] La majorité des photojournalistes vous diront la même chose : "la vidéo est l'avenir, les photos sont du passé". Ça c'était en 2005, et on était beaucoup à le voir venir. De plus en plus d'argent était dépensé pour la vidéo et les photographes ont dû proposer de réaliser les deux à la fois. *Grosso modo*, les années 2000 marquent la fin de l'âge d'or du photojournalisme. » [Traduction de l'auteur].

¹⁷³ « Je n'ai aucun contrôle sur mes images. Elles sont disséminées, quelque part dans l'univers... Chaque photo que nous prenons [les photographes de presse] est multipliée... Quasiment toutes les agences du monde font ça. La quantité d'images est étourdissante. » [Traduction de l'auteur].

3.4 Relations et réseaux

a) Un métier solitaire ?

La conscience d'appartenir à un corps de métier est présente chez nombre de photographes. Environ la moitié des photographes interrogés fait partie d'un collectif, d'une association ou d'un syndicat (UPP, FFPMI, CFPJ, SNP). Le partage de l'expérience photographique amène des revendications convergentes et des dissensions qui s'expriment dans ces structures. En plus de cela, 64 % des photographes interrogés ont été assistant à un moment de leur carrière et 25 % ont des assistants réguliers avec qui ils travaillent. Mais l'hétérogénéité des conditions d'exercice, le culte de la vision individuelle et les ambitions privées prêtent à la profession une réputation de métier solitaire.

« À 90% je suis très solitaire dans mon travail parce que je suis très exigeant et les assistants me gênent. Si le client a le budget, je paye quelqu'un pour m'aider, sinon en pur assistant photo très peu. Je bosse beaucoup à l'argentine, c'est très pointilleux. Si le mec arme mal ton boîtier, ça peut vite partir en vrille. [...] Malgré ce côté solitaire, tu peux rencontrer tellement de gens. » Martin

Comme nous l'avons souligné à propos du rythme de travail ou des stratégies de pérennisation, les photographes ont à bénéficier de l'union collective. Cette partie cherche à mettre en évidence les différentes facettes de la sociabilité des photographes. Des liens de connaissances interpersonnelles aux réseaux sociaux, nous chercherons à identifier les terrains de compétition et de coopération.

La compétition et la coopération : les relations entre photographes

La compétition est une réalité du métier, tous les secteurs (de I à VII) y sont exposés d'une façon ou d'une autre. Elle peut s'exprimer à différents niveaux de la chaîne de production. En amont, dans l'obtention de projets et de missions et, en aval, dans la visibilité des images produites.

« C'est un milieu de compétition souterraine. Tout le monde s'aime mais, en privé, tout le monde déteste ce que fait l'autre. Parce qu'au fond c'est "de toute façon je suis meilleur". Il y a une grande blague qui circule dans le milieu. C'est "Connais-tu la différence entre Dieu et un photographe ? C'est que Dieu, lui, ne se prend pas pour un photographe." Il y a ce côté "ego" qui est toujours là et de facto, il y a de la compétition, mais qui n'est pas toujours décelable au premier abord. Il y a même de la compétition entre les assistants, entre les assistants de plateau et les assistants de photographes. [...] En photographie, les équipes sont moindres qu'au cinéma, du

coup c'est un peu plus la démerde. Il y a moins le côté famille et plus de compétition. » Ben

« C'est une corporation dont je défends le métier, l'activité, les droits mais pas forcément les photographes. Parce que c'est une population très spéciale. On a tous des personnalités avec parfois des egos surdimensionnés. On a tous l'idée qu'on fait une meilleure photo que son voisin. C'est une philosophie, un public assez particulier et j'ai toujours eu du mal à m'intégrer à ce milieu-là. » Émile

« Tout cela demande du temps et de l'argent, on n'en a pas ou de moins en moins. Et les photographes indépendants sont en bout de chaîne, donc c'est dur. Et il y a de plus en plus de compétition. » Pascal

« *There is a lot of friction between photographes encartés, photographes indépendants... Tensions have irrupted with Gilets Jaunes for which there were many photographers on the streets.*¹⁷⁴ » Jeremy

Pour y faire face, la solidarité entre professionnels est pourtant bien présente. Pour les photographes de commande (I, II et III), il n'est pas rare de déléguer un projet à un collègue. Pour les photographes de presse, des services sont également pour s'atteler à des événements ponctuels. Plasticiens et marchands collaborent de façon régulière entre pairs – qu'il s'agisse de projets menés à plusieurs mains ou de prêts de matériel. Cette coopération est permise par la constitution d'un réseau de semblables. Cette sociabilité entre photographes est finalement le moyen le plus immédiat pour lutter contre l'isolement qui peut naître de la compétition pour l'emploi, qui tend à exclure systématiquement ceux qui ne sont pas insérés.

« C'est un copain qui ne peut pas faire un travail, donc tu le fais à sa place. Ce sont des gens qui ont besoin d'un photographe et ils pensent à toi. C'est important de dire "je suis là", et ça c'est une chose que j'ai apprise à l'école. Il faut leur dire "pensez à moi". Je devrais le faire plus. Pour l'instant, ça se passe bien mais je devrais contacter des clients potentiels, des agents... » Marc

« J'ai pas mal d'amis photographes, la moitié peut-être. Mes meilleurs amis sont photographes en tout cas. » Céline

¹⁷⁴ « Il y a beaucoup de friction entre les photographes encartés et les photographes indépendants... les tensions ont éclaté durant les manifestation des Gilets Jaunes, où il y avait beaucoup de photographes dans les rues. » [Traduction de l'auteur].

Le carnet d'adresses

En dehors des pairs, qui constituent une catégorie à part du carnet d'adresse, la famille et les contacts d'école (comme souligné en première partie), les amis, ainsi que les réseaux locaux de connaissance jouent un rôle prépondérant dans la trajectoire individuelle. Des connaissances mobilisables, aux opportunités de travail, ces relations constituent une véritable ressource pour nos photographes. Au sein des personnes interrogées, ceux qui connaissent les situations les plus stables sont souvent ceux qui parviennent à se constituer et entretenir un réseau.

« C'est clair que si je n'avais pas ma famille et mes amis, je n'en serais clairement pas là. » Élise

« Mes anciens contacts d'école m'ont vraiment aidée. Parfois des contacts persos, comme une nana du collège où j'étais, mais c'est plus rare. » Mona

« J'ai la chance d'être parisienne et d'avoir beaucoup de contacts à Paris. Du coup, j'ai du boulot assez facilement. » Céline

Les réseaux sont essentiels pour la réussite, autant que pour la survie dans la photographie professionnelle. En dépit d'inégalités initiales, entre la structuration et la richesse des réseaux individuels, tous nos photographes s'accordent sur l'importance de soigner ses relations. Parmi ces dernières, les plus déterminantes sont celles qualifiées de « relations professionnelles ». Les pairs en font naturellement partie, tout comme les autres maillons de la chaîne photographique : agents, achats d'art, stylistes, designers....

« Ceux qui s'en sortent de ma génération sont ceux qui ont un carnet d'adresse. Ce qui est mon cas. J'ai un énorme carnet d'adresses, c'est une arme redoutable. » Margot

« J'ai rencontré des gens, qui m'ont fait rencontrer des gens, qui m'ont fait rencontrer des gens... C'est surtout grâce à ça que je bosse et que j'ai des contrats. J'ai encore rarement des gens qui sortent de nulle part qui ont vu mon boulot sur mon site et qui me contactent. C'est pas que du piston, j'espère. » Xavier

« Mon plus grand vivier, c'est d'avoir tissé des contacts à Arles et d'avoir entretenu le contact avec des relations de l'époque où j'étais assistant. Ça aide d'avoir été assistant d'un grand photographe des années 1980-90. Et après, il y a de fil en

aiguille, au cours d'une soirée ou d'un vernissage, une rencontre avec un achat d'art qui va te mettre en relation avec un autre achat d'art et voilà. Après je ne suis pas un travailleur du soir, je me lève à huit heures comme tout le monde. Je suis un besogneux du matin. » Ben

« J'ai eu une proposition. J'ai gagné un concours photo qui m'a permis d'être exposée dans un des plus grands festivals de France. J'ai été exposée avec des photographes de Magnum, de National Geographic qui font des reportages de "ouf" [verlan de "fou"]. Du coup, j'ai passé plusieurs jours avec eux. Je me suis fait plein de contacts dont une photographe qui m'a proposé de l'assister à Paris. Elle fait partie de ma liste de personnes à recontacter. » Élise

« Beaucoup de bouche à oreille. Tu veux être dans la presse, fréquente des soirées dans la presse. Tu veux être dans la mode, fréquente des soirées dans la mode. Il faut développer le relationnel, rencontrer les gens, travailler les réseaux sociaux, ça peut être un outil extraordinaire. » Martin

Un réseau efficace et réactif est un réseau que l'on contribue à entretenir régulièrement. Ce travail à part entière est parfois décourageant ou fastidieux. D'autant plus que des aléas peuvent changer la donne et rendre des portions entières de son réseau caduques. Pour être plus efficace, cette veille relationnelle doit être constante et soutenue.

« J'avais un travail régulier avec une maison d'édition, j'ai pris une bonne dizaine de personnes chez eux. Puis la nana qui me mettait sur le coup est partie. C'est ça qui est difficile : quand tu as un bon contact avec une personne et qu'elle s'en va, il faut tout recommencer et soit ça marche, soit ça ne marche pas parce qu'elle peut déjà avoir ses contacts. » Julie

« Le temps. Je n'ai pas le temps de faire tous les vernissages pour me faire mon réseau. C'est hyper important ces choses-là pour aller lécher le cul de tout le monde et se faire bien voir des rédactions. Je n'ai pas le temps, ni l'envie de le faire, mais surtout le temps. » Luc

Le portrait et la confrontation du photographe à son sujet

L'exercice du portrait photographique est l'occasion d'observer les professionnels pleinement projetés vers l'extérieur. Ils anticipent l'image, dirigent leur corps et celui de leur sujet, choisissent l'aspect sous lequel montrer l'environnement, la perception des distances, la mise au point. Faire surgir un détail, une expression, ou attendre que ces éléments surviennent d'eux-mêmes. C'est un exercice de composition avec ce qui est donné et ce qu'il est possible de faire advenir. Que la posture imaginée par le professionnel soit celle du chasseur qui guette

ou du chef d'orchestre qui coordonne, l'attention est projetée hors du photographe vers l'autre. C'est dans cette attention à l'individu et cette tension vers lui que la photographie s'actualise comme une pratique pleinement sociale.

« Le bon portrait, ce n'est pas le photographe qui le fait, c'est la personne qui le donne au photographe. Il faut un processus de communication et de la confiance. »

Damien

« Le bon portrait, c'est peut-être l'interaction réussie. C'est quand tu sens qu'il se passe quelque chose. Après, il y en a qui sont beaux parce que certains photographes sont des maîtres du cadrage, ou des maîtres de la lumière. » Paul

« Le portrait, c'est la chose la plus difficile à photographier. Parce qu'il faut se sentir à l'aise avec la personne, que la personne se sente à l'aise avec toi et avec l'appareil, cette barrière entre vous deux. Parfois je ne me sens pas à l'aise avec ce machin qui me sépare de la personne que je regarde. Avedon explique qu'il se met à côté de l'appareil et je trouve ça génial. » Marc

La réponse à l'exercice est en grande partie déterminée par le secteur d'activité du photographe et par la nature du travail photographique qui lui incombe. S'agit-il de réaliser un portrait pour un éditorial ou bien de photographier un politique lors d'un discours public ? Les circonstances dictent les attitudes. Sans restituer la singularité de leur contexte de travail, la grande majorité des photographes théorise la pratique générale de la photographie avec leur propre travail pour mètre-étalon.

« Je suis très directive, mais avec le sourire, donc ça va. J'essaye de les mettre à l'aise. Je pense que ça aide vraiment les gens si tu expliques bien ce que tu vas faire. [...] Moi je déteste être prise en photo et me plier à l'exercice. » Céline

« J'aime bien le côté *girl next door*. C'est pas exactement un style, mais un univers. Je fais de la pub et de la mode et j'essaye d'apporter ce côté un peu déluré dans ce que je fais avec des tenues sympas ou des accessoires. Je suis sur le portrait en essayant d'apporter ma patte par ce côté "nana complètement délurée qui s'éclate et qui s'allonge sur mon parquet". » Xavier

« Là aussi, ça fait partie des vastes débats que nous avons entre photographes. Moi, je suis plutôt partisan d'être le chasseur. [...] J'ai très longtemps fait énormément de conférences de presse où les gens étaient là pour autre chose que moi et j'ai passé des instants magiques à aller les chercher dans des attitudes, des expressions qui étaient véritablement les leurs et qu'ils n'étaient pas tentés de faire, ou que je leur avais demandé de faire des expressions qu'ils auraient faites très mal. » Émile

b) Sociabilité et réseaux sociaux

À l'image de leurs aînés, qui ont vécu la rupture technologique apportée par le numérique, les photographes sont depuis plus de dix ans confrontés aux réseaux sociaux. Ils peuvent être un outil puissant pour se faire connaître et décrocher du travail, en complément des voies traditionnelles comme le bouche à oreille et le carnet d'adresses.

« Le secret de la réussite, c'est ton réseau humain ou digital. Plus t'as un gros réseau, plus tu t'en sors. [...] Parce que les photographes, il y en a des milliards. Avec l'ouverture des réseaux sociaux, la concurrence est devenue monumentale mais, en même temps, on n'a jamais autant eu besoin d'images dans toute l'histoire du monde. Tout passe par l'image. » Martin

« Il y a des *hashtags* qui te permettent, comme des mini concours photos, d'être republié par des maisons d'éditions, des personnes avec 20 000 followers et même si ça n'a pas de répercussion immédiate, c'est toujours bien d'avoir de la visibilité. » Élise

« Ça permet de faire le lien et que des gens te connaissent. J'ai des collègues qui sont à fond sur Insta, qui *likent* tout, qui commentent. Il y a même des scripts que tu peux utiliser pour *liker* automatiquement certains contenus. Après, ça prend un temps dingue, je ne fais pas ça moi. Certains le font parce qu'ils pensent que le nombre de followers est important. Je n'en suis pas encore là. » Luc

« Parce qu'au final il y a plus de photos et on peut joindre plus de gens, parce qu'un des buts de la photographie, c'est d'être diffusé, d'être vu. Ça me permet aussi de me confronter aux tendances, à ce qui se passe, donc je passe un peu de temps sur Instagram pour me rendre compte du type de photo qui circule et de ce qui semble être le chemin du moment. Ça ne m'influence pas forcément mais ça me permet d'être en phase par rapport à ce qui se produit, donc c'est bien. Ça permet d'être ouvert aux autres et de se confronter soi-même. » Émile

Les divers usages des plateformes numériques

Ce que nous avons souligné jusqu'à présent, à savoir la concurrence et l'importance des relations, est exacerbé sur Internet via les réseaux sociaux. Les pratiques numériques des photographes que nous avons interrogés sont congruentes. Ce qui les distingue est principalement l'intensité de leur engagement en ligne. Ainsi, nous observons que tous les photographes interrogés ont un site Internet propre, géré par leurs soins ou hébergé par une agence. X (anciennement appelé Twitter) est principalement utilisé par les photographes

travaillant dans la presse et le milieu académique. Flickr est complètement évacué, car jugé trop « amateur ». Facebook est principalement utilisé à titre personnel. La dyade fondamentale chez nos photographes est le couple site et Instagram. Le site permet une présentation plus minutieuse et, surtout, plus flatteuse de leur travail, par le recours à des fichiers de plus grande taille et de meilleure qualité que sur des plateformes restrictives comme Instagram. Pourtant, la comparaison avec ce dernier n'est jamais loin.

« Le site est souvent une vitrine où moins c'est mieux. Sur Instagram, c'est plus le *feed* régulier. » Ben

« *Instagram is my ego boost and my website is my curated portfolio, basically*¹⁷⁵. » Jeremy

« Je pense que personne ne va sur mon site, même si je mets mon lien à chaque fois. Le réseau social, c'est vraiment Instagram. Je n'ai même pas de page Facebook pour ça [la photo]. Après, tout n'est pas parfait sur Instagram, mais au niveau de la visibilité c'est top. » Élise

« Le book, c'est Insta. Ça bouffe une partie de ta vie, mais c'est intéressant de l'utiliser. N'importe quel client à qui tu donnes ton nom, dans les huit secondes, il t'a cherché sur Insta. Souvent les gens n'ont même pas le temps d'aller plus loin. » Martin

Construire une image de soi en ligne

Le site et Instagram sont devenus l'équivalent numérique du « book », document analogue au CV, permettant de référencer les réalisations et les publications des photographes. En guise d'introduction en la matière, nous avons retenu trois mesures pour évaluer les comportements de nos photographes sur cette plateforme : les nombre de comptes suivant le photographe, le nombre de comptes suivis, ainsi que le nombre de publications émises. Combinés, ces trois chiffres donnent, schématiquement, une idée de l'audience prêtée aux différents secteurs et de leur niveau d'implication sur la plateforme. Ce relevé a eu lieu au cours du mois de juillet 2023.

Secteur	Individus	Followers (F)	Following (Fw)	Ratio F / Fw	Posts
I	4 / 5	3854	1873	2,06	172
II	4 / 5	1866	2958	0,63	1353

¹⁷⁵ « En somme, Instagram me permet de doper mon ego et le site Internet me permet de valoriser ma production. » [Traduction de l'auteur].

III	2 / 2	2083	1405	1,48	88
IV	6 / 7	1976	2087	0,95	591
V	1 / 3	344	834	0,41	551
VI	2 / 4	680	108	6,3	33
VII	3 / 4	2201	751	2,9	787
Moyennes	22 / 30	1858	1431	2,1	510

Table 11. Présence sur Instagram selon le groupe d'appartenance

Huit individus ne sont pas présents sur Instagram. Ils sont plutôt en fin de carrière et plus âgés que la moyenne, mais pas seulement. Certains photographes, notamment sur les segments V et VI (plasticiens et photographes-chercheurs), rejettent le rapport à l'image imposé par ces plateformes, ce qui explique leur présence en retrait avec un très faible nombre de *posts* et un faible nombre de *followers*.

Les photographes chercheurs sont les plus sélectifs, tous secteurs confondus, dans leur constitution de liens (mesuré, de manière sommaire, par le ratio entre *followers* et *following*). Ce ratio est un indice de discernement autant qu'un indice d'influence lorsqu'il est lu de pair avec le nombre total de followers. Dans le cas présent, l'influence des photographes de ces secteurs est limitée. À l'inverse, la plus grande audience est prêtée au secteur I (mode et publicité) nettement au-dessus des autres. La plus grande dépendance est du côté des secteurs II et IV (commande événementielle et presse) avec des ratios faibles et un nombre de *following* élevé. L'engagement sur la plateforme, mesuré par le nombre de posts, met à l'honneur les secteurs II et VII (commande événementielle et les commerces avec pignon sur rue).

Limité dans sa pertinence par le manque de données, avec huit individus absents de la plateforme, et la restriction opérée au niveau des données collectées (nous n'avons rien sur le type de contenu produit, partagé, le type d'interaction favorisé...etc.), ce recensement sommaire permet de montrer la diversité des attitudes individuelles, ainsi que ce qui pourrait constituer des logiques de secteur.

Les bonnes pratiques

La visibilité des contenus sur Instagram est intimement liée à la régularité de l'activité et à l'attention générée par le type de contenu produit. Cette attention concentrée, mais transitoire, est le fruit d'un cycle d'information rapide où les contenus se succèdent. La majorité des photographes férus d'Instagram utilise quotidiennement l'application afin de nourrir un compte, ou d'effectuer une veille. Cette pression diffuse décourage plus d'un photographe, pour qui la conscience du temps écoulé depuis la dernière action entreprise est parfois douloureuse à surmonter.

« Je poste une photo ou une vidéo tous les jours. J'essaye d'être régulier sans être saoulant. J'ai dans les 1 100 followers. Il y a beaucoup de professionnels du milieu

qui parcourent Insta tard le soir. Du coup j'apparais dans leur *feed*. C'est ça qui m'importe et pas la quête du nombre de followers. » Ben

« Sur Instagram, je publie au moins de façon hebdomadaire, mais j'y vais tous les jours pour voir ce que font les autres. C'est important de "faire sa pouffiasse Instagram", c'est-à-dire d'aller *liker*, d'aller commenter, aller voir ce qui se passe, mettre au courant, d'essayer des concours photo. Si je me suis retrouvée à Arles, c'est plus ou moins par Instagram. Ça peut avoir des répercussions assez importantes. » Élise

« Ça pourrait m'aider mais j'ai presque rien posté depuis octobre l'année dernière. J'ai envie de m'y remettre, mais je ne sais pas quoi remettre parce qu'on se confronte à la vision des gens. [...] Si je mets une photo que j'aime bien et que je me retrouve avec sept *likes* sur sept-cent et quelques followers, même si ça n'a aucune valeur, je vais quand même être triste ou déçu. Il y a ce côté malsain des réseaux qui me déplaît mais je ne peux pas ne pas y être. » Maxime

Le renouvellement et la régularité sont des qualités qui affectent aussi la fréquentation du site web. La plupart de nos photographes passent plus de temps sur les réseaux sociaux que sur leur site, ce qui ne les empêche pas de souhaiter le tenir à jour. Conjugué avec la gestion de leurs commandes ou de leur boutique, le temps vient souvent à manquer pour maintenir cette existence virtuelle. Dans de rares cas, l'investissement dans le site web n'a pas été une opération rentable. Installé dans le Gers, Studio R partage sa désillusion et son amertume dans le fait d'avoir suivi la tendance. À tout vouloir contrôler seul, il s'est mené dans une impasse :

« Je l'ai lancé au tout début, quand je me suis installé. Et j'ai fait une énorme connerie parce que j'en avais pas besoin et je n'aurais jamais dû le faire. Ça m'a coûté 4 500 Euros la plaisanterie. Un site Internet, c'est bien, mais il faut s'en occuper, le nourrir tout le temps. Si vous ne faites pas ça, ce n'est même pas la peine d'en avoir un. Je n'étais pas en mesure de le nourrir parce que j'étais tout seul dans ma boutique. [...] C'est vrai que commercialement, ça peut vous donner un statut. » Studio R

Se constituer une « carapace »

Si une part importante de notre contingent est absente ou en retrait sur Instagram, environ la moitié semble s'y être conformée. En plus de la discipline évoquée pour entretenir son compte, maintenir ses contacts et effectuer une veille à jour, un critère supplémentaire est requis pour tenir la distance : la constitution d'une défense psychologique. Ceux qui persévèrent

dans l'usage de la plateforme insistent tous sur l'absolue nécessité de se constituer « une carapace » afin de ne pas trop pâtir de la tentation à se comparer aux autres, surtout aux meilleurs communicants qui renvoient une image de succès presque inatteignable.

« Il y a ce problème avec les réseaux sociaux où tu te compares vachement. Je suis beaucoup de photographes et je me dis : "Putain, lui il fait tout ça ?" Même si tu as bossé deux jours avant. Ça donne l'impression que les gens bossent tout le temps donc faut arriver à se détacher un peu. Evidemment, je suis amoureux de mon travail mais il faut arriver à décrocher, écouter de la musique, aller au musée, au ciné, voir ses potes vu qu'on n'a pas un travail où on bosse le matin à huit heures et où on revient le soir à sept heures. » Xavier

« Je me suis constitué une carapace. Au début, je regardais beaucoup ce que faisaient les autres et je me laissais avoir par le côté "putain il bosse, ce n'est pas juste". Au final, ma photographie évolue parce que je fais et je diffuse ce qui me plaît davantage. Humainement j'ai toujours ce problème de vouloir plaire, c'est une ligne de ma personnalité. Du coup, j'avais tendance à regarder ce que faisaient les autres et à imiter ou copier, maintenant je me berce de livres, d'expos. Mais je cloisonne. » Ben

« Je ne suis pas à l'affût des followers. J'essaie de me détacher de ça parce qu'il y a plein de photographes merdiques qui ont 40k [de followers]. J'essaie de me protéger de ça. J'ai eu des périodes dans la frénésie de poster et de recevoir des *likes*. Ça peut être bien, mais ça ne fait pas tout. Je ne me considère pas comme une photographe Insta, le site fait plus sérieux. [...] Si tu te compares aux autres, c'est le début de la fin. Par moments je ne regarde pas trop [les réseaux] pour l'inspiration parce que ça me bouffe. Je suis très sensible et ça peut me décourager. » Julie

« La confrontation, c'est bien, mais il ne faut pas se dire "*Moi, j'ai shooté le magasin d'en bas et lui il a shooté Dior*". Ça ne sert à rien de faire ça. » Marc

c) Les risques du numérique

La gestion de ses images sur Internet et les réseaux sociaux comporte un défi de taille avec l'épineuse question de la perception des droits d'auteur. Comme évoqué dans le cas de la gratuité, l'affichage de photographies sur Internet expose inévitablement à la reprise, la copie, l'imitation ou le vol. Incapables de mener une veille à propos de toutes les images qu'ils partagent publiquement, ou ignorant les recours à leur disposition, les photographes sont les victimes ou les relais impuissants de ces agissements :

« Beaucoup de photographes se font piller sur Internet. Les gens croient, parce que c'est sur Internet, que c'est libre de droits. Il y a un gros problème d'éducation à l'image sur Internet. » Éric

« Ce qui est un peu compliqué avec Internet, c'est que les utilisateurs d'images ont l'impression que les photos sont gratuites. La rémunération se fait sur une durée, on cède des droits pour cette durée de gré à gré. Si un particulier utilise mes images, je demande que la source soit citée, ça m'est arrivé avec un blogueur... Si c'était une entreprise, ce serait différent. » Jean

« J'ai une pote qui a fait un *selfie* en maillot au bord de la piscine qui a *tagué* la marque. Et la marque, sans se faire chier, a repris la photo de ma pote sur son site. Ils l'ont utilisée pour leur pub et ils n'ont rien demandé. C'est pas normal. » Maxime

Un affront à la technique

Malgré la diversité de leurs rapports à la technicité, les photographes s'accordent dans leur critique de la mauvaise qualité des images partagées sur les réseaux sociaux. Limitées en taille, soumises à des filtres, prises au smartphone... La majorité des images visibles ne fait pas montre d'un rapport étudié ou même conscient à la technique. Sensibles à ces éléments, les photographes vitupèrent à l'encontre de ce qu'ils perçoivent comme un nivellement vers le bas. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les critiques adressées à l'encontre des réseaux sont présentes chez tous, indépendamment de leur présence sur Instagram ou de leur engagement sur la plateforme. Les détenteurs des plus gros comptes émettent des propos analogues à leur collègues moins investis.

« En école, j'ai bossé avec des fichiers Phase One. C'est l'enfer à retoucher et si ça termine sur les réseaux sociaux après ça ne sert à rien. » Mona

« Dans le temps, c'était les attachés presse qui travaillaient avec les journalistes qui eux faisaient la pluie et le beau temps pour une marque. Maintenant c'est fini, c'est les influenceurs sur les réseaux sociaux qui le font. [...] C'est un peu écœurant parce qu'on vous demande des photos de qualité qui vont être postées sur les réseaux sociaux où on ne va rien voir. » Michel

« J'ai pas d'Insta, ça m'emmerde. C'est un outil génial, mais je trouve que c'est beaucoup de blablas. Je devrais le faire, mais ça ne me chavire pas plus que ça. C'est un outil top pour les découvreurs de tendance des grandes marques mais pour moi, ça n'est pas un outil photographique. Les photos sont de mauvaise qualité ou dénaturées. C'est un outil de communication. » Quentin

« Nous passons sur une production considérable de photos, ou de choses qui ressemblent à des photos, que l'on retrouve sur les réseaux sociaux ou sur un certain nombre de plateformes. Photos qui au fond n'ont vocation à rien puisqu'elles ne sont pas vouées à être des documents mais elles sont des actes photographiques. »
Émile

Faire exister le métier parmi tant d'images

Mêlée aux considérations techniques, la dénonciation porte également sur l'intention et l'éducation photographiques des usagers de ces plateformes, ainsi que sur la transformation en profondeur de professions dont de nombreux photographes dépendent (directeur artistique, achat d'art, découvreur de tendance...etc.). Malgré ces critiques de fond, la plupart de nos photographes restent engagés sur Instagram. La dissolution du contenu, mis en avant par les professionnels dans une masse d'images provenant de n'importe qui, fait rejaillir un *leitmotiv* : le rapport à l'amateur. La distinction statutaire, acquise légalement, par rapport aux amateurs est renégociée en fonction de l'aptitude de chacun à utiliser les réseaux sociaux. L'investissement requis pour percer constitue désormais un métier à part entière ou, du moins, une activité chronophage.

« Après le problème, c'est plus les réseaux sociaux. On n'arrive plus à faire la différence entre les gens qui en font un métier et les amateurs. Du point de vue de ces amateurs, pas mal de gens espèrent percer mais ils vont vite se rendre compte que ça ne marche pas comme ça. J'ai l'impression que les gens ne sont pas au courant de ce qu'est le métier de photographe. » Élise

« Ce sont les outils d'aujourd'hui. C'est une nouvelle façon de diffuser de la photographie, *in fine*, on fait avec. Pour le photographe, ça ne doit pas empêcher qu'il perçoive des droits sur ces images. Aujourd'hui, tout le monde est photographe, il n'y a plus à payer pour voir ce que l'ont fait. Ça change complètement le rapport à la production d'images. N'importe qui peut faire des photos sans risque financier, si ce n'est dans le temps qu'il ou elle va y passer. Donc on va se retrouver avec des prix très bas. » Jean

« Je passe beaucoup de temps à réfléchir sur la photo et à écrire dessus parce que si je n'y réfléchis pas, rien ne me différencie d'un instagrammeur qui passe son temps à prendre sa bouffe en photo. Psychologiquement, il y a un truc dans le fait de prendre des photos qui est commun à tout le monde. Il y a l'idée de garder des traces de ce qu'on a fait ou vécu, de garder des traces de soi-même. Penser suffisamment pour comprendre là-dedans ce qu'on a à y faire et la raison pour laquelle on le fait, c'est important, si on dit qu'on fait de la photo ou qu'on s'y intéresse. » Pierre

3.5 Les représentations

Les photographes sont des travailleurs de l'image. Ils soignent leurs productions, leurs relations mais également leurs représentations. Ils naviguent dans trois sphères, trois catégories d'image : photographique, sociale et mentale. Ce sont ces dernières qui nous intéressent dans cet ultime chapitre. L'identification de motifs récurrents ou de conceptions irréconciliables permet d'apporter la touche finale à ce portrait d'une pratique professionnelle sous les prismes de trente individus.

a) Narrer ses succès ou ses échecs

Le succès est parfois compris comme une affaire strictement individuelle. Certains de nos photographes mettent en avant le talent, la motivation, la hargne voire le génie pour justifier leur réussite ou celle des photographes de légende. Pourtant, la réussite professionnelle est plutôt le fruit d'un ajustement individuel à une conjoncture précise. La volonté individuelle reste abstraite sans monde matériel et social pour s'exprimer. Le photographe navigue donc dans un champ qui est lui-même soumis aux aléas des tendances sociétales telles que la conjoncture économique, la politique gouvernementale et le cadre juridique. Un de nos photographes résume efficacement cette capacité de navigation qui se confond avec le succès.

« Tout dépend de ce que tu fais comme photo, mais ça restera un métier rentable dont tu pourras vivre honorablement toute ta vie. Reste à définir ce que tu fais et dans quelle branche tu travailles. La presse, ça va très très mal, mais les mariages il y en aura toujours. La culture du mariage dans toutes les communautés musulmane, juive, orthodoxe est énorme. Les cathos vont se marier un peu moins. La machine de la fashion week ne peut pas s'arrêter. » Martin

L'argumentaire de Martin est en entonnoir. Il commence par une généralité, le contexte actuel de nos sociétés post-industrielles friandes d'images et notamment d'images photographiques. Contexte auquel s'articule parfaitement le photographe, maillon jugé indispensable dans la production d'images. Ensuite, le goulot se rétrécit et il admet que certains secteurs vont mal (la presse) alors que d'autres sont toujours porteurs (la photographie sociale, plus précisément la photographie de mariage). Sa confiance dans le marché photographique s'appuie sur des analyses : « *les mariages il y en aura toujours* » et « *la machine de la fashion week ne peut pas s'arrêter* ». Notons au passage que Martin est précisément placé sur les secteurs qu'il présente lui-même comme porteurs. On comprend que ce n'est pas là une auto-justification, mais plutôt le fruit d'une analyse en laquelle il croit étayée par sa capacité à vivre du métier.

À l'heure du bilan, qui correspond à la fin de sa carrière, Quentin nous parle d'un âge d'or révolu. Photographe publicitaire des années 1980 aux années 2010, il a constaté une détérioration de son métier. Détérioration qu'il impute à la baisse des budgets des clients et des agences, elle-même attribuable à une forme de sobriété, survenue dans les années 2000, venue remplacer l'extravagance des années 1980 et le « *fonctionnement à la carte blanche* ». Pour Quentin, la *liberté* du photographe est très clairement liée au budget qui lui est alloué. Son succès est attribuable à ce qu'il reconnaît comme des circonstances favorables :

« Il y avait beaucoup de sympathie et beaucoup d'argent dans le milieu de la pub à l'époque. On était là pour se marrer, quoi. Puis, ça a commencé à être moins drôle après les crises économiques en France. Certains clients ont eu moins d'argent et il y a sans doute eu des abus au niveau de l'argent qui était demandé [par les agences de publicité et par les photographes]. [...] La rentabilité est redevenue une priorité pour les clients et on s'est mis à faire de la réclame et plus de la pub. Pour moi la réclame n'a pas de message, c'est la photo du truc avec un slogan. » Quentin

Tributaire d'une conjoncture, d'abord propice puis défavorable, Quentin parle avec regret d'une époque révolue. Il s'estime chanceux d'avoir profité d'un contexte unique et son langage en témoigne. La chance est une donnée intégrée par nos photographes. Elle fait partie des discours, s'insère dans les parcours. Elle explique, en partie, la réussite : « *La photo, ça peut être porteur si on a de la chance et si on arrive à bien se débrouiller.* » (Élise). La chance apparaît plutôt comme une soupape explicative qui permet de résumer et de reconnaître le rôle décisif de facteurs que l'on ne parvient pas à nommer. Nous pensons que ce recours au terme est un synonyme de l'ajustement de l'individu à des conditions objectives, c'est-à-dire au contexte.

La représentation du contexte connaît des variations individuelles, mais les discours manifestent des tendances communes. L'idée que l'âge d'or du métier de photographe se situait, à peu de choses près, au crépuscule de l'ère argentique, dans les années 80 à 1990 est à nouveau partagée ici :

« On rentre dans une logique qui est celle de l'information, qui est un territoire économiquement dangereux. Il y a eu dans les années 80-90 une période qui était assez faste pour les journalistes. Les journaux avaient la capacité de financer des reportages, des publications... Qui amenaient les grosses agences Sygma, Gamma, Sipa et d'autres. On était sur un marché, comme le marché de l'information, avec tout ce que ça pouvait connoter. Un certain nombre d'histoires ont pu être traduites par la photographie, justement parce qu'il y avait de l'argent pour que les photographes puissent partir, que les photos ramenées et parues soient relativement bien payées. On était dans une phase économique relativement favorable au photojournalisme. On peut imaginer que beaucoup de gens sont venus sur ce territoire parce qu'il y avait l'aventure, le voyage et relater l'information. Et la

presse avait de l'argent, ce qui fait que lorsque l'on revenait avec une belle histoire, c'était intéressant [financièrement]. » Émile

Les photojournalistes étaient également dans une situation plus enviable en 1980 qu'en 2020. Ce constat d'un déclin de la profession, d'un tarissement des budgets et de conditions d'exercice plus rudes se retrouvent, y compris dans le témoignage d'un petit studio de photographie dans le Gers qui désigne un élément conjoncturel comme tournant dans sa profession :

« J'ai côtoyé plein de photographes. Des photographes qui ont fait vraiment fortune comme Sens à Bordeaux qui avait des tas de magasins et d'employés. [C'est] un Espagnol redoutable niveau commerce. Il avait quinze magasins dans la rue Sainte-Catherine. Après, la fin de ces photographes a été plus dure. Malgré la fortune qu'ils ont faite, ils ont essayé de lutter contre les grandes surfaces. Et ils se sont cassé les dents. » Studio R

De pair avec l'évolution du contexte socio-économique, la rupture technologique constituée par le passage « au numérique » a indubitablement transformé la profession. L'évolution de la presse, la désaffection de l'argentique par les masses, l'accélération dans la production et la consommation d'images en sont quelques symptômes. L'autonomisation des machines, leur diffusion et le changement des mentalités ont remis en question la pertinence du photographe professionnel :

« Aujourd'hui, c'est l'autre extrême. Il y a une sorte de mépris du photojournalisme. On part de l'idée que tout un chacun avec un smartphone peut ramener de l'actualité, ramener de l'information, ramener des photos... Mais on oublie que ce n'est pas le fait de prendre une photo qui fait un document. Il faut quelque chose à lire dans cette photo. Pour qu'elle ait un sens patrimonial, un sens par rapport à l'histoire, un sens par rapport à la presse, il faut qu'elle soit indexée, c'est-à-dire légendée, qu'il y ait un minimum d'informations qui aillent avec pour qu'une fois classée, on puisse la retrouver. » Émile

« Aujourd'hui, il y a de tout. C'est la grande constatation, qu'aujourd'hui le grand public s'affranchit de plus en plus des médias principaux, n'y croit plus, ne les respecte pas ou plus... Le rapport journalistes-grand public a toujours été compliqué. Ça fait des années que l'on parle du désamour ou du non-respect du grand public pour les médias traditionnels que ce soit la radio, la télé... Ce n'est pas nouveau. » Anne

Hormis quelques enclaves où les photographes professionnels sont les seuls mandatés et autorisés à produire des photographies d'un événement, l'ubiquité du smartphone a rendu la production et la diffusion d'images photographiques quasi-immédiates et directes, c'est-à-dire

sans agents intermédiaires tels que le photographe, le laborantin, l'agence. Les acteurs professionnels ou les citoyens privés sont en mesure de générer et de gérer un flux d'images, allant jusqu'à assurer un mode de communication singulier sur les réseaux sociaux. Dans ce contexte, la présence du photographe n'est plus une évidence. Il ne détient pas de monopole sur les moyens de production, les savoirs ou les occasions de photographier. Sa présence doit être, plus que jamais, *justifiée*. Comme il le précise plus haut, Émile soutient que la raison d'être du photographe est sa discipline. Sa distinction de la masse des êtres photographiants est sous-tendue par son travail sur l'image. Ce travail regroupe de nombreuses opérations telles que la contextualisation des clichés, leur classement, leur traitement après la prise de vue. En somme, tout ce qui améliore l'intelligibilité de l'image photographique, document *a priori* équivoque. Sous cet éclairage, le photographe apparaît comme un rouage indispensable du système et même comme un chien de garde de la bonne pratique photographique. Le photographe professionnel est parfois porteur d'une injonction au discernement icono-mécanique.

Le contexte souligné plus haut et les bouleversements dans la chaîne de production de l'image font que ce rôle est de plus en plus difficile à assurer, voire impossible. Pascal, directeur de la photographie dans une prestigieuse publication, rejoint et prolonge les propos d'Émile :

« Le métier, le photojournalisme, ne va pas bien parce que c'est un métier très dépensier, chronophage... On est pris à la gorge, en fausse compétition avec les réseaux sociaux, où il faut tout, tout de suite. Alors que des reportages, comme ceux que l'on publie, il faut du temps long. Tout cela demande du temps et de l'argent, et on est pris par le temps et l'argent [alors qu']on n'en a pas ou de moins en moins. Et les photographes indépendants sont en bout de chaîne, donc c'est dur et il y a de plus en plus de compétition. » Pascal

Qu'ils soient insérés au sein de rédactions ou bien indépendants, les photographes et journalistes d'images émettent des avis convergents. Dans un tout autre domaine, celui de l'art, Martin témoigne des obstacles qui attendent les photographes plasticiens. Les expositions, indispensables pour le parcours et pour la crédibilité d'un artiste-photographe, ont des retombées incertaines. Ici encore, c'est un pari qui est engagé entre les photographes, les galeries et les clients potentiels. Le marché de la photographie d'art est très compétitif. Lors de ventes de photographies, il n'est pas rare que des « grands noms » côtoient des photographes à la diffusion très confidentielle, pour ne pas dire inconnus du public. Il est moins question de photographie que de réputation. Pour être reconnus, les photographes dépendent de la présentation de leur travail et de leur biographie, façon de mettre en scène une image de soi. Leur technique photographique, leur CV, leurs modèles, leurs engagements sont tous mis en scène comme autant de qualificatifs attachés aux images présentées. L'image photographique, même plasticienne, s'accompagne de *légendes* qui ont aussi pour fonction de justifier le prix demandé.

« Les expos, c'est bien. Mais expo après expo, tu ne manges pas. Après, ça m'a apporté mes premiers gros clients et là je me suis vraiment lancé dans le métier en

me disant "arrête d'être un artiste". Quand tu as du recul par rapport à ça, ce n'est pas toi qui dis que tu es un artiste. Ce sont les gens qui te le disent. » Martin

La promesse du tremplin est un poncif, déjà entendu de la bouche d'autres photographes. Ce qui intéresse chez Martin, c'est la modulation de son image par le choix ou le rejet d'une appellation. Il a commencé en se présentant comme « artiste », avant de réviser sa position et de laisser aux autres le soin de lui accoler le terme. Le terme d'artiste peut être une consécration, un signe de réussite mais l'auto-proclamation n'a que peu de valeur, d'autant plus qu'elle peut être le signe d'un aveuglement ou d'une forme d'auto-persuasion.

Pour conclure sur cette section dédiée à la perception de la profession, de ses débouchés et de sa santé, il est opportun de rapporter les dires d'un photographe à succès, implanté en Occitanie. Son studio emploie trois salariés à temps plein et satisfait les besoins de particuliers comme ceux d'institutions régionales. On vient de toute la région pour se faire tirer le portrait chez Studio M. Cette activité dynamique est grandement tributaire de la double consécration du studio au concours du Meilleur Ouvrier de France. Le dirigeant du studio répond à notre question sur l'état de la photographie et sur son état de crise :

« Ça dépend pour qui. Pour ceux qui sont installés depuis un certain temps, qui ne se soucient pas de la concurrence déloyale ou de ce que fait le voisin et qui vivent de la photo [prise de vue et tirage], oui, ça fonctionne bien [parle pour lui]. Pour ceux qui vendent du matériel, ce n'est pas terrible. Le jeune photographe qui sort d'école photo, c'est très compliqué. Parce qu'il se trouve en situation de concurrence déloyale avec les auto-entrepreneurs selon le secteur d'activité. Les gens qui vendent des photos ou des prestations à bas prix avec ce statut [auto-entrepreneur], c'est une catastrophe. Les jeunes photographes, quand ils veulent vendre une prestation digne de ce nom et pouvoir s'en sortir, les personnes ne comprennent pas pourquoi ils appliquent ces tarifs-là et ne leur font pas confiance. [...] Je pense qu'à nouveau, la solution pour s'en sortir aujourd'hui, c'est d'ouvrir un studio avec pignon sur rue. Je ne suis pas proche des photographes artistes qui exposent dans les galeries. Je ne suis pas du tout proche de ces gens-là. Aussi parce que je veux vivre de la photo et en vivre le plus longtemps possible. Je n'ai pas envie de galérer. On ne va pas dire que tous les artistes galèrent, mais il y en a beaucoup qui galèrent. » Studio M

b) La culture photographique

La perception du contexte et sa navigation supposent une représentation de soi, nourrie de concepts, de mots et d'images mentales. Le rapport à la culture photographique, entre autres, permet de comprendre de quoi s'alimentent nos individus. Outre leur rapport à la technique, qui est lui-même pétri de culture, les photographes s'adonnent à des activités qui façonnent

leurs manières de voir et de parler. Nous avons misé sur ces pratiques culturelles pour en apprendre plus sur l'univers mental de nos professionnels.

Se faire une culture

La *culture*, bien que rarement définie, est unanimement reconnue comme une qualité nécessaire au photographe. Cette injonction apparaît chez tous, à différents degrés. Dans ces témoignages, la détention de cette énigmatique qualité paraît indispensable à l'exercice même celui de la prise de vue :

« Ça change complètement la donne. À partir de là, il faut une certaine culture pour arriver à prendre plusieurs photos qui aient un sens. » Émile

« J'ai lu des magazines photos. Une série notamment était importante dans ma découverte de la photographie, *Time Life La Photographie*. C'était ma première culture photographique. » Jean

« Je connais des mecs qui tout de suite après le bac se sont mis à la photo et ont été repérés et signés. Moi, j'ai pris le temps de me faire une culture à côté, je ne sais pas encore si c'est un bien ou un mal. » Xavier

« Je fais beaucoup mes campagnes en lumière naturelle. J'ai vraiment la culture du reportage pour ça. » Martin

« Tout le monde peut faire une bonne photo, après c'est du travail au niveau de la lumière, de la connaissance de son matériel, de son environnement. C'est une culture de l'image, une approche du cadre qui va être bonne en fonction de voir des films ou d'autres photos. C'est une chose qui va t'imprégner. » Mona

L'entrée définitive de la photographie au panthéon des Arts, au cours du XX^e siècle, a achevé un processus de légitimation de plus d'un siècle. Les photographes qui exercent aujourd'hui en sont les héritiers et les bénéficiaires. L'association entre photographie et art est prête à l'emploi et régulièrement mobilisée. Il n'est pas rare que le grand public, ou les clients, les comparent à des artistes – et ce, indépendamment de leur secteur d'activité. Nous avons montré comment certains utilisent cette association pour se distancier des considérations purement techniques et pour faire valoir leur individualité par le biais de la sensibilité ou du style (partie III). Ici, nous soutenons que la culture remplit un rôle analogue et plus complet. La détention d'une culture photographique est un refuge pour le photographe autant qu'une ressource. Son absence est remarquée et distingue les usagers cultivés des ignorants. Cette distinction est employée tant à l'égard des professionnels avec lesquels les photographes sont amenés à travailler, que d'élèves en formation ou encore du grand public. Au sens large, la

culture permet de jauger du niveau des interlocuteurs et de leur accorder ou non de la crédibilité. Ainsi, on distingue les « gens d'image » des autres :

« Il y a une perte de culture sur l'image. Ce sont des gens qui ne se déplacent même plus sur les shootings et qui te disent depuis Londres ou New York "Moi je n'aurais pas fait comme ça" alors que tu attends en studio leur aval. Dans ce qu'ils vont proposer, ils ne sont pas toujours au fait, d'où le côté interchangeable de ces mecs sortis d'école de commerce. Avant, t'avais des vrais directeurs de créa' qui avaient des bibliothèques chez eux, qui connaissaient la vie d'Yves Saint Laurent ou autre. Eux avaient une vraie culture de l'image. » Ben

« Au département journalisme de Sciences Po, ils n'ont presque aucune culture de l'image, pourtant ils prennent des cours. C'est très, très pauvre, ils sont plus dédiés à l'écrit. Ce sont des intellectuels, mais pas des gens d'image. » Pascal

La culture constitue l'élément qui sépare, dans la conception de nos photographes, l'amateur du professionnel et qui distingue les professionnels entre eux. En suivant cette logique, le photographe a un devoir de culture au même titre qu'il a un devoir de connaissance technique. La reconnaissance d'une culture photographique justifie l'attribution ou la dénégation d'estime.

Les habitudes culturelles de nos photographes

La constitution d'une culture photographique est tributaire de plusieurs gestes qui tirent profit du continuum de l'image photographique. Le cinéma et la vidéo sont régulièrement cités comme déterminants dans le travail ou dans les aspirations personnelles. Plus largement, la peinture et la musique sont évoquées au titre d'influences. La littérature, même si la lecture est pratiquée, n'est que plus rarement citée. Naturellement, la consultation de revues spécialisées et d'ouvrages photographiques – typiquement chez les photographes plus âgés – sont parmi les premières sources citées. Suit la fréquentation d'expositions et de musées.

Pour tenter de se représenter les influences des photographes, nous leur avons demandé de restituer les noms de quelques photographes qui les intéressent en ce moment ou qu'ils admirent [Table 12].

Groupe	Références citées dans nos 30 entretiens
I	Richard Avedon (4), Helmut Newton (3), Erving Penn (3), Terry Richardson (2), Robert Doisneau, Henri Cartier Bresson, Théo Gosselin, Jane Evelyn Atwood, Daniel Jouanneau, Annie Leibovitz, Nicolas Guérin, Denis Rouvre, Paolo Roversi, Tim Walker
II	Anne Combaz, Paolo Roversi, Laziz Hamani, Annie Leibovitz, Ola Rindal, Emma Tempest, Sonia Sieff, Sophie Calle, Edward Sheriff Curtis, Brassäi, Paul Strand, Walker Evans, André Kertesz, Patrick Faigenbaum, Susan Meiselas, René Burri, Richard Avedon, Terry Richardson, Helmut Newton, Robert Doisneau
III	Luigi Ghirri, Robert Capa, Henri Cartier Bresson, Davide Monteleone, Richard Avedon, Bernt et Hilla Becher, Andreas Gursky, Edouard Baldus
IV	Patrick Swirc, Joachim Bonnemaison, Ernst Haas, Stephen Shore, Martin Parr, Ralph Gibson, Feng Li
V	Nan Golding, Raymond Depardon, Fan Ho, Wang Fu Chun
VI	Anders Petersen, Gilles Saussier, Christina De Middel, Nina Berman, Allan Sekula
VII	Sebastião Salgado, Claude Fougereol, Peter Lindbergh, William Klein, Henri Cartier Bresson

Table 12. Références photographiques citées par groupe d'appartenance

Il convient de préfacier l'analyse de ces données par une mise en garde. La question favorise ceux qui, pour une raison ou une autre, sont capables de solliciter des connaissances de manière spontanée, au débotté. Certains photographes interrogés n'ont par ailleurs fourni aucun nom en réponse à la question. Nous avons également noté les références lorsqu'elles survenaient organiquement au cours de l'entretien en dehors de la question. Aussi, nous constatons que les secteurs avec trop peu d'individus sont naturellement défavorisés dans la comparaison aux secteurs plus fournis. Le but de la démarche est moins de comparer les secteurs entre eux que d'établir, schématiquement, une espèce de carte mentale des références fournies par nos photographes.

La nature des références mobilisées est instructive. Nous avons consigné le sexe, la nationalité et l'état (vivant ou mort) de chaque nom cité. Nous obtenons ainsi 80 % de références masculines (44 hommes cités pour 11 femmes). La proportion de femmes citées coïncide chez les deux sexes. Nos photographes citent autant d'hommes que de femmes quel que soit leur sexe.

Nous distinguons trois paliers pour ce qui relève des nationalités : le cœur, la périphérie et la mention unique. Les nationalités les plus représentées sont la nationalité française (18 références) et américaine (17 références). Ces deux nationalités représentent près de 64 % de l'ensemble des références mobilisées en réponse à la question. Viennent ensuite, à égalité, les nationalités allemande, britannique, italienne et chinoise, avec 3 références pour chacune.

Enfin, les nationalités hongroise, australienne, autrichienne, espagnole, suisse, suédoise, norvégienne et brésilienne ne sont représentées que par une seule référence.

On ne peut se surprendre de la primauté des références aux photographes français et américains étant donné le lieu d'exercice (Paris) et l'origine (française) de la plupart des individus interrogés. Il est intéressant de relever que le tropisme vers les États-Unis est explicitement adressé par plusieurs des photographes :

« Je rêve de partir un ou deux mois en *road trip* aux États-Unis sur la route 66 et faire des photos de potes, de nanas, les gens autour de moi qui s'éclatent. C'est cette culture américaine que j'ai un peu en référence. » Xavier

« J'ai beaucoup d'amis français qui ne sont pas aussi passionnés que moi par les États-Unis. Beaucoup de gens en Italie, mais aussi beaucoup en France, sont passionnés par les États-Unis. » Marc

Nous relevons une certaine concordance entre la nationalité de l'individu et les références citées. Il apparaît, parmi les étrangers que nous avons interrogés, que les individus italiens, chinois et américains ont cité des photographes de leur nationalité. La photographie, en tant qu'objet culturel, possède une composante nationale. Certains photographes font la fierté de leur pays, de leur région, de leur ville. Au-delà de la simple nationalité, l'ancrage géographique revêt une importance certaine. L'imaginaire des actifs travaillant dans une mégapole est pétri de références mondiales. Comme indiqué, cet éclectisme est cependant polarisé.

Enfin, nous avons compté 60 % de références contemporaines à des photographes en vie, avec 33 individus mentionnés contre 22 décédés. La prégnance du passé sur le présent est un élément à retenir, même si cette vision historique ne dépasse que rarement les bornes de la deuxième moitié du XX^e siècle. Les mentions aux primitifs de la photographie, au courant XIX^e ou au début XX^e sont minoritaires et le fait soit d'individus impliqués dans le commerce spécialisé (secteur VII) ou d'individus avec des aspirations patrimoniales, notamment Michel, Serge et Étienne.

Les habitudes et les consommations culturelles des photographes nourrissent leur production et plus précisément leur travail personnel, qu'ils cultivent en dehors des impératifs professionnels. Ces projets personnels dépendent du temps disponible et de la cadence du travail. Leur vitalité est d'autant plus importante que les individus se sentent inscrits dans un système vertueux qui leur permet de valoriser et de montrer leur production. La nature des concours de photographie favorise tendanciellement les individus ayant du temps pour cultiver une démarche personnelle. Il est rare que le thème d'un concours corresponde précisément au travail professionnel du photographe. En dehors des distinctions portant sur le corpus d'un photographe (prix Nicéphore Niépce, MOF), il n'y a pas réellement de synergie entre la sphère professionnelle et la sphère des concours et prix photographiques. Nous avons observé que ce

sont les photographes qui sont en pluriactivité consentie (voir partie II) qui tirent profit de ces manifestations en exposant leur travail et en parvenant à remporter des prix, à l'image d'Élise, Alain et Luc.

Se jouer des représentations : les femmes photographes

En façonnant les attentes *a priori*, les représentations qui concernent les photographes peuvent les servir ou leur nuire. Elles font partie du contexte de leur travail, particulièrement dans les rapports aux clients ou au grand public. S'attacher aux représentations des femmes dans la profession donne un terrain idéal d'observation de ces logiques.

L'augmentation du nombre de femmes photographes est un fait indiscutable. Il est largement acquis par les photographes que nous avons interrogés et par la constitution de notre groupe (on rappelle que 20 % des individus sont des femmes). Il est d'ailleurs intéressant de noter que certaines, par leur expérience, ont été les témoins de cette ouverture, mesurant l'écart entre l'avant et l'après. L'irruption des femmes, dans cet univers tendanciellement masculin, n'est pas nouvelle. Aujourd'hui, l'accès et le succès des femmes dans la profession sont largement entérinés :

« Aux Gobelins, on était plus de nanas que de mecs. J'ai l'impression que c'est moitié-moitié ou que la tendance s'inverse. » Julie

« Dans ma classe on était 90% de femmes. De ma génération, on est beaucoup plus [de femmes]. » Élise

Si ce changement structurel est intégré par les professionnels – à en juger par leur propos sur la question ou par la nature des références photographiques citées plus haut – on constate que les représentations peuvent également façonner les attentes des sujets, des clients ou du public. L'écart entre les idées reçues et la réalité se manifestent souvent spontanément :

« Dans l'imaginaire collectif, ça reste un métier d'homme. Dans les mariages, très souvent, comme je suis une nana de 30 ans, on me sort le "Et sinon, c'est votre vrai métier ?" Les gens s'imaginent encore le vieux photographe de cinquante ans, le vieux de la vieille. [...] On a du mal à être prises au sérieux. Comme il y a de plus en plus de femmes, ça commence à se calmer, mais on est moins prises au sérieux. Quand t'es dans la vingtaine, c'est encore pire. » Mona

« Le président [François Mitterrand] me regarde et me dit : "Mais Madame, ce n'est pas un métier pour une femme et vous n'allez pas utiliser tout votre matériel là, il y a la lumière du jour." Il avait parfaitement raison, je n'ai pas utilisé le flash. Il s'est mis dans un coin et j'ai fait les photos du président. » Margot

Dans la représentation picturale et photographique, la femme est un sujet canonique. Les photographes exerçant dans le secteur I (mode et publicité) sont particulièrement emprunts de ce sujet : « *Je photographie 95% de femmes. Dans mes films, il y a toujours un personnage principal féminin. C'est un objet d'étude* » (Ben). L'ubiquité des images photographiques de femmes contribue à alimenter l'idée reçue que les femmes ne sont pas photographes. Cette fausse opposition – entre photographié et photographe – alimente l'imaginaire collectif. Imaginaire qui peut être subi ou bien tourné en avantage. Malgré les propos tenus par Margot plus haut, il ne faudrait pas risquer de contresens. Elle s'est accommodée de la surprise qu'elle suscitait en qualité de femme photographe et a souvent réussi à tourner cette surprise en avantage. Ce jeu avec les représentations et les attentes de l'entourage est un élément décisif qui permet de tirer profit du décalage :

« Je pense que c'est grâce à mon caractère, mais je n'ai jamais eu aucun problème. Au contraire, je pense que les clients aiment bien avoir la "petite meuf" qui fait les photos. Ils trouvent ça attractif, je pense. » Céline

« On peut imaginer que sur un reportage, c'est plus facile de demander à une femme de faire des photos qu'un homme, parce qu'il y a ce côté sympathique féminin, c'est un peu des clichés ce que je raconte, mais je pense qu'il y a une part de vérité. Il y a un plan social et puis il y a un plan contact, où c'est moins rude d'avoir une femme qui vient photographier qu'un homme. » Émile

Il serait intéressant de mesurer l'impact des représentations sur le placement des femmes au sein de la profession. Une piste à explorer serait le placement des femmes sur les secteurs photographiques (I à VII) relativement aux hommes. Nous avons ainsi constaté qu'aucune femme n'était présente dans les segments III (architecture-intérieur), V (plasticiens), VI (photographes-chercheurs et enseignants) et VII (artisans et marchands). Malheureusement, le nombre de femmes étant limité à six, nous ne pouvons pas en tirer de conclusion. Pourrait-on constater des différences tangibles, avec un dispositif plus approprié, comme le suggère Studio M ? Ou au contraire, la présence des femmes serait-elle circonscrite à certains domaines précis ?

« Un métier d'homme ?! Plus maintenant, les femmes sont présentes. De plus en plus de femmes sont arrivées pour tout ce qui est photos de nouveau-nés, de grossesse. Ce sont des photographes qui ont adopté pour le statut d'auto-entrepreneur, sans faire d'études dans la photo, mais pas que... Homme ou femme, ça n'a pas d'importance. » Studio M

c) De la représentation à la réalité

L'œil et le talent

Nous avons interrogé nos photographes sur ces deux notions – avec les questions ouvertes « *Que vous évoque l'expression "l'œil du photographe" ?* » et « *Le talent a-t-il une place dans le métier selon vous ?* » Le premier type de réponse auquel nous avons été confrontés est la défiance. Cette défiance s'est manifestée dans le rejet de la formulation des questions ou dans l'expression d'un désaccord avec le sens véhiculé par ces notions. Les photographes du segment VI (photographes-chercheurs et enseignants) ont été les plus critiques de notre formulation, volontairement vague dans un cas et suggestive dans l'autre. Ils se sont surtout attachés à clarifier leur posture par rapport aux énoncés, mais ce ne sont pas les seuls à s'insurger contre l'image d'Épinal du photographe génial :

« C'est une expression... Je ne sais pas ce que ça veut dire. Ça ne m'évoque pas grand-chose, mais ça viendra peut-être un jour. » Paul

« Les notions d'œil et de talent, ce sont des stratégies commerciales presque pour valoriser un milieu fortement dévalorisé financièrement surtout, parce qu'il se porte bien, le milieu. » Luc

« Ah, grosse question, avoir l'œil. La fameuse phrase : "Toi t'as un œil". J'ai un rapport très compliqué à ça parce que ça fait référence au don. Et je ne crois pas au don, je crois qu'il y a beaucoup de travail. Brel et Picasso disaient quelque chose comme ça, il y a 10% de don et 90% de travail derrière. Il y a beaucoup de travail, de pugnacité. Avoir un œil, c'est une construction humaine. Pour mes parents, j'ai un œil, parce que je suis leur fils chéri, ils me le disent. Mais de mon côté j'en sais trop rien. Je crois à beaucoup de temps passé dessus, beaucoup de travail, comme un muscle. » Ben

Outre le penchant critique, nous avons pu relever une variété de qualités mises en avant (la technique, la réactivité, l'ardeur au travail) ou de buts recherchés (montrer, embellir, témoigner). Ces qualités et buts sont concordants avec les secteurs occupés. Finalement, l'abstraction des questions a entraîné, par réaction, des réponses concrètes. Les photographes du secteur I (mode publicité) et plus généralement ceux qui ont recours au portrait, emploient souvent des explications de l'ordre de l'art, de l'esthétisme et la beauté :

« L'œil, c'est aussi rendre les choses belles. Quand tu as l'habitude tu regardes un humain, tu lui fais tourner la tête à gauche, à droite, en haut, en bas et tu trouves son beau profil. Est-ce qu'il est beau quand il fait ça, ou est-ce qu'il est moche ?

Est-ce qu'il est ridicule quand il fait ça ou pas... Beau ou moche, toute personne a de l'esthétisme. C'est toi qui crées la beauté quelque part. » Martin

« Avoir un attrait au beau, à l'esthétisme. J'essaye de me focaliser sur ce qui est beau. Les gens beaux, ce qu'ils ont à donner de beau. J'y suis très sensible. » Ben

« Le photographe a un œil artistique en plus peut-être. Il peut faire en sorte que le portrait soit plus mis en valeur, que ce soit dans la mise en scène ou dans la retouche. » Studio R

Les photographes qui ont une pratique plus documentaire ou journalistique (secteurs IV et VI) ont insisté sur les notions de rigueur, de réactivité et de point de vue :

« C'est un regard, c'est le truc le plus important. C'est apporter de la valeur, apporter une vision subjective sur un sujet. Savoir cadrer... C'est la base de la photographie. » Élise

« J'ai réfléchi à ça, un peu. Quand j'étais photoreporter, il y avait beaucoup d'attente par rapport à la bonne photo, la recherche du bon moment dans la presse. Et dans mon boulot, il y a la recherche du bon objet, c'est toujours l'instant. » Étienne

« Pour moi, l'œil du photographe, c'est voir ce qu'il faut shooter et en temps voulu. Je suis assez dur avec ça. Pour moi, tu l'as ou tu ne l'as pas. Quand tu vois une photo et tu te dis "*Putain elle est belle*", tu ne peux pas l'expliquer. » Martin

« *The only advice my dad ever gave me is "You only need a wide angle shot of the battlefield and a portrait of the victorious general"*.¹⁷⁶ » Jeremy

Indépendamment du secteur d'activité, nous avons identifié trois notions cardinales : la subjectivité, la technique et le travail. Rarement isolées, elles semblent s'associer les unes aux autres au fil des réponses. La première s'exprime à travers le recours aux termes d'instinct, de talent, de regard, de vision. C'est l'élan initial qui motive la prise de vue :

« C'est sa sensibilité, son talent, ce qu'il veut nous montrer. Ce n'est pas donné à tout le monde, mais ça se travaille. Il faut que t'aies un truc au fond de toi. Tu peux te former plus tard mais si tu n'as pas de sensibilité particulière... Il faut avoir une fibre particulière. » Julie

« Ce que tu as, c'est un regard et un point de vue. C'est pour ça que la sociologie et l'anthropologie servent pour avoir un regard réflexif sur ta pratique. » Luc

¹⁷⁶ « Le seul conseil que m'ait donné mon père est "Tu as seulement besoin d'une photo, en plan large, du champ de bataille et d'un portrait du général victorieux". » [Traduction de l'auteur].

« Il y a un instinct qui est naturel. Chacun a ses visions en fonction des sujets. Mais en pub, ce n'est pas ça, il faut faire ce qu'on a demandé. [...] Le choix de l'angle c'est un déclic entre ton cerveau et ton œil, ça devient évident que ce soit au grand angle ou au télé. L'instinct est une des choses les plus importantes dans l'image. En nature morte, tes premières compos vont être les meilleures. C'était l'instinct qui faisait la primeur de ta composition. Moi, ça a toujours été comme ça. » Quentin

La deuxième notion, la technique, est présentée comme un prérequis à la manifestation des autres. C'est elle qui permet la concrétisation de la vision subjective :

« C'est être capable de maîtriser ton média. De te placer au bon endroit, de courir, d'être dans l'action, de prendre un plan large, de reculer de comprendre. Tu composes ton reportage tout en composant ton esthétisme, en faisant attention à toi et à ton matériel. » Martin

« Le premier niveau c'est le sens du détail, de l'organisation de l'espace. Le deuxième niveau c'est quelque chose qui se travaille, qui évolue avec ta pratique. [...] Il n'y a pas que ton talent, il y a aussi le matos. Le matos t'aide clairement à exprimer ton talent. » Céline

« L'œil du photographe, c'est la vista quoi. Savoir voir, c'est ce qui fait la différence entre l'un ou l'autre. Si vous trouvez qu'un endroit est beau, il faut le mémoriser. Il ne faut pas se dire "*C'est joli*". Si on est photographe, on s'arrête. On va chercher l'appareil et on prend la scène. C'est quelque chose, la prise de vue, qui doit vous motiver. » Studio R

Enfin, la capacité de travail qui se confond avec la ténacité, est un argument souvent opposé au talent perçu comme inné.

« Avoir un œil, c'est du travail. C'est quand tu fais de la veille photographique en te demandant comment faire tel cadre. C'est aussi de la pratique, des tests. » Xavier

« J'ai plus le sentiment d'avoir travaillé que d'avoir du talent. J'ai le sentiment d'avoir travaillé tout ce qui fait une belle image, la composition, la lumière... Et ce n'est pas du talent inné. C'est pour ça que je me sens moins artiste qu'artisan. » Studio M

« Dans la photo, savoir se démarquer, savoir se vendre compte beaucoup. Il y a des gens qui ont beaucoup de talent mais qui ne savent pas le montrer. Ma mère a énormément de talent mais elle ne sait pas le montrer. C'est vraiment cinquante-cinquante, il y a l'œil et puis savoir montrer ce que tu fais. Ce n'est pas parce que

tu as plus étudié que tu as plus de talent, c'est une vision qu'il faut réussir à exprimer. Savoir de quoi tu parles, ça fait partie de l'intelligence. » Élise

Subjectivité, technique et travail correspondent aussi à trois temps distincts de l'activité photographique : la conceptualisation de l'image, sa réalisation technique et sa mise en valeur. Les représentations sont des outils, au même titre que les objets physiques, permettent aux photographes de conceptualiser et d'exprimer leur pratique. Le détour par une série de questions volontairement orientées vers les représentations mentales a généré des réponses concrètes, ancrées dans le quotidien et la culture de chacun.

d) L'amateur et le professionnel

Croisée à moult reprises, la dualité entre photographes professionnels et amateurs fait partie des poncifs du milieu. Elle est souvent acceptée comme immuable. Pourtant cette opposition, présentée comme ontologique, est bien plus trouble dans les faits. Les photographes puisent dans le registre de l'auto-formation pour se distancier des amateurs.

Pourtant, le terme d'*autodidacte* est potentiellement problématique. Dans le meilleur des cas, il se confond avec ce que nous désignons par le terme d'auto-formation (voir la partie I). Se revendiquer autodidacte est parfois une manière de dire que l'on est parti de rien. Même si l'éducation est déterminante et que le recours à l'auto-formation est largement attesté, ces considérations prosaïques manquent de charme. De plus, l'insistance sur la formation et le parcours de vie alimente l'idée que le métier est accessible. L'obfuscation de sa trajectoire entretient le mythe du photographe génie spontané et *sui generis*. Opacifier ses origines ou les maquiller permet au photographe professionnel de faire croire qu'il n'a jamais été un amateur, figure parfois invoquée comme responsable des certains maux contemporains :

« On n'arrive plus à faire la différence entre les gens qui en font un métier et les amateurs. Du point de vue de ces amateurs, pas mal de gens espèrent percer mais ils vont vite se rendre compte que ça ne marche pas comme ça. J'ai l'impression que les gens ne sont pas au courant de ce qu'est le métier de photographe [...] Beaucoup de gens se disent photographes parce qu'ils font des photos dans la rue, mais il n'y a rien derrière et ils ne savent pas en parler. C'est juste parce qu'ils aiment bien les compliments et ils savent bien cadrer. » Élise

« C'est un vrai métier que de relater ce que l'on voit sur une photographie, de bien décrire de façon à ce qu'ensuite on ait le moins de doutes possible. [...] Alors qu'une personne amateur, c'est même pas sûr qu'elle le fasse, et si elle le fait, elle va peut-être se concentrer sur des points qui n'ont aucun intérêt et ne pas mettre les choses essentielles. » Émile

« Je me méfie toujours des amateurs et du côté "clic-clac" [référence au slogan de Kodak], de l'instantanéité. Voyez Doisneau, sa photo du baiser de l'Hôtel de Ville, c'était des comédiens. » Margot

« *Big protests are "sexy stories" as they gain traction, more young photographers, or independents, or amateurs are drawn to it. You're going to cover events that don't require press cards. I don't feel financially threatened by them, but photographers paid per picture sale might be more threatened.*¹⁷⁷ » Jeremy

L'opposition frontale de l'amateur et du professionnel confine à une polarisation, alors que la réalité observée est de l'ordre de l'éventail ou du spectre. Du premier appareil aux balbutiements photographiques, les débuts de nos photographes sont émaillés de références à l'amateurisme. Les parcours des photographes interrogés montrent une progression de l'un vers l'autre : « *J'ai fait des expos solo très amateur mais aussi des expos plus sérieuses.* » (Luc) Lorsque les racines communes à l'un et l'autre sont présentes à l'esprit de nos intervenants, la méfiance et le rejet laissent place à une cohabitation possible, et même nécessaire. Éric, membre du SNP, défend l'idée selon laquelle la défense efficace du droit à l'image regroupe tous les pratiquants indépendamment de leur statut de professionnel.

« Je trouve que Paris Photo est très intéressant en ce qu'il permet de faire prendre conscience aux amateurs que la photographie a un prix. Il permet de voir en un seul lieu tout ce qui se fait en termes de matériel, pour l'amateur comme pour le professionnel. » Jean

« Nous, on avait du mal avec le discours de l'UPP. Tout le monde est photographe, il y en a qui sont professionnels, d'autres qui ne le sont pas, mais tout le monde devrait pouvoir défendre son travail. Même si tu es un amateur, tu devrais pouvoir défendre tes droits. Alors qu'eux [l'UPP] mettent des barrières, nous on aurait plutôt tendance à éduquer ce public-là [sur leurs rémunérations, le droit à l'image, la propriété intellectuelle]. » Éric

Au-delà des distinctions, amateur ou professionnel, la pratique de la photographie s'accompagne d'une certaine relation au plaisir. La photographie procure des sensations agréables, voire grisantes. Nombre de nos photographes ont insisté sur l'amusement, le plaisir, le pied, le "kiff" que peut procurer leur activité. La profession est parfois même ludique : « *La photo c'est limite pas un travail tellement j'adore ça.* » Mais ludique ne vaut pas loisir. Élise qualifie sa remarque précédente : « *Les photos de potes, je sais que ça va être un loisir. Il faut juste savoir faire la différence entre le loisir et le taf. C'est ça que les amateurs ne*

¹⁷⁷ « Les grandes manifestations font des histoires aguichantes. À mesure qu'elles progressent, les jeunes photographes, les indépendants et même les amateurs sont happés. Ce sont des événements qui ne requièrent pas de carte de presse. Je ne me sens pas financièrement menacé mais ça risque d'être le cas de photographes payés au lance-pierre. » [Traduction de l'auteur].

comprennent pas trop. » Il est révélateur que les professionnels, reconvertis ou en fin de parcours, insistent sur le caractère jouissif de leur activité passée. Leurs propos reflètent peut-être le changement de régime en passant, désormais, du côté *amateur* de la photographie.

« Par contre, j'ai regretté pendant longtemps mon ancien métier parce qu'on ne gagnait pas beaucoup d'argent, mais on s'amusait bien. » Étienne

« C'est un métier de rêve. » Alain

« On était là pour se marrer quoi. » Quentin

« J'estime que ce n'est pas un métier fatiguant, c'est une bonne occupation à partir du moment où on arrive à en vivre, c'est tout. » Studio R

Troisième partie : l'enquête en ligne

1. Présentation des données

La collecte de statistiques permet de contrebalancer les apports issus des lectures et des entretiens réalisés jusqu'à présent. Ce pan quantitatif de notre étude consiste en un questionnaire soumis à des professionnels via Internet. L'idée derrière cette approche méthodologique est, là aussi, tout droit tirée d'une source faisant référence en la matière, l'étude de Vaclare et Debeauvais (2014). À l'analyse des données de cette étude, nous avons pu identifier certaines grandes tendances chez les photographes professionnels, découvrir des pistes d'enquête tout en notant des omissions concernant, par exemple, les réseaux sociaux, la consommation culturelle ou le type d'appareil utilisé. Les informations démographiques fournies par l'étude inspirèrent directement la section correspondante dans notre propre questionnaire. Ce questionnaire, élaboré grâce au logiciel Qualtrics, connut deux itérations majeures et deux vagues de récolte. La diffusion a été permise par les présidents de deux associations professionnelles, respectivement Philippe Bachelier celui de l'UPP et Laurent Belet celui de la FFPMI. La collecte de ces données ne fut pas de tout repos. Outre les obstacles portant sur l'élaboration des questionnaires, d'autres limites sont venues par le terrain. La FFPMI, après un accord initial, s'est désolidarisée de l'entreprise.

Pour la première itération, de novembre 2019 à février 2020, nous avons recueilli 42 réponses de photographes de l'UPP. Pour la deuxième itération, de mars à juillet 2020, nous avons pu recueillir 216 réponses. Ce qui amène notre total de réponses à $n = 258$. Nous avons ensuite procédé à l'analyse de ces données avec le logiciel de traitement « R », grâce auquel nous avons tiré des statistiques descriptives sur la nature de l'échantillon, ainsi que des statistiques sur les *items* précédemment évoqués dans l'enquête par entretien. Schématiquement, les résultats s'inscrivent au sein de deux tendances. La confirmation des résultats de l'équipe de Bourdieu ou du cabinet Ithaque et l'exploration de dimensions nouvelles.

1.1 Deux versions, deux échantillons

À l'issue du premier questionnaire posté en ligne dans le courant du mois de novembre 2019 sur la première page du site de l'UPP, plusieurs données retiennent notre attention. Les candidats ont mis, en moyenne, vingt-cinq minutes à répondre aux questions et la médiane est à quinze minutes. Cela indique que ce premier questionnaire était bien trop long pour être efficace. L'idéal se situe autour, voire en dessous, de dix minutes. Nous avons obtenu un total de quarante-deux réponses à l'état brut ($n = 42$), soit vingt-cinq réponses après nettoyage des données pour les candidats ayant présenté des réponses incomplètes, vides ou absurdes ($n = 25$). Notre taux de réponses exploitables est de soixante pour-cent du volume original. Le tout en

trois mois de mise en ligne sur le site de l'UPP avec deux relances¹⁷⁸. Plusieurs causes viennent à l'esprit. Premièrement, la difficulté à mobiliser les photographes. Deuxièmement, notre requête ne paraissait peut-être pas suffisamment légitime. À une époque où le questionnaire de satisfaction et les relances électroniques peuplent nos boîtes de réception, il faut composer avec une certaine lassitude face à ce type de sollicitation. Les entretiens en personne se sont généralement très bien passés, avec une véritable entente et une curiosité appuyée pour la démarche. Le questionnaire en ligne est un exercice plus retors, où il faut maintenir l'intérêt des répondants tout en ménageant leur patience.

Le deuxième questionnaire, publié sur Internet par lien entre le 7 mars et le 30 juin 2020 et hébergé par le site de l'UPP, a corrigé bien des éléments insatisfaisants du premier. Ainsi, le temps de réponse est nettement amélioré avec une moyenne à quinze minutes et une médiane à neuf minutes, soit une division par deux du temps de réponse. Aussi, la taille de l'échantillon (n = 216) est bien plus satisfaisante avec un taux de réponses exploitables de 82 % sur la même période de temps, environ trois mois de publication de l'enquête, avec un pic de réponses dans le premier mois et demi. Le nombre de répondants après nettoyage des données est de n = 173. Les tentatives de relance auprès de l'UPP ont rencontré un silence prolongé pour cause de désorganisation des suites de la CoViD-19. Et la tentative de lancer un questionnaire hébergé par la FFPMI fût un échec¹⁷⁹. Lorsque les questions se recourent, les deux échantillons ont été fusionnés, afin de créer une base de données unique (n = 198). En fonction des questions, le total de réponses est parfois plus bas. Ceci est dû aux individus ayant répondu à certaines questions et pas à d'autres. La version définitive du questionnaire soumis aux photographes est disponible sous forme de texte en annexe.

Les questionnaires en ligne suivent une structure analogue à la grille de questions utilisée pour nos entretiens. Nous restituons cette structure dans l'analyse des données qui suit, quant à elle, une logique thématique. À l'introduction, succèdent les données de cadrage (données démographiques), les données portant sur l'éducation et la formation (chapitre I), celles portant sur la nature de l'emploi (chapitre II), celles portant sur la technique et la technologie (chapitre III), celles ayant trait aux relations professionnelles et aux réseaux (chapitre VI) et, enfin, celles qui concernent les représentations mentales (chapitre V).

Quelques remarques liminaires : notre *population d'étude* est celle des photographes professionnels (N approximatif = 25 à 30 000 individus en France). Notre *échantillon* est une subdivision de cette population, obtenu grâce aux individus ayant répondu aux questionnaires (n brut=258, après nettoyage n=198). Il se subdivise entre les photographes ayant répondu au premier questionnaire *V1* (n=25) et ceux ayant répondu au deuxième *V2* (n=173). Enfin, les *répondants* désignent la part de l'échantillon ayant répondu à une question donnée (n = ou < 198). Ces précisions sont importantes pour l'interprétation des données. On notera que tous les tableaux et graphiques comportent la taille de l'effectif sur lequel ils portent, lorsque cela est justifié.

¹⁷⁸ L'enquête était accessible sur la page d'accueil de l'UPP via le lien : <https://www.upp.photo/fr/news/enquete-sur-le-metier-de-photographe-2644>.

¹⁷⁹ L'échange de mails avec le président de la FFPMI, Laurent Belet, atteste de ce point.

1.2 Données de cadrage

Les trois premières questions du questionnaire [Tables Q1 : Q3] nous informent sur la constitution de l'échantillon : la proportion d'hommes et de femmes, la composition des classes d'âge et la répartition géographique de notre échantillon.

	Femmes	Hommes	<NR>
Effectifs	42	147	9
%	22	78	/

Table 13. Q1 : Veuillez indiquer votre sexe. n = 189

Les femmes représentent 22 % de notre échantillon total (V1 + V2). On notera que ces premières données recourent celles constituées par les trente personnes interrogées lors de nos entretiens. Ces données sont aussi congruentes avec celles recueillies précédemment par Debeauvais et Vaublare, tant pour l'âge, que le sexe et la répartition géographique. En ce sens, notre échantillon peut être compris comme une version réduite de celui de l'enquête emploi de l'Insee (n=3000).

	20-29	30-39	40-49	50-59	60-69	70-79
Effectifs	4	22	43	71	45	13
%	2 %	11 %	22 %	36 %	23 %	7 %

Table 14. Q2 : Veuillez indiquer votre tranche d'âge. n = 198

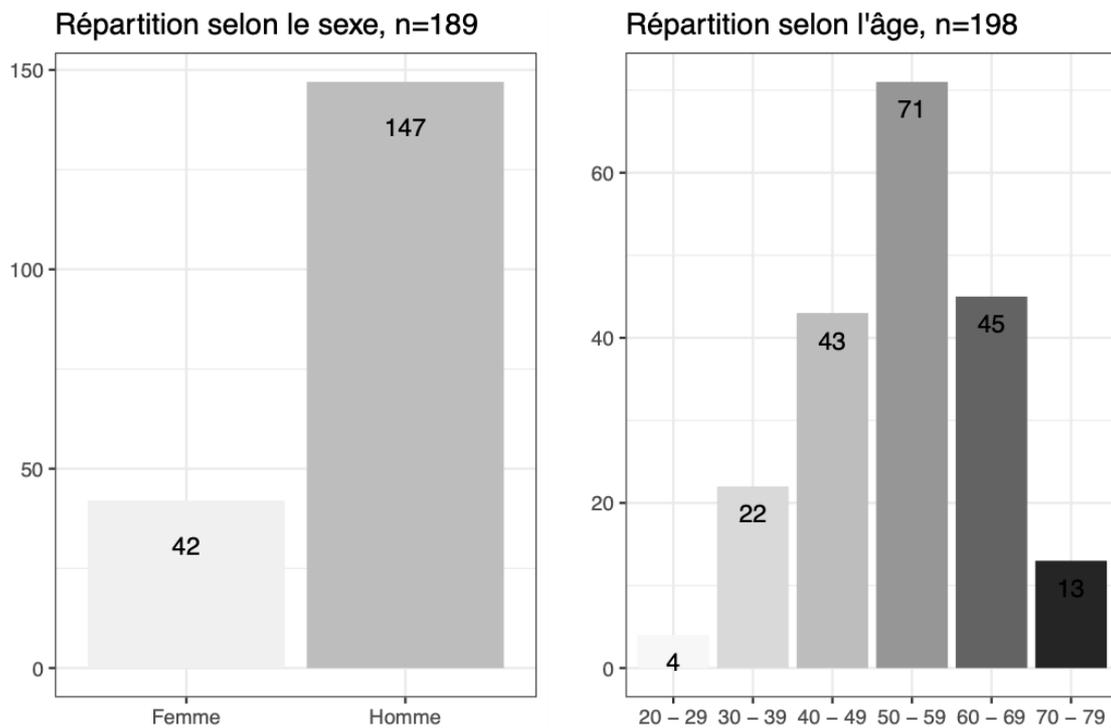


Figure 3. Répartition des enquêtés selon le sexe et l'âge

La catégorie des 50 à 59 ans est la plus importante numériquement. Elle représente 36 % des répondants, à l'inverse, les moins représentés sont les individus âgés de 20 à 29 ans qui ne représentent que 2 % des répondants.

Répartition des classes d'âge selon le sexe, n=189

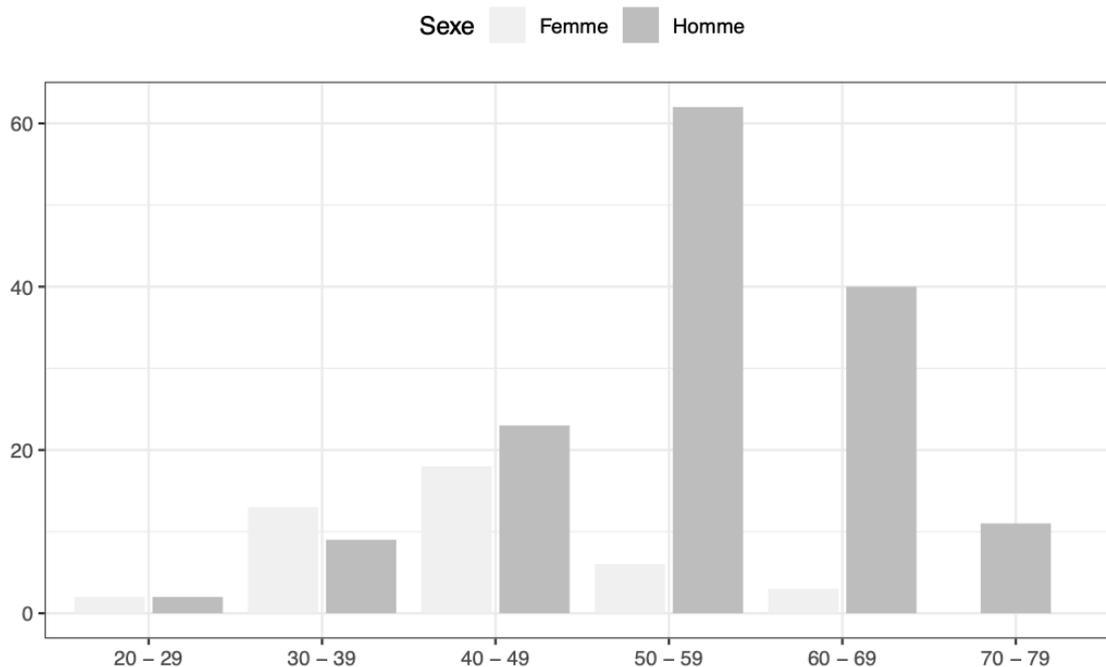


Figure 2. Classes d'âge selon le sexe

La constitution des classes d'âge selon le sexe des individus est présentée dans le tableau ci-bas. On constate que les femmes sont plus jeunes que les hommes, la majorité se situant entre 30 et 49 ans. Elles sont plus nombreuses que les hommes dans la catégorie des 30 à 39 ans. En revanche, elles sont absentes ou presque des catégories plus âgées de 60 ans et plus.

	Effectifs	%
Île-De-France	70	36
Auvergne - Rhône - Alpes	29	15
Grand Est	17	9
Provence-Alpes-Côte-d'Azur	17	9
Nouvelle-Aquitaine	14	7
Occitanie	11	6
Centre-Val-De-Loire	11	6
Hauts-de-France	7	4
Bretagne	6	3
Normandie	5	3
<NR>	2	/

Table 15. Q3 : Veuillez indiquer votre région de résidence. n=196

On constate une véritable concentration géographique des répondants. Les photographes interrogés occupent principalement l'Île-de-France (36 %) et l'Auvergne-Rhône-Alpes (15 %). Les régions représentées par moins de 5 individus sont : Pays-de-la-Loire (3), La Réunion (3), Bourgogne-Franche-Comté (2) et Guadeloupe (1).

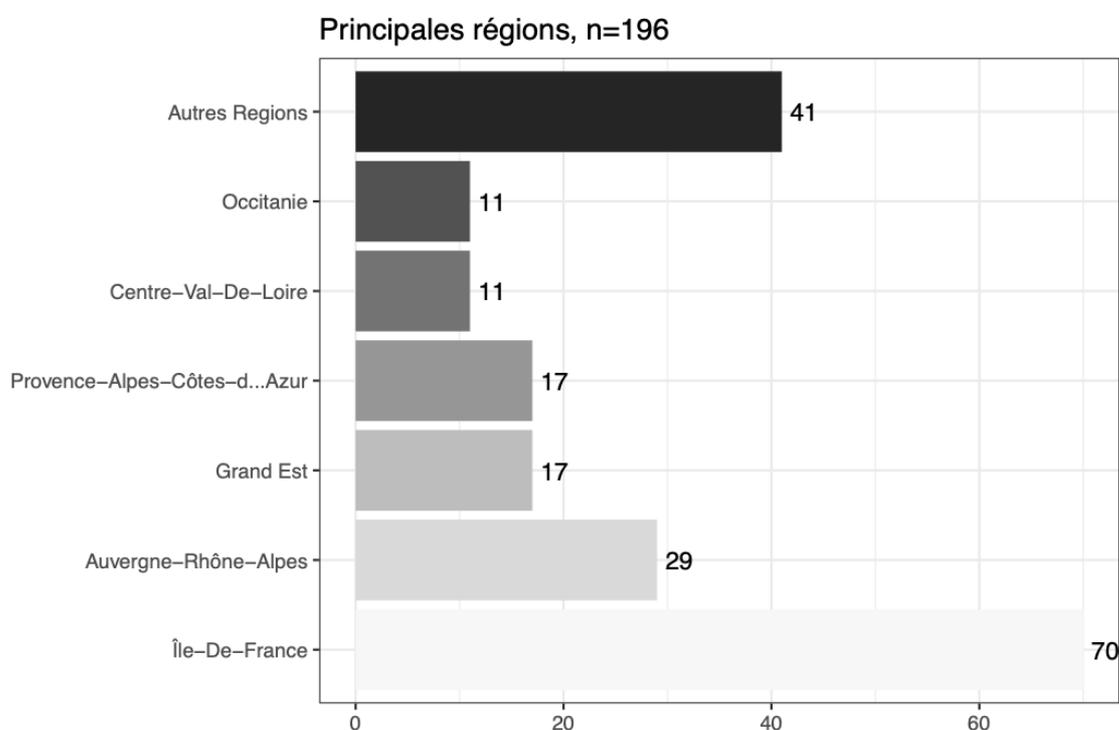


Figure 4. Régions d'exercice

2. L'éducation

2.1 Le diplôme

	Aucun	Brevet	CAP	Baccalauréat	BTS	Certif. Pro	Licence DEUG	Master DEA	Doctorat	<NR>
Effectifs	5	10	19	30	31	22	28	43	2	8
%	3	6	10	16	16	12	15	23	1	/

Table 16. Q8 : Quel est le dernier diplôme que vous avez obtenu ? n=190

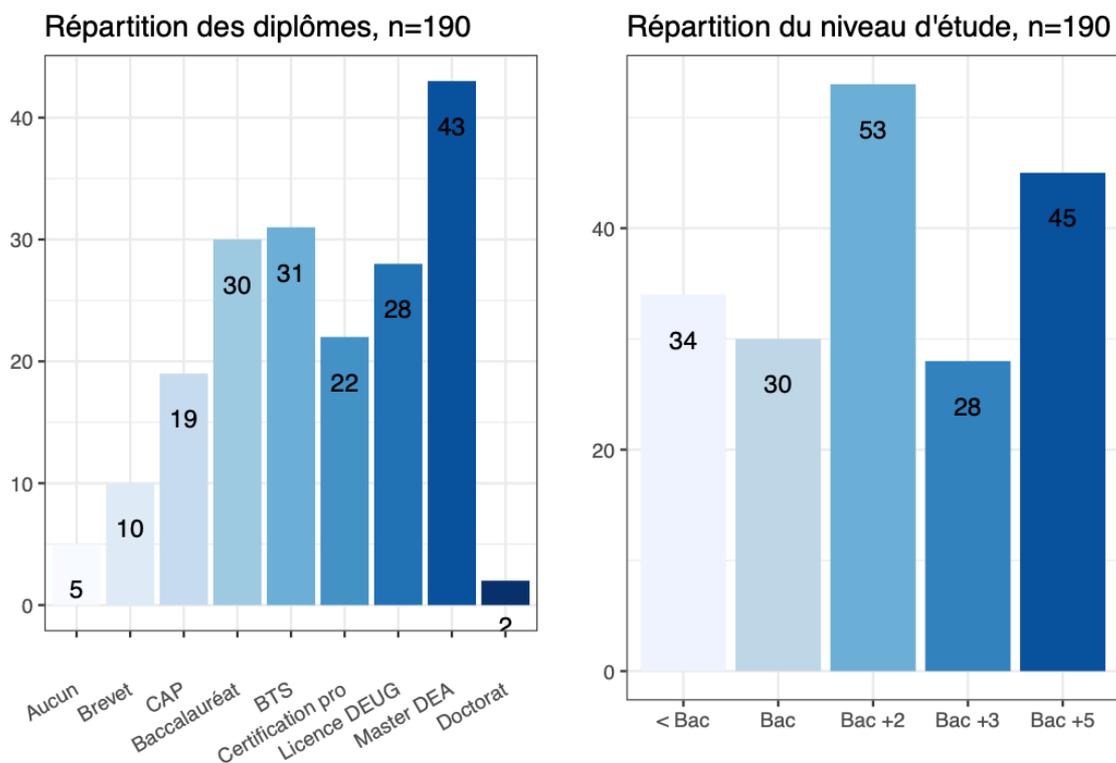


Figure 5. Etudes et diplômes

Ce tableau nous apprend que les photographes sont très majoritairement diplômés. On peut découper les données selon le niveau d'instruction ou par catégorie, comme dans le tableau ci-dessous. Le premier ensemble regroupe 35% des photographes interrogés, ils ont un niveau d'instruction égal ou inférieur au Baccalauréat. Le deuxième ensemble est constitué de 62 % des photographes, ces derniers possèdent un diplôme égal ou supérieur à Bac +2. Par ailleurs, le diplôme le plus détenu par notre échantillon est le Master ou le DEA, correspondant à un niveau d'instruction Bac +5. Le troisième ensemble rassemble ceux qui n'ont aucun diplôme, soit les 3 % restants.

	< Bac	Bac / Bac +2	Bac +3 et >
Effectifs	34	83	73
%	18	44	38

Table 17. Distribution des individus par niveau d'étude. n=190

Le premier ensemble est très majoritairement constitué d'hommes âgés de plus de 50 ans. En revanche, dans le deuxième ensemble – les diplômés Bac +2 ou supérieur – on compte plus de femmes et plus de jeunes. Le profil des diplômés dans notre échantillon conforte les trouvailles du Cabinet Ithaque concernant la féminisation de la profession et l'arrivée de profils plus divers et notamment plus diplômés qu'auparavant.

La consultation des graphiques, ci-dessous, nous montre que les femmes sont plus diplômées que les hommes. La plus grande part de ces derniers ont un niveau d'étude égal à Bac +2, contre un niveau Bac +5 chez les femmes. Nous faisons un constat analogue pour les photographes installés en Île-de-France et les photographes « en région ». Ces derniers sont plus nombreux à s'être arrêtés à un niveau d'études Bac +2, alors que les Parisiens et assimilés sont les plus nombreux dans la catégorie Bac +5. Concernant l'âge, on remarque une scission de l'échantillon autour de 50 ans. Les plus jeunes (<40 ans, 40 - 49 ans) sont tendanciellement plus diplômés, les effectifs tirent vers et culminent au niveau Bac +5. Les plus âgés (50 - 59 ans, >60 ans) ont un niveau d'instruction moins net. Si la plupart sont massés dans la catégorie Bac +2 puis Bac simple, la part de ceux qui ont moins que le Bac est forte.

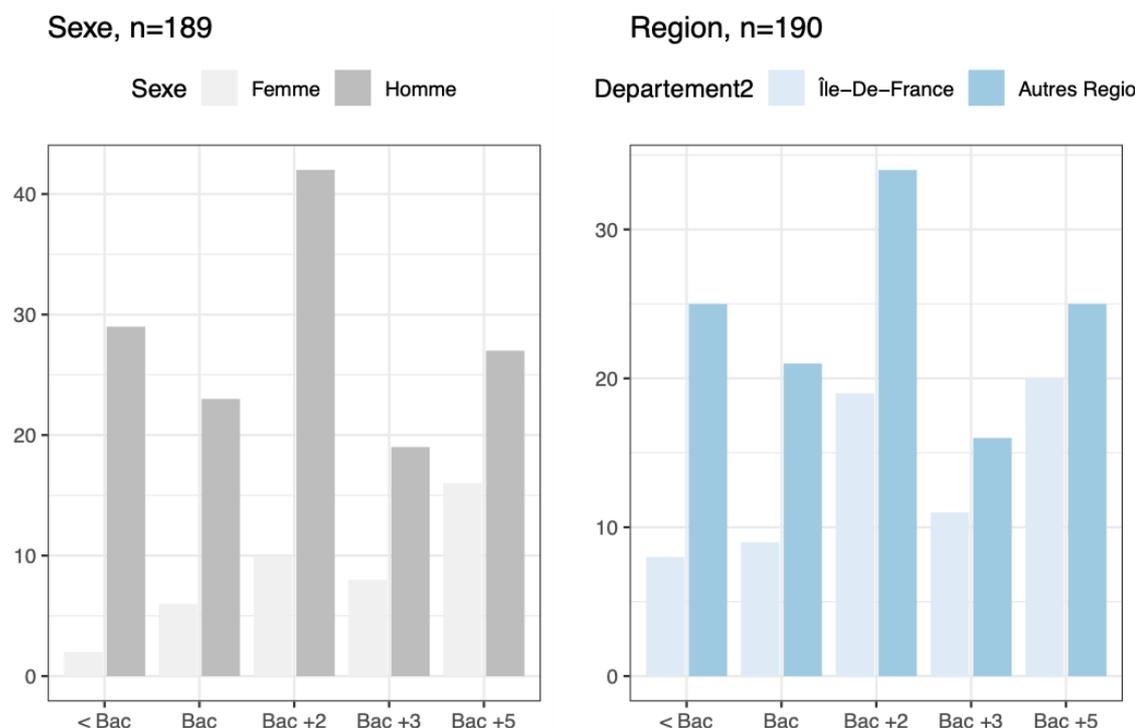


Figure 6. Sexe et region

On constate une relation avérée mais modeste (V de Cramer = 0.224) entre le niveau de diplôme et le sexe, en faveur des femmes. C'est-à-dire qu'une femme est plus susceptible qu'un homme d'être diplômée et à un niveau d'étude plus élevé.

	<= Bac	Bac +2	Bac +3	Bac +5	Total
Femmes	8	10	8	16	42
Hommes	52	42	19	27	140
Total	60	52	27	43	182

Table 18. Niveau de diplôme x Sexe, p -valeur < 0.

	<= Bac	Bac +2	Bac +3	Bac +5
Femmes	19	24	19	38
Hommes	37	30	14	19

Table 19. Niveau de diplôme x Sexe, pourcentages en ligne %

Niveau d'étude selon l'âge, n=190

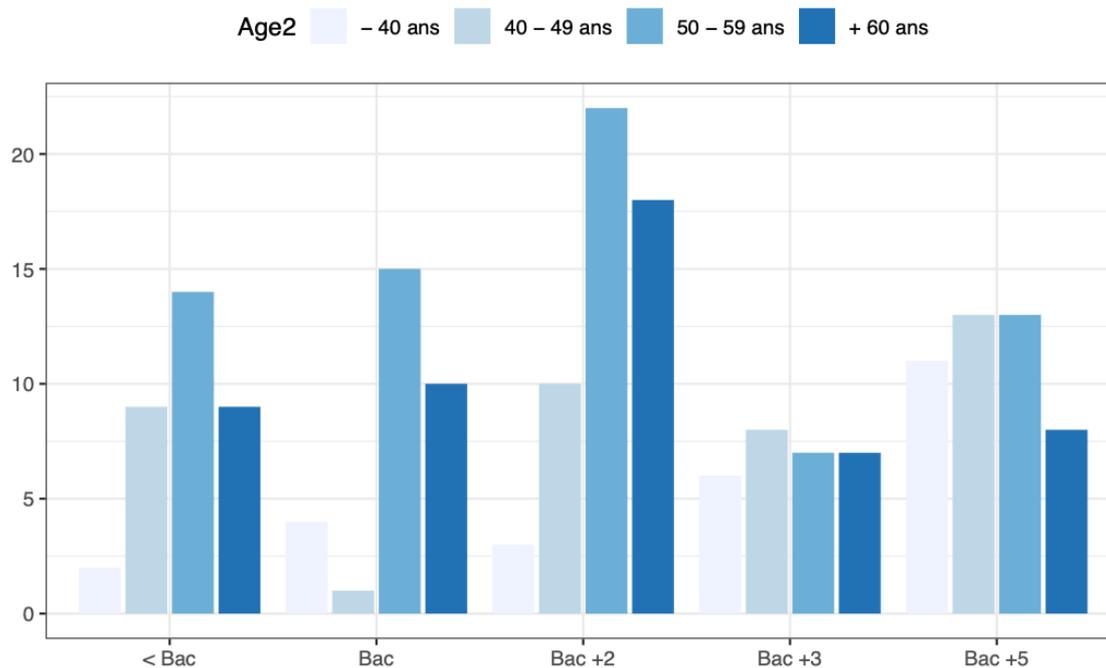


Figure 7. Niveau d'étude selon l'âge

On constate une relation avérée mais modeste ($V = 0.2029$) entre le niveau de diplôme et le l'âge, en faveur des moins de 50 ans qui sont plus susceptibles d'être diplômés que leurs aînés et de détenir un niveau d'éducation plus élevé.

	<= Bac	Bac +2	Bac +3	Bac +5	Total
-50 ans	15	13	13	24	65
50-59	29	22	7	13	71
+60 ans	19	18	7	8	52
Total	63	53	27	45	188

Table 20. Niveau de diplôme x Âge, p -valeur < 0.05*

	<= Bac	Bac +2	Bac +3	Bac +5
-50 ans	23	20	20	37
50-59	41	31	10	18
+60 ans	37	35	13	15

Table 21. Niveau de diplôme x Âge, pourcentages en ligne %

Réalisation d'une école de photographie selon l'âge, n = 197

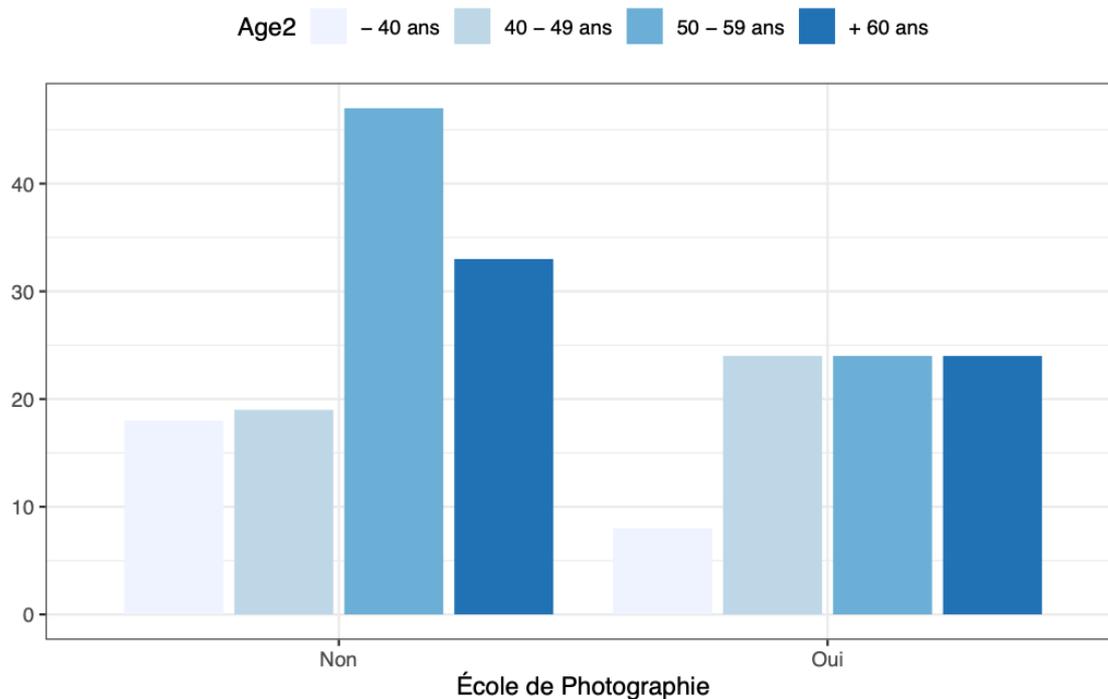


Figure 8. École de photographie selon l'âge

	Oui	Non	<NR>
Effectifs	80	117	1
%	41	59	/

Table 22. Q9 : Avez-vous fait une école de photographie ? n=197

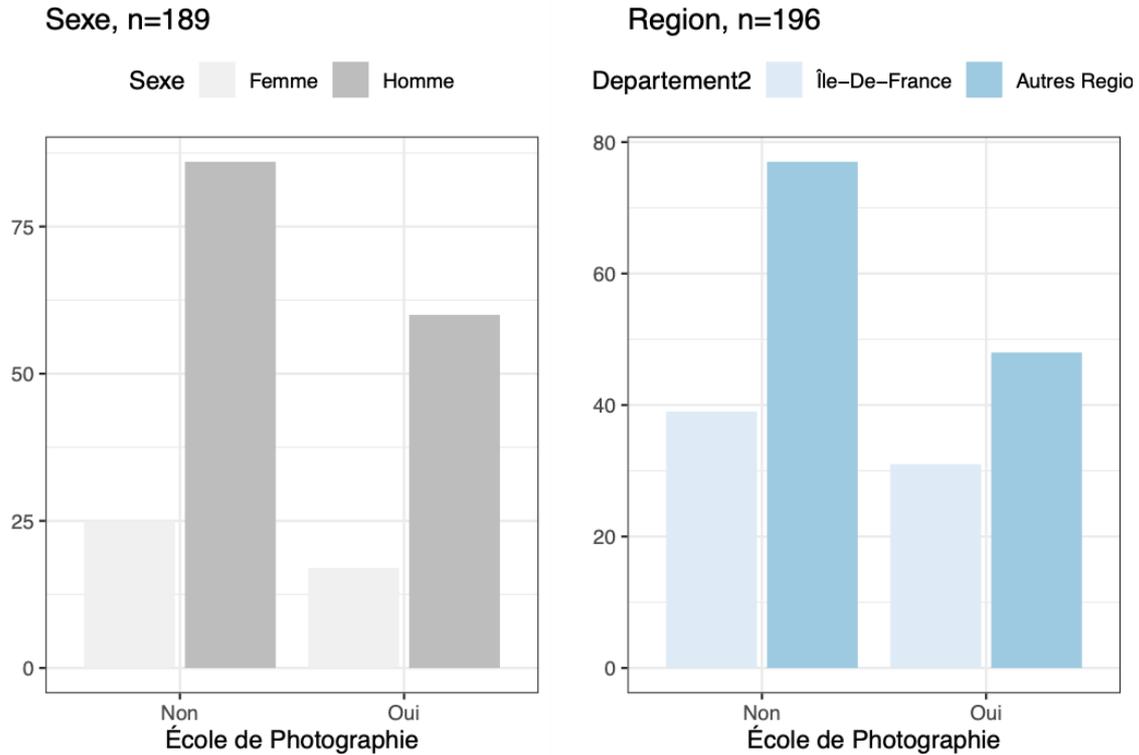


Figure 9. Réalisation d'une école selon les variables démographiques

Le passage en école de photographie est moins important qu'initialement envisagé : seulement 41 % des individus sont concernés. Les individus ayant fait une école de photographie ont un profil largement congruent avec leurs hétérologues.

La seule relation intéressante montrée par ces données, qui va à l'encontre de la tendance de l'échantillon, est celle qui concerne l'âge. Plus particulièrement, la catégorie des 40 à 49 ans est la seule à avoir favorisé la réalisation d'une école de photographie. En dehors de cette catégorie, ni l'implantation géographique, ni le sexe ne semblent avoir d'influence sur le passage ou non par une école.

2.2 L'hérédité

	Oui	Non	<NR>
Effectifs	20	153	25
%	12	88	/

Table 23. Q7 : Y-a-t'il des photographes professionnels dans votre famille ? n=173

Une autre surprise dans cet échantillon est advenue des réponses portant sur le nombre d'individus ayant un membre de leur famille exerçant le métier de photographe. La part des individus ayant répondu « oui » ne représente que 12 % des répondants. L'hérédité joue plus faiblement, ou du moins, n'a été que modestement constatée dans notre échantillon. Le moindre nombre d'individus représentés dissuade de toute analyse subséquente. Nous nous reportons plutôt aux entretiens pour le traitement de ce point.

Question spécifique à V1

Toujours au sujet de l'hérédité, au sein du premier échantillon (V1), nous avons posé une question à propos de la profession des parents. Elle ne fut pas reportée dans le deuxième questionnaire.

	Ouvrier	Employé	Prof. inter	Artisan	Cadre	<NR>
Partenaire		3	3	2	7	10
Mère		6	7	2	7	3
Père	1	3	5	3	10	3
Total	1	12	15	7	24	/

Table 24. Q : Quel est le secteur professionnel de votre ... ? Échantillon V1, n=25

	Profession de la mère					Profession du père				
	Ouvrier	Employé	Artisan	Prof. inter.	Cadre	Ouvrier	Employé	Artisan	Prof. inter.	Cadre
École / Oui	/	1	1	2	4	1	/	1	1	4
École / Non	/	5	1	5	2	/	3	2	4	5

Table 25. Profession des parents en fonction de la réalisation d'une école de photographie. Échantillon V1, n=22

En croisant cette nouvelle information avec la variable « école de photographie », on remarque que les diplômés d'école ont plutôt un père et une mère cadres. C'est de loin, la réponse qui a été le plus enregistrée. En revanche, les non diplômés ont plutôt une mère employée, ou dans les professions intermédiaires et un père plutôt cadre ou professions intermédiaires.

Naturellement, les effectifs étant très faibles, nous ne pouvons effectuer aucun test statistique pertinent. Utiliser le Khi 2 exigerait des groupes constitués d'au moins 5 individus. Il n'est pas invraisemblable que les diplômés d'école de photographie aient des parents exerçant des professions plus lucratives et plus prestigieuses que les autres mais n'ayant pas reporté cette ligne d'investigation dans notre deuxième questionnaire, nous ne pouvons en tirer de généralisation.

3. La nature de l'emploi

	Recherche	Actif	Retraité
Effectifs	6	167	24
%	3	85	12

Table 26. Q10 : Quelle est votre situation professionnelle ? n=197

La grande majorité des personnes interrogées sont professionnellement actives. Ces actifs représentent 85 % de l'échantillon, les retraités 12 % et les demandeurs d'emploi seulement 3 %. Ces données sont encourageantes pour l'étude des professionnels en activité telle que nous l'envisageons.

	Salarié	Journaliste	Auto-entrepreneur	Artisan	Artiste-auteur
Effectifs	9	13	17	32	124
%	5	7	9	16	63

Table 27. Q11 : Quel est votre statut professionnel ? n=195

Le statut d'artiste auteur est le plus endossé (63 % de l'échantillon), suivi loin derrière par celui d'artisan (16 %), d'auto-entrepreneur (9 %), de journaliste (7 %) et de salarié (5 %). Il convient de souligner une limite importante de cette mesure ; l'option « plusieurs réponses possibles » sur Qualtrics n'était pas active. Nous n'avons donc pas pu comptabiliser les individus avec plusieurs statuts. Ce défaut est en partie rattrapé par la question « Vous vivez également de ... (deuxième métier, subventions, rente...) ». Par contraste avec les données de nos entretiens réalisés en personne, on remarque que la distribution n'est pas tout à fait la même.

Ici, nous avons pu cumuler plusieurs statuts par individu, ce qui explique les 37 itérations pour 30 individus.

	Artisan	Journaliste	Gérant SASU	Salarié	Auto-entrepreneur	Artiste-auteur
Itérations	2	2	3	6	6	18
%	5	5	8	16	16	50

Table 28. Statut professionnel des individus des entretiens (Partie II) n=30

3.1 L'ancienneté dans la profession

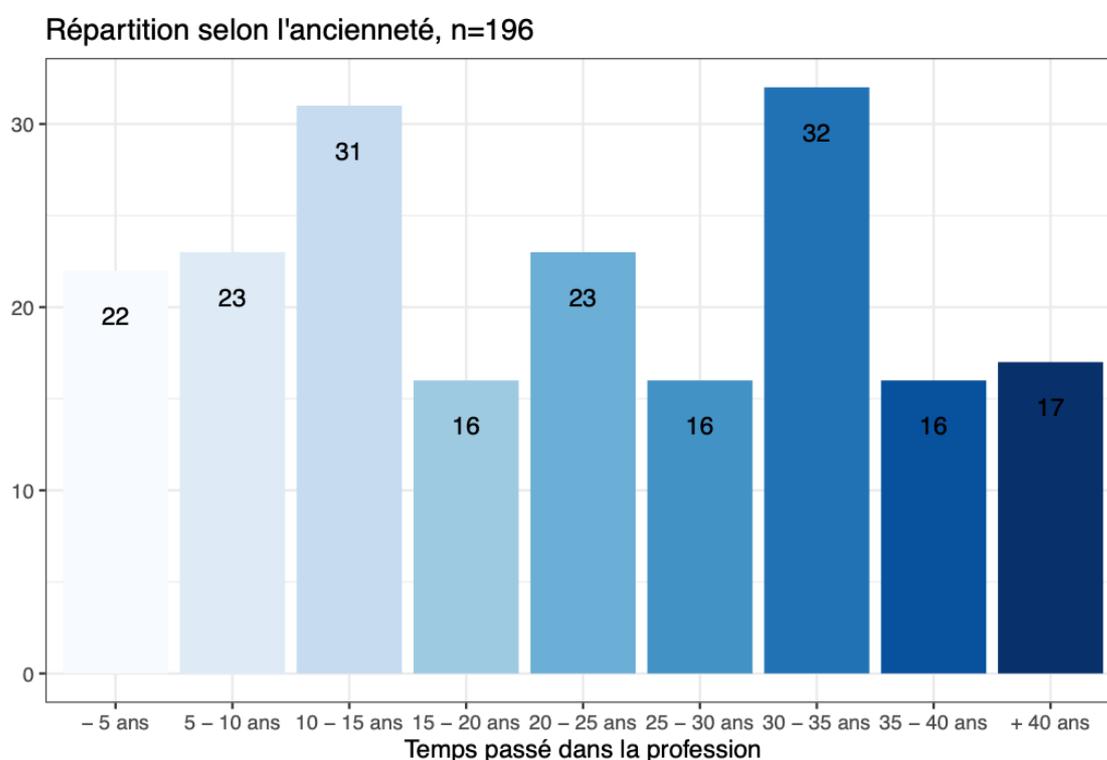


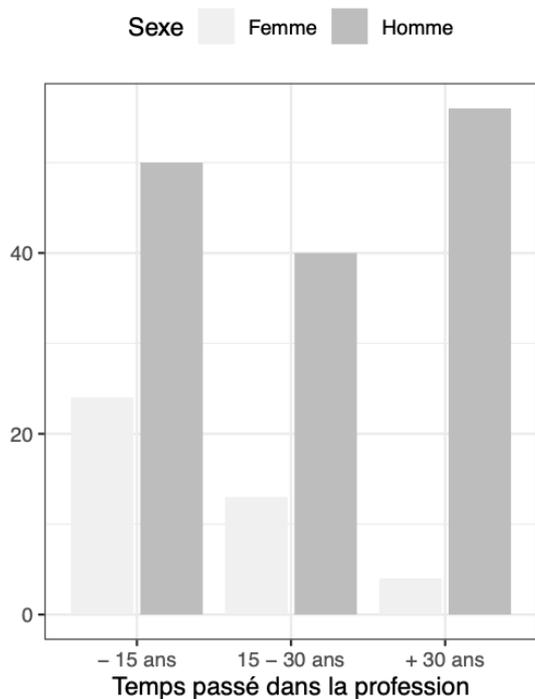
Figure 10. Ancienneté dans le métier

Le premier tableau n'est pas particulièrement informatif. Nous avons rassemblé les différents niveaux de temps passé dans la profession afin de constituer des catégories plus commodes à l'analyse. On apprend ainsi, que les photographes interrogés se divisent en trois catégories, plutôt équilibrées, indicatives de leur expérience du métier. La plus importante est celle des individus ayant moins de 15 ans d'ancienneté.

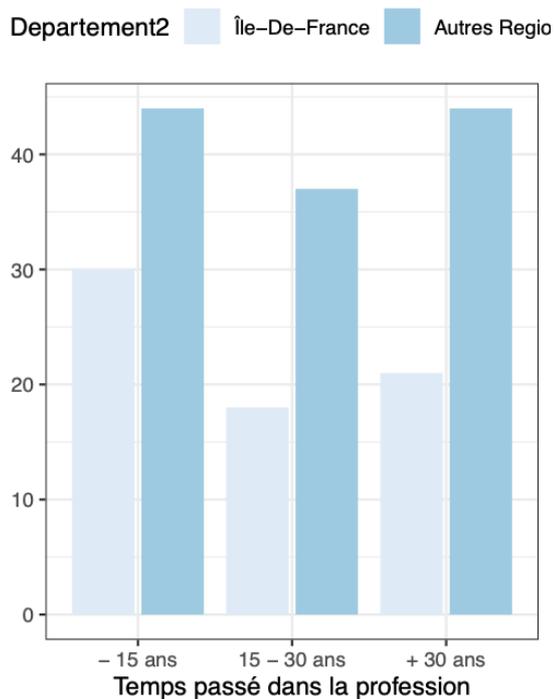
La répartition de l'échantillon selon l'ancienneté est une donnée particulièrement instructive. Croisée avec l'âge des individus, elle peut nous fournir l'âge d'entrée dans la profession. À première vue, la teneur de ces catégories peut signifier deux choses : ou bien, une

entrée dans la profession plutôt tardive, ou bien la tendance à venir à la photographie à la suite d'une conversion professionnelle.

Sexe, n=189



Île-de-France et régions, n=196



Composition des catégories d'ancienneté selon l'âge, n=197

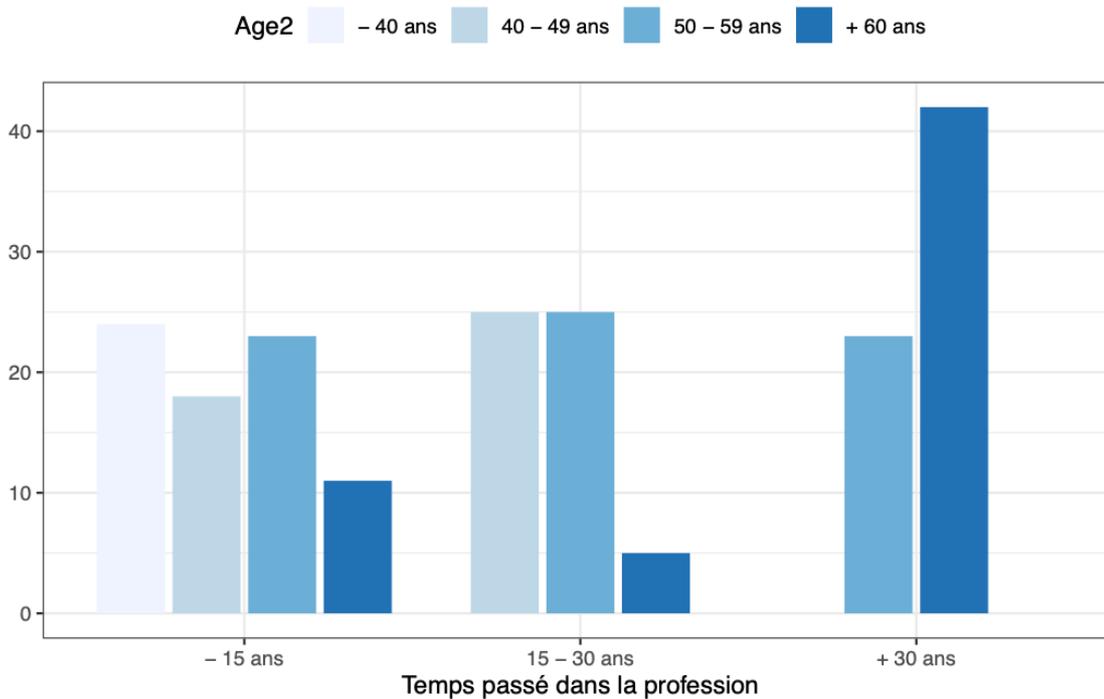


Figure 11. Variables démographiques selon l'ancienneté

On note que la composition des catégories d'ancienneté est congruente avec la répartition par classe d'âge. On remarque que l'entrée dans la profession peut se faire entre l'adolescence et la cinquantaine. Celle-ci est plus tardive pour les plus jeunes qui attendent leur vingtaine entamée, que chez les plus de quarante ans qui ont commencé leur activité professionnelle entre 10 et 20 ans. Ce recul de l'âge d'entrée dans la profession correspond à l'accroissement de la durée des études. Autre fait à relever, il apparaît que les photographes en Île-de-France sont, comparativement à ceux installés en région, moins expérimentés, signe qu'ils sont, ou plus jeunes, ou plus susceptibles d'avoir effectué une reconversion professionnelle. De même, les femmes sont comparativement moins expérimentées que les hommes, signe d'effectifs plus jeunes que leurs contreparties masculines.

3.2 Les clients

	Entreprises Presse	Particuliers	Public	Edition	Illustration	Galleries	Banques d'images
Itérations	150	86	73	48	45	35	26
%	77	44	37	24	23	18	13

Table 29. Q19 : Sur quels segments professionnels travaillez-vous ? n=196

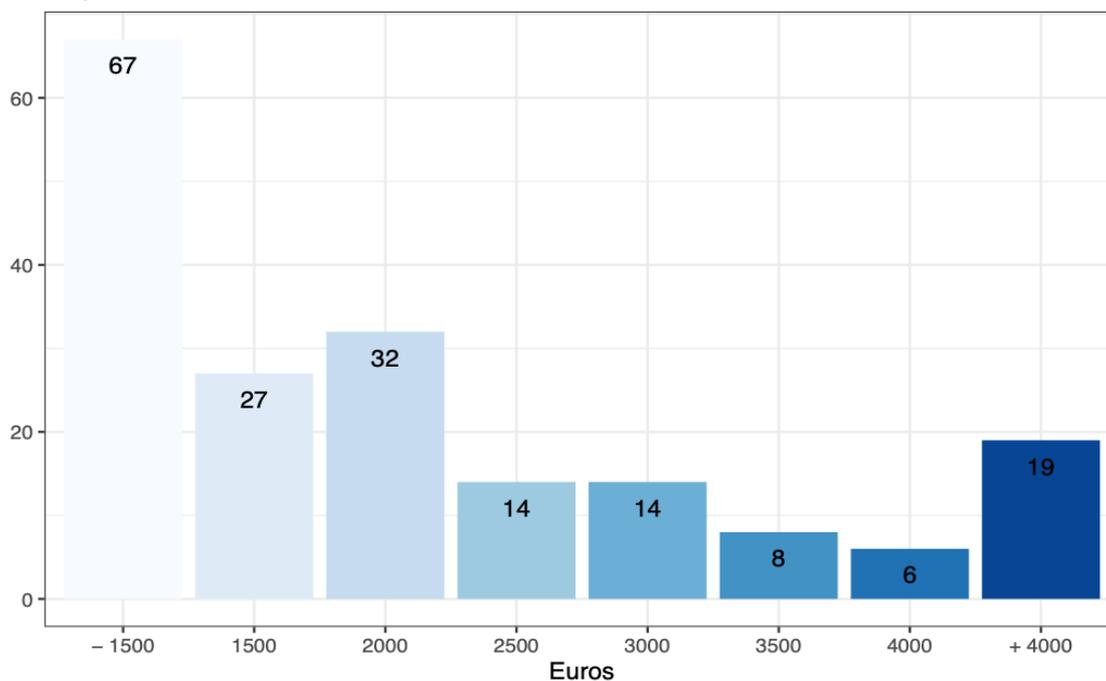
Ce tableau nous renseigne sur plusieurs points du segment professionnel de nos photographes. Tout d'abord, avec 489 itérations pour 196 répondants, nous pouvons calculer que les photographes possèdent, nominalement, entre 2 et 3 clients. Ensuite, en regardant les pourcentages on peut dégager les types de clients qui prédominent au sein de notre échantillon. Ainsi, les entreprises privées, le domaine de la presse et les particuliers sont les trois plus grandes sources de clients (ces domaines représentent 64 % des réponses). Suivent les commandes publiques (État, collectivités territoriales), l'édition, les agences d'illustration, les galeries et enfin les banques d'images, pour un total de 36 % des réponses. Il peut être surprenant de constater que les banques d'images occupent un poste aussi bas dans la distribution des clients, surtout au vu de leur prépondérance dans l'illustration en ligne.

3.4 Revenus et qualité de vie

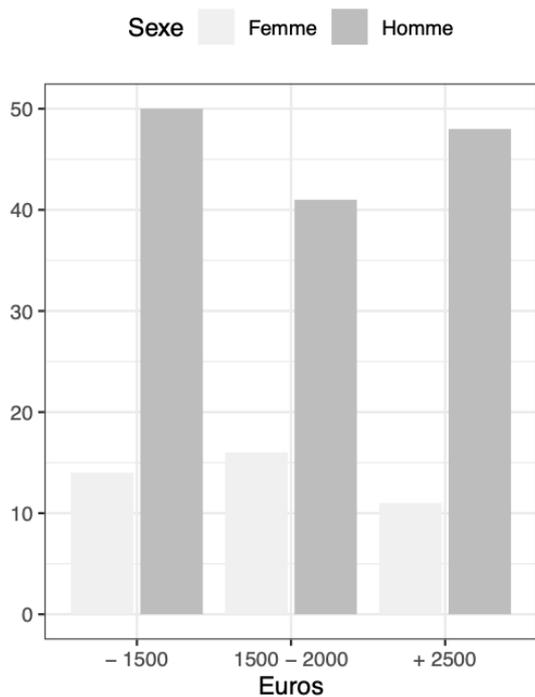
	-1500	1500 - 2500	3000 - 4000	+ 4000
Effectifs	67	73	28	19
%	36	39	15	10

Table 30. Q17 : Quel a été votre revenu mensuel (brut) en 2019 ? n=187

Répartition selon le revenu mensuel brut, n=187



Sexe, n=180



Île-de-France et régions, n=185

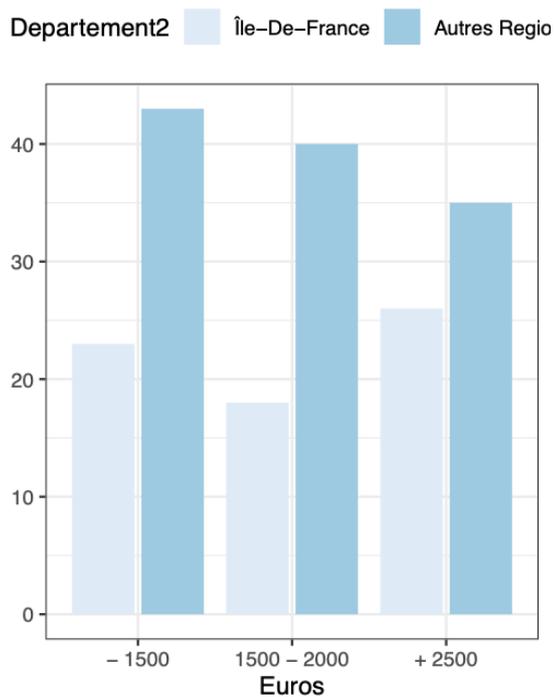


Figure 12. Répartition du revenu

Pour maximiser le taux de réponse à ces questions de nature rébarbative, nous avons jugé opportun de faciliter la tâche aux répondants. Pour ce faire, nous avons choisi de traiter certaines variables quantitatives et continues, comme le salaire, comme des variables catégoriques. Les répondants n'avaient qu'à choisir une catégorie indiquant une fourchette de revenus mensuels bruts. Ceci nous prive de certaines analyses, mais simplifie la collecte et préserve la patience des individus interrogés.

La lecture de ces tableaux nous apprend que la catégorie de revenus la plus importante est celle des bas salaires de moins de 1 500 euros bruts mensuels (36 % des répondants). Un tiers des répondants gagne plus de 2 500 euros.

Revenu mensuel brut selon l'âge, n=187

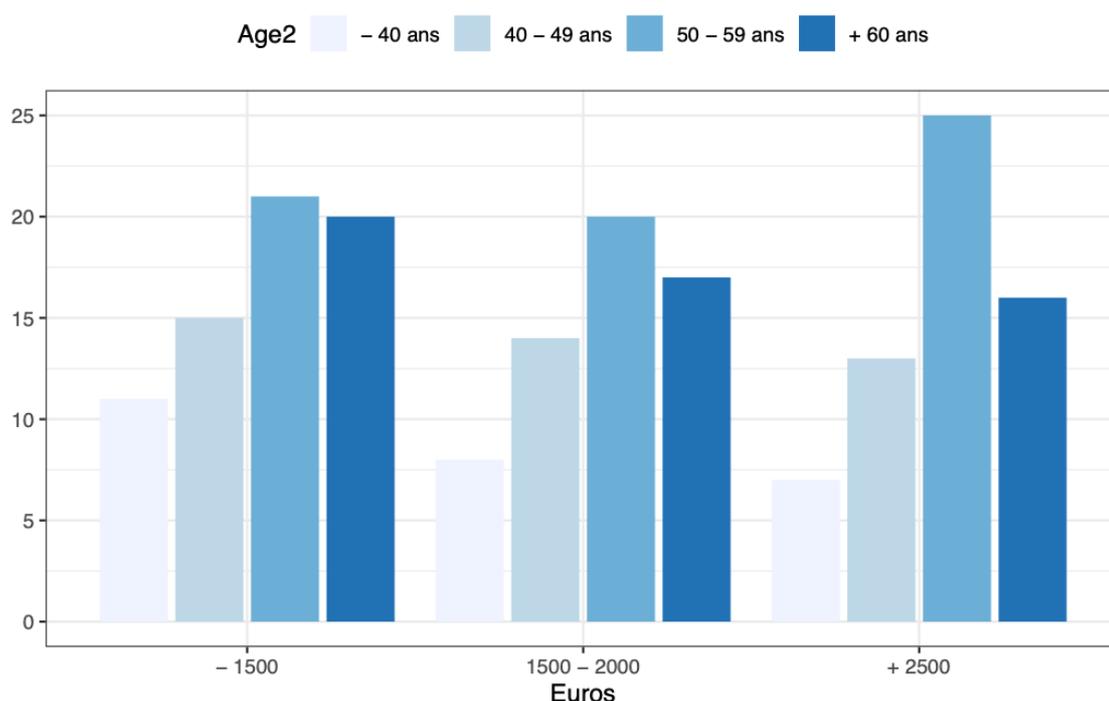


Figure 13. Répartition du revenu selon l'âge

Tendanciellement, les hommes connaissent de plus grands écarts de salaire que les femmes, ils touchent les bas et hauts revenus plus fréquemment que ces dernières. On apprend que la région a une importance dans la répartition, avec plus de hauts revenus perçus en Île-de-France proportionnellement à ceux captés par les photographes en région. Quant à l'âge, on relève que ce sont les individus âgés de 50 à 59 ans qui perçoivent les plus hauts salaires, entre 2 500 et plus de 4 000 euros bruts mensuels.

	Forte augm.	Faible augm.	Recul
Effectifs	18	62	87
%	11	37	52

Table 31. Q18 : Ce revenu a-t-il augmenté depuis les cinq dernières années ? n=167

Pour ce qui est de la progression du revenu depuis 2015, l'échantillon est scindé en deux avec 80 individus (48 %) ayant connu une augmentation et 87 ayant connu une baisse (52 %). Pour prolonger l'exploration de la qualité de vie de nos photographes, nous avons posé deux questions supplémentaires. Une première question visait à savoir s'ils estimaient vivre pleinement de leur activité de photographe ou pas du tout. Une deuxième question suivit, leur demandant de préciser leurs sources de revenu complémentaires.

	Pas du tout	En partie	Exclusivement
Effectifs	30	44	124
%	15	22	63

Table 32. Q13 : Vivez-vous de votre métier de photographe ? n=198

La consultation de ce tableau nous apprend que 85 % des individus interrogés vivent de la photographie et que 15 % n'en vivent pas. En croisant cette information avec le tableau « Activité complémentaire », on note que 34 % des photographes interrogés ont cependant un deuxième métier ou une source de revenu alternative. Ces 34 % correspondent, à peu de choses près, aux 30 individus ne vivant pas du métier et au 44 en vivant partiellement.

	Oui	Non
Effectifs	67	131
%	34	66

Table 33. Q14 : Activité complémentaire. n=198

Parmi les individus ayant répondu favorablement à la question sur l'activité complémentaire (Q14 du questionnaire), nous obtenons une majorité de personnes exerçant un deuxième métier (par rapport à la perception de revenus complémentaires). C'est ce que nous avons nommé la pluriactivité dans notre chapitre précédent. Les métiers secondaires sont tantôt en rapport avec la photographie – enseignant ou formateur en photographie et en vidéo, graphiste, concepteur de site, directeur artistique – tantôt non – journaliste rédacteur, relieur, service à la personne, agent de sécurité, comptable, conducteur, pigiste, orthophoniste, directeur de production, écrivain, employé, salarié, enseignant d'EPS, musicien. Les sources de revenu complémentaire sont elles aussi diverses : pension militaire, RSA, allocations, ARE (Allocation d'aide au retour à l'emploi), location de biens, rente, retraite.

Premier questionnaire V1

Comme précisé préalablement, nous avons élaboré un premier questionnaire avant la version définitive. Dans cette première version du questionnaire (V1) figurent trois questions qui ne furent pas reportées par la suite.

	Oui	Non
Effectifs	13	12

Table 34. Vous arrive-t-il de travailler à l'étranger ? (V1) n=25

La moitié des individus de notre premier échantillon (V1) confirme travailler occasionnellement à l'étranger. Ce qui souligne une propension non négligeable à la mobilité.

	AGESSA/ MDA	Régime employé	Régime indépendants	Aucun
Effectifs	10	8	6	1

Table 35. Quel est votre régime de sécurité sociale ? (V1) n=25

La Sécurité sociale des artistes auteurs est le régime le plus souscrit, comme le laisse supposer le statut majoritaire d'artiste-auteur. Il est suivi, en ordre d'importance, du régime général des employés et du régime spécifique des indépendants.

Pour approfondir l'entendement de la qualité de vie au travail de nos photographes, nous avons posé une question longue à notre premier échantillon sur le niveau d'appréciation des tâches quotidiennes réalisées. Les résultats sont consignés dans le tableau suivant.

	Me déplaît fort.	Me déplaît	Indifférent	Me plaît	Me plaît fort.	<NR>
Post prod	0	0	7	9	8	1
Prise de vue	0	0	0	4	19	2
Relation sujet	0	0	0	6	17	2
Monter projet	0	1	4	8	8	4
Suivi client	0	1	10	8	2	4
Recherche de clients	3	5	6	6	0	5
Rapport au public	0	1	4	7	5	8

Table 36. Quels aspects du métier vous plaisent ou vous déplaisent ? (V1) n=25

D'emblée, on remarque que les photographes sont dans l'ensemble positifs quant aux retours qu'ils émettent sur les sept activités proposées. Au vu de ces tâches, leur métier leur plaît beaucoup. Cependant, d'importantes disparités sont à noter.

Tout d'abord, il convient de pointer que ces questions ne concernent pas nos 25 individus de la même manière. La colonne « Ne me concerne pas » montre, par contraste avec le total de répondants, le nombre d'individus touchés par ces activités. Telles qu'elles apparaissent dans le tableau, les activités sont rangées par ordre décroissant de telle sorte à ce que la Post production concerne 24 individus et le Rapport au public seulement 17.

Ensuite, on peut distinguer les activités strictement positives, comme la Prise de vue et la Relation au sujet photographié qui recueillent le plus grand nombre de mentions « *me plaît* » et « *me plaît beaucoup* ». Ensuite, les activités plutôt positives telles que la Post production et le Montage de projets photographiques. Enfin, les activités rencontrant un accueil plus mitigé, telles que le Suivi client et le Rapport au public. Une mention spéciale pour la recherche de clients qui s'attire les foudres de nos répondants. Bien qu'elle ne concerne que les 4/5^e de l'échantillon, elle recueille un nombre record de notations négatives. Suivi et recherche de clients sont les deux facettes du travail des photographes qui déplaisent le plus.

3.5 Les droits d'auteur

	Oui	Non
Effectifs	174	21
%	89	11

Table 37. Q16 : Perception de droits d'auteur, n=195

	SCAM	ADAGP	SAIF	Aucune
Effectifs	1	6	104	63
%	0,5	3	53	32

Table 38. Q16 : Quelle SPRD ? n=174

La question des droits d'auteur touche une majorité de photographes (89 %), pourtant, seuls 55 % font pas appel à une société de perception et de réception des droits (SPRD). Parmi nos répondants concernés, un tiers n'est pas affilié, alors même que cela simplifie grandement la veille concernant ses droits d'auteur. Cette donnée est un signal, parmi d'autres (voir le chapitre Le « hors champ » des photographes) d'une propension à l'allergie administrative ou à l'ignorance.

3.6 Les problèmes rencontrés

	Oui	Non
Effectifs	174	7
%	96	4

Table 39. Part des interrogés ayant connu un problème, n=181

Comme on pouvait l'attendre, l'écrasante majorité des photographes (96 %) a connu un ou plusieurs des problèmes suivants.

	Oui	%
Manquement au crédit photographique	136	75
Paiement en retard	127	70
Travail gratuit imposé	53	29
Publication sur des banques d'images sans consentement	31	17

Table 40. Q15 : Avez-vous déjà connu ces situations ?

La hiérarchisation des problèmes rencontrés apparaît clairement dans le tableau ci-dessus. Près de 75 % des individus ayant répondu (181/198) sont concernés par une ou plusieurs violations de leurs droits d'auteur. Le manquement au crédit photographique est de loin le problème principal, suivi des retards de paiement (70 % des répondants) et du travail gratuit imposé (29 %) et, enfin, la publication d'images sans consentement (17 %).

La première version de cette question (V1) et même la deuxième n'étaient pas entièrement satisfaisantes. Un défaut de réflexion lors de l'élaboration du questionnaire a conduit à des modalités de réponse trop vagues ou se recoupant : problèmes avec des clients, Retrait de photographies pour atteinte aux droits à l'image, Usage non régulé de mes photographies. Nous avons préféré les retirer tout en prenant soin de noter leur existence dans les données. Puisque plusieurs options de réponse étaient éligibles, la vaste majorité des réponses demeure exploitable.

En réponse aux problèmes soulevés par nos photographes, on remarque que la plupart prennent des mesures permettant de surveiller et de protéger leurs images sur Internet. Une question de notre premier questionnaire visait précisément à quantifier ces comportements. Sur 22 répondants nous obtenons une table des mesures suivantes, plusieurs réponses étaient possibles :

	Sauvegarde	Métadonnées	Filigrane	Recherches	Document	Rien
Itérations	18	12	9	7	1	2

Table 41. Q : Prenez-vous des mesures particulières pour protéger vos images sur Internet ? (V1)

Deux pratiques sont adoptées par la majorité des photographes (V1). Comme à l'époque révolue de l'argentique, les photographes conservent leurs fichiers à la manière dont on conservait les négatifs (les fichiers de type RAW, génériques ou propres à un fabricant, sont favorisés par les professionnels). En cas de litige, ils constituent une des preuves que le cliché a bien été pris par untel. Suivent les métadonnées complètes, ces informations rattachées au fichier numérique, permettant de contextualiser un cliché avec un niveau de détail parfois élevé (date, géolocalisation, type d'appareil, utilisateur...).

Viennent ensuite des pratiques plus minoritaires. Par opposition aux informations discrètes contenues dans les métadonnées, le filigrane est une marque directement apposée à l'image numérique, généralement au moment de son exportation dans le format de fichier qui sera livré au client (plutôt Jpeg, de qualité variable selon les usages). Les recherches à revers passent par des sites comme Google Images ou Tin Eye. Ces services proposent de dénicher des occurrences d'une image sur le web sur la base de l'image en question (*matching*).

Une minorité ne fait rien de spécial et s'appuie sur la génération spontanée de métadonnées et de protection standard. Un seul individu a précisé qu'il fournit un document, contresigné, à ses clients concernant l'exploitation de ses images sur Internet. Une démarche qui vise plutôt à sensibiliser les clients à la question des droits d'auteurs que d'assurer au photographe une protection légale en cas de litige.

Problèmes de santé

Le premier questionnaire comprenait une partie sur la santé des photographes, qui fut abandonnée par la suite. On remarque que les 3/5^e des répondants ont des problèmes récurrents d'ordre musculaire ou squelettique, impliquant majoritairement le dos.

	Jamais	Parfois	Souvent
Douleurs muscle	9	10	5
Troubles posture	8	10	6

Table 42. Q : A quelle fréquence rencontrez-vous ces problèmes ? (V1) n=24

4. La technique

4.1 Le matériel employé

	Numérique	Argentique	Outils num.	Total
Itérations	262	62	68	392
%	67	16	17	100

Table 43. Nombre d'appareils photographiques employés. n=198

	Reflex	Hybride	Téléométrique	Compact	Bridge
Effectifs	176	58	12	10	6
%	67	22	5	4	2

Table 44. Q20 A : Quels appareils numériques utilisez-vous à titre professionnel ? itérations=262

	Reflex	Chambre	Téléométrique	Panoramique	Compact	Instantané
Effectifs	27	17	9	5	2	2
%	44	28	15	8	3	3

Table 45. Table 45. Q20 B : Quels appareils argentiques utilisez-vous à titre professionnel ? itérations=62

	Drone	Smartphone	GoPro	Tablette
Effectifs	27	23	10	8
%	40	34	15	12

Table 46. Q20 C : Quels outils numériques utilisez-vous à titre professionnel ? it.=68

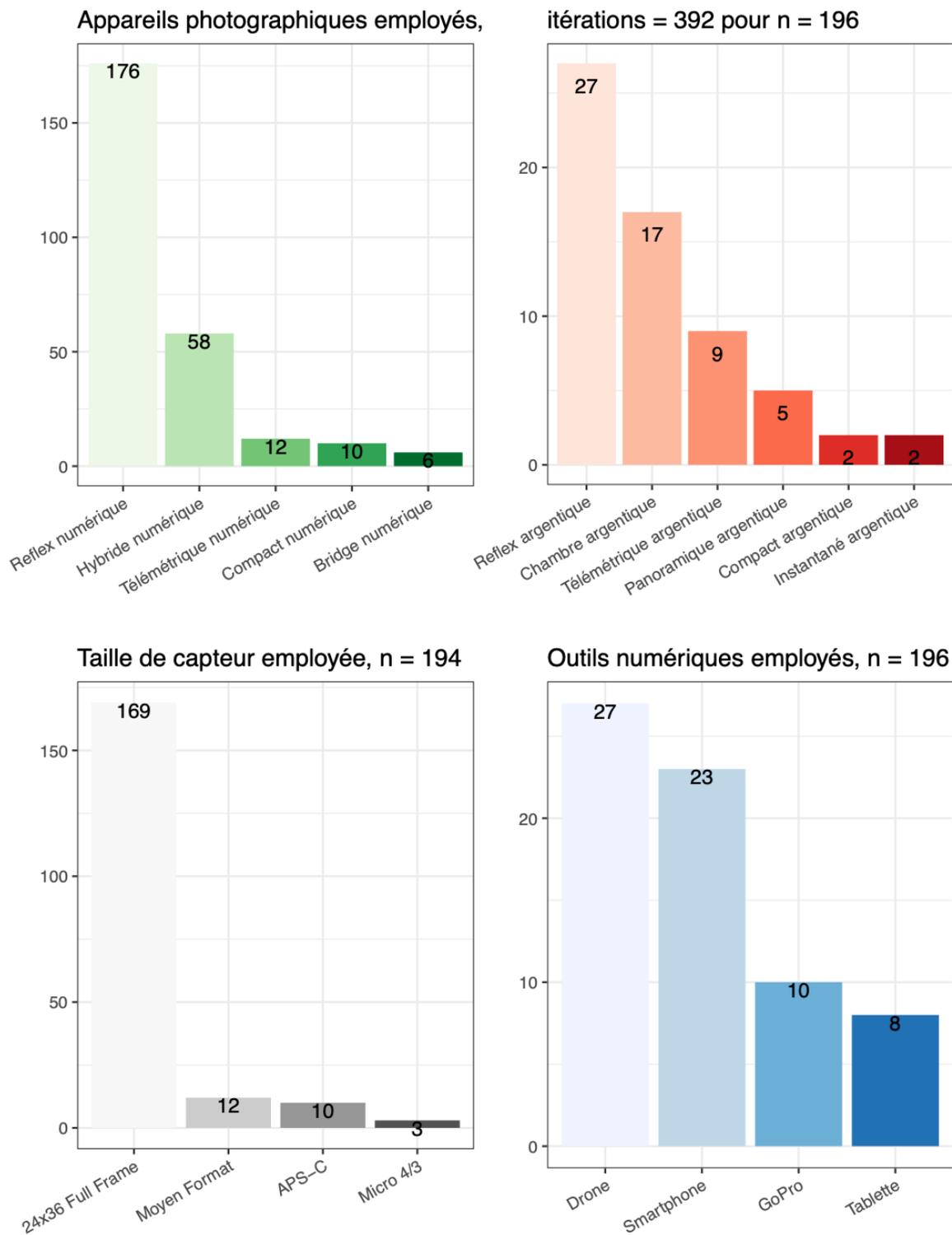


Figure 14. Le matériel employé

Avec 392 itérations (réponses totales) à la question 20, on déduit que les photographes possèdent chacun, en moyenne, deux appareils photographiques à utilisation professionnelle. L'usage des appareils et outils numériques dépasse de loin celui des appareils argentiques dans notre échantillon. 84 % des appareils employés, à des fins professionnelles, sont numériques. L'argentique est une pratique professionnelle tout à fait minoritaire, avec 16 % des appareils employés. Nous avons décomposé la question selon le type d'appareil, au sein des sous-tableaux Q20 A, Q20 B et Q20 C. L'appareil reflex domine toutes les catégories avec 67 et 44 % des itérations (numérique et argentique, respectivement). On note au passage que les appareils argentiques sont un peu plus diversifiés que leurs contreparties numériques, conséquence de la plus grande spécificité de ces appareils. On note aussi que, par rapport à sa diffusion, le smartphone connaît un usage très réduit par nos professionnels.

	Micro 4/3	APS-C	Plein Format	Moyen Format
Effectifs	3	10	169	12
%	2	5	87	6

Table 47. Q21 : Quelle taille de capteur favorisez-vous ? n=198

La taille du capteur a été intégrée au questionnaire pour conforter une hypothèse selon laquelle les professionnels se distinguent avant tout des autres publics photographiants par leur matériel. L'hypothèse, dans ce cas, étant que les non professionnels ne se soucient que peu de la taille du capteur, alors que les professionnels, eux, opteraient naturellement pour un capteur de taille 24x36 ou supérieur. C'est ce que l'on constate ici. Avec des besoins de résolution bien plus grands, les professionnels de notre échantillon préfèrent les capteurs de plein-format (87 % des répondants) et les capteurs moyen format (6 %). Les deux autres formats (bien plus petits que les deux premiers), plutôt destinés à des appareils de moyenne gamme appréciés des amateurs, ne recueillent que 7 % cumulés.

4.2 Le smartphone

	Perso	Pro et perso	Non
Effectifs	17	2	6

Table 48. Q : Utilisez-vous un smartphone pour photographier ? (V1) n=25

Seulement 12 % des photographes interrogés (V2) ont recours à leur smartphone dans un cadre professionnel. Un résultat qui confirme la tendance déjà détectée dans le premier questionnaire (V1). Dans ce premier questionnaire, les photographes étaient invités à se prononcer sur leur usage du smartphone dans une capacité photographique. On note que près

du quart des répondants ne l'emploie pas du tout pour faire de la photographie. Une minorité (2 individus) s'en sert dans les contextes professionnels et personnels. La majorité cantonne son usage photographique à une fonction purement privée. À notre sens, bien qu'ils ne portent que sur un petit échantillon (n=25), ces résultats illustrent une tension au sein des photographes, entre ceux qui se conforment à un usage répandu du smartphone et ceux qui s'en distinguent nettement. Ces six réfractaires sont majoritairement des hommes, âgés de 58 ans en moyenne, équitablement répartis entre précaires et insérés, bas et hauts salaires, avec et sans diplôme. C'est bien l'âge qui semble constituer le paramètre principal de leur refus technologique.

4.3 La pratique photographique

La part du travail personnel

	Réponses	<NR>
Effectifs	170	28

Table 49. Q26 : Répondants avec un projet personnel.

Une question du premier questionnaire « *Avez-vous le temps de mener à bien des projets photographiques personnels ?* » appuie ces résultats. Elle nous apprend que les trois quarts des répondants (n=20, avec 5 non-réponses) ont du temps à consacrer à ces projets. La majorité répond « parfois » avec 12 individus, contre 5 individus répondant « jamais », et 3 « souvent ».

Une question supplémentaire (Q27) était posée à ceux qui ont précisé « projet autre » à la question Q26. Parmi ces derniers, 35 ont apporté des précisions sur leur projet personnel. Ces réponses se rangent au sein de deux catégories : domaines photographiés et pratiques photographiques. La première concentre les explorations des photographes, sur leur temps personnel, au sein des domaines qu'ils ne traitent pas professionnellement. On y trouve, en première place, avec un tiers des répondants (11 individus) la pratique de la photographie dite « documentaire » avec des préoccupations sociales (documenter le monde ouvrier, le milieu rural, le handicap...), suivie de la photographie de studio, la photographie de sport, la photographie de plateau ou de spectacle vivant, enfin la photographie culinaire et le nu. D'autres s'attellent à des essais avec des techniques photographiques qu'ils n'ont pas le temps ou le loisir d'employer à titre professionnel. On y trouve des mentions de photographie argentique, de photographie infrarouge et ultraviolette, de techniques anciennes ou de procédés alternatifs.

Cette coupure en deux est purement indicative, puisque des activités comme la photographie sous-marine, aérienne ou même astronomique, nécessitent des appareils ou des accessoires dédiés, tels que les téléobjectifs, montures pour télescope ou autres caissons étanches... D'ailleurs, dans tout domaine il existe une spécialisation technique de la

photographie, du smartphone jusqu'au télescope spatial James Webb. Le domaine détermine, en grande partie, l'emploi de matériel et de pratiques spécifiques. Ce qui constitue le projet personnel est sa rupture avec le quotidien qu'il s'agisse d'une mise à distance par le sujet traité, la méthode employée ou les deux. Cette pratique peut être effectuée pour soi – en amateur pourrait-on dire – ou dans un but explicite d'exposition, de publication.

Les questions Q28 à Q32 sont tournées vers la fréquence à laquelle certains sujets sont traités par nos photographes. L'hypothèse derrière la constitution de ces cinq questions est que les photographes cherchent à se distinguer des pratiques photographiques courantes. Dans cette idée, nous avons retenu les cinq catégories de contenu, qui correspondent aux images photographiques les plus produites, afin de mesurer le degré auquel nos photographes y prennent part. Les cinq catégories étaient présentées dans l'ordre suivant : la famille, les enfants, les amis, les animaux de compagnie et les *selfies*.

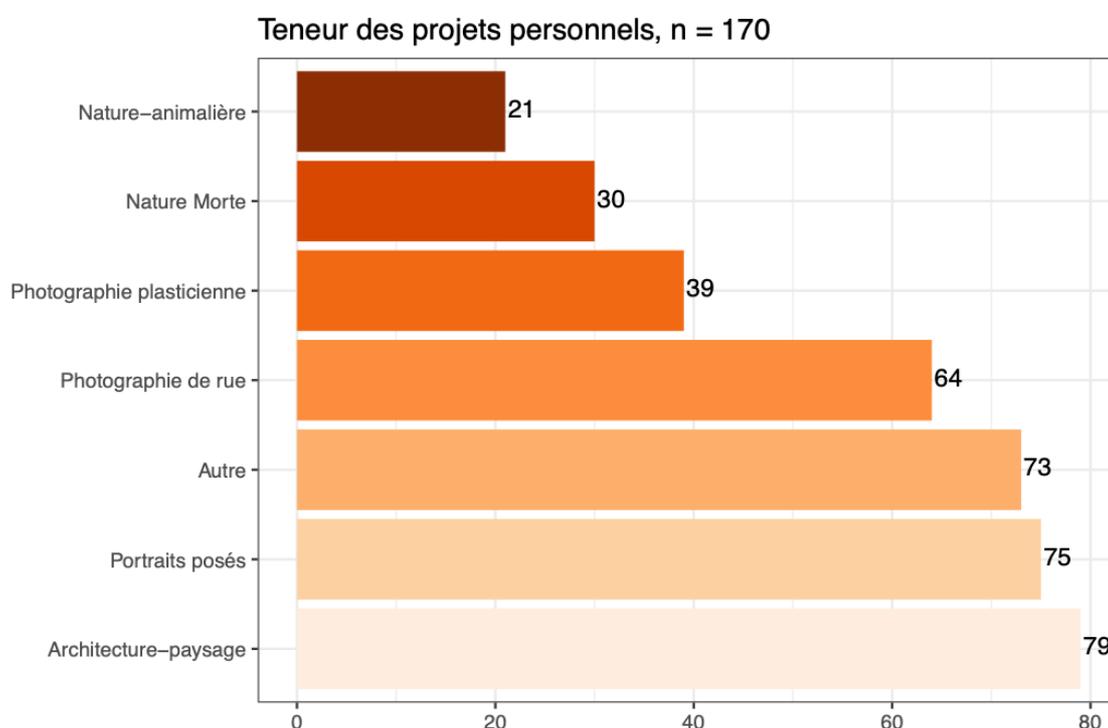


Figure 15. Nature des projets personnels

	Famille	Amis	Selfie	Animaux	Enfants
Réponses	198	198	171	168	127
<NR>	0	0	27	30	71
% répondants	100	100	86	85	64

Table 50. Réponses aux questions portant sur la pratique personnelle. n=198

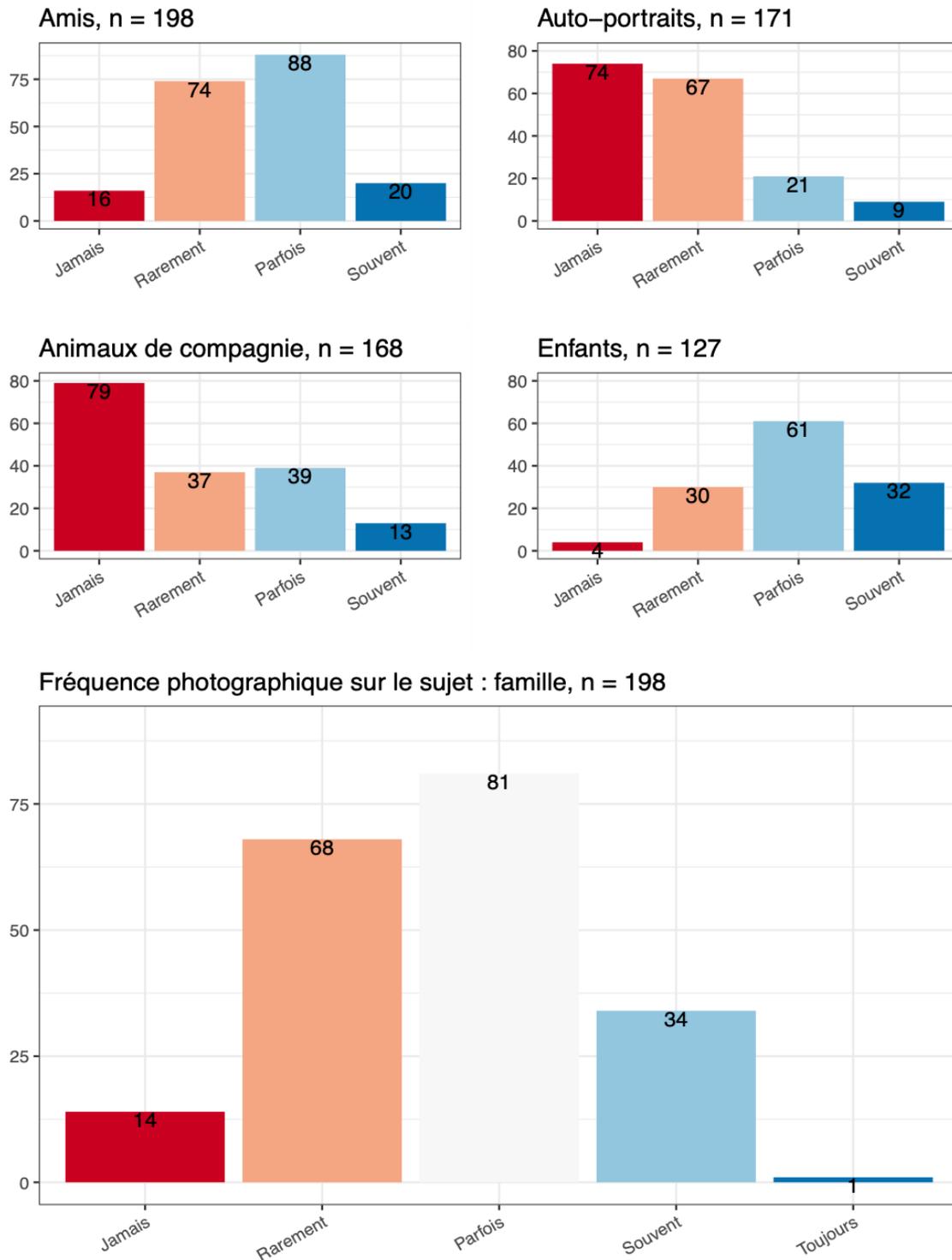


Figure 16. Fréquence des sujets de photographie personnelle

Les non-réponses sont intéressantes dans cette série de questions puisqu'elles semblent indiquer un rapport de distanciation des photographes en fonction des sujets. La famille et les amis n'ont généré aucune non-réponse. En revanche, la pratique du selfie, la photographie de ses animaux de compagnie ou de ses enfants ont recueilli bien moins de réponses, entre 15 et 35 % de moins que les deux premières. Naturellement, il convient de rappeler que les réponses

au sein de ces catégories sont dépendantes de la présence ou non des sujets dans la vie de nos photographes. Si tous semblent avoir une vie amicale et familiale, tous nos photographes n'ont pas d'enfants ou d'animaux de compagnie.

Il est intéressant de noter que 74 % des individus de notre échantillon ont un ou des enfants, mais que seuls 64 % ont répondu à la question, signe que la question a rencontré des résistances. Une part de ces absences de réponses sont le fait des individus plus âgés de notre échantillon, part pour qui les enfants n'habitent plus au domicile parental et pour qui la question ne méritait ainsi pas de réponse. Pour les animaux, pas de question de contrôle pour constater un éventuel écart. Par contre, en ce qui concerne la pratique du selfie, tous disposent d'appareils et de leur personne. La quantité de non-réponses dans ce cas de figure n'est pas fonction de la présence du sujet mais plutôt de l'appétence pour l'exercice. Notons également que la question était formulée de telle sorte à retenir la pratique plutôt que le seul terme de *selfie*, générateur de résistance par lui-même : Q32 "*Prenez-vous des autoportraits ou selfies ?*" Nous lisons ces non-réponses comme une certaine frilosité des photographes pour cet exercice. Reste à voir si cela se confirme dans l'analyse des fréquences.

En effet, nos premières intuitions se confirment. Ces tableaux de fréquences sont instructifs à plus d'un titre. On y discerne une hiérarchie des sujets selon l'assiduité de la pratique. La photographie de famille (famille et enfants, pour ceux qui en ont) et des amis est une pratique répandue et fréquente pour la majorité de l'échantillon. En revanche, la pratique de la photographie d'animaux de compagnie ainsi que celle de l'autoportrait sont des pratiques auxquelles nos photographes s'adonnent rarement.

Questionnaire VI

Une question du premier questionnaire, qui fut évacuée par la suite, concernait le type d'image produite dans le cadre de projets personnels. Même si le nombre de répondants n'est pas très haut (n=19, avec 6 non-réponses), il est tout de même utile de relayer les différentes réponses qui furent apportées, avec plusieurs options possibles, afin de préciser un peu la pratique personnelle de nos photographes.

	Paysage	Portrait	Sc. personnes	Architecture	Photo de rue	Nature morte	Autre
Itérations	13	12	8	7	6	1	6

Table 51. Q : *Quel type d'image produisez-vous dans votre photographie personnelle ? (V1)*

	Portrait	Personnes	Architecture	Paysage	Produit	Photo de rue	Nature morte	Autre
Itérations	20	17	14	11	8	6	4	8

Table 52. Q : *Quel type d'image produisez-vous dans votre photographie professionnelle ? (V1)*

La discussion autour des images personnelles prend sens dans la comparaison avec les images professionnelles (n=25). On constate que l'ordre des occurrences est différent mais pas complètement subvertit. Le portrait et les scènes de groupes (Sc. personnes) sont parmi les plus importantes dans les deux cadres de pratique et la queue de distribution est identique avec la photographie de rue et la nature morte occupant les dernières places. La catégorie « produit » rassemble les activités, telles que le *packshot*, qui n'avaient pas grand sens dans le contexte privé. La différence majeure concerne la place de la photographie de paysage qui, bien qu'ayant une importance dans la pratique professionnelle, est l'activité favorite à titre récréatif. À noter que la catégorie « autre », lorsqu'elle fut sélectionnée, donnait lieu à une entrée libre. Les réponses à la question sur la pratique personnelle sont en ligne avec celles déjà rapportées à propos de la Q27. Pour la pratique professionnelle, les précisions portent sur la pratique du reportage, de la presse et de la photographie d'actualité.

4.4 Le style professionnel et personnel

	Oui	Non	NSPP
Effectifs	120	28	45
%	62	15	23

Table 53. Q36 : Possédez-vous un style dans votre travail professionnel ? n=193

	Oui	Non	NSPP
Effectifs	106	19	42
%	63	12	25

Table 54. Q37 : Possédez-vous un style dans votre travail personnel ? n=167

Les photographes reconnaissent, dans l'ensemble, posséder un style, qu'il s'agisse de leur travail professionnel ou personnel. Outre les non-réponses à la question, on ne peut ignorer le quart de photographes qui, soit rejette la question, soit estime qu'elle ne se pose pas. On note aussi que le style semble moins pertinent dans la pratique personnelle, au vu du fort taux de non-réponses à la question, c'est un résultat plutôt contre-intuitif. On aurait en effet pu croire que le style était plus fréquemment mobilisé dans le cadre d'un travail purement personnel, situé en dehors de contraintes et des cadres de l'activité professionnelle. De manière globale, la question du style est en effet source de gêne pour les photographes. Nous l'avions détecté lors de nos entretiens en personne. Le style, entendu comme une « patte » ou un signe distinctif, a de quoi générer des malentendus pour une profession où l'impersonnalité du produit final est souvent de mise. D'autant plus que la question du style appelle à une comparaison avec d'autres formes d'expression artistique, plus perméables aux discussions sur le style (écriture, peinture...)

Pour les 62 et 63 % ayant répondu par l'affirmative, un deuxième niveau leur était proposé afin de décrire ce style. Les trois quarts de ces individus ont accepté de répondre à cette demande de précisions.

	Réponses	% « oui » aux Q36-37	<NR>
Style Pro.	92	77	106
Style Perso.	77	73	121

Table 55. Réponses aux Q38 et 39

Quelle est la teneur de ces réponses ? Certaines sonnent comme des maximes, exhortant le professionnel à agir d'une certaine façon, à se placer d'une manière spécifique par rapport à l'objet. D'autres sont simplement des termes, censés résumer la volonté du photographe. D'autres encore prennent le style comme une manifestation de leur éthique professionnelle (soin, application, minutie, observation...). Pour d'autres, la nature exacte de ce que recouvre le style semble problématique : « aucune idée... On me l'a dit plusieurs fois, c'est tout ».

Cette gêne autour de la notion de style est peut-être liée. C'est là une de nos suppositions, à la question de la photographie comme art, ou comme moyen d'expression complet et individuel. Affirmer un style, c'est se revendiquer d'une école, d'un mouvement, d'une esthétique partagée ou c'est s'affirmer dans une individualité qui trouve son socle dans le caractère reconnaissable et singulier des œuvres que l'on produit. Parler de style et de « patte graphique », c'est parler des critères objectifs permettant de singulariser l'œuvre. La photographie comme produit reproductible peut sembler en porte-à-faux vis-à-vis de cette question. D'où le malaise de certains praticiens.

In fine, ces considérations sur le style fournissent une porte d'entrée dans la boîte noire des individus. Parler de style, c'est parler d'une localisation, de coordonnées indicatives de la région occupée dans les représentations mentales. Cette donnée est parfois le fruit d'un déplacement conscient et voulu, c'est ce que l'on pourrait appeler un choix délibéré, ou résultant d'une assignation par l'entourage.

Plusieurs individus donnent plus de précisions pour illustrer comment ils s'ajustent aux demandes des clients : « *photographie réaliste tenant compte du contexte au service des architectes* », « *Lumière pointue contrastée et sobriété, épuration de mise en scène, concentration sur le produit* ». Un répondant prend soin de préciser le style adopté en fonction du segment d'activité : « *en corpo [comprendre dans la photographie d'entreprise, corporate] : chaleureux, clair, proche du sujet, vif / en reportage : intimiste, proche du sujet itou, peu contextualisé, volontiers sombre* ». Un autre encore, propose une explication plus précise encore : « *J'ai établi des styles différents pour les différentes commandes, portrait, CV, boudoir, book acteur et j'essaye à la fois pour être reconnu par le style et améliorer sans cesse ces derniers, de m'y tenir. C'est assez nouveau, cela fait deux ans que j'ai établi cette règle. C'est*

très utile car cela permet avant tout de progresser et voir avec le temps les erreurs, faire à chaque fois autre chose est inspirant mais assez pauvre en marge d'amélioration. »

Sur la base d'un relevé manuel au sein des 92 réponses fournies sur le style professionnel, on relève des catégories sémantiques récurrentes : la couleur, le soin rigueur et précision (« *rigoureux* », « *rigoureux, précis* »), le cadrage, la proximité (« *proche des gens* », « *intimiste* », « *warm & moody* ») physique, l'émotion la sensibilité la douceur et la sensualité, l'élégance, l'humour (« *comme pouvait le définir Léo Ferré... !* », « *Faire du studio en mode reportage, faire du reportage en mode studio.* », « *Prises de vues naturelles avec apport d'éclairage invisible...* »), naturel, simplicité et sobriété (« *Je ne fais jamais poser mes sujets mais tous savent à l'avance que je vais les prendre en photos* »), graphique, la lumière (« *Lumière, cadrage rigoriste* »), la mise en scène (« *mises en scènes et travail sur la lumière* »), social témoin de société. Même parmi ces réponses étayées, certains rejoignent plutôt les rangs des « NSPP » des questions 36 et 37 : « *impossible pour moi de le définir* », « *aucune idée... On me l'a dit plusieurs fois [que j'avais un style propre], c'est tout* », « *Je ne me suis jamais posé la question* », « *Je ne saurais le décrire, c'est juste le retour de mes pairs qui va dans ce sens* ».

4.5 Eléments de style personnel

« - Paysages épurés, minimalistes, auparavant en couleur et de + en + n&b \r\n-portraits n&b contrastés épurés et naturels , frontal, grand angle, Graphic abstraction du réel pour la photo "plastique" Humaniste pour le reportage et le portrait, j'aime les instants de vie les regards les sourires, trouver une vision qui me soit vraiment propre, Travail plasticien sur la matière alimentaire et le vivant en général, Simplicité / Graphisme / Lignes / Espaces / Minimalisme, Réalité[s] comme matière première, je m'autorise à penser me laisser des traces pour d'ultérieures visites... En espérant prendre l'option histoire de l'Art dès le départ ! Mais je crois que c'est pas gagné ;) »

Catégories sémantiques récurrentes :

La curiosité (« *curiosité et témoins de notre société* »), l'émotion l'empathie (« *empathie et absence de systématisme* », « *en connexion avec mes modèles* », « *Féminin doux et intime* »), épure élégance simplicité (« *équilibre* », « *épuré et élégant* », « *tendre vers la simplicité et la sobriété* »), le graphisme (« *graphique, épuré, conceptuel* »), idem (« *idem; je suis incapable de faire autre chose ! ;-)* », « *idem pro* »), maîtrise et contrôle (« *l'instant dans une composition maîtrisée* »), valorisation d'une cause ou d'un lieu (« *sur le handicap* », « *Sublimier l'Alpe qui est un territoire de ressourcement* »), l'art (« *en rapport avec les grands mouvements de la peinture du XIX^e et XX^e siècle* », « *pictural* »), humour étrange loufoque (« *portrait posé / univers loufoque / humour / humanité* »), le noir et blanc (« *Poétique revisité de mon travail* »)

noir et blanc par un travail chimique de laboratoire », « Exclusivement en noir & blanc argentique graphique contrasté cadrages plutôt serrés », « Photos en n et b ,toujours proche de mon sujet, notamment dans les scènes de rues »), la poésie, le hasard et l'instant (« Poésie du lieu, de l'instant, de la lumière », « Plutôt drôle et composé malgré l'instantanéité »). Comme relevé dans les éléments de style professionnel, l'ineffable occupe une place certaine : « impossible pour moi de le définir », « Je n'ai pas de définition à donner, c'est pas mon affaire, c'est celle de ceux qui me regardent ».

En comparant les occurrences de termes dans les deux sous-échantillons, le professionnel et le personnel, on constate sans grande surprise qu'une plus grande place est accordée à la maîtrise et à la technicité dans le cadre professionnel – 19 mentions « *lumière* », « *couleur* », « *cadrage* », dans le cadre professionnel, contre 11 dans le domaine personnel. Le seul domaine où l'approche personnelle compte plus d'itérations lexicales est dans la saisie du style comme « *art* », « *instant* », « *graphique* » avec 13 contre 10 itérations respectivement dans les domaines professionnel et personnel. La pratique professionnelle ne s'inscrit pas tant en rupture, qu'en continuité avec la pratique professionnelle. La première alimente la seconde. La définition du style est statistiquement importante dans notre échantillon et les termes employés pour en parler recouvrent plusieurs catégories sémantiques. On notera que ces définitions ne vont pas de soi, elles sont, elles aussi, le fruit d'un travail, d'une réflexion, qui oriente les uns sur des représentations précises et d'autres vers des définitions vagues ou vers l'abandon de l'effort même de définition.

5. Relations et réseaux

La sociabilité des photographes est un élément important à saisir car la profession est souvent dépeinte comme celle d'individus solitaires ou fantaisistes. Pour adresser ce préjugé, parfois entretenu par certains photographes eux-mêmes, il nous a semblé utile de rappeler quelques données de cadrage qui nous montrent des individus insérés socialement avec une vie de couple et de famille.

	Marié	Célibataire	Pacsé	Veuf
Effectifs	101	69	24	2
%	52	35	12	1

Table 56. Q4 : Quel est votre statut civil ? n=197

	Oui	Non
Effectifs	145	52
%	74	26

Table 57. Q5 : Avez-vous des enfants ? n=197

Parmi nos répondants, 64 % sont actuellement en couple et 74 % ont des enfants. Ces chiffres montrent l'inscription de ces individus dans des schémas civils et familiaux standards. Il faut également tenir compte d'une surreprésentation des individus plus jeunes, entre 20 et 30 ans, parmi les sans enfants et les célibataires.

5.1 Usages d'Internet et des réseaux sociaux

Le premier questionnaire (V1) a parfois permis de tester des lignes de questionnement, quitte à les affiner par la suite dans la version ultérieure. C'est le cas des questions concernant l'usage d'Internet et des réseaux sociaux.

Une première façon de mesurer l'empreinte des photographes sur Internet a été de cerner leur usage des différentes plateformes. La question était tournée sous l'angle de l'utilité : « Ces outils numériques vous sont-ils utiles professionnellement ? ». Les réponses ont été consignées dans le tableau suivant, les réponses ont été classées par ordre de pertinence (n=22, 3 non-réponses).

	Grande	Moyenne	Faible	Ø compte
Site	10	6	3	3
Facebook	3	4	11	4
LinkedIn	6	3	7	6
Instagram	4	7	4	7
Blog	2	2	4	14
Twitter	0	4	4	14
Flickr	1	0	2	19
YouTube	0	1	2	19
Tumblr	0	0	2	20

Table 58. Q : Quelle est l'utilité des plateformes suivantes ? (V1) n=22

Au vu de la pertinence, on distingue trois ensembles. D'abord, les plateformes quasi négligeables, employées par une minorité qui ne les jugent que peu utiles. Il s'agit de Tumblr, YouTube et Flickr (site pourtant spécifiquement dédié à l'image photographique, certains photographes nous diront par la suite qu'ils le jugent trop « amateur »). Viennent ensuite, les plateformes modérément utilisées et faiblement utiles. Il s'agit de plateformes propres à certains domaines, comme Twitter pour les journalistes et photographes de presse. Enfin, les plateformes utilisées par une grande part de répondants. On y compte, par ordre décroissant, le site personnel, Facebook, LinkedIn et Instagram.

En ne retenant que les quatre derniers, les plus importants, nous pouvons constater des usages distincts selon le canal. Le site personnel et LinkedIn recueillent le plus de retours positifs (utilité grande et moyenne) mais le premier surpasse largement le second quant à l'utilité perçue. Le site est d'ailleurs la seule plateforme faisant apparemment consensus. Facebook est occupé par nos photographes mais son utilité professionnelle est très faible. Instagram est plutôt utile professionnellement. On note que les jugements d'utilités sont généralement étalés et nuancés (grande part d'utilité « moyenne ») sauf pour LinkedIn où une polarité s'exprime clairement.

Au sein du questionnaire définitif, nous avons distingué la question du jugement d'utilité de la question de la fréquence d'utilisation. Nous présentons tout d'abord la fréquence d'utilisation des plateformes révélées par le premier questionnaire. Ainsi, on ne retrouve pas Tumblr, YouTube ou le blog (par la suite fusionné avec le site personnel). La fréquence ainsi relevée correspond à la question « À quelle fréquence publiez-vous vos images sur cette plateforme ? »

	Utilise	Ø compte	<NR>
_1 Site	132	20	46
_2 Instagram	110	45	43
_3 Facebook	108	46	44
_4 LinkedIn	56	72	70
_5 Twitter	21	99	78
_6 Flickr	7	114	77

Table 59. Q22_1 à 6 : Utilisation des plateformes. n=198

On note une certaine lassitude à répondre à la question puisque les taux de non-réponse (<NR>) se situent entre 22 et 40 % du total des photographes interrogés. Ceci est sans doute en rapport avec la présentation un peu austère des modalités de réponse et avec le caractère répétitif de la tâche demandée. À savoir, sélectionner une réponse parmi quatre et ce pour six plateformes distinctes. Outre cette remarque préliminaire, nous pouvons établir, conformément à ce que nous avons observé pour l'échantillon (V1) que le site personnel, Instagram et Facebook se distinguent comme les plateformes sur lesquelles les photographes publient le plus d'images. LinkedIn et Twitter sont des outils d'un autre ordre, plus informationnels. Observons à présent la distribution des fréquences.

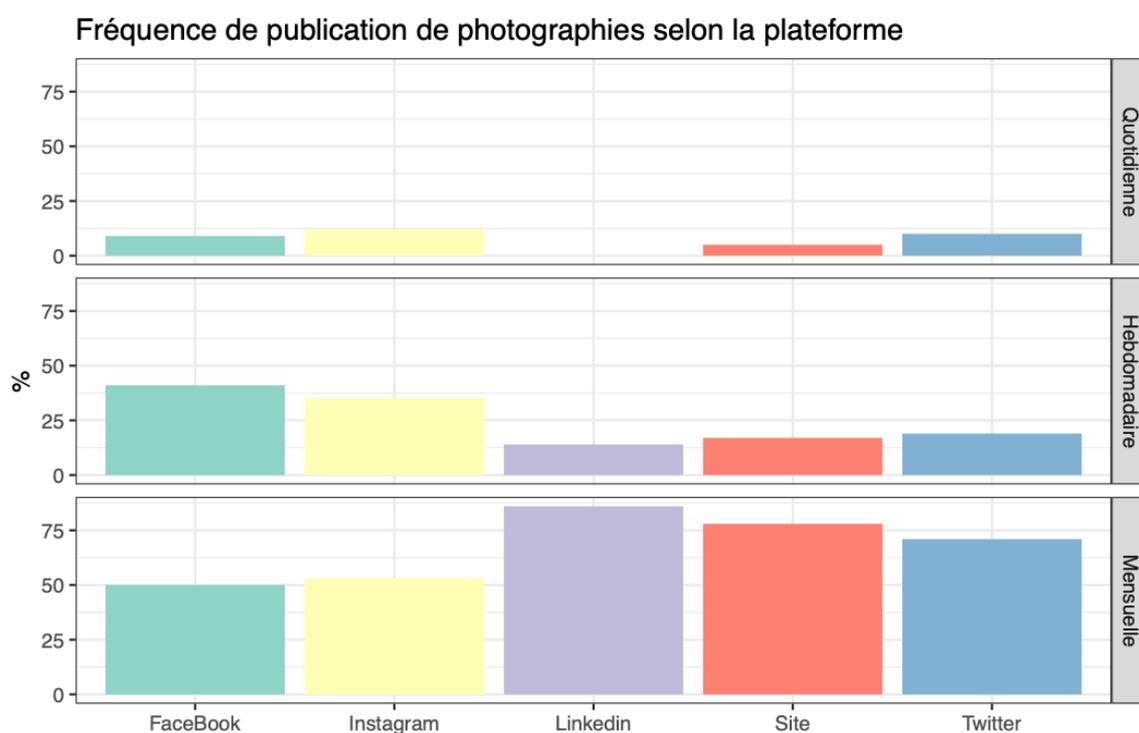


Figure 17. Fréquence de publication sur les réseaux sociaux

Parmi les photographes qui utilisent ces plateformes pour le partage d'images, l'assiduité est variable. L'usage de LinkedIn en plus d'être rare, est très occasionnel, la plupart des photographes qui l'utilisent le font de manière mensuelle. L'usage des plateformes les plus courues (le site, Instagram et Facebook) est lui aussi variable. Les deux réseaux sociaux du groupe Meta sont employés de manière hebdomadaire et quotidienne par près de la moitié de leurs usagers chez nos photographes. Le site est un travail au plus long cours, avec une proportion prépondérante d'utilisateurs mensuels.

De manière générale, l'assiduité plutôt en retrait de nos photographes semble s'expliquer en premier lieu, par l'âge moyen de l'échantillon, en deuxième lieu par une certaine méfiance à l'égard de ce travail d'auto-promotion. Cette trouvaille est confirmée par notre analyse des jugements à l'égard des réseaux. Concernant l'utilité des plateformes en ligne, nous avons retenu une approche plus fine par rapport à la première itération (V1) grâce à une décomposition des jugements au sein de quatre sous-questions (Q23_1 à 4). Les réponses ont été plus complètes que pour la série précédente, sans doute grâce à leur « légèreté » par effet de contraste. On note tout de même un certain essoufflement, palpable dans le nombre grandissant de non-réponses, à mesure que les parties se succèdent. Ce nombre est pratiquement doublé entre la première et la quatrième question.

	Réponses <NR>	
_1 Utilité professionnelle	170	28
_2 Source d'inspiration	167	31
_3 Source de distraction	162	36
_4 Source de stress	154	44

Table 60. Q23 : Les réseaux sociaux sont-ils... ? n=198

Les réponses se caractérisent de la manière suivante, en réponse à une question commençant par « Les réseaux sociaux vous sont-ils... d'une utilité professionnelle / source d'inspiration / source de distraction / source de stress »

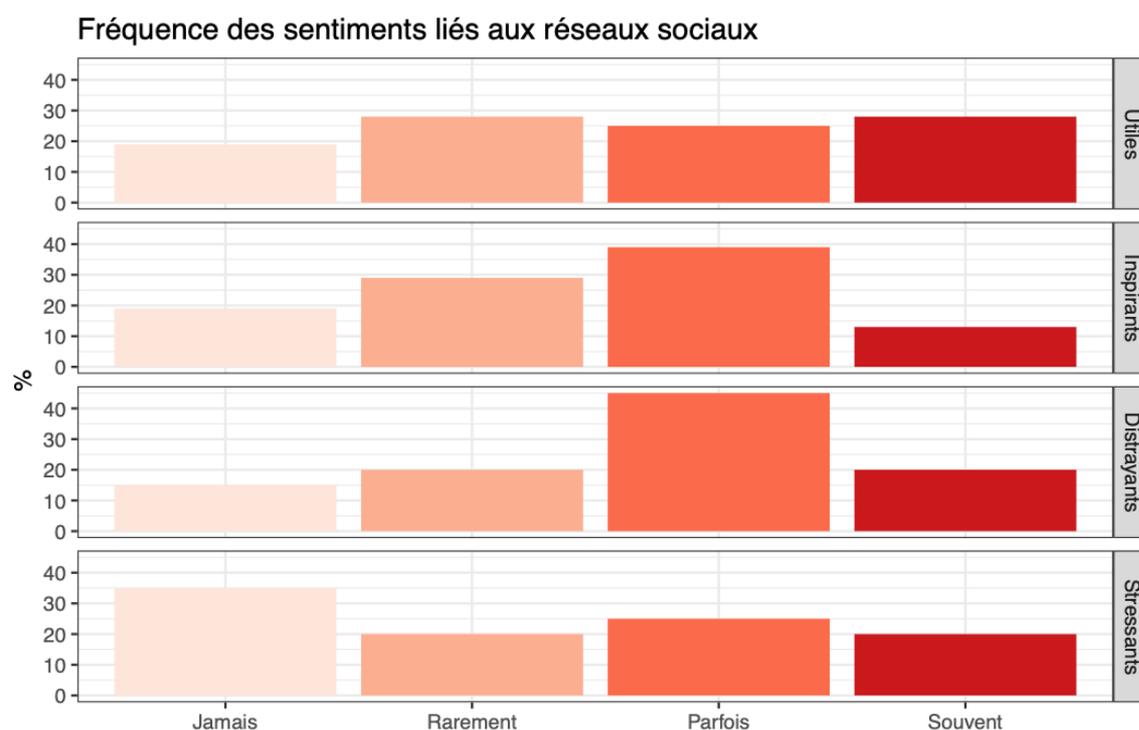


Figure 18. Fréquence des sentiments sur les réseaux sociaux

L'utilité des réseaux au sens professionnel est une question qui divise. La proportion des réponses « Rarement », « Parfois », « Souvent » sont pratiquement égales, signe que la question n'a pas été tranchée. Malgré cet équilibre, on constate que, des autres niveaux, c'est tout de même la question à laquelle les répondants ont émis le plus de réponses « Souvent ». Signe que les réseaux sociaux ont un potentiel professionnel. Les trois autres questions cherchaient à voir si ces mêmes plateformes pouvaient avoir un effet sur le travail des photographes, en étant une source d'inspiration ou, au contraire, une source de distraction, voire de stress. Les photographes ont été prudents sur le caractère « inspirant » des réseaux avec un fort taux de réponse « Rarement » et « Parfois ». La question de la distraction semble plus nette avec la majorité des photographes jugeant les réseaux sociaux « Parfois » distrayants. La dernière facette, la question du stress généré par les réseaux, est évacuée pour une bonne part des photographes qui jugent ne « Jamais » en ressentir.

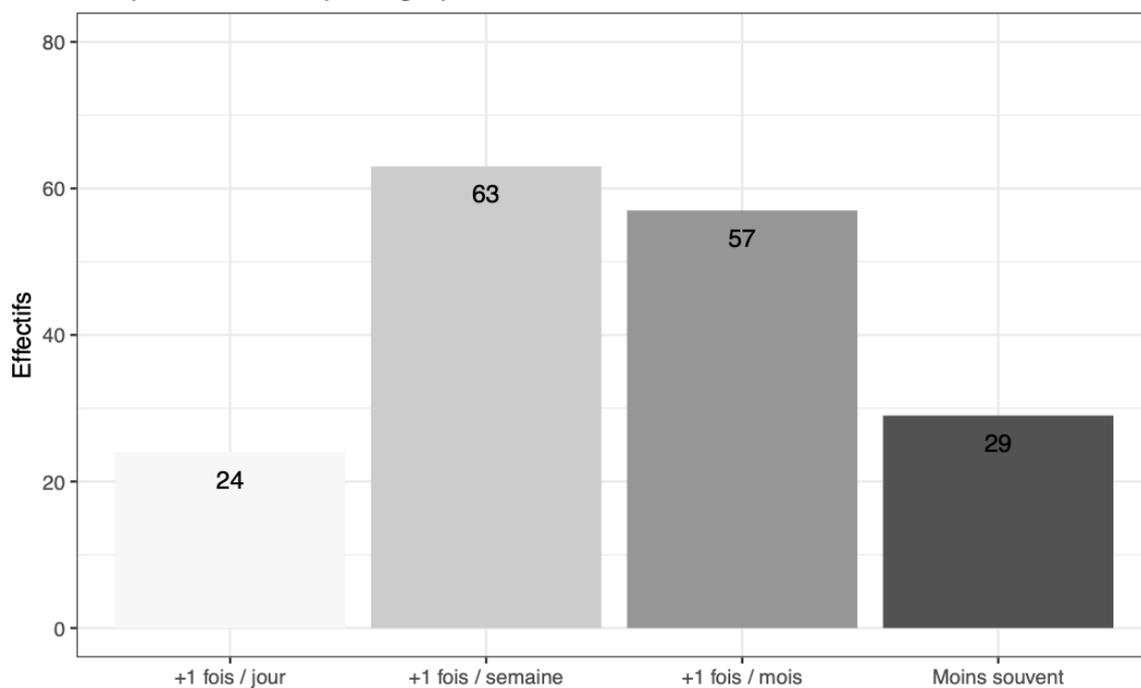
Une autre question pertinente au vu de la socialisation des photographes est la fréquentation de leurs pairs, dans une capacité amicale ou professionnelle. Large à souhait, la question était ainsi formulée : « Fréquentez-vous (en personne ou à distance) d'autres photographes à titre professionnel ou amical ? »

	Réponses <NR>	
Effectifs	173	25

Table 61. Q24 : Fréquentez-vous d'autres photographes ? n=198

14 % des répondants voient d'autres photographes quotidiennement, 36 % de façon hebdomadaire et la moitié mensuellement ou moins. La question précisait que cette fréquentation pouvait être « en personne ou à distance » ainsi que professionnelle ou amicale. L'idée derrière cette question était d'éprouver le stéréotype du photographe isolé et de mettre à jour la fréquence des fréquentations des photographes entre eux. La spécificité de notre échantillon par rapport à la population générale des photographes peut avoir un fort impact sur les réponses dans la mesure où les activités communautaires sont plutôt fortes.

Fréquentation des photographes entre eux, n = 173



Groupements constitués par les photographes interrogés, n = 189

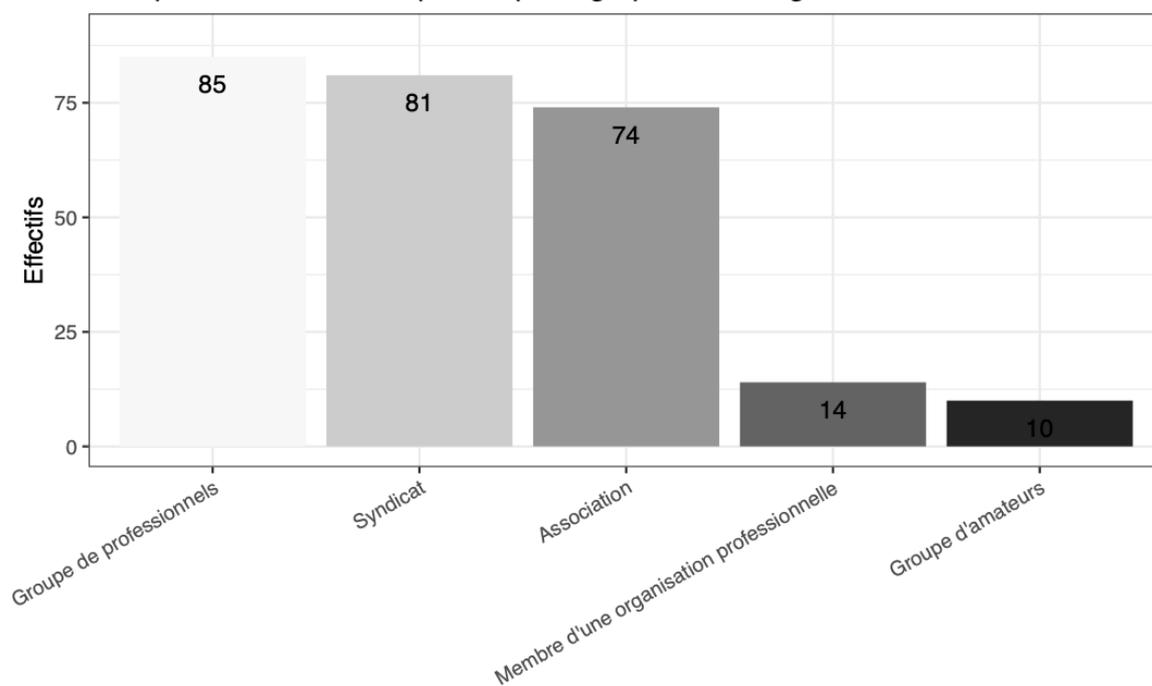


Figure 19. Sociabilité des photographes

5.2 Le sentiment d'appartenance

	Tout à fait	Plutôt	Pas vraiment
Effectifs	8	8	4

Table 62. Q : Avez-vous l'impression d'appartenir à un corps de métier ? (V1) n=20

Malgré cette diversité dans les domaines d'exercice, la majorité des professionnels interrogés estime appartenir à un corps professionnel. Ainsi, quatre-vingt pour cent des sondés jugent qu'ils sont « plutôt » ou « tout à fait » d'accord avec l'affirmation « Avez-vous le sentiment d'appartenir à un corps de métier ? ». Ce chiffre élevé semble contredire de front les explications atomistes et le manque de solidarité dont on accuse souvent les professionnels.

Membre De

	Réponses	<NR>
Effectifs	189	9

Table 63. Q25 : Vous faites partie de ... (association, groupement, syndicat) n=198

Il convient de préfacier cette partie par une remarque concernant la collecte. Puisque les deux échantillons, V1 puis QP (le deuxième échantillon), ont été collectés grâce au partage du lien Qualtrics de ces questionnaires sur le site de l'UPP, il va de soi que les réponses obtenues ont une coloration clairement favorable à la constitution des photographes en groupes, syndicats et autres formes de rassemblement. Le taux de réponse à la question (93 %) témoigne de ce penchant. Nous avons écarté du tableau les réponses ayant recueilli moins de 10 voix. Respectivement, les candidats à des concours photographiques (6), les jurys à des concours (4), les membres d'un forum sur Internet (3) et ceux appartenant à un club photographique (1). La hiérarchie des types de groupements auxquels appartiennent nos professionnels laisse apparaître peu de porosité entre les groupements professionnels et amateurs. Ces résultats sembleraient accréditer l'idée d'un entre-soi constitué de professionnels. Manquant une question de contrôle pour filtrer les membres de l'UPP, nous ne pouvons savoir si la tripartition du gros des réponses entre le milieu associatif et syndical est le fait d'appartenances partagées et simultanées à ces différents groupes, ou si, par prudence, certains des répondants ont cru bon de sélectionner plusieurs réponses (dans le doute) pour décrire leur affiliation à l'UPP.

Découlant des modalités de réponses « candidat à un concours » et « membre d'un jury » photographiques, il nous est apparu légitime de creuser la question de la participation de nos

photographes à des concours dont la visibilité et le nombre sont grandissants. Pour ce faire, nous avons élaboré les questions Q44 à Q46.

	+1 fois/ an	1 fois/ an	-1 fois/ an	Jamais
Effectifs	26	26	46	75
%	15	15	27	43

Table 64. Q44 : Participez-vous à des concours photographiques ? n=173

	Oui	Non
Effectifs	59	61
%	49	51

Table 65. Q45 : Avez-vous remporté un ou des prix photographiques ? n=120

La participation à des concours photographiques ne va pas de soi pour les professionnels. On note que 57 % y prennent part contre 43 % qui n'y prennent jamais part. Parmi ceux qui y participent, un tiers des répondants (30 %) soumet une candidature annuellement ou pluri annuellement et un quart (27 %) y participe très occasionnellement (moins d'une fois par an).

Parmi ceux qui participent à des concours, c'est-à-dire 98 individus, 60 % ont remporté un prix. Nous avons contrôlé les réponses, il apparaît qu'aucun gagnant n'a répondu « jamais » à la Q44. 48 individus sur les 59 précédents ont accepté de donner des précisions quant à la nature du prix remporté. On distingue quatre catégories d'individus : ceux n'ayant remporté qu'un prix, soit 51 % (25 /49), ceux ayant remporté 2 prix, soit 29 % (14 /49), ceux ayant remporté trois ou quatre prix, soit 20 % (10/49).

Ces prix sont organisés par diverses entités, telles que des acteurs publics (MOF, Portraitiste de France), des fabricants (Nikon, Hasselblad...), des commerçants (La Fnac) et des acteurs professionnels (Visa pour l'image). Pour les nommer : le concours Fnac, le prix du Festival Visa pour l'image, Portraitiste de France, MOF, Festival international de l'image sous-marine, Fujifilm, Festival international de la photographie, Foodprint, Réponses photo, Louis Roederer Wine artistry award, European photographer, Photographe de l'année, Photo Festival Automobile, Master Hasselblad, Trierenberg Supercircuit, ISPWP, WPJA, Equipe de France WPC, Fidal Youth Photography Award.

6. Les représentations

6.1 La politique

	LFI, NPA, PCF	PS, EELV	MoDem, LREM	LR, UDI	RN	Nulle part
Effectifs	14	67	26	8	3	71
%	7	35	14	4	1,5	38

Table 66. Q6 : Où vous situez-vous politiquement ? n=189

L'hypothèse derrière cette question était claire : les photographes, en particulier les membres syndiqués, sont ordinairement des individus se situant à gauche sur l'échiquier politique. Les résultats confirment en partie cette intuition, puisque 42 % sont "de gauche" contre près de 20 % qui sont "de droite". Le ratio est de 2:1 en faveur de cette coloration politique. Ce qui transparaît dans ces résultats, et qui n'était pas prévu, est la part d'individus se situant « nulle part » (38 %). Cette part importante est d'autant plus intéressante que les répondants pouvaient sauter la question ou cocher l'option « Ne souhaite pas répondre ». Pour faciliter la lecture, nous avons fusionné les résultats de ces deux catégories de lecture (NSPP et <NR>). Il n'en demeure pas moins que les individus ayant sélectionné « nulle part » constituent un groupe significatif.

6.2 Les pratiques culturelles des photographes

	Oui	% Oui	Non	<NR>
Salon de la Photographie	141	75	46	11
Paris Photo	86	48	92	20
Arles	84	47	96	18
Visa pour l'Image	50	28	127	21
Foire de Bièvres	34	19	143	21
L'Été des Portraits	22	15	128	48
Festival de Montier	16	11	136	46
Prix de Bayeux	6	4	145	47

Table 67. Q33 1 à 8 : Fréquentez-vous les manifestations suivantes ? n=198

De tous les événements sur lesquels nous avons interrogé nos photographes, le plus suivi avec 75 % de réponses positives, est le Salon de la Photographie (où nous avons justement réalisé deux observations de terrain, à quelques années d'écart). C'est un salon présentant avant tout les innovations technologiques liées aux appareils photographiques et produits dérivés (drones, logiciels de post-production). Il permet également aux écoles, ainsi qu'aux photographes souhaitant exposer, d'avoir un stand. Les autres manifestations sont présentées dans le tableau de manière décroissante. Au vu de la diversité géographique de nos

photographes, la hiérarchie qui transparaît n'est pas strictement dépendante de la région de résidence. Les photographes sont disposés à se rendre aux manifestations indépendamment de leur origine géographique. Centralisme oblige, cette hiérarchie met clairement à l'honneur, aux deux premières places, des manifestations parisiennes.

De l'autre côté de cette hiérarchie, cinq des huit manifestations proposées rassemblent moins du quart des répondants. Si elles sont de stature plus modestes par rapport aux trois premières, l'hypothèse suggérait que les photographes seraient tout de même enclins à s'y aventurer. Ce qui semble être le cas.

La distribution des fréquences de visite nous apprend que les événements de plus petite envergure sont suivis par des individus plus fidèles, qui s'y rendent plus souvent par rapport aux événements les plus populaires qui, eux, sont suivis de façon moins assidue. Parmi les individus se rendant aux manifestations mentionnées, la fréquentation se partage comme suit :

	Souvent	Parfois	Rarement	Réponses
Salon de la Photographie	51	84	6	141
Arles	34	46	4	84
Paris Photo	28	54	4	86
Foire de Bièvres	10	22	2	34
Visa pour l'Image	12	34	4	50
Festival de Montier	4	12	0	16
Prix de Bayeux	3	3	0	6
L'Été des Portraits	14	8	0	22

Table 68. Q33 1 à 8 : Fréquence de visite, photographes ayant répondu positivement

	Oui	% Oui	Non	<NR>
Musées photo	129	78	37	32
Galleries photo	150	90	17	31

Table 69. Q33 9 et 10 : Fréquentez-vous... ? n=198

À l'inverse des manifestations ponctuelles, notre échantillon semble bien plus porté sur la fréquentation des structures pérennes. Les musées de photographie et les galeries sont fréquentés à 78 et 90 % respectivement. Des taux qui les placent au-dessus des foires et festivals qui, avec leur durée plus courte et épisodique, sont plus susceptibles de coïncider avec d'autres impératifs. Parmi les individus se rendant aux manifestations mentionnées, la fréquentation se partage comme suit :

	Souvent	Parfois	Réponses
Musées photo	49	80	129
Galleries photo	51	99	150

Table 70. Q33 9 et 10 : Fréquence de visite, parmi les photographes ayant répondu positivement

La fréquentation des musées et galeries dédiés à la photographie est soutenue, surtout lorsqu'on la compare avec celle des manifestations précédentes. Les musées semblent fréquentés plus régulièrement, comparativement aux galeries. Si la fréquentation du musée témoigne d'un appétit culturel certain, l'engouement pour les galeries est motivé par une raison supplémentaire. Étant un lieu de socialisation entre photographes et divers publics, les galeries offrent l'opportunité de montrer son travail. Une distinction de taille par rapport au musée qui consacre plus souvent des photographes décédés ou au corpus achevé.

	Oui	% Oui	Non	<NR>
Profession Photographe	112	73	41	45
Polka	100	65	55	43
Réponses Photo	93	60	62	43
Chasseur d'Images	83	53	74	41
National Geographic	77	50	76	45
Fisheye	75	50	76	47
Le Monde de la Photo	56	37	94	48
Lens Culture	48	32	101	49
Compétence Photo	43	29	103	52
Image et Nature	28	19	120	50
Normal Magazine	19	13	127	52

Table 71. Q34 1 à 11 : Consultez-vous ces revues/sites spécialisés ? n=198

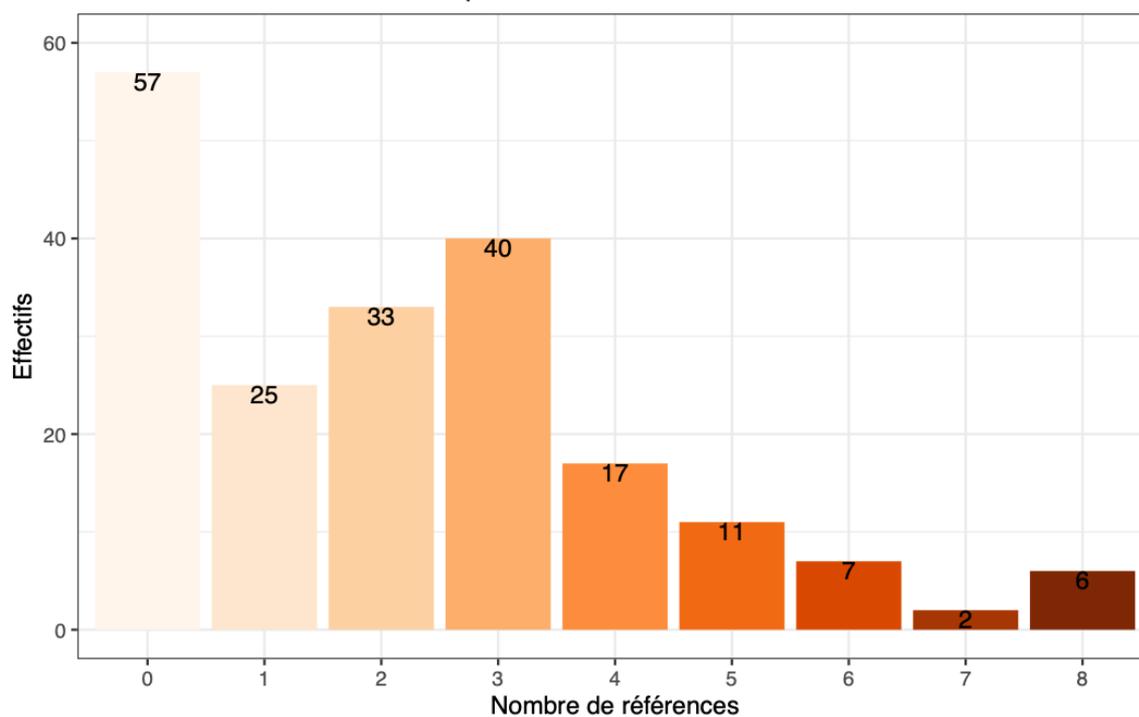
La lassitude était, encore une fois, palpable dans les réponses, car entre 21 et 26 % des interrogés n'ont pas répondu à cette série de questions. Alternativement, ces résultats sont-ils à interpréter comme une réponse négative ? Les informations dont nous disposons ne permettent pas de trancher, nous faisons donc fi des non-réponses malgré leur importance numérique.

La hiérarchie qui transparait fait émerger trois catégories sur la base de leur consultation. En premier lieu, les revues lues par la majorité des photographes, soit *Profession Photographe*, *Polka* et *Réponses Photo* (73, 65 et 60 %). Toutes les trois sont distinctes au niveau de leur contenu : la première peut être comprise comme une émanation syndicale (comme une prolongation contemporaine du *Photographe* de Paul Montel), la deuxième comme une revue portant, avant tout, sur l'image photographique, la dernière comme une revue technique. Puis, viennent les revues consultées par environ la moitié de l'échantillon, soit *Chasseur d'images*, *National Geographic* et *Fisheye*. Enfin, la queue de distribution englobe des revues lues par moins du tiers de l'échantillon.

	Souvent	Parfois	Total
Profession Photographe	61	51	112
Polka	30	70	100
Réponses Photo	25	68	93
Chasseur d'Images	15	68	83
National Geographic	15	62	77
Fisheye	15	60	75
Le Monde de la Photo	10	46	56
Lens Culture	6	42	48
Compétence Photo	12	31	43
Image et Nature	7	21	28
Normal Magazine	4	15	19

Table 72. Q34 1 à 11 : Fréquence de consultation, parmi ceux ayant répondu positivement

Nombre de références citées par individu dans l'échantillon, n = 198



Distribution des auteurs universitaires selon leur célébrité, n = 141

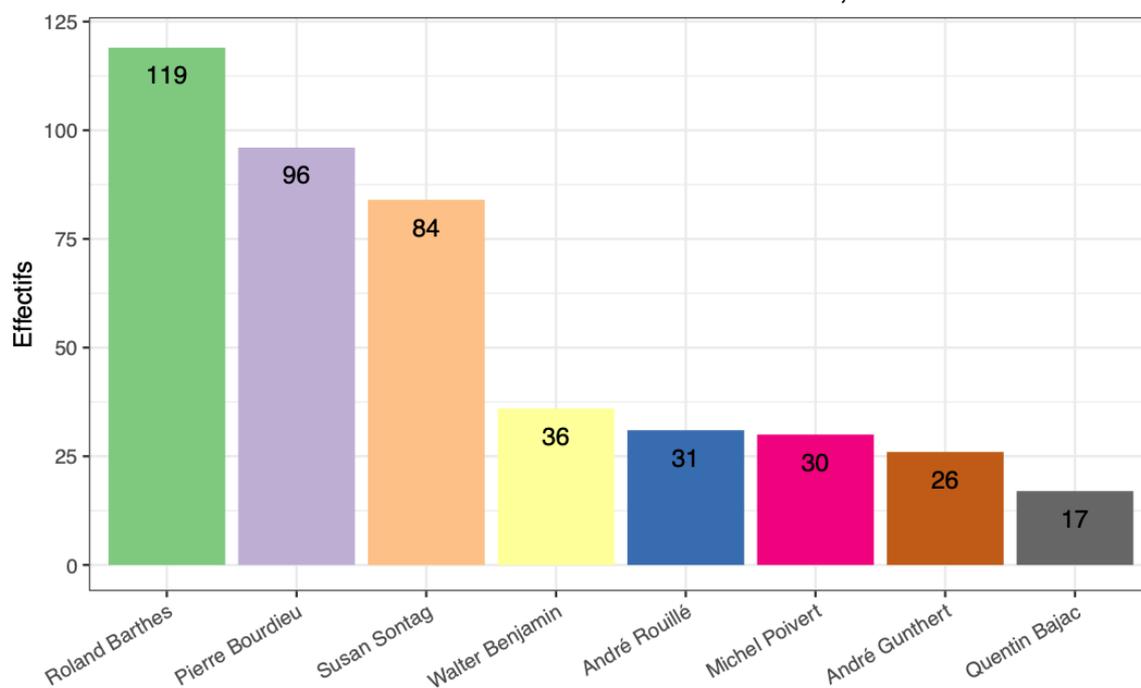


Figure 20. Références et auteurs connus

À noter que la majorité des réponses citent plusieurs noms. On compte 18 % des répondants qui ont donné un seul nom, 51 % qui ont donné entre deux et trois noms et, enfin, 31 % qui ont fourni quatre noms ou plus. Pour ce qui est de la hiérarchisation des noms, elle permet de distinguer les individus les plus connus des plus obscurs. La célébrité incontestée de l'échantillon est le philosophe et sémiologue Roland Barthes avec 84 % des répondants l'ayant mentionné. Le sociologue Pierre Bourdieu occupe la seconde place du classement (69 %), suivi de la critique d'art Susan Sontag (60 %).

La conception de cette question aurait pu être plus rigoureuse, notamment dans la sélection des universitaires selon de leur période d'activité. Les quatre auteurs les plus connus dans notre classement (sans doute les plus lus également) sont tous décédés. Ils étaient actifs, dans l'ensemble, dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les quatre derniers, chercheurs et auteurs contemporains, exercent depuis le premier quart du XXI^e siècle. Cet effet de distance temporelle entre les auteurs joue probablement en faveur des plus anciens, dont les travaux ont pu émailler les lectures universitaires ou personnelles de nos photographes (nous le rappelons, âgés de 55 ans en moyenne). Cette remarque étant faite, il est amusant de constater que les quatre auteurs les moins connus sont majoritairement des historiens, ce qui constitue un renversement par rapport à la production académique sur le sujet. La question mériterait peut-être d'être creusée par une sélection de noms permettant de mieux contrôler cet effet temporel. Néanmoins, nous pouvons suggérer une piste : celle d'une imperméabilité entre la production des discours académiques contemporains et leur objet d'étude.

6.3 Sujets d'inquiétude

La dernière question à ne pas avoir été reprise dans le questionnaire final, car jugée trop vague, est une interrogation à deux niveaux portant sur les préoccupations des photographes. Le premier niveau proposait la sélection de thèmes parmi neuf sujets, le deuxième était une invitation à préciser, pour ceux qui le souhaitaient, le sujet de préoccupation de leur choix s'il n'apparaissait pas dans les thèmes précités. Les résultats par ordre décroissant sont les suivants :

	Itérations	%
L'état du photojournalisme	14	64
La complexité du statut de photographe	12	55
Le nombre de photographes professionnels	10	45
Le nombre de photographes amateurs	10	45
Les banques d'images	9	41
Le vol de vos images sur Internet	7	32
Le marché de l'art contemporain	7	32
Instagram	5	23
Le rythme des innovations technologiques	3	14

Table 73. Lesquels de ces sujets vous préoccupent ? (V1) n=25

La catégorie « autre » a recueilli 5 voix, soit près d'un quart des répondants. Elle appelait une entrée de texte dont les résultats sont les suivants :

« *Le nombre de photographes qui se revendiquent professionnels mais pas vraiment...* »

« *L'ubérisation de la profession, le manque de critères des clients.* »

« *Le manque d'intérêt des pro envers leur statut et leurs droits. Le manque d'esprit d'entreprendre des pro.* »

« *La clientèle n'a plus besoin de payer les photographies.* »

« *Meero.* »

Les effectifs étant faibles (n=22), la hiérarchie des éléments du classement n'est pas particulièrement indicative. Il convient plutôt de raisonner en termes de polarité. Certains sujets préoccupent, d'autres non. Dans notre échantillon, les répondants estiment que l'état de la presse est le sujet le plus préoccupant, un résultat qui confirme la vision de la profession comme étant en crise. À l'inverse, le rythme de l'innovation technologique ou l'existence d'Instagram n'affolent pas nos photographes et ne figurent qu'en bas des sujets d'inquiétude. Nous avançons que cette polarisation des préoccupations est à l'image de nos répondants. Tous ont été les contemporains de la rupture technologique de l'argentique au numérique : le sujet n'inquiète pas ou plus. En revanche, on constate que les sujets sur la nature de la profession (uberisation, nombre de pratiquants) ou touchant à la mobilisation des professionnels (statut, action collective) sont mis en avant.

La notion de crise est aussi accréditée par ce qui est perçu comme un déclin de la connaissance de la photographie (imputable à l'automatisation croissante des procédés) et plus précisément comme une méconnaissance de ce qui constitue le métier de photographe. L'inquiétude quant à la clientèle (accès aux images, gratuité, ignorance) est étayée par les réponses à deux questions qui furent posées à notre premier échantillon : « *Selon vous, quelle part de vos clients ont une connaissance de la photographie ?* » et « *Selon vous, quelle part de vos clients ont une connaissance du métier de photographe ?* »

	Beaucoup	Certains	Peu	Aucun
La photographie	2	8	11	1
Le métier de photographe	0	3	15	4

Table 74. *Quelle part de vos clients ont connaissance de... ? (V1) n=22*

On note une asymétrie entre la connaissance de la pratique, qui est plus ou moins connue des clients, et le métier, qui paraît méconnu en comparaison. La connaissance de la photographie recueille 10 itérations positives (connue par beaucoup ou certains de leurs clients) pour 12 négatives (connue par peu ou aucun client). Celle du métier n'en recueille que 3 positives pour 19 négatives. La perception d'un tel écart alimente les représentations de nos

photographes qui avancent volontiers que leur profession est méconnue ou mal connue du public.

Victime de fantasmes, d'idéations et d'ignorance, les photographes perçoivent chez leurs clients les mêmes défauts qui les affligent, au sein de la profession. Le pessimisme de ces représentations rejoint les plaintes sur le manque de syndicalisation des professionnels et leur individualisme, malgré l'existence avérée de solidarité et de coopération en leur sein. Les photographes, pris comme un groupe, sont victimes d'une image plutôt négative dont ils sont les premiers fabricants. À titre personnel, comme nous l'avons vu dans nos entretiens, la diversité des points de vue, voire l'optimisme, suggèrent l'idée inverse selon laquelle l'individu peut s'affranchir de la malédiction collective ou tout du moins des travers de ses collègues. La représentation du métier est nourrie d'éléments tangibles que nous avons pris soin d'énumérer, mais elle est aussi, par certains égards, un tigre de papier.

7. Questions de recherche

Le sexe a-t-il une influence sur le parcours ?

Deux sous-populations ont été constituées selon le sexe. Les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. Nous avons soumis ces deux groupes aux mêmes comparaisons pour chercher à comprendre s'il y a un effet du sexe sur la rémunération et la qualité de vie. On compte 42 femmes pour 147 hommes dans l'échantillon. Selon les croisements de données, ces chiffres peuvent varier à la baisse.

	Retraité	Cherche	Actif	Total
Femmes	0	2	39	41
Hommes	22	4	121	147
Total	22	6	160	188

Table 75. Emploi x Sexe. $p > 0.05$

Comparons d'abord la situation professionnelle chez les hommes et les femmes. 92 % des femmes sont actives contre 82 % des hommes. 68 % des femmes vivent exclusivement du métier de photographe, contre 64 % chez les hommes. 34 % des femmes estiment que leur salaire a diminué depuis 2015 contre 55 % des hommes. Sur la base de ces quelques données (dont tous les tableaux ne sont pas fournis), il semblerait que les femmes soient mieux professionnellement insérées que les hommes.

	<1500	1500	2000-2500	>3000	Total
Femmes	14	9	11	7	41
Hommes	50	17	33	39	139
Total	64	26	44	46	180

Table 76. Revenus mensuels bruts x Sexe, p -valeur > 0.05

Concernant les revenus, on peut noter des écarts remarquables. 62% des femmes et 51 % des hommes ont touché 1 500 euros mensuels ou moins en 2019, 30 % des femmes et 33 % des hommes ont touché entre 2 000 et 3 500 euros par mois et enfin, 8 % des femmes contre 16 % des hommes ont touché 4 000 euros ou plus. Il convient de nuancer ces observations, qui semblent pointer vers une inégalité de fait entre les hommes et les femmes, car la p -valeur de notre test de Chi-2 est bien au-delà de notre marge d'erreur. Nous ne pouvons ignorer le rôle du hasard dans cette distribution.

Il convient de comparer les âges respectifs des sous-échantillons pour regarder si cela influe. Notre intuition concernant les différences d'âge entre les sous-groupes se trouve ainsi confirmée. Les femmes sont un ensemble plus jeune que celui des hommes. On obtient le découpage suivant. Pour les femmes : 37 % ont moins de 40 ans, 55 % ont entre 40 et 60 ans et 8 % ont plus de 60 ans. Pour les hommes : 10 % ont moins de 40 ans, 56 % ont entre 40 et 60 ans et 34 % ont plus de 60 ans. Ces résultats sont sensiblement les mêmes que ceux de l'enquête de 2014, laquelle constatait que la profession se renouvelait en se féminisant, même si, comme en attestent les chiffres des 40 - 60 ans, elles étaient déjà implantées dans la profession depuis un demi-siècle.

Si l'on compare maintenant les deux sexes sur le segment professionnel occupé, on constate que les femmes occupent, plus souvent que les hommes, un segment d'indépendants. Artisanes et auto-entrepreneures sont ainsi deux fois plus nombreuses chez les femmes. En revanche, les hommes se déclarent bien plus souvent dans la catégorie d'artiste-auteur. Il y a plus d'hommes parmi les photographes de presse, de mode ou encore parmi les plasticiens. Les chiffres de notre échantillon sont les suivants. Pour les femmes : 29 % d'artisans, 48 % d'artistes-auteurs, 8 % de journalistes, 3 % de salariés et 16 % d'auto-entrepreneurs. Pour les hommes : 13 % d'artisans, 73 % d'artistes-auteurs, 5 % de journalistes, 2 % de salariés et 7 % d'auto-entrepreneurs.

En conclusion, les femmes, en raison de leur âge plus jeune que les hommes, connaissent des salaires moins élevés que ces derniers. Et ce, malgré une meilleure insertion professionnelle et un niveau d'éducation supérieur.

Les femmes, mieux insérées ?

	Hebdomadaire	Mensuel	Annuel	Total
Femme	22	12	4	38
Homme	63	41	23	127
Total	85	53	27	165

Table 77. Sexe x Contact avec d'autres photographes, p-valeur > 0.05

	Hebdomadaire	Mensuel	Annuel
Femme	58	32	10
Homme	50	32	18

Table 78. Sexe x Contact avec d'autres photographes, pourcentages

Malgré des petites différences entre sexes, qui semblent favoriser une fréquentation plus soutenue d'autres photographes, à titre professionnel ou amical, chez les femmes que chez les

hommes, la relation entre ces variables ne satisfait pas nos critères d'acceptabilité avec une p-valeur trop forte.

Quelle est la place de la reproduction sociale ?

Il nous semble intéressant de tester l'hypothèse selon laquelle les photographes ayant un photographe dans leur entourage familial s'en sortent mieux que les photographes qui n'en ont pas. On présume que les premiers auraient théoriquement pu profiter d'une exposition précoce aux techniques et aux milieux photographiques. Nous comparons ici deux sous-populations au sein de notre échantillon, les héritiers d'une part, c'est-à-dire les photographes qui ont une personne au moins dans leur entourage familial qui est photographe professionnel (12 % de l'échantillon), et les non-héritiers. Nous entendons donc comparer ces deux sous-ensembles de notre échantillon sur les questions qui ont trait au niveau de vie.

Il est à noter que les deux groupes ainsi constitués comptent respectivement, 20 et 153 individus. Concernant l'emploi, la situation est quasi-identique. Les héritiers sont à 86 % d'actifs contre 84 % chez les non-héritiers. 52 % des héritiers estiment que leurs revenus ont reculé depuis 2015 contre 54 % des non-héritiers. La proximité remarquable de ces chiffres pourrait laisser penser que rien ne distingue ces deux groupes. Cependant, deux questions les séparent de façon plus évidente. Ainsi, 76 % des héritiers vivent exclusivement du métier de photographe contre 62 % chez les non-héritiers. Sur la question des salaires mensuels de 2019, 38 % des héritiers ont touché 1 500 euros ou moins contre 53 % de non-héritiers, 43 % ont touché entre 2 000 et 3 500 euros contre 29 % de non-héritiers et enfin 14 % d'héritiers et 13 % de non-héritiers ont touché 4 000 euros ou plus au cours de cette année.

Les segments occupés par ces deux groupes sont comme suit : pour les héritiers : 19 % d'artisans, 71 % d'artistes-auteurs, 5 % de journalistes, 5 % de salariés, aucun auto-entrepreneur.

pour les non-héritiers : 16 % d'artisans, 66 % d'artistes-auteurs, 6 % de journalistes, 1 % de salariés et 10 % d'auto-entrepreneurs. On peut conclure à un placement sur des segments plus prestigieux (artiste-auteur) ou moins instables (salarié, artisan) des héritiers sans que les chiffres ne soient très différents.

Les héritiers de photographes sont-ils favorisés ?

Dans l'ensemble, les individus de notre échantillon ne possèdent aucun proche qui soit photographe professionnel. Malgré la faible proportion d'individus concernés par cet héritage, nous pouvons peut-être déceler une relation significative.

Pour répondre à ce questionnement, nous avons croisé ces individus avec les données provenant de l'insertion professionnelle (variable « Emploi ») et de la qualité de vie professionnelle (variable « Vit Du Métier »).

	Recherche	Actif	Retraité	Total
Proche photographe	0	17	3	20
Ø proche photographe	6	128	18	153

Table 79. Insertion professionnelle selon les proches. $n=173$

	Exclusivement	Non exclus.	Total
Proche photographe	15	5	20
Ø proche photographe	95	58	153

Table 80. Qualité de vie selon les proches. $p > 0.05$

À la consultation de ces deux tableaux, il semblerait que les individus avec un proche photographe soient avantagés dans l'insertion professionnelle et sa qualité. On note qu'aucun individu avec un proche photographe n'est en recherche d'emploi et que 75% vivent exclusivement du métier, contre 62 % chez les autres. Deux avantages certains. Cependant, il convient de nuancer ces trouvailles à la lumière de la taille des effectifs. Nous ne pouvons en aucun cas généraliser sur la base de ces données. Il convient de rappeler que la notion d'héritage, dans son acception commune en sociologie, se réfère plutôt à la détention de relations sociales avantageuses, de pouvoir économique ou culturel. Notre interprétation plus subjective du terme, voulait montrer que ces capitaux utiles aux photographes seraient plus à même d'être transmis aux intéressés par des parents déjà dans la profession.

Faut-il retenir la répartition géographique ?

Au vu de l'importance relative des résidents d'Île-de-France dans l'échantillon (36 % des répondants), il est tentant de vouloir se servir de ce découpage pour l'appliquer à nos questionnements les plus communs sur le niveau d'éducation ou le niveau de revenu.

	IDF	Autre région	Total
< Bac	8	25	33
Bac	9	21	30
Bac +2	19	34	53
Bac +3	11	16	27
Bac +5	20	25	45
Total	67	121	188

Table 81. Région x Niveau études, p -valeur > 0.05

	IDF	Autre région
< Bac	12	21
Bac	13	17
Bac +2	28	28
Bac +3	16	13
Bac +5	30	21

Table 82. Région x Niveau études, pourcentages %

On note une plus grande part de hauts diplômés parmi les résidents d'Île-de-France en comparaison aux résidents d'autres régions, plus spécifiquement en ce qui concerne le niveau Bac +5 qui oppose 30 % des premiers à 21 % des seconds. Il est tentant de voir un effet de la région de résidence sur le niveau d'éducation. Cependant, ces données ne rencontrent pas notre seuil de significativité statistique. Ils sont donc à prendre avec parcimonie.

	IDF	Autre	Total
<1500 €	23	43	66
1500 - 2000	18	40	58
2500-3000	10	18	28
3500 - 4000	7	7	14
>4000	9	10	19
Total	67	118	185

Table 83. Région x Rémunération, p-valeur > 0.05

	IDF	Autre
<1500 €	34	36
1500 - 2000 €	27	34
2500 - 3000 €	15	15
3500 - 4000 €	10	6
>4000 €	13	8

Table 84. Région x Rémunération, pourcentages %

Le même constat est à déplorer concernant la répartition des revenus. Si nous décelons un léger avantage aux résidents d'Île-de-France dans la détention des plus hauts salaires (3 500 € et plus) le seuil d'acceptabilité du test du Chi-2 n'est pas atteint. Nous concluons que ce découpage des données n'est pas très pertinent à l'analyse.

Plus de diplômes se traduit-il par plus de sécurité ?

Il semblerait logique de trouver une relation allant dans le sens d'une influence forte entre le niveau de diplôme et le revenu mensuel brut. Néanmoins, selon les premières trouvailles de l'équipe de recherche fédérée autour de Pierre Bourdieu en 1964, il semblerait que les photographes soient des individus qui se construisent en marge du système éducatif, de mauvais élèves même. Nous mettons ces deux hypothèses à l'essai.

	Recherche	Actif	Retraité	Total
< Bac	2	29	3	34
Bac - bac +2	3	51	6	61
Bac +3 et >	0	65	8	73

Table 85. Insertion professionnelle des individus selon leur niveau de diplôme.

Les effectifs étant trop faibles dans les colonnes recherche d'emploi et retraité, nous ne pouvons tirer de conclusion statistiquement satisfaisante. Nous ne pouvons exclure le rôle du hasard (la fameuse hypothèse nulle), mais on peut souligner le fait qu'aucun de nos diplômés de Licence (et DEUG), Master (et DEA) et Doctorat n'était, au moment du questionnaire, en situation de recherche d'emploi.

	Pas du tout	En partie	Exclusivement	Total
< Bac	6	8	20	34
Bac - bac +2	8	10	43	61
Bac +3 et >	7	18	48	73
Total	21	36	111	168

Table 86. Qualité de vie professionnelle des individus selon leur niveau de diplôme. $p > 0.05$

Le découpage de la variable du revenu, pour satisfaire les conditions de robustesse d'un éventuel test statistique, ne fait pas apparaître de différence significative dans la distribution des individus selon le diplôme croisé avec la qualité de vie. Aucune conclusion ne peut être tirée.

Nous pouvons nous demander si le diplôme a un impact sur les revenus. Notre hypothèse de recherche est que plus le diplôme est élevé, plus les revenus le sont aussi. Nous réalisons un tableau croisé pour illustrer le rapport entre les deux variables. Pour tester cette relation éventuelle, nous compilons les données de manière à pouvoir réaliser un test du Khi 2 dans le tableau ci-dessous. Les pourcentages ont été ajoutés pour rendre la lecture plus aisée. Ces derniers nous mettent sur la piste d'une relation faible entre revenus et niveau d'instruction, pour ce qui relève de notre échantillon, comme constaté à la comparaison avec le tableau de la distribution des revenus dans l'échantillon.

	< 1500 €	2-3000 €	> 3500 €	Total
< Bac	17	10	6	35
Bac - bac +2	29	16	14	61
Bac +3 et >	36	25	11	73

Table 87. Répartition des revenus selon la catégorie de diplôme.

	< 1500 €	2-3000 €	> 3500 €
< Bac	52	30	18
Bac - bac +2	49	27	24
Bac +3 et >	50	35	15

Table 88. Répartition des revenus selon la catégorie de diplôme (%)

	< 1500 €	2-3000 €	> 3500 €
Effectifs	94	60	33
%	50	32	18

Table 89. Répartition des revenus dans l'échantillon. n = 187

Nos suspicions sont confirmées par un résultat (p-valeur = 0,7594) ne remplissant pas les conditions de rejet de l'hypothèse nulle (p-valeur < 0,05). Les variations dans les revenus ont d'autres causes plus déterminantes que nous chercherons à élucider ultérieurement.

Changeons notre fusil d'épaule. Si le niveau d'instruction ne semble pas avoir de poids sur le revenu et la qualité de l'insertion professionnelle, il se peut qu'il en ait un sur la transmission de connaissances culturelles. Nous nous attendons, en effet, à ce que le niveau d'instruction soit lié à la quantité de références citées, parmi les auteurs sur la photographie retenus.

Refs.	<= Bac	Bac +2-3	Bac +5	Total
1-2	22	23	12	57
3-4	17	21	13	51
+4	12	10	10	32
Total	51	54	35	140

Table 90. Niveau de diplôme x Nb. de connaissances, p-valeur > 0.05

Refs.	<= Bac	Bac +2-3	Bac +5
1-2	43	43	34
3-4	33	39	24
+4	23	18	29

Table 91. Niveau de diplôme x Nb. de connaissances, p-valeur > 0.05

Même si l'on note une distribution légèrement différente selon le diplôme en faveur de notre hypothèse, sa pertinence statistique est faible et nous ne pouvons rejeter le rôle du hasard dans la répartition observée. Nous ne pouvons pas soutenir que le niveau d'instruction est lié à la détention d'un plus grand capital culturel.

L'école de photographie a-t-elle un sens ?

N'ayant pas pu véritablement caractériser la population des diplômés d'école (au vu des variables démographiques), nous pouvons nous demander s'il existe cependant un effet mesurable. L'effet d'une école de photographie sur la trajectoire des individus est la ligne de questionnement la plus intéressante.

La première variable à considérer est l'insertion professionnelle, mesurée par la variable « Emploi ». Cette variable se décline en trois modalités de réponse : Actif, En recherche d'emploi et Retraité.

	École de photo	
	Oui	Non
Actif	63	104
Recherche	5	1
Retraité	11	12

Table 92. Insertion professionnelle des individus selon leur passage par une école de photographie.

Parmi les diplômés, on relève 80 % d'actifs contre 89 % chez les non-diplômés d'école. Un résultat qui ne permet pas d'accréditer l'idée que les diplômés seraient mieux insérés que les autres. Notre échantillon montre précisément le contraire, les diplômés d'école semblent plus susceptibles d'être en recherche d'emploi que les non-diplômés d'école. Pourtant, il convient d'user de prudence, la taille des catégories ne nous permet pas de chercher une relation statistique significative.

Vit du métier	École de photo	
	Oui	Non
Exclusivement	53	71
En partie	18	26
Pas du tout	9	20

Table 93. Situation professionnelle des individus selon leur passage par une école de photographie. $p > 0.05$

Avec un léger contraste par rapport aux données sur l'insertion, on note que le fait d'avoir fait une école de photographie permet de vivre exclusivement du métier dans 66% des cas de notre échantillon, contre 61% chez les non-diplômés. Intrigués par ces données contre-intuitives, nous avons cherché à voir si la distribution des revenus pouvait être influencée par cette variable. L'hypothèse, selon laquelle les diplômés d'une école de photographie gagnent plus que les autres, est souvent avancée par les écoles elles-mêmes pour justifier leur existence. Qu'en est-il pour les individus de notre échantillon ?

	École de photo	
	Oui	Non
<1500 €/ mois	37	56
2000-2500 €/ mois	15	31
3000-3500 €/ mois	14	8
> 4000 €/ mois	8	17
Total	74	112

Table 94. Distribution des revenus (bruts) selon la réalisation d'une école de photographie. $p > 0.05$

	École de photo	
	Oui %	Non %
<1500 €/ mois	50	50
2000-2500 €/ mois	20	18
3000-3500 €/ mois	19	7
>4000 €/ mois	11	15

Table 95. Distribution des revenus selon la réalisation d'une école de photographie. (%)

Ce tableau, montrant les revenus en fonction du passage par une école de photographie, prolonge nos trouvailles. Dans l'ensemble, à la consultation des pourcentages, on constate peu de différence. Les revenus des diplômés d'école semblent plus resserrés entre 2 000 et 3 500 € bruts mensuels que ceux des non-diplômés avec 39 % contre 25 %. Pourtant, le taux de bas salaires – situés à 1500 € mensuels bruts ou moins – est sensiblement identique. À l'inverse, le taux de salaires hauts est plus élevé chez les non-diplômés. Pouvons-nous conclure à la présence d'un effet entre le fait d'avoir réalisé une école de photographie et les revenus ultérieurs ?

Il semblerait que non. La réalisation d'un test Khi 2 (p -valeur=0.07699) nous apprend que nous ne pouvons rejeter l'hypothèse nulle, puisque notre p -valeur est supérieure à 0.05. L'hypothèse nulle avance que les revenus perçus ne varient pas en fonction du passage par une école de photographie. En somme, notre taux d'erreur dans le cas où nous accepterions l'hypothèse de l'effet est trop élevé, donc nous l'écartons. Cette réalité est peut-être implicitement saisie par les photographes qui, dans leur majorité, ne passent pas par une école de photographie.

Un dernier point sur lequel la réalisation d'une école de photographie est susceptible d'influencer les résultats de manière significative est la variable « Connaissances Universitaires ». Cette variable est constituée par les auteurs universitaires, s'étant penchés sur la photographie, connus de nos photographes. Les noms étaient fournis dans un menu déroulant, pour éviter les effets liés à la mémoire individuelle. La première version du questionnaire en ligne comportait des titres d'ouvrages à côté des auteurs afin d'être le plus explicite possible. Finalement, la sélection des ouvrages paraissant tout à fait arbitraire, il sembla plus rigoureux de faire figurer les noms d'auteurs seuls. Nous nous penchons ici sur le nombre de références citées comme indicateur de ce capital.

Nb. conn.	Non	Oui	Total
1-2	36	22	58
3-4	33	24	57
>4	18	25	43
Total	87	71	158

Table 96. École Photo x Connaissances, p -valeur > 0.5

La consultation des rangs de pourcentages révèle une différence entre les deux catégories d'individus. Tout d'abord, les diplômés d'une école de photo ont été plus enclins à répondre à la question que les non-diplômés, avec 78 % contre 68 % de réponses respectivement. Il semblerait ensuite que les individus sortis d'une école soient plus susceptibles que leurs contreparties de connaître quatre auteurs ou plus. 35 % des individus sortis d'une école de photographie reconnaissent entre un et deux noms d'auteurs, contre 44 % chez les autres. 26 % des diplômés d'école reconnaissent cinq références ou plus, contre 13 % chez leurs contreparties.

École Photo	Nb. refs. Effectifs	Nb.refs./individu
Oui	194	62
Non	217	79

Table 97. Références rapportées aux individus selon la réalisation d'une école. $n=141$

Notre hypothèse est que les individus diplômés d'une école de photographie sont mieux dotés en capital culturel que les autres. Les résultats du tableau ci-dessus semblent en effet pointer vers cette direction. Pour étayer cette hypothèse, nous testons la robustesse de cette relation par un test de Khi 2 (p-valeur 0.09876 > 0.05). La différence entre les diplômés et les non-diplômés n'est pas assez forte pour que nous puissions exclure l'absence de relation. Nous sommes vraisemblablement en présence ou d'un effet faible, ou de résultats imputables à d'autres causes que la détention d'un diplôme d'école de photographie.

Comment expliquer les différences de revenus ?

Sur le marché du travail, les jeunes sont plus fragiles que leurs aînés. La moitié seulement parvient à vivre du seul métier de photographe, ce qui explique la proportion engagée dans une autre activité rémunératrice. De plus, les moins de quarante ans ont plus fréquemment un statut d'indépendant (auto-entrepreneur et patron de TPE). On constate que cette catégorie des plus jeunes est également celle qui déclare les plus bas revenus. Nous choisissons de tester l'hypothèse selon laquelle les revenus varient avec l'âge de l'individu.

	<50 ans	50-59	>60	Total
<1500 €	26	21	20	67
1500 - 2000	22	20	17	59
>2500	20	25	16	61
Total	68	66	53	187

Table 98. Age x Rémunération, p-valeur > 0.05

	<50 ans	50-59	>60
<1500 €	38	32	38
1500 - 2000	33	30	32
>2500	29	38	30

Table 99. Age x Rémunération, pourcentages (%)

Nous avons déjà montré que les individus âgés de 50 à 59 ans appartenait à la catégorie d'âge avec les plus hauts revenus. On remarque pourtant une tendance au global à une répartition par tiers. À cause du découpage des modalités en catégories robustes (avec des effectifs par case dépassant 5 individus), le pouvoir relationnel que l'on cherche à mesurer se retrouve réduit. Tel quel, nous ne pouvons pas soutenir que la rémunération des photographes dépend de l'âge.

En revanche, la même hypothèse avec l'ancienneté donne de meilleurs résultats et permet aussi de trier les individus selon leur expérience dans le milieu. Ainsi, les individus

récemment reconvertis, indépendamment de leur âge, se retrouvent logiquement parmi les moins expérimentés.

	<15 ans	15-30	>30 ans	Total
<1500 €	34	16	16	66
1500 - 2000	23	14	21	58
2500-3000	7	10	11	28
>3500	7	15	11	33
Total	71	55	59	185

Table 100. Expérience x Rémunération, p-valeur < 0.05*

	<15 ans	15-30	>30 ans
<1500 €	48	29	27
1500 - 2000	32	25	36
2500-3000	10	18	19
>3500	10	27	19

Table 101. Expérience x Rémunération, p-valeur < 0.05*

Au vu de ces résultats, il convient de reconnaître que l'expérience, définie par l'ancienneté déclarée des individus dans la profession, est une mesure expliquant une partie non négligeable des variations de revenus entre individus. On note que plus l'expérience est élevée, mieux l'individu est prémuni contre la précarité des bas salaires et il est plus susceptible de profiter des hauts salaires. Mais, après trente années d'ancienneté, ces bénéfices semblent se limiter à la précarité réduite.

Qui détient le plus de « style » ?

Les réponses à cette question semblent indiquer que la plupart des répondants estiment avoir un style dans leur travail personnel. Nos demandes de précisions ont été satisfaites et nous avons pu être renseignés sur ce que les photographes placent derrière ce terme. Pourtant, notre connaissance de la constitution des individus ayant répondu favorablement est nulle. Qui parle lorsqu'il affirme avoir du style ? Nous confrontons ces données à nos variables démographiques pour en apprendre plus.

	Femme	Homme	Total
Non	10	58	68
Oui	31	85	116
Total	41	143	184

Table 102. Sexe x Style Pro, p-valeur = 0.05

	Femme	Homme
Non	24	41
Oui	76	59

Table 103. Sexe x Style Pro, pourcentages %

Bien que la p-valeur de notre test de Chi 2 ($p = 0.05863$) et de notre test de Fisher ($p = 0.06763$), réalisé en complément du premier, ne satisfont pas nos conditions d'acceptabilité, les résultats sont autour du seuil d'erreur. Ce qui nous encourage à penser, malgré les résultats, qu'il y a peut-être une relation entre le sexe et la déclaration d'un style professionnel. Si cette relation est juste, alors les femmes seraient en effet plus susceptibles que les hommes de revendiquer un style propre. Dans notre échantillon, 76 % des femmes contre 59 % des hommes affirment détenir un style propre. Nos autres tentatives pour définir les détenteurs de style ne sont pas très fructueuses.

	IDF	Autre	Total
Non	28	44	72
Oui	40	79	119
Total	68	123	191

Table 104. Région x Style, pourcentages colonne, $p > 0.05$

	<= Bac	Bac +2	Bac +3-5	Total
Non	17	21	21	59
Oui	36	29	51	116
Total	53	50	72	175

Table 105. Niveau de diplôme x Style, p-valeur > 0.05

Qui est distingué par un prix photographique ?

Nous avons une première réponse à apporter à ce questionnement : à savoir, que ceux qui remportent des prix sont ceux qui participent à des concours. Il faut jouer pour gagner... Pourtant, nous sommes curieux d'en savoir plus sur le profil des vainqueurs. Parmi les croisements effectués, celui de la région et de la détention d'un prix semble le plus lié.

	IDF	Autre	Total
Non	29	32	61
Oui	14	44	58

Total 43 76 119

*Table 106. Région x Prix photographique, p-valeur < 0.05**

	IDF	Autre région
Non	67	42
Oui	33	58

Table 107. Région x Prix photographique, pourcentages colonne %

Parmi les vainqueurs de concours photographiques, les trois quarts sont issus de région. Parmi les participants à un concours organisé par région, plus de la moitié a remporté un prix (58 %). Seul un tiers de Parisiens et assimilés peut revendiquer la même chose.

8. Résumé des tests statistiques

Pour résumer nos contrôles et tests statistiques, nous avons trouvé des relations avérées et des relations non avérées. Ces résultats sont intéressants dans les deux cas, puisqu'ils nous permettent d'avancer des propos avec un certain niveau de confiance. Ainsi, nous avons trouvé que l'éducation n'est pas détenue à part égale par tous les membres de notre échantillon. Les études longues sont favorisées par les femmes et les jeunes (moins de 50 ans).

Le niveau de diplôme ne semble pourtant pas avoir de rapport avec le nombre de connaissances universitaires détenues par nos photographes, ni sur la présence d'un style, la perception d'un prix photographique, ou même la répartition des revenus... On peut d'ailleurs étendre ce constat à l'école de photographie qui, au vu de nos données, ne semble pas avoir de poids sur l'insertion professionnelle, ni la qualité de vie de nos photographes. En revanche, la réalisation d'une école rend les individus plus frileux à se reconnaître comme détenteurs d'un style par rapport à ceux qui n'ont pas fait d'école (le niveau d'instruction, lui, ne semble pas jouer autant). On pourrait spéculer que la réalisation d'une école influence négativement la confiance des individus en leurs capacités et leur légitimité. Croisé avec notre absence de lien entre niveau d'éducation et connaissances universitaires, on pourrait même avancer que cette confiance sabordée n'est pas le résultat d'un effet Dunning-Kruger, où la confiance en soi est fonction de son niveau de connaissance. L'éducation des photographes est plutôt une entreprise individuelle, faite de rencontres, d'habitudes culturelles et de lectures entreprises spontanément, hors d'un cadre d'étude institutionnel. Car, force est de constater, nos photographes ont de véritables habitudes de consommation culturelle. Cette dernière étant un enjeu de représentation dans la sphère de ses pairs et, surtout, vis-à-vis du public dont la distinction est un enjeu professionnel en soi.

Nous avons trouvé une relation significative entre la rémunération et l'ancienneté dans la profession. Prise comme indice de l'expérience accumulée, l'ancienneté permet de statuer sur les revenus perçus. Plus l'expérience est forte, plus les revenus sont élevés, une relation somme toute logique que nous avons le plaisir de confirmer dans cette étude. Pourtant, il semble y avoir un effet de plafond, à partir de 30 années d'ancienneté, les revenus sont moins dispersés que ceux avec 15 à 30 années d'expérience dans le métier. Ils se concentrent entre 1 500 et 3 000 euros bruts par mois. avec moins de hauts salaires. L'âge, quant à lui, joue un rôle moins net sur la rémunération à cause des phénomènes de reconversion que nous avons soulignés.

Au rang des découvertes significatives, nous avons également trouvé que l'origine géographique pouvait avoir une influence sur le succès des photographes. Ainsi, ceux qui ont remporté un prix photographique pour leur travail sont plus souvent issus de régions différentes de l'Île-de-France. Cette trouvaille montre les effets parfois pervers de la concentration géographique, puisqu'une part importante de nos effectifs évolue à proximité de Paris, où la concurrence est plus rude qu'ailleurs en France. Ceci laisse moins de temps aux individus de participer à des concours. Même si nos données sont insuffisantes pour étayer cette hypothèse, on pourrait avancer que la concentration géographique induit peut-être une homogénéisation

des travaux. Les régions moins densément peuplées de photographes professionnels favorisent l'épanouissement d'une patte particulière, ou moins proche de ses pairs. Ce que confirme la plus forte présence d'individus revendiquant un style en province par opposition aux Parisiens.

D'autres pistes n'ont pas pu être explorées, faute d'effectifs suffisants et de questions de recherche restées sans réponse. C'est le cas avec la population des héritiers, ces photographes disposants de proches exerçant le métier de photographe professionnel. Nous aurions souhaité comparer leur insertion professionnelle et leur qualité de vie par rapport aux non-héritiers, en subodorant une relation favorisant les premiers. Faute d'un contingent adéquat, cette piste reste inexplorée, comme tant d'autres.

Quatrième partie : l'enquête d'archive

1. Trouver une source : *Le Photographe* de Paul Montel

Pour cause de confinement dû à la CoVid-19, nous nous sommes retrouvés dans l'impossibilité physique de poursuivre nos observations *in situ* et de rencontrer de nouveaux photographes en vue de réaliser d'autres entretiens. Afin de mettre ce temps à profit et de respecter notre engagement interdisciplinaire, nous avons jugé bon de mener une étude sur la base d'un corps d'archives. Étant, ici aussi, limités par les contraintes pesant sur les déplacements en personne, nous avons opté pour l'analyse d'un corpus de documents historiques numérisés. Notre choix s'est rapidement porté sur les ressources numérisées sur le site Internet Gallica.fr de la Bibliothèque Nationale de France.

L'objectif n'étant pas de recenser aveuglément toute production écrite sur le sujet, nous avons cru bon de trouver des sources historiques pouvant nous donner des informations longitudinales sur la photographie et ses praticiens. Nous avons donc choisi d'interroger Gallica.fr en nous limitant aux seules publications périodiques. Nous avons retenu un premier ensemble de dix revues dont un survol en quelques chiffres est fourni dans le Tableau 108.

Revue	Sous-titre	Deb.	Fin	N°
Le Nord Photographe	Bulletin mensuel des sociétés photographiques de la région	1896	1914	157
Le Petit Photographe	Journal des amateurs et des débutants	1900	1903	24
L'Objectif	Fédération syndicale des photographes professionnels du Nord-Ouest	1928	1939	117
L'Instantané	Journal mensuel de tout amateur photographe	1930	1938	31
Le Rayon Bleu	Pour amateurs	1870	1870	8
L'Écho Photographique	Bulletin de la société des amateurs photographes de Paris	1895	1914	148
Le Photographe	Revue de la photographie française et étrangère	1855	1856	5
Le Photographe	Organe des syndicats et des photographes professionnels	1913	1952	778
Gazette du Photographe Amateur	/	1893	1905	142
L'Amateur Photographe	Paris	1886	1900	33
TOTAL	/	1855	1952	1443

Table 108. Liste des revues potentielles, source : www.gallica.fr

Ce premier ensemble de dix revues présente une belle amplitude historique avec 97 années répertoriées (1855 - 1952) et il comporte un grand nombre de numéros (1 443). Cependant, traiter dix revues comme une seule source ne parut pas judicieux, tant à cause du volume à traiter que de son hétérogénéité. Certaines de ces revues sont à destination du grand public – comme *Le Petit Photographe* ou l'*Amateur Photographe* – alors que d'autres sont une émanation professionnelle, tels que l'*Objectif*. Certaines portent un regard national, voire international, sur les questions relatives à la photographie – nommément *Le Photographe* –

alors que d'autres se concentrent sur un contexte local et régional – comme *Le Nord Photographe*. Enfin, il existe aussi des inégalités dans leur traitement par Gallica.fr, qui les rendent moins exploitables. Certaines ne sont numérisées que sur quelques mois – comme le *Rayon Bleu* – alors que d'autres sont archivées sur des décennies. Une telle diversité n'est pas propice à la constitution d'un seul corpus. Au moment de notre consultation de Gallica.fr en août 2020, il apparaît que les revues explicitement destinées aux amateurs photographes comptabilisent 386 numéros contre 1 057 numéros pour les revues à destination des professionnels. Ces mêmes revues professionnelles s'étirent, en moyenne, sur 18 années de publication contre seulement 8 du côté des publications d'amateurs. À la lumière de ces précisions, le choix d'une revue professionnelle s'est imposé.

Parmi les revues à destination des photographes professionnels, une seule a été retenue. Il s'agit de la revue *Le Photographe*, dont chaque numéro est assorti d'un liseré donnant au lecteur la mise en garde suivante : « *Avis très important. Notre publication ne s'adressant qu'aux professionnels de l'industrie photographique, nous nous réservons le droit de refuser tout abonnement aux personnes n'exerçant pas une profession se rattachant à la photographie.* »¹⁸⁰

Bien qu'elle changeât plusieurs fois de sous-titre, passant d'« *Organe des syndicats et des photographes professionnels* » à « *La Revue Technique des Professionnels et du Commerce Photographique* », elle conserva un seul et unique président, M. Paul Montel. Elle fut publiée durant plus de quarante ans, de 1910 à 1952. En plus d'offrir une plage temporelle étendue, elle offre également le corpus le plus conséquent avec 778 numéros numérisés sur une période effective de 33 années allant de 1913 à 1949¹⁸¹. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé de mention portant sur le volume d'impression de cette revue, dans l'idée de mesurer son lectorat potentiel. Puisque l'influence de cette revue ne semble pas directement mesurable, nous y viendrons par des voies détournées. En nous fiant à sa longévité, ainsi qu'à la persistance des rubriques « *Annonces* » et « *Courrier des lecteurs* », nous pouvons supposer que la revue devait connaître un franc succès, et ce, malgré les aléas de l'histoire.

Outre la question de la qualité de la source, se pose celle de son traitement par une seule personne. Afin d'exploiter cette ressource de façon sérieuse et en un temps raisonnablement limité, nous avons constitué un échantillon de 99 numéros, soit trois numéros par année effective de parution. Les numéros furent piochés au hasard à l'aide d'un générateur de chiffres aléatoires compris entre 1 et 24. Pour les années 1913 et 1914, le tirage fut réalisé avec des chiffres compris entre 1 et 52 puisque la publication était alors hebdomadaire. En réalisant trois jets pour une année considérée, on obtint ainsi l'ordre des revues à retenir. En cas d'impossibilité, un tirage aléatoire fut réalisé jusqu'à obtention d'un chiffre compris dans l'ensemble des numéros disponibles pour l'année en cours. Au total, nous avons analysé 4 408 pages, soit près de 13 % du total des numéros disponibles de la revue *Le Photographe* sur Gallica.fr.

¹⁸⁰ *Le Photographe* (1910), 20 octobre 1922, p. 1.

¹⁸¹ La base a depuis été augmentée, en juillet 2023, et inclut les années 1910 à 1913 ainsi que les années 1949 à 1952.

Présentation de l'échantillon

La présentation de la revue étant faite, nous pouvons envisager son traitement. Pour ce faire, nous avons retenu deux approches. La première a consisté à répertorier précisément le volume de pages, ainsi que la structure de chaque numéro en la décomposant selon des rubriques. Ces rubriques, quantifiées en nombre de pages par numéro, sont au nombre de cinq : Publicité, Annonces, Courrier des lecteurs, Technique et pratique photographiques, Corporation et nouvelles syndicales. Les deux dernières méritent plus d'explications. Ainsi, la rubrique « Technique et pratique photographiques » regroupe tout article portant sur le matériel photographique, les formules chimiques ou optiques, l'esthétique des portraits, ou encore les éléments de style. La rubrique « Corporation et nouvelles syndicales » regroupe, quant à elle, les adresses du président aux lecteurs-photographes, les bulletins corporatifs ou fédératifs français comme étrangers et des notes syndicales sur des sujets aussi divers que les prix des services et fournitures, les droits d'auteur, le mode de calcul des impôts ou encore la jurisprudence. Ces informations ont été consignées dans un tableau consultable en annexe. Sa lecture est aisée. Chaque ligne correspond à un numéro. Suivent ensuite, en colonne, son numéro de tirage aléatoire, l'année, le mois et le jour de publication, les cinq rubriques précisées ci-dessus, le total de pages, ainsi que des remarques sur des points à retenir.

La deuxième approche, plus méticuleuse, s'est portée sur les propos tenus au sein de chacune des cinq rubriques. Des extraits particulièrement marquants ou pertinents ont été prélevés en vue de les intégrer à notre analyse. De même, certains articles ont été reproduits en entier parce qu'ils nous sont apparus comme représentatifs de tendances observées dans nos autres jeux de données. Enfin, certaines unes ont été reproduites, par simple curiosité, pour montrer l'évolution graphique de la revue.

2. Analyse de la structure de la revue

2.1 Vitalité éditoriale

En substance, notre première approche est statistique. Il s'agit de comprendre les évolutions de la revue au gré du temps, les éventuels changements dans son contenu et son état de santé. Premier indicateur allant dans ce sens : le rythme de parution de la revue.

Entre 1910 et 1914, *Le Photographe* est paru de façon hebdomadaire, avec un numéro tous les dimanches, avant de devenir une revue bimensuelle au sortir de la Première Guerre mondiale, avec un numéro les 5 et les 20 de chaque mois. Un bouleversement de taille pour la jeune revue est sa disparition momentanée durant le premier conflit mondial, qui entraînera le déménagement du siège de la revue de Lyon à Paris. Hormis le vide de parution de quatre ans entre 1915 et 1918, on note que certaines années furent particulièrement maigres, comme

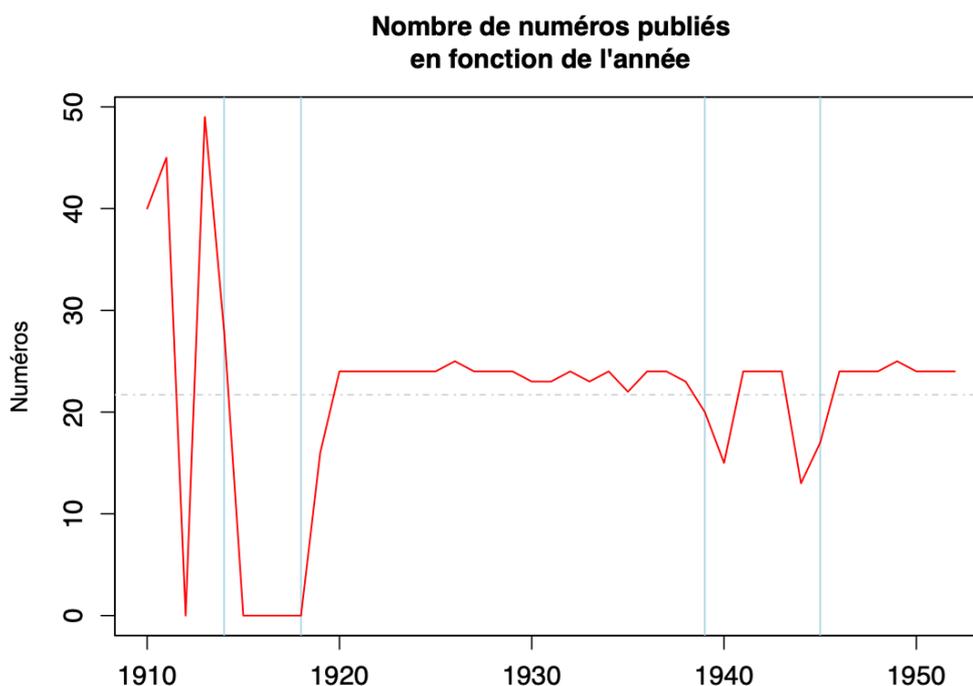


Figure 21. Le Photographe, N° selon l'année

en 1940 où l'on ne compte que 15 numéros parus dans l'année. Le tableau ci-dessous résume cette évolution dans le temps. Il convient de rappeler que ces chiffres proviennent de Gallica.fr et que seules les revues numérisées sont comptabilisées dans ce décompte. Notre hypothèse est que le fonds, tel qu'il est scanné et répertorié, peut fournir un gage de l'état de la publication. Nous partons donc du principe que les fluctuations sont plus dues au contexte historique, qu'à la simple absence de ces numéros au sein du fonds.

Ce *caveat* étant précisé, nous pouvons commenter les résultats. Hormis l'absence inexplicable de numéros en 1913, les deux autres périodes troubles, indiquées par deux tranches dans les abscisses, sont claires. La Première ainsi que la Seconde Guerre mondiale ont un effet net sur la revue : une interruption complète entre 1914 et 1919, et un ralentissement manifeste entre la fin de 1938 et la fin de l'année 1945. La moyenne des numéros publiés par an est de 21,7, elle correspond à la ligne bleue en pointillés.

Ces résultats sont confirmés par un deuxième indicateur de santé qui est le volume, en pages, de chaque numéro. Non seulement la quantité de numéros n'est pas la même d'une année à l'autre, mais le nombre de pages d'un numéro à l'autre n'est pas constant. D'abord fixe avec des numéros de vingt-quatre pages, entre 1910 et 1914, la revue devient, au sortir de la guerre, bien plus variable. Ayant tiré au sort trois numéros par an, nous avons utilisé la moyenne du nombre de pages dans les trois numéros pour constituer une seule valeur par an, reprise dans le Fig. 21.

Comme précédemment indiqué, la revue a d'abord connu un seuil constant de vingt-quatre pages par numéro. À partir du moment où elle devient bimensuelle en 1919, le nombre de pages double. En résulte la division par deux de sa fréquence de parution. Des années 1920

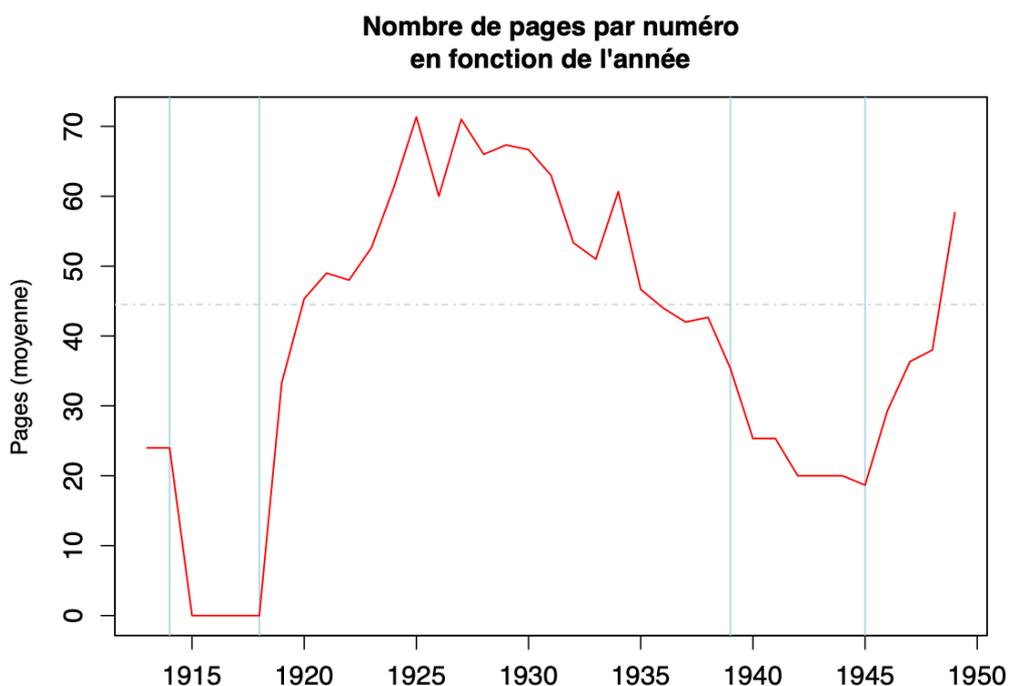


Figure 22. *Le Photographe*, Nb. pages selon l'année

jusqu'aux années 1930, une tendance à la hausse s'observe, avant un déclin relatif et une reprise au sortir de l'année 1945. La moyenne pour notre période est de 44,5 pages par numéro. Une limite est à souligner, avec seulement trois numéros par an dans notre échantillon, nous ne pouvons pas faire grand cas de la variabilité observée. Pourtant, même avec cette approche lacunaire, on obtient une courbe tendancielle proche de celle du premier graphique, montrant le nombre de numéros publiés par an. Nous constatons, comme dans le premier graphique, que la Deuxième Guerre mondiale se traduit par la baisse du nombre de pages par numéro. Non seulement la revue paraît moins fréquemment, mais elle devient également plus frugale, une conséquence directe des difficultés humaines et matérielles de la période. Pourtant, la Deuxième Guerre mondiale n'entraînera pas la disparition de la revue, qui poursuit sa publication par-delà la période trouble pour reprendre un rythme et une densité similaires à ceux d'avant-guerre. *Le Photographe* est une revue résiliente. Entre sa longévité et sa robustesse, elle semble avoir toutes les qualités pour constituer une source d'étude prometteuse.

2.2 Distribution du contenu

De la même manière qu'il nous a été possible d'appréhender la santé de la revue par le biais de données choisies, nous appliquons la même philosophie concernant son contenu. Pour rappel, tout contenu, présent dans les 4 408 pages consultées, a été catégorisé au sein de cinq rubriques : Publicité, Annonces, Courrier des lecteurs, Technique et pratique photographiques, Corporation et nouvelles syndicales. En raison d'un nombre de pages trop faible pour la

rubrique « Courrier des lecteurs », celle-ci a été abandonnée dans ce pan statistique de l'analyse.

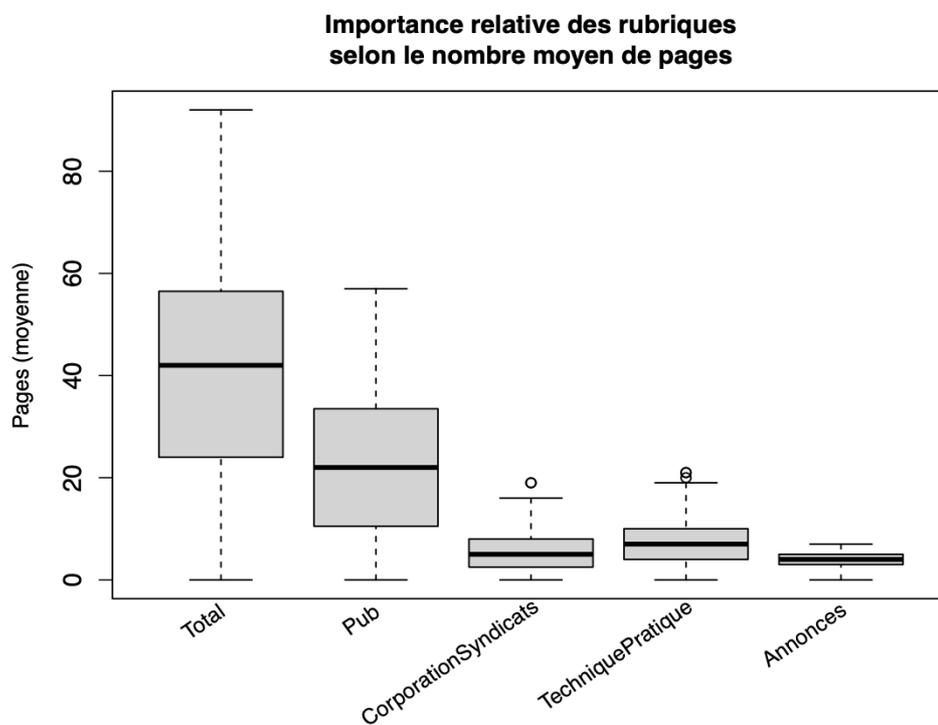
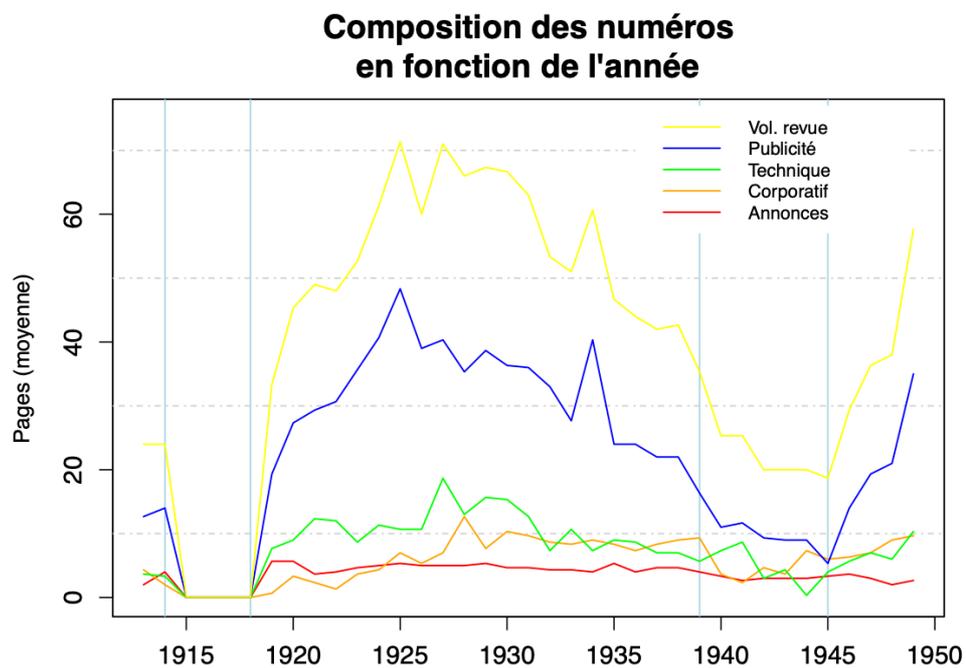


Figure 23. *Le Photographe*, Structure de la revue

La prise en compte de la place relative de chacune des rubriques permet de dessiner le contour de la formule proposée par *Le Photographe*. Dans l'ensemble des combinaisons imaginables, celle retenue par M. Paul Montel est révélatrice d'une hiérarchie des préoccupations qui traversent son lectorat, et par là-même une partie de la population des photographes professionnels.

À la lecture des deux tableaux récapitulatifs présentés ci-dessus, on remarque de suite la prépondérance de la publicité. Elle représente, à elle seule, la moitié des pages par numéro publié. On note aussi que sa courbe est pratiquement identique à celle de la taille de la revue, i.e. son nombre de pages. Cette observation est par ailleurs confirmée par une analyse de corrélation entre ces deux variables. La quantité de publicité et le volume de la revue sont fortement corrélés, $r(109) = .97$, $p < 0.001$. Ceci signifie que la quantité de publicité présente dans un numéro du *Photographe* détermine toujours la moitié de son volume total exprimé en nombre de pages. C'en est un indice indubitable quant au financement de la revue. Intuition qui se trouve confirmée par cet extrait du rapport financier du 27 juillet 1913, établi par un certain M. Rambaud : « *Pour la première fois [en trois ans d'existence de la revue], nous avons pu établir un Bulletin Mensuel bien à nous, dont les frais d'impression et d'envoi à chaque membre ont été couverts par la publicité qui y a été introduite.* »

Ces deux variables étant à ce point liées, on comprend que la publicité est un moteur majeur dans la publication de cette revue. La publicité étant l'une des conditions de possibilité de la revue, de même que les revenus générés par les souscriptions des lecteurs¹⁸², ainsi que les dons. Elle signifie aussi quelque chose quant au monde professionnel des photographes, dont *Le Photographe* se veut le relai et la ressource : ce milieu est tributaire du progrès technologique, et du cortège d'applications pratiques qui en découlent. Le commerce d'appareils photographiques et surtout la gestion de cet écosystème – avec la vente des fournitures et des services sans lesquels la pratique ne serait pas embrassée par les masses – sont des domaines fortement profitables. Dans la ligne de ce progrès, le profit, qui dépend de l'aptitude du photographe à se distinguer de ses confrères et de proposer de nouveaux produits et services qui stimulent la demande, suit la même courbe ascendante. Progrès, publicité et profit sont les véritables moteurs de l'industrie photographique au XX^e siècle. Cette trinité se retrouve précisément inscrite dans la structure même de cette revue, qui donne, autant qu'elle ausculte, le pouls de toute une profession.

Il découle de cette observation que les articles consacrés aux questions techniques et pratiques sont effectivement les deuxièmes, en ordre d'importance, derrière la publicité. Ces derniers dissèquent et comparent tous les éléments matériels qui constituent le *dispositif* du photographe. Appareils photographiques, surfaces d'enregistrement, papiers, chimie, etc. un nombre important de produits sont passés en revue par des photographes et des techniciens dans le but de fournir des explications claires et opérationnelles. Ils sont une façon de séparer le bon

¹⁸² Le prix de la revue a connu des fluctuations, comme en témoigne cet extrait du numéro du 20 avril 1925, p. 168 : « *Les développements considérables que nous n'avons cessé de donner au Photographe en vue de fournir aux professionnels une documentation complète et rapide sur toutes les questions techniques et commerciales concernant la Photographie, les hausses continuelles du prix du papier, les frais d'impression, de gravure, d'affranchissement, nous obligent à élever légèrement le prix de l'abonnement annuel, qui se trouve porté à 12 fr. 50.* ».

grain de l'ivraie et d'encourager, par voie de conséquence, des comportements d'achat. Dans une moindre mesure que pour la publicité, nous relevons une corrélation forte entre l'évolution du nombre de pages consacrées aux questions techniques et pratiques et le volume de la revue $r(109) = .79, p < 0.001$. Malgré son titre, *Le Photographe*, accueille des nouvelles qui ne se limitent pas à la stricte image fixe. Dans les colonnes techniques et pratiques, on célèbre également la cinématographie et les frères Lumière. Des articles techniques sur les procédés de l'image animée paraissent avec une certaine régularité, ainsi que les morts, récompenses, inaugurations et associations de cinématographes de cette discipline-sœur.

En revanche, une distinction est à faire avec la rubrique sur les nouvelles syndicales. C'est la troisième rubrique en termes de pages occupées par numéro. C'est également la variable la plus faiblement corrélée à l'évolution de la taille de la revue $r(109) = .57, p < 0.001$. Au-delà de cette question de la corrélation, c'est l'importance relative des contenus entre eux qui est signifiante. Si la médiane du nombre de pages par numéro dans la rubrique technique est de 7 pages, celle du nombre de pages par numéro dans la rubrique corporative est de 5 pages, comme on peut le voir sur le *boxplot* ci-dessus.

Par ailleurs, nous avons été frappés par la quantité d'articles empruntés à des journaux ou organes syndicaux de l'étranger au sein de cette rubrique. La rédaction du *Photographe* gardait un œil résolument tourné vers l'Autriche (*Journal photographique de Vienne*), l'Allemagne (*Die Photographische Industrie, Photographische Korrespondenz*), les États-Unis (*Photographic Journal of America, The Amateur Photographer, The Camera, Bulletin of Photography*), le Royaume-Uni (*British Journal of Photography*), l'Italie (*Gazetta della Fotografia*), la Suisse (*La Revue Suisse de Photographie*) et la Belgique (*La Revue Belge des Photographes*). Il est envisageable que *Le Photographe* ait servi, entre autres, à internationaliser les savoirs et par là-même à homogénéiser les méthodes suivies par les professionnels d'un pays et à l'autre. Cette intuition est confortée par la tenue régulière de congrès de photographie dont *Le Photographe* se fait le porte-voix. Comme le *Professional Photographers' Association* qui se tient au *Prince's Galleries* de Londres et rassemble 800 photographes « *envoyés de tous points du monde* » (*Le Photographe* (1910), 20 octobre 1922, p. 280). La rubrique corporative et syndicale est, en plus d'un relai pour les nouvelles nationales et régionales, une fenêtre ouverte sur le monde.

À l'inverse, la dernière rubrique est d'un intérêt plus restreint. Elle est consacrée aux annonces publiées par les photographes. Ces dernières concernent tout autant la vente d'appareils et d'équipement de laboratoire que des annonces matrimoniales. On peut ainsi trouver des demandes émanant de jeunes hommes cherchant à se marier : « *Fils de photo, conn. métier à fond, épouserait fille de photo. Pouv. rep. Maison de ses parents. Réf. sér. _ Ecr. au journ. qui transm. 624* » ou encore « *Mr. Photographe, 25 ans, cherche jeune fille ou jeune veuve, âge en rapport, connaissant bien la partie et commerce en vue mariage, très sérieux. _ Bureau du journal. 764* » (*Le Photographe* (1910), 20 juillet 1926). Comme on peut trouver des demandes provenant de l'autre bord : « *Jeune fille de la partie, bonne situation, accepterait union avec photographe sérieux, bien élevé, de 25 à 30 ans, en vue reprendre maison photo. _ Écrire au journal qui transmettra. 468* » (*Le Photographe* (1910), 5 mai 1926) ou bien celle-

ci : « *J. h. 29 ans, sér., agr. sport. ayant atelier et belle clientèle, cherche corr. 23 à 30 ans, but mariage, sér., trav. et affect. Envoy. photo. Disc. abs. _ Écrire au bureau de la Revue 145.* »¹⁸³

Cette rubrique est la moins importante quantitativement, avec une moyenne de 4 pages par numéro, mais elle est la plus stable dans le temps, avec une médiane ainsi qu'un écart type de 4 pages, soit la variabilité la plus faible de toutes les rubriques. Cette stabilité entre 1910 et 1950, et même durant le deuxième conflit mondial, nous montre que ces annonces sont à traiter comme une constante. Cette communication entre photographes, sur le mode du télégramme, n'est jamais rompue. Un détail qui nous fournit un gage supplémentaire de la portée corporative et de la fonction sociale du *Photographe* pour tous les professionnels.

¹⁸³ *Le Photographe* (1910), 20 février 1934.

3. Thématiques entre 1910-1952

La formule de la revue étant explicitée, une hiérarchie des contenus s'est dessinée, faisant la part belle au commerce, à la publicité et à l'innovation technologique. Il convient désormais de colorier ce tableau à l'aide de données plus fines, tirées de la lecture attentive des articles. Deux objectifs animent cette partie : restituer les tendances perçues au sein des articles dans nos cinq rubriques et donner la parole aux professionnels de l'époque sur des questions qui sont, parfois, toujours d'actualité. Cette lecture a été faite ultérieurement à la constitution de la bibliographie. Les articles et les propos rapportés ont été retenus parce qu'ils font directement écho aux constats de l'étude de Claude Vauclare et Rémi Debeauvais¹⁸⁴, d'Irène Jonas¹⁸⁵, de l'équipe bourdieusienne¹⁸⁶. Ce biais dans la sélection des exemples étant restitué, nous devons également souligner une autre limite : la porosité des rubriques. En effet, les questions centrales se trouvent bien souvent traitées dans plusieurs rubriques en raison de leurs implications techniques, commerciales, corporatives et légales à la fois. Le regroupement des propos en rubriques et sous-rubriques a donc été fait selon les propriétés et les implications les plus saillantes d'une question donnée.

3.1 Technique et pratique

a) Objets et savoirs

Il paraît opportun de démarrer cette partie par l'exposition du contenu qui est, derrière la publicité, le plus important en nombre de pages par numéro. Nous présentons ici quelques extraits choisis qui illustrent la relation entre les objets et les savoirs en matière de photographie. Empruntée, dans l'esprit, à André Leroi-Gourhan cette dichotomie reflète la relation fondamentale qui lie les gestes et les programmes¹⁸⁷. Les articles qui nous intéressent sont pratiques. Ils sont rédigés, par des photographes et des techniciens spécialisés, pour montrer en quoi certaines évolutions technologiques méritent d'être suivies et adoptées par leurs confrères.

On trouve pléthore d'articles consacrés aux appareils photographiques et cinématographiques ainsi qu'aux diverses méthodes et procédés en vigueur. Ces articles entrent dans le détail du fonctionnement de l'appareil au profit d'amateurs comme de professionnels. On peut citer, à titre d'exemple, la revue technique du « Cent Vues » du fabricant Mollier – un appareil compact, à destination des amateurs, qui emploie de la pellicule cinématographique 35mm – qui exécute jusqu'à cent photographies au format 18x24mm sur une pellicule longue de deux mètres et permet même la projection de ces images, après développement, grâce à l'ajout d'un support. Son emploi, bien qu'aisé, ne peut se passer des fabricants et des photographes-boutiquiers puisque l'approvisionnement en film rend l'amateur

¹⁸⁴ Claude Vauclare et Rémi Debeauvais, *Le Métier de photographe*, Op. Cit., 2015.

¹⁸⁵ Irène Jonas, Florence Ryk, Emmanuel Sulzer, *La Santé des photographes*, Céreq, 2019.

¹⁸⁶ Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art Moyen*, Op. Cit, 1965.

¹⁸⁷ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, (1964), Tome 2, *La mémoire et les rythmes*, 2022.

dépendant du circuit de distribution de ce bien, et que le développement de la pellicule et les tirages (ou la projection) subséquents supposent de posséder l'encombrant matériel adéquat. Par essence, les appareils à destination des amateurs sont insérés dans une boucle commerciale qui lie les consommateurs aux fabricants et aux photographes professionnels. Même constat pour les biens cinématographiques, pour lesquels la pellicule doit suivre le même traitement avant de pouvoir être projetée à domicile par le particulier. Si le premier cinématographe capable d'enregistrer et de projeter des images animées voit le jour en 1895 (Le Cinématographe Lumière), il aura fallu moins de trente ans pour que les foyers français se dotent d'appareils plus commodes, plus puissants et bien moins onéreux pour projeter leurs films, tels le Pathé-Baby ou l'Éblouissant.¹⁸⁸

Dans les lignes qui suivent, on nous vante une méthode, dite *Artigue*, qui, en plus d'une manipulation aisée, permet de réaliser des portraits fidèles tout en se passant de retouches. Un gain de temps et une économie de moyens appréciables pour tout professionnel :

« Il consiste à impressionner à la fois deux plaques, l'une derrière l'autre dans le même châssis, les deux surfaces sensibles tournées vers l'objectif ; la première, située dans le plan de netteté, fournit le dessin ; la seconde, en arrière de ce plan de l'épaisseur du premier verre, ne reçoit les rayons lumineux qu'au travers de la première couche sensible laiteuse, et ne peut reproduire que des masses floues, qui constituent les valeurs. Après traitement séparé, les deux clichés sont remis dans leur position primitive et le tirage exécuté comme s'il s'agissait d'un cliché unique. [...] ses avantages sont considérables : il donne une enveloppe très spéciale et fort agréable, avec sensation de relief, offre une grande souplesse entre les mains de l'opérateur, par la qualité et la valeur relative octroyées à chacun des deux négatifs ; enfin, il conserve la ressemblance parfaite du modèle, en supprimant la retouche ou la rendant insignifiante. »¹⁸⁹

En somme, tout objet et tout procédé s'accompagne d'instructions à l'emploi. La revue *Le Photographe* a pour mission de faciliter leur appropriation pour aider les professionnels à constituer un « bagage technique », indispensable à leur pratique et à leur pertinence. Articles ciblés, revues de matériel ainsi que reproductions d'ouvrages techniques¹⁹⁰ répondent à cette mission – *Le Photographe* accueille régulièrement des encarts, à vocation tant publicitaire qu'informatrice, reproduisant des extraits de livres spécialisés comme *La Technique photographique* de L.-P. Clerc ouvrage qui : « [...] traite largement les questions de pratique photographique, et fournit aux professionnels, aux amateurs, aux techniciens de la photographie des renseignements, recettes, procédés, tours de main, recueillis et contrôlés depuis de longues années et puisés aux meilleures sources d'informations françaises et étrangères. » Soumis au rythme du progrès et à l'accélération des innovations, les photographes doivent maintenir une longueur d'avance pour justifier leur fonction et, par conséquent, leurs prix.

¹⁸⁸ *Le Photographe* (1910), 20 août 1927, p. 356.

¹⁸⁹ *Le Photographe* (1910), 20 janvier 1923, pp. 17-19.

¹⁹⁰ *Le Photographe* (1910), 5 janvier 1934.

b) Une affaire de famille

Il est certes intéressant de relever les avantages de la méthode Artigue, présentée plus haut, par rapport à d'autres procédés de reproductions en cours à l'époque – notamment le négatif simple sur gélatino-bromure – qui ne se passent pas aussi aisément de retouches et autres ajustements postérieurs à la prise de vue. Mais c'est la source de cette innovation qui retient notre attention : M. Artigue, dépositaire du procédé, est artiste-peintre et non photographe. Qui plus est, le frère de M. Artigue, qui est l'inventeur d'un papier de tirage photographique « charbon-velours », n'est pas non plus photographe bien que sa contribution soit pertinente pour le milieu. Ainsi, il apparaît souvent que le perfectionnement technique n'appartient pas seulement, voire du tout, au seul photographe :

« Les progrès les plus remarquables accomplis dans le domaine de la photographie sont dus à des non-professionnels : amateurs, savants, techniciens, artistes, etc., et cela vient sans doute de ce qu'un professionnel très occupé a suffisamment à faire avec les travaux réguliers de son atelier, et n'a pas le temps de s'occuper de photographie paysagiste ou de recherches. »

Inventeur et photographe sont liés à un même objet mais ne partagent pas les mêmes buts, l'un innove et expérimente, l'autre exploite selon des méthodes établies et des techniques éprouvées.

Un autre aspect saillant de la source de l'innovation, dans notre exemple du procédé Artigue, est le caractère familial de l'entreprise de MM. Artigue. Le perfectionnement de la photographie est une affaire de famille et cette collusion n'est pas fortuite. Nous avons pu observer, dans la rubrique « Annonces », que cette caractéristique familiale se manifeste tant chez les photographes en exercice que chez les fabricants et les innovateurs. On peut songer aux commerces photographiques qui se transmettent aux fils ou aux gendres, comme aux alliances quasi-dynastiques entre les grandes maisons d'opticiens.¹⁹¹

c) L'outil du langage

La technicité du métier de photographe appelle l'usage d'un vocabulaire adéquat dont les contributeurs à la revue entendent maîtriser les termes. Cette vigilance lexicale se redouble d'une vigilance épistémologique. L'articulation entre la recherche fondamentale, les applications techniques et les objets – ou pour le dire plus simplement, l'articulation entre objets et savoirs – est mise en lumière par les mots. Un exemple saillant est fourni par l'évolution du terme même de « *photographie* ». Par glissements successifs, le terme en est venu à désigner toute image reproduite par l'action de la lumière sur une surface sensible. Par ailleurs, cette

¹⁹¹ Les Hermagis, Berthiot, Jamin, Darlot, Lerebours, Secretan, pour ne citer que quelques-uns des illustres opticiens français ayant regroupé leurs efforts, par le biais d'alliances matrimoniales, sur la période 1850-1950.

généralisation du terme a des effets pervers. L'extrait ci-dessous, montre en quoi ce glissement sémantique a engendré plus de confusion que de clarté, en occultant la grande diversité des procédés (daguerréotype, calotype, ambrotype... etc.) maintenant regroupée sous un seul terme :

« On disait volontiers jadis : le phototype négatif, ou seulement le phototype, alors que le mot photogramme s'appliquait spécialement à l'image positive. Ces termes ne sont plus usités. C'est un abandon peut-être regrettable, surtout en ce qui concerne le second. Il mériterait de rester, et pour toutes sortes de raisons, l'aboutissement définitif de toutes les opérations constituant la photographie, étant une image appelée elle-même une « *photographie* », ce qui donne lieu à bien des confusions. [...] *Cette misère dans la terminologie* s'est étendue jusqu'à l'art de Daguerre [*i.e.* les daguerréotypes]. Ouvrez un journal illustré, vous dites : « *voilà de belles photographies* », plus souvent même : « *voilà de belles photos* ». Pourtant elles ont une personnalité différente, les secondes sont la conclusion d'un travail individuel, les premières d'une opération industrielle et mécanique. Vous admirez des images qui défilent une à une sur un écran, et ce sont encore de belles « *photos* ». Eh, sans doute ! »¹⁹²

Qu'elle soit unique ou reproduite d'après négatif, imprimée dans un journal ou encore projetée sur une toile, l'image photographique se démultiplie dans le même temps où ses appellatifs s'appauvrissent. Par un autre coup du sort, le terme unique de photographie désigne à la fois le procédé et l'objet qui en résulte. Le même terme s'emploie pour désigner une méthode (ou plutôt plusieurs) et un produit (ou plutôt plusieurs). Dans ce chaos lexical, une des missions du *Photographe* est, pour ainsi dire, la clarification conceptuelle. Cette polysémie consubstantielle au terme a entraîné, comme par réaction, une vigilance redoublée des professionnels. Ces derniers se conçoivent parfois comme les gardiens d'une certaine *orthodoxie*, tel le contributeur qui dénonce, dans les lignes qui suivent, l'usage qu'il juge erroné du mot « *instantané* » pour désigner une photographie prise avec une vitesse d'obturation rapide :

« De tous les termes employés en photographie, il n'en est sans doute pas qui aient trompé plus d'amateurs que le mot : « *instantané* ». [...] Quand finit la pose ? Quand commence l'instantané ? Voulez-vous, pouvez-vous me le dire ? Vous voilà bien embarrassés. Car, je suppose que vous n'allez pas me répondre : « *cela dépend de l'appareil et de l'objectif* ». Je ne vous ferai pas l'injure de le penser un seul instant. La vérité, voyez-vous, est bien que l'instantané n'existe pas, au sens du mot par rapport à l'action de la lumière sur les couches sensibles. Il y a des poses plus ou moins longues, plus ou moins courtes, plus ou moins rapides et, c'est tout ! »¹⁹³

Notre homme s'insurge contre un double phénomène présent dans le langage courant – rien n'est instantané en photographie puisque tout est précisément une question de

¹⁹² *Le Photographe* (1910), 05 juin 1933, p. 192.

¹⁹³ *Le Photographe* (1910), 20 février 1933, p. 57.

temps d'exposition – et dans le vocabulaire des fabricants. Bon nombre d'appareils qui se destinent au grand public ne font pas mention de vitesses d'obturation précises (à la manière suivante : 1 seconde, 1/60e de seconde, 1/1000e de seconde...etc.) ni de paramètres réglables, ils ne figurent que deux positions à choisir : la pause (P) et l'instantané (I). L'information apportée par les termes est bien approximative. Elle est également trompeuse sur la nature de l'action photographique. La quantité de lumière reçue par la surface sensible est déterminée par le rapport entre la vitesse de l'obturateur et l'ouverture de l'objectif qui, de pair, laissent entrer, à la manière d'une vanne, plus ou moins de lumière dans l'appareil.

Enfin, c'est le ton de la remarque, plus que son contenu, qui est remarquable. Bon technicien, le photographe se doit de corriger l'inexactitude là où il la trouve. Au terme vague, il préfère la mesure précise, le rationalisme oblige. On peut néanmoins se questionner sur la raison d'être de cette hyper-correction qui traverse régulièrement les colonnes de la revue. Somme toute, il nous apparaît que la vigilance sémantique est une posture possible au sein d'un espace où les photographes sont en compétition avec d'autres acteurs – les industriels et les amateurs – pour nommer les éléments constitutifs du *dispositif* photographique. La maîtrise des mots apparaît comme un corollaire nécessaire à la compréhension de l'outil ainsi qu'à la reconnaissance entre pairs. Véhiculer un lexique précis est une stratégie pour rendre les photographes reconnaissables dans l'espace social. Si l'emploi de certains mots s'inscrit en dehors des conventions alors les usagers de ces mots sont d'autant plus faciles à identifier. Pour les instigateurs de cette entreprise, dont les contributeurs à la revue sont des membres éminents, la veille lexicale a une fonction tout autant utilitaire que sociale. Il s'agit de se distinguer.

d) Théories et principes

Juste derrière la relation fondamentale exprimée par le couple objet-méthode, les théories et pratiques mises en avant dans les colonnes du *Photographe* colorent indéniablement les discours. La revue se pose comme un tenant du *rationalisme* : « *Qu'est-ce qui distingue le bon photographe ? D'abord, une bonne technique, basée sur un travail méthodique. L'empirisme règne par trop chez les photographes.* »¹⁹⁴ Malgré cette appétence pour la précision, la technicité et le progrès, les discours sont souvent traversés d'allusions confuses à l'art et au rôle supposé de l'artiste. Ces débats, aussi contradictoires soient-ils, contribuent à rapprocher la science et l'art sans pour autant les confondre.

(P)artisans rationnels

Fidèle à sa vocation de clarification conceptuelle, *Le Photographe* cherche à élucider les termes du débat. Dans un premier sens, l'art est ce qui relève des Beaux-Arts. Une deuxième

¹⁹⁴ Propos de De Jongh tirés de la *Revue Suisse de Photographie, Le Photographe* (1910), 20 décembre 1949, p. 402.

acception du terme s'entend comme synonyme de *manière*. L'extrait présenté ci-dessous est tiré du *British Journal of Photography* et illustre à merveille la première acception du mot « *art* », au sens de savoir-faire :

« En principe, tous les portraits sont faits avec méthode ; nous suivons des règles bien définies pour photographier un prêtre, un soldat, une dame en toilette de soirée, etc. Le portrait de la dame en grande toilette, si elle a une ligne classique, se fera de préférence en pied, dans une pose simple, et sans emploi d'accessoires. Nous savons également qu'une personne grosse et mal tournée est encore plus disgracieuse lorsqu'elle est assise dans un fauteuil, car il est nécessaire que sa silhouette gagne en longueur et non en largeur. Nous n'entreprendrons pas davantage de photographier de face une tête avec des oreilles décollées, etc. Ce qu'il importe, en résumé, c'est d'étendre ces principes de telle sorte que l'on soit armé pour résoudre tous les problèmes qui peuvent se présenter dans l'atelier. Les exemples que je viens de citer sont typiques et faciles à comprendre ; mais, quand il s'agira de physionomies presque normales présentant des caractéristiques peu accentuées, le problème de sélection deviendra beaucoup plus complexe. Et c'est en cela que consistent les deux tiers de l'art du portrait, savoir remarquer le caractère « *type* » de chacun, qualité indispensable du portraitiste, que ne saurait remplacer aucune habileté, si grande qu'elle soit, dans le maniement du pinceau ou de l'appareil. »¹⁹⁵

Le portrait est une série d'action décomposable en une méthode. Celle-ci consiste à reconnaître les morphologies et comprendre le caractère des individus¹⁹⁶ afin d'employer la mise en scène la plus appropriée. Le premier défi est la catégorisation physique. Si un individu est corpulent, il devra être photographié de telle sorte à minimiser les aspects *disgracieux* de sa silhouette. Si un individu présente une silhouette lisse et un visage peu remarquable, alors le photographe devra chercher à faire transparaître sa personnalité. Cette typologie « *de bon sens* », basée sur l'observation empirique, admet simultanément une vision esthétique et une vision sociale du corps humain. Le photographe, en homme rationnel, procède tel un scientifique par réduction successive d'un tout jusqu'à ses parties les plus élémentaires. Pris comme un tout, le corps est « *ligne* » ou silhouette, dont il convient de noter l'habillement et les accessoires. Il revient alors au photographe de valoriser cette silhouette, car c'est elle qui situe ses clients dans l'espace social qu'il partage avec ses contemporains. Pris comme une somme de parties, le corps est hiérarchisé. Il est schématiquement scindé en deux avec, d'une part, la tête, plus importante car elle singularise l'individu et, d'autre part, le reste des membres et le tronc.

Ainsi compris, le photographe est un agent classificateur du genre humain qui s'attache à l'explicitation de types¹⁹⁷. Cette même dimension taxinomique est largement exemplifiée par les travaux d'August Sander (1876-1964) dans une perspective anthropologique ou encore les portraits anthropométriques de Bertillon (1853-1914) dans une perspective criminologique.

¹⁹⁵ Article tiré du *British Journal of Photography, Le Photographe* (1910), 20 octobre 1922, p. 278.

¹⁹⁶ Une table de lecture des tempéraments individuels, en fonction du sexe et des morphologies de chacun, est aimablement fournie dans le numéro du 5 novembre 1938 de la page 321 à 326.

¹⁹⁷ Une présentation de quelques « *types* », visages supposément représentatifs de la population d'une localité, figure dans le numéro du 5 janvier 1934.

e) Le photographe et le peintre

Si la classification des individus relève « du bon sens », le choix de la mise en scène relève, quant à elle, « *du bon goût* ». Scientifique, le photographe moderne est aussi artiste. Il doit composer son portrait de manière à se rallier à la sensibilité collective – le bon goût – ainsi qu’à la sensibilité de la personne photographiée. Ainsi, la grâce et la disgrâce sont attribuées en fonction de la localisation d’un individu donné par rapport à la norme (écart ou rapprochement). Cette vision de la beauté, comme référence à une norme observée, trouve un écho contemporain dans les travaux de psychologie perceptuelle sur l’attribution de beauté selon les traits du visage¹⁹⁸.

Le « *bon goût du photographe* » s’exprime dans la maximisation de l’effet de la photographie sur le lecteur. Toutes les mises en scène ne servent que le produit final en ménageant son effet sur le lecteur. L’efficacité de la lecture photographique tient à un ensemble de règles de représentation, dont la psychologie perceptuelle explique les ressorts intimes et l’histoire de l’art en présente les variations culturelles et historiques. Au niveau du photographe, ces règles sont souvent des énoncés simples, des recettes à suivre. La rubrique « Technique et pratique photographiques » en est remplie. Ces propos sont à l’image de ceux que tient M. Charles Duvivier ci-bas :

« Les portraits de profil, de trois-quarts, peuvent être d’agréables fantaisies, mais si nous voulons faire un portrait vraiment ressemblant, il faut qu’il nous regarde bien franchement et, en photographie, ce résultat ne peut être obtenu que si le modèle fixe l’objectif et non un point vague situé à droite ou à gauche de l’appareil. »¹⁹⁹

Bien que simples, ces énoncés sont chargés de valeurs. Ainsi, la volonté de vraisemblance et la recherche d’un effet de réalisme éliminent *de facto* le recours au *fantaisiste* et au *vague*. La franchise en photographie semble exiger l’exactitude objective, alors que l’Art exigerait une franchise individuelle, une exactitude subjective. Les excursions de la photographie sur le terrain de l’art sont accueillies avec froideur ou consternation par les contributeurs à la revue. Le traitement réservé à la querelle de la « netteté artistique » illustre ce point. Cette querelle voit s’opposer les « flouistes », partisans de l’usage immodéré du flou dans leurs photographies, et les « nettistes », partisans, au contraire, d’une extrême précision. Un affrontement qui pourrait rappeler à certains les mouvements picturaux réalistes et impressionnistes. Un lecteur perceptif, M. Retrou, répond au partisans des deux bords que la question est ailleurs : « [...] *il convient d’utiliser les deux modes d’interprétation net et flou, qui ne sont nullement inférieurs l’un à l’autre [...] ce ne sont que des outils très simples qu’il*

¹⁹⁸ Le constat est similaire, la beauté est plus souvent attribuée aux individus qui ont des traits et surtout une configuration de visage (le rapport de distance entre les yeux, le nez et la bouche) proche de la moyenne. Cette moyenne, obtenue grâce à la photographie, est issue de l’amalgamation de dizaines de visages pour n’en former qu’un.

¹⁹⁹ *Le Photographe* (1910), 5 février 1921, p. 1.

*convient d'utiliser suivant son degré d'instruction, d'éducation, de tempérament et de sincérité. Tout le reste n'est que littérature. »*²⁰⁰

De la même manière, la tension entre science et art trouve son dépassement dans la contemplation rationnelle des apports de l'une et de l'autre. C'est précisément l'avis du directeur de la revue, M. Paul Montel, qui y ajoute la préoccupation pour la prospérité de la corporation :

« Mesdames, Messieurs, dans tous les discours prononcés à l'occasion d'une manifestation photographique, on ne manque jamais de dire que la photographie est tout à la fois une science et un art, et ceci est exact, mais ce qu'il faut surtout retenir de ce fait est que la *science et l'art doivent coopérer à la prospérité de la photographie professionnelle*. Les découvertes récentes ont permis, en effet, d'établir une technique moderne de la photographie qui permet de conduire méthodiquement et rationnellement les opérations photographique ; rien ne doit plus être laissé au hasard, à l'impression personnelle ; tout doit être établi en conformité avec les plus récentes applications de la technique moderne. De la sorte, on peut obtenir avec le minimum de temps, de dépenses, d'insuccès, le maximum de résultats et ceci est à considérer à notre époque de rationalisation, ou plus simplement d'organisation. »²⁰¹

Le photographe idéal, présenté par M. Montel, est un homme rationnel, puisant tous les avantages qu'il peut tirer du progrès, mais aussi un homme de corps, un individu syndiqué et soucieux du devenir de sa corporation.

f) La photographie et les Arts

Néanmoins, l'assimilation de la photographie à l'Art est prometteuse. En droit, comme nous le verrons, l'extension du droit d'auteur à la photographie repose sur le rapprochement de cette dernière aux œuvres de l'esprit²⁰². Dans sa perception par le grand public ou les institutions (État, musées, fondations, bibliothèques...) la photographie gagne à être placée sur un terrain au moins égal à celui des Beaux-Arts.

Ces gains, perceptibles mais pas encore perçus, obligent à la prudence. De 1910 à 1952, la fonction de la grande majorité des articles, voués à la question du « traitement artistique », à « la photographie et l'art » ou encore à « la photographie et la peinture » est de positionner la photographie en rapport aux Beaux-Arts. Ces articles oscillent entre deux pôles, rapprochement ou éloignement, comme dans la querelle des « flouistes » et des « nettistes ». La présente citation de P. Liercourt cherche à singulariser le travail du photographe par rapport à celui de son « cousin » peintre. Sa conclusion est instructive :

²⁰⁰ *Le Photographe* (1910), 05 août 1945, pp. 64-65.

²⁰¹ Compte-rendu de la Fête anniversaire du 29 mars 1931 de l'Association des Photographes Professionnels de Normandie, *Le Photographe* (1910), 5 juillet 1931, p. 267.

²⁰² Ce point, et d'autres, sont précisément discutés dans la partie intitulée « Le droit d'auteur : source de légitimation de la photographie ».

« Le travail cérébral du photographe est tout différent [de celui du peintre]. Sa virtuosité ne consiste pas à transformer mais à choisir dans l'infini des sujets celui qui est à l'unisson de sa culture intellectuelle et de son goût personnel. Il est dans les infinis du monde extérieur tellement de spectacles, et surtout tellement d'ambiances diverses baignant ces mêmes spectacles, qu'il peut à son tour, et avec une fièvre égale à celle de son émule, épier, trouver et capter dans le réel le même quantum émotif que lui. Pour le photographe l'élaboration, au lieu de se produire au long de la prise de vue, la précède. Il doit, avant d'actionner son déclencheur, voir sur son écran mental son image terminée avec toutes les qualités et les défauts que le papier sensible positif va apporter à sa traduction du réel. *Pour lui, tout n'est que choix. Et c'est bien en ceci que réside toute la grandeur, et aussi la misère d'un métier qui est parmi les plus beaux. C'est bien aussi ce qui définit et distingue la photographie des autres arts.* »²⁰³

M. Liercourt soutient que le photographe est un émule du peintre²⁰⁴, en ce que sa vision personnelle, potentiellement artistique, ne peut trouver d'expression conforme que dans la photographie. Le moment proprement artistique de cette dernière a lieu en amont, dans la visualisation mentale de la photographie envisagée, et non en aval, dans la contemplation de l'image produite. La grande majorité des conversations autour de ces sujets prennent soin de montrer une différence de nature entre la photographie et l'art communément entendu. À l'image de Jean Martinier, qui rejoint son collègue, en relatant cette fois les limites inhérentes à l'outil photographique, inadapté au maniement par l'artiste, qui nous dit :

« La caméra, cet appareil qui voit, est dans les mains d'un artiste un instrument insuffisant sans doute parce qu'elle s'écarte de l'humaine vision, mais surtout de la conception de l'artiste. Et ici apparaît un facteur que nous n'avions pas vu dans l'étude de l'œil : la sensibilité, le tempérament personnel. L'objectif rend fidèlement la réalité. L'artiste veut y ajouter quelque chose de plus ; la Nature n'est pas l'Art. »²⁰⁵

La machine peut être conçue comme un frein à l'expression de ce supplément d'âme qui est attribuable aux œuvres artistiques. Le débat semble donc tranché, la photographie se situe entre la Nature et l'Art sans s'y confondre. Elle peut se faire la servante, tantôt de l'une, tantôt de l'autre, comme le suggéra Baudelaire dans "Le Public moderne et la photographie" (1859)²⁰⁶. Les propos de MM. Liercourt et Martinier ne font que prolonger des acceptions déjà établies en 1859. La tournure des débats donne parfois l'impression d'une indémodable rengaine. Les moments de dégrisement succèdent aux emportements élégiaques. Quelque trente ans auparavant, on trouve, sous la plume d'un collaborateur régulier de la revue, Charles Wentzel, un témoignage plein d'espoir. Ce message, délivré dans un style littéraire,

²⁰³ « Situation actuelle de la Photographie parmi les Beaux-Arts », *Le Photographe* (1910), 20 juin 1941, p. 164.

²⁰⁴ Cette vision est également appuyée par René Mandion qui, au moyen d'une analyse spectroscopique, montre la similarité des effets de clair-obscur en peinture et ceux de la sous-exposition d'un sujet à fort contraste en photographie. *Le Photographe* (1910), 5 septembre 1933, pp. 300-303.

²⁰⁵ « L'Œil et l'objectif », *Le Photographe* (1910), 5 août 1945, p. 68.

²⁰⁶ Extrait de « *Salon de 1859* », II.

presque lyrique, se veut annonciateur d'un dépassement prochain du clivage entre la peinture et la photographie. Dépassement qui sera permis par la popularité croissante de la photographie en couleurs, comblant le dernier avantage de taille à la supériorité expressive de l'une sur l'autre :

« Le peintre doit, en un mot, regarder avec son âme autant, sinon plus, qu'avec ses yeux. Partant de ce principe, on refusa tout d'abord le titre d'artiste au photographe dont le travail fut considéré comme le résultat purement mécanique d'une curieuse découverte perfectionnée et vulgarisée. Froid, précis, mathématique, l'œil de l'appareil, l'objectif apparut longtemps à tous comme un enregistreur automate incapable de saisir, à plus forte raison de fixer, une expression abstraite. Les temps sont changés. [...] Constatons, en résumé, que la photographie a su prendre une place honorable dans le domaine des arts. Nombreux sont les points de comparaisons qui la rapprochent, sans l'amoindrir, de la Peinture. Loin d'en être écrasée, un jour viendra – son aurore est levée – où la photographie n'aura plus rien à envier à la palette si riche du coloris de son aristocratique rivale. »²⁰⁷

La suite des événements ne donne pas entièrement raison à M. Wentzell puisque l'apparition de la première pellicule commerciale en couleur Kodachrome, en 1935, ne marquera pas la victoire incontestée de la photographie sur son « *aristocratique rivale* ». Pourtant les conceptions, comme le pointe l'extrait, changent, et les efforts corporatifs pour la promotion et la protection de la photographie aboutiront lentement mais sûrement dans les années d'après-guerre. Agissant comme dépositaire de ces changements, la revue fonctionne comme une fantastique ressource pour comprendre la multitude des points de vue. Pour certains, le terme « *artiste* » vient couronner l'excellence et distinguer le photographe du simple artisan. Un lecteur niçois, dans un courrier daté du 15 janvier 1922, manifestement intéressé par la question de la retouche, considère que l'artiste est un photographe doublé d'un dessinateur : « *Celui-là crée. celui-là est artiste ! [...] pour être un vrai artiste photographe il faut : 1° être dessinateur ; 2° aimer son travail ; 3° toujours chercher à faire mieux ! D'autres peuvent être de très bons artisans, d'autres encore de très bons commerçants.* »

g) Travailleurs vulnérables

Amateur, professionnel, peintre, technicien, rationnel, artiste, inventeur, commerçant, syndiqué ou indépendant, les qualificatifs sont nombreux pour traduire la diversité qui existe au sein des photographes. Il est un terme, pas encore évoqué, qui s'applique aussi au photographe agent du progrès scientifique et partisan du modernisme, c'est le terme de « *travailleur* ». Le photographe est un travailleur que son métier expose à des risques.

En effet, la maladie et la mort ne sont pas étrangères à la profession de photographe. Les photographes professionnels sont particulièrement exposés, de par la nature répétitive de leurs tâches, à ces risques socio-professionnels. Ces risques se manifestent de deux manières.

²⁰⁷ Ch. Wentzell, *Le Photographe*, 21 décembre 1913, p. 5.

La première dimension est consubstantielle à l'activité photographique, l'autre est une conséquence de son théâtre d'application. L'expression la plus extrême de la première dimension est donnée par le sort peu enviable de Pierre Louÿs (1870-1925) qui devint aveugle et poitrinaire à la fin de sa vie avant de mourir, esseulé et gravement atteint, des suites de sa manipulation régulière des chimies de chambre noire. La deuxième est celle qui frappe, par exemple, les photographes de guerre. L'exemple le plus iconique étant la mort de Robert Capa (1913-1954).

Il existe tout un spectre de conditions intermédiaires entre le simple trouble et la mort auquel le terme de "*maladie professionnelle*" rend injustement compte. Cette préoccupation pour la santé des travailleurs photographiques et l'étendue de leurs afflictions a été traitée à fond par Irène Jonas en 2019. Elle est l'écho, plus de cent ans plus tôt, de préoccupations similaires formulées par un anonyme concerné dans *Le Photographe* en 1913 :

« Nous en arrivons avec l'habitude à exposer sans cautions nos mains, notre visage et nos organes respiratoires à l'action de ces poisons, sans réfléchir suffisamment au danger couru, [...] Contre ces graves et, qui plus est, inévitables inconvénients de notre profession, on recommande des pommades et onguents de composition diverse dont je n'ai garde de dire du mal. [...] Ne pourrions-nous pas travailler en employant des développeurs à faible concentration, qui, en plus de leur moindre teneur en substances dangereuses, supposent aussi une manière de procéder absolument différente ? [...] Nous aurons ainsi de moins en moins de ces désagréables expériences à faire et à déplorer. »²⁰⁸

Cette vision du photographe comme travailleur à la fois bénéficiaire et victime du progrès constitue l'un des socles à son regroupement en structures professionnelles, comme les syndicats. En tant que travailleur, indépendant ou aidé, le photographe gagne à être représenté et défendu collectivement. Ces organes supra-individuels peuvent être de puissants vecteurs pour l'amélioration des conditions individuelles mais aussi des freins au changement. Cette mobilisation collective connaît d'importantes variations entre 1910 et 1952 avec les changements traversés par la profession et les bouleversements historiques à venir.

3.2 Questions corporatives

Loin des débats linguistiques, épistémologiques, théoriques et esthétiques, cette rubrique soulève de façon prosaïque des questions portant sur le régime des loyers, la fixation des prix de vente au détail, la fondation légale d'un commerce... etc. Ces questions dessinent, en creux, le profil d'une profession lourde en coûts fixes (prise de vue, développement, tirage, locaux, matériel, produits chimiques, personnel) qui suppose la possession d'un atelier pouvant concentrer lesdites activités productives. En plus de ces contraintes pratiques, naissent des contraintes sociales, ou plutôt, des relations d'interdépendance entre les fabricants, les photographes négociants, les employés et les clients. Numéro après numéro s'est constituée une

²⁰⁸ *Le Photographe* (1910), 19 janvier 1913, p. 2.

sorte de cahier de doléances dont nous tentons de restituer les acteurs, les problèmes et les solutions proposées.

a) Structuration syndicale

Dans les 4 408 pages consultées, nous avons croisé trente-trois entités (association, syndicat, groupement, chambre, société, confédération, comité...) rassemblant des photographes professionnels, de l'échelon local à l'échelon national. Sans pouvoir établir le chiffre exact de ces entités par année, nous avons pu relever que leur nombre oscillait, sur notre période allant de 1910 à 1952, entre 50 et 300. Ces entités, quelle que soit leur taille ou leur échelle, ont voix au chapitre dans les colonnes du *Photographe*.²⁰⁹

La revue *Le Photographe* accomplit pleinement sa fonction corporative en assumant le rôle de pouponnière corporative. On croise à loisir des actes de naissance de nouveau groupements comme celui des Agences françaises de reportage photographique, formée en 1935 dans la perspective de défendre ses membres, les photographes de presse, photojournalistes et autres reporters : « *Les Agences Françaises de Reportages photographiques viennent de se former en syndicat qui a pour buts principaux : a) La défense des intérêts professionnels communs des Agences de Reportages photographiques ; b) La coopération professionnelle pour le développement et l'extention des reportages photographiques et tout ce qui s'y rattache ; c) De favoriser, d'étendre et d'améliorer les relations entre, d'une part, les Agences de Reportage photographiques et, d'autre part, les journaux et revues. [...]* »²¹⁰

²⁰⁹ Les voici, en vrac : Syndicat des Photographes professionnels du Limousin, Syndicat des photographes professionnels du Languedoc, Syndicat des Photographes de Grenoble et des Alpes, Syndicat Patronal de la Photographie de Bordeaux et du Sud-Ouest, Association Professionnelle des Photographes de Normandie, Syndicat des Photographes Professionnels de l'Auvergne (et départements limitrophes), Groupement Syndical des Photographes d'Île-de-France et de la Champagne, Syndicat des Photographes patentés et façonniers de Provence, Syndicat des Photographes professionnels de Saint-Étienne et de la Région, Association des Artisans Photographes, Association des Photographes Professionnels de la Région du Nord, Syndicat professionnel obligatoire des Photographes de la Lorraine, Groupement régional des Photographes professionnels portraitistes et industriels de Bourgogne, Syndicat des photographes du Bourbonnais, Association Syndicale des Photographes de la Meuse et de la Région, Syndicat des Marchands Spécialistes d'Articles Photographiques de Nice et de la Côte d'Azur, Syndicat des Ouvriers et Employés, Photographes Professionnels de Lyon et de la Région, Syndicat Obligatoire des Photographes de la Moselle, Chambre Syndicale Française de la Photographie et de ses Applications, Société des Photographes et Négociants en Photographie de Grenoble et des Alpes, Confédération Nationale des Syndicats des Photographes Professionnels de France et des Colonies, Syndicat des Maîtres Artisans Photographes du Département de la Seine, Groupement professionnel des photographes de la Corrèze, Syndicat des Photographes et Négociants en Photo et Cinéma Aube, Haute-Marne, Haute-Saône et Territoire de Belfort, Chambre syndicale des Industries et du Commerce photographiques, Syndicat des bromuriers-tireurs de France, Groupement corporatif des agences photographiques de presse, Fédération de syndicats de négociants en photo et cinéma, Comité d'Organisation des Studios et Laboratoires Photographiques - COSLAP (1942-1945), La Société des Auteurs Photographes (1906).

²¹⁰ Le Bulletin Corporatif, *Le Photographe* (1910), 20 octobre 1935, p. 322

Le corporatisme contre l'individualisme

Ces entités sont soudées, en principe et en action, autour de la défense des intérêts de leurs membres. Prises ensemble dans la revue *Le Photographe*, elles constituent ce qui est régulièrement nommé « *la corporation* », une nébuleuse quelque peu abstraite composée de ces entités supra-individuelles. La nature de cette nébuleuse constitue sa principale force, mais aussi sa principale faiblesse et bien que les intentions stipulées soient nobles, la réalité renvoie parfois un autre son de cloche.

Le Photographe ne tarit pas d'injonctions à l'union, souhaitée et souhaitable, entre tous les photographes. Dans un numéro, daté du 5 janvier 1930, on nous rapporte la formule idoine du Groupement Syndical des Photographes d'Île-de-France et de Champagne pour qualifier la nature de l'entreprise syndicale : « *Il ressort de la discussion et de l'avis unanime que le mot « syndical » devrait être synonyme « d'amical »*²¹¹. L'exposé moral se poursuit pour aboutir, une page plus loin, à une conclusion qui résume adéquatement la mission fédérative et syndicale. On y retrouve la maxime selon laquelle *l'union fait la force* mais aussi une invitation au lien personnel, amical donc, entre tout membre d'un groupement : « *Pour se défendre avantageusement, il faut être nombreux et il faut que les troupes aient de la valeur. Pour lutter, il faut de la cohésion, pour entreprendre un travail commun, il faut des gens qui se connaissent, s'estiment, se comprennent, sachent et veulent s'entr'aider.* »²¹²

b) La publicité collective

Le partage des idées est indubitablement l'un des points forts de la revue *Le Photographe* et contribue à rapprocher la corporation de son objectif de cohésion. La publicité collective fait partie de ces sujets qui naissent en un endroit et mûrissent ailleurs. En l'espace de quelques mois, d'octobre 1922 à janvier 1923, on voit l'idée surgir au Congrès des Photographes Professionnels de Grande-Bretagne et d'Irlande pour être ensuite adaptée au contexte français.

Le constat posé par les collègues britanniques est simple, il faut maintenir, dans l'esprit du public, l'importance de photographier et de se faire photographier : « *La vie est maintenant si complexe [...] qu'il n'est pas étonnant que l'on ne pense guère à se faire photographier par un photographe professionnel qu'à de rares occasions. [...] si l'on rappelait au public, constamment et régulièrement, non pas le nom d'un photographe, mais la nécessité de se faire photographier, le problème serait résolu d'une manière simple et digne.* »²¹³

Pour pallier au problème, l'idée du confrère britannique est de déployer une campagne concertée et collective de publicité afin de stimuler la demande. Cette stratégie est expliquée comme suit :

²¹¹ *Le Photographe* (1910), 5 janvier 1930, p. 15.

²¹² *Le Photographe* (1910), 5 janvier 1930, pp. 15-16.

²¹³ Extraits d'une conférence faite par M. F. H. Wright au Congrès des Photographes Professionnels de Grande-Bretagne et d'Irlande dans *Le Photographe* (1910), 20 octobre 1922, p. 281.

« La publicité collective est l'application du principe de la coopération à la publicité. Nous reconnaissons tous l'utilité et la force de la publicité. [...] La plupart de ces campagnes collectives de publicité ont pour but d'élargir le marché et d'augmenter la demande des produits en faveur desquels la publicité a été organisée. [...] L'idée fondamentale de toute campagne collective est la suivante : “ *Le plus grand bien pour le plus grand nombre.* ”. »²¹⁴

L'accroissement de la taille du marché apparaît comme la solution idéale. Par l'entremise de la publicité collective, la demande peut être façonnée, promettant ainsi des retombées positives pour tous ou « *Le plus grand bien pour le plus grand nombre* ». Cette idée fait sensation côté français. Elle va jusqu'à être explicitement citée, quelques mois plus tard, par un président syndical lors d'un banquet annuel, qui est l'occasion de réitérer les objectifs corporatifs et de tisser des liens d'accointances entre professionnels. Côté français, on insiste sur la dimension pécuniaire de cette union, car, qui dit action collective, dit financement collectif. La publicité collective suppose donc, en amont, la constitution d'un fonds collectif, on parle de « *fonds de propagande et de défense de l'industrie photographique* ». L'ambition de ce pacte est double, il s'agit de promouvoir la croissance du marché et d'organiser sa défense, par voie syndicale et judiciaire :

« [M. Félix] attira l'attention des photographes présents, sur la nécessité d'organiser un fonds de propagande et de défense de l'Industrie Photographique en vue d'aider au développement de la photographie professionnelle et servir également de fonds de défense pour faire aboutir les revendications corporatives, et soutenir, dans le même but, toutes les actions judiciaires d'un intérêt général pour la corporation. En un mot, réaliser l'idée émise dans un article paru dans *Le Photographe* du 20 octobre sous le titre “La publicité Collective appliquée à la photographie.”. »²¹⁵

Cinq ans avant la publication du livre éponyme d'Edward L. Bernays, on trouve dans les lignes ci-dessus, la mention du mot « *propagande* » qui explicite la portée politique et économique des actions concertées de la corporation dans sa volonté d'influencer et de façonner l'opinion.

Désaccords au sein de la corporation

L'association d'individus épars et individualistes, par nature et par fonction, est une gageure. Les hautes intentions, les adages, et autres comparaisons mélioratives visant à sensibiliser le lecteur à la question sont une première étape. Une fois l'union constituée, il s'agit de faire en sorte qu'elle tienne, mais le désintérêt et la division ont parfois raison de ces entités collectives. Entre 1910 et 1952, les exemples ne manquent pas pour illustrer la fragilité des

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ *Le Photographe* (1910), 20 janvier 1923, p. 21.

unions. Des questions circonscrites et pratiques, comme le choix d'un jour de fermeture hebdomadaire, prennent des proportions épiques. Irréconciliables, les différents niveaux de groupement, ou même les antennes régionales des syndicats, se perdent dans des débats qui soulignent la mesquinerie individuelle et l'enlisement collectif. Tant bien que mal, *Le Photographe* joue plutôt à l'apaisement entre les partis en relayant, certes, les débats mais en présentant aussi les issues possibles :

« Pour terminer, nous rappelons à ceux de nos membres [photographes de Normandie] désirant rester dans la situation actuelle, qu'une décision officielle peut à un moment donné leur être signifiée et que le jour imposé sera très certainement le dimanche, jour légal. Qu'à ce moment, il n'y aura plus lieu de proposer ni de discuter, mais seulement de se plaindre. »²¹⁶

Le syndicat des Photographes de Normandie dénonce l'apathie qui ronge les discussions lors de ses séances. Le 27 juillet 1913, M. Bioletto délivre un compte-rendu moral lors du troisième congrès annuel de la Fédération Syndicale des Photographes Professionnels de France et des Colonies au Conservatoire national des arts et métiers à Paris. L'apathie des adhérents y est décriée :

« Le système de référendum que nous avons introduit l'an dernier dans nos statuts et qui offrait à tous nos confrères l'occasion de s'immiscer de la façon la plus large et la plus complète dans la discussion des questions nous intéressant et dans la délibération des mesures à prendre, ce système, dis-je, n'a pas rendu ce qu'on était en droit d'attendre ; il a permis de constater dans notre corporation une apathie vraiment déconcertante et vous aurez à voir s'il ne serait pas nécessaire de modifier sur ce point les statuts de la Fédération. En effet, Messieurs, si nous sommes 500 ou 600 à la Fédération et que 150 ou 200 membres seulement donnent leur avis, comment voulez-vous que le Comité fasse pour donner suite à une consultation de ce genre. Quelle force a-t-il ? Nous arrivons ainsi à réduire l'importance de la Fédération et à la réduire d'une façon pénible, car ceux qui ne répondent pas dans un syndicat s'en rapportent généralement à l'avis de la majorité ou à celui du bureau. Il n'est donc pas juste de ne tenir aucun compte des négligents qui s'abstiennent de répondre. Le résultat de la consultation se trouve faussé. Nous n'arriverons pas à avoir, comme ce serait nécessaire, l'expression de la pensée de tous. »²¹⁷

Quelques vingt-cinq années plus tard, en 1938, le même constat est dressé par le président de la Section de la Sarthe qui critique l'inaction des membres de l'Association :

« Le fait de se grouper est déjà très laborieux et ce résultat, même complet, ne fait pas espérer des miracles. Nous nous heurtons aux lois, ne sommes pas défendus la plupart du temps, et il est évident que nous devons être forts, faire bloc, d'abord et avant tout. C'est à cela que s'emploie l'Association. Elle a créé et fait une propagande utile, puisqu'aujourd'hui elle compte de nombreuses sections. Au début, à Nantes, à Rennes, à

²¹⁶ Bulletin Corporatif, *Le Photographe* (1910), 05 mai 1926, pp. 155-159.

²¹⁷ *Le Photographe* (1910), 27 juillet 1913, p. 2.

Tours, à Angers, des bureaux avaient été formés par ses soins, mais hélas, aucune suite n'était donnée et lamentablement il a fallu recommencer et parler beaucoup pour faire comprendre à chacun quel est son intérêt. Pourquoi tant d'incompréhension et tant d'inertie ? Le photographe est-il un incapable ou trop heureux, qu'il ne daigne se défendre ? Et pourquoi ? Et pourquoi ne le ferions-nous pas comme dans les autres corporations ? »²¹⁸

On note le retour du terme de "*propagande*", quinze ans après son premier emploi recensé dans la revue, dans sa dimension politique et ses conséquences heureuses dans la formation de nouvelles sections locales de l'Association. Cet extrait se distingue du premier par l'accent mis sur les lacunes de ce déploiement de propagande. Si M. Bioletto mettait en garde ses contemporains contre les dangers de l'inaction collective, notamment les problèmes de représentativité et de mobilisation qui en découlent, M. Vaillant s'interroge, non sans humour, sur les causes possibles de ces maux : *Pourquoi tant d'incompréhension et tant d'inertie ? Le photographe est-il un incapable ou trop heureux, qu'il ne daigne se défendre ?* Sa perplexité est toujours d'actualité en 2023. Plusieurs de nos entretiens ont traduit ce même questionnement, différent dans la forme, mais inchangé dans le fond.

c) Le problème récurrent de la gratuité

Malgré les spécificités propres à une époque, certains sujets conservent une forme de contemporanéité. C'est le cas de la gratuité, question récurrente dans les colonnes du *Photographe*. À ce propos, le secrétaire général de la Confédération des Photographes Français exprime son désarroi dans le numéro du 20 mars 1949 avec un appel qui aurait pu être écrit dans un compte-rendu du SNP ou de l'UPP en 2023 :

« [...] Chaque photographe, négociant ou professionnel, doit avoir à l'esprit qu'une solution facile, consistant à donner certains avantages à leurs clients sous forme de primes, remises, ristournes, offre de travaux gratuits, etc., n'aurait non plus, plus aucune chance de succès, car la grosse majorité des membres de la profession sont bien décidés à ne pas laisser redevenir pratique courante ces procédés commerciaux, et sont décidés pour cela à se défendre par tous les moyens contre de pareilles pratiques, et je voudrais vous faire sentir à tous combien est nécessaire cette union, que nous demandons de toutes nos forces, entre tous les membres de la grande famille qu'est la Photographie, union qui doit se réaliser tant pour défendre les intérêts particuliers de chaque membre, que pour étendre le réseau d'amitié de tous ses membres aux fabricants d'appareils photographiques, accessoires et surfaces sensibles, ayant les mêmes conceptions que nous-mêmes d'une saine politique commerciale. »²¹⁹

²¹⁸ M. Vaillant, Président de la Section de la Sarthe, Le Bulletin Corporatif, *Le Photographe* (1910), 5 juin 1938, p. 172.

²¹⁹ *Le Photographe* (1910), 20 mars 1949, p. 86.

L'expression finale « *saine politique commerciale* » est de mise puisque les conséquences de la gratuité sont parfois mal comprises, notamment par ses bénéficiaires. Un commerçant à qui l'on promet de la publicité gratuite peut découvrir de potentielles externalités négatives à une affaire *a priori intéressante*. C'est, en somme, l'exemple qui nous est relaté dans le numéro du 15 mars 1914. Certains photographes proposent alors une couverture publicitaire gratuite à certains couturiers parisiens, lesquels sont ravis de voir paraître leurs créations gratuitement dans des revues. L'affaire se complique lorsque ces derniers invoquent la concurrence déloyale par crainte que cette diffusion, tout particulièrement à l'étranger, puisse nuire à leur travail :

« Le Dr Toulouse dit que les couturiers de Paris se plaignent de ce que les photographes (reportage photographique pour publications illustrées) deviennent les agents d'une concurrence déloyale en répandant à l'étranger les images des mannequins ou autres personnes fréquentant les courses ainsi que les lieux qui servent aux exhibitions du costume et facilitent, de cette façon, les contrefaçons des créations parisiennes. [...] Pour en revenir à la question des couturiers, espérons que ceux-ci, au lieu de se prêter aux sollicitations gracieuses des photographes pour faire reproduire gratuitement leurs modèles, *arriveront à comprendre que cette gratuité cache toujours quelque chose*. Qu'ils aient dorénavant, et s'appuyant sur le droit de reproduction photographique ils auront la latitude, si quelque suite malencontreuse se produisait, si quelque préjudice était imputé à un manquement à la loyauté professionnelle, de pouvoir s'adresser à qui de droit pour la réparation du dommage causé. Ils auront avec eux toute la partie saine de nos confrères en portrait. C'est là une force dont il ne faut pas faire fi. »²²⁰

Le même vocabulaire, ayant trait à la pureté, est employé dans l'extrait précédent. Il est des bonnes pratiques, comme il est des bons confrères : « *la partie saine de nos confrères en portrait* ». Outre cette distinction entre un pan sain et un pan corrompu des professionnels, c'est la mise en garde contre la gratuité qui frappe dans cet article de Mentor, un contributeur régulier au *Photographe*. La gratuité opacifie la relation commerciale en donnant l'impression d'un accord sans véritable bénéficiaire, ni véritable perdant. Lorsque la véritable dynamique de cet accord se fait jour, ici une diffusion consentie, un parti se sent, à juste titre, lésé. La gratuité n'apparaît plus comme un principe de fonctionnement équilibré, elle est ressentie comme un renoncement d'ordre pécuniaire ou légal.

d) Les ennemis de la corporation

Il est une connotation négative au mot « *corporatiste* » qui trouve à s'exprimer dans les motions, parfois illibérales, de contrôle du marché. Une façon de contrôler un marché est de restreindre son accès au tout-venant. Un extrait de bulletin corporatif en 1933 appelle des confrères photographes à voter contre la délivrance d'autorisations de vente aux commerces

²²⁰ Mentor, *Le Photographe* (1910), 15 mars 1914, p. 5.

non exclusivement photographiques : « Donner un avis défavorable pour toutes celles émanant d'autres commerçants : opticiens, droguistes, etc., désirant simplement adjoindre à leur commerce un supplément d'articles à vendre. Cette ligne de conduite est adoptée à l'unanimité. »²²¹

Cette même dimension restrictive est exacerbée, dans un numéro de 1931, avec l'établissement d'une liste des « indésirables de la photographie »²²². Ces importuns sont les photographes et commerçants non patentés. Ils opèrent en dehors des conventions établies par les syndicats et associations professionnelles et ne sont, par conséquent, pas astreints aux mêmes obligations légales et financières. Certaines catégories de photographes sont régulièrement critiquées dans la revue, c'est le cas des courtiers en photographie, des photographes ambulants ou encore d'autres commerçants. Les courtiers et les ambulants font régulièrement l'objet de plaintes et d'assignations en justice pour faits d'escroquerie. *Le Photographe* publie régulièrement des brèves, tirées de la presse locale et nationale, pour suivre ces affaires et lutter contre ces pratiques nuisibles. Un extrait du rapport moral sur l'activité du Syndicat des Photographes Professionnels du Languedoc en 1936-1937 donne à voir cette espèce de ligue des ennemis de la corporation :

« Le Syndicat des Photographes professionnels du Languedoc, réuni en congrès annuel à la Chambre de Métiers de l'Hérault, le 4 octobre 1937 émet le vœu : [...] Que toutes les photos ne portant pas la griffe d'un photographe professionnel patenté, soient refusées pour la confection des pièces officielles, et cela pour éviter les photographies défectueuses trop souvent fournies. [...] Le Congrès demande que les photographes ambulants ou courtiers en agrandissements photographiques soient assujettis aux mêmes impôts cédulaires que les photographes sédentaires. [...] Les Photographes professionnels du Languedoc [...] protestent contre le procédé de certaines maisons de fournitures photographiques, qui consiste à accorder la remise professionnelle à des *amateurs bricoleurs* qui se servent de cet avantage pour concurrencer déloyalement les photographes patentés. »²²³

La figure de l'amateur, bricoleur ou non, est tantôt à classer du côté des indésirables, tantôt du côté des praticiens légitimes de la photographie. Ce positionnement ambigu, né de la rencontre de façons de voir opposées, est constamment débattu. L'inclusion ou l'exclusion de l'amateur est une question qui surgit ponctuellement, notamment en période de ralentissement économique. Un article du *Photographe* de 1939 s'interroge sur la façon de dynamiser le secteur qui connaît un ralentissement certain, lorgnant outre-manche chez leurs confrères britanniques, voici les préconisations retenues :

« Le danger ne venait pas tant du développement de l'amateurisme que de l'évolution des goûts du public [...] Le meilleur moyen, proclamait M. Hailes, président de notre Association, est de produire des œuvres de qualité, le manière à distancer toujours celles des amateurs. Faire mieux que l'amateur, telle a donc été notre devise, le but vers lequel

²²¹ *Le Photographe* (1910), 5 septembre 1933, p. 31.

²²² *Le Photographe* (1910), 5 février 1931, p. 46.

²²³ M. Roques et M. Rivière, Le Bulletin Corporatif, *Le Photographe* (1910), 05 novembre 1937, pp. 330-31.

nous avons tendu toute notre énergie. [...] Que conclure des déclarations de notre confrère britannique ? Ceci : c'est que l'avenir de la photographie professionnelle française est entre nos mains. Son développement, celui de chacune de nos entreprises, dépend uniquement de la volonté que nous apporterons à exécuter des épreuves toujours supérieures à celles des amateurs, du soin que nous mettrons à les présenter avec des supports élégants, de bon goût et toujours d'une qualité parfaite. »²²⁴

L'encadrement des initiatives individuelles est une véritable gageure pour la corporation. En plus de cela, il faut compter sur les bouleversements historiques et les aléas conjoncturels qui viennent heurter cette intention de contrôle : « *L'année qui vient de s'achever, surtout dans ces derniers mois par les conséquences des convulsions sociales de novembre, nous a fait assister à une constante évolution du marché photographique. Des hausses successives ont complètement bouleversé les tarifs* »²²⁵ Le contexte est une donnée qui peut, par moments, donner l'impression d'un véritable antagoniste pour la profession. L'issue se situe peut-être, comme nous l'a suggéré le passage sur les amateurs, à l'adaptation permanente. Nous aurons soin d'analyser, très prochainement, les effets d'un contexte particulièrement éprouvant pour la corporation des photographes.

3.3 L'accélérateur de la Deuxième Guerre mondiale

La Deuxième Guerre mondiale, et plus particulièrement la période de 1942 à 1945, est accompagnée d'un mouvement législatif puissant qui, sous l'impulsion des syndicats et des groupements professionnels, cherche à définir (recensement, identification, immatriculation, licence des actifs) et encadrer (fixation de tarifs, prestations, procès et poursuites judiciaires) les différents régimes d'exercice du métier de photographe. On assiste ainsi à une profusion de notes syndicales, de comptes-rendus de procès-verbaux, ou encore de décisions réglementaires. Cette période permet également de mettre à l'essai la très répandue notion de « *crise du métier* ».

a) Crise et crises

Nous profitons de l'occasion pour revenir, brièvement, sur un point lié à la perception du contexte chez les photographes. Si le pessimisme est une posture récurrente, quelle que soit la période considérée (nous retrouvons ces propos dans la bouche des photographes interrogés entre 2018 et 2022) il est frappant de noter que la notion de « *crise* » est mobilisée pour parler de la profession de photographe dès que la conversation porte sur un niveau supra-individuel. Interrogé sur son propre sort, un photographe répondra, tendanciellement, d'une de deux

²²⁴ *Le Photographe* (1910), 20 mars 1939, pp. 87-88.

²²⁵ Chambre syndicale des négociants en photo et ciné de Bretagne et de l'ouest, Assemblée générale du 9 février 1948, *Le Photographe* (1910), 20 mai 1948, p. 170.

manières : il ou elle va bien ou mal. Interrogé sur le sort de ses compères, il répondra, presque systématiquement, que la profession n'a pas d'avenir. C'est précisément ce trait de caractère, presque consubstantiel aux photographes, qui est déjà souligné avec ironie par un article des confrères anglais du *Photographe* dans le numéro du 20 octobre 1922 :

« Il est indiscutable que le travail de quelques photographes réputés dépasse de beaucoup celui des générations antérieures ; mais il est vrai aussi qu'il y a des centaines d'ateliers qui produisent un travail sans aucun intérêt, où les affaires sont dans un état de marasme chronique, et dont les pauvres propriétaires nous assurent que le métier de photographe ne vaut plus rien, que le public n'apprécie pas les jolies choses qu'on lui livre, qu'il ne sait pas ce qu'il veut et, enfin, que les amateurs ont ruiné la profession. » ²²⁶

Maintenant que nous avons établi la persistance de cette tournure d'esprit, il convient de la mettre à l'épreuve d'une crise d'envergure mondiale. La réponse corporative relayée par *Le Photographe* durant cette période est instructive. Contre toute attente, malgré les faillites et les difficultés, la corporation demeure pertinente. Sous l'égide des syndicats, elle va même fournir quelques solutions aux affres individuels et collectifs que traversent les photographes entre 1939 et 1945.

b) La réponse corporative

Dès le début du conflit, nombre d'interdictions viennent limiter l'exercice photographique. Sans surprise, l'interdiction de photographier est de rigueur dans de nombreuses zones qui émaillent le territoire national, surtout lorsque ces dernières sont d'intérêt dans la défense nationale. Il est précisé, dans le numéro du 20 août 1939, que dessins et photographies sont tolérés à condition : « *qu'ils ne reproduisent pas, même partiellement, un ouvrage de défense ou un établissement militaire non classé parmi les sites ou les monuments historiques. Sur le reste du territoire, l'interdiction ne s'applique qu'à certains points spéciaux tels que terrains d'exercice, d'aviation, bâtiments militaires, etc., à l'exception de ceux classés monuments historiques.* » ²²⁷ En réponse à ces restrictions, la mobilisation syndicale a été particulièrement forte pour tenter de lever les restrictions. Les colonnes du *Photographe* fournissent de nombreux exemples de victoires remportées par ces organes officiels, comme en atteste le passage ci-dessous, à propos d'une levée d'interdiction de photographier décrochée par quelques présidents de syndicats :

« Nous sommes heureux de porter à la connaissance des photographes, qu'à la suite des démarches faites auprès des autorités militaires par divers présidents de syndicats, l'interdiction de photographier les soldats britanniques a été levée [...] Il est interdit de faire expédier ces photographies par la poste civile, que ce soit par le studio ou par un autre

²²⁶ Article du *British Journal of Photography* reproduit dans *Le Photographe* (1910), 20 octobre 1922, p. 277.

²²⁷ *Le Photographe* (1910), 20 août 1939, p. 256.

intermédiaire. Par contre, la vente aux militaires britanniques d'appareils ou de matériel photographiques demeure interdite. »²²⁸

Cet exemple de 1940 illustre l'utilité des porte-voix que sont les syndicats et leurs présidents dans les négociations avec des institutions ou des entreprises. Le gain de cause obtenu concerne l'autorisation de photographier et de vendre les images de soldats, britanniques en l'occurrence. Mais cette victoire s'accompagne de limitations. Nous apprenons que ces photographies ne pourront pas être envoyées par la poste régulière et que, par ailleurs, le commerce de biens photographiques (appareils et fournitures) à destination des soldats étrangers demeure interdit.

Par leur action concertée, à la manière d'un lobby, les syndicats parviennent à arracher des autorisations. Un contexte difficile, tant du point de vue humain que matériel, qui entrave l'activité économique du pays et lequel est néanmoins retourné en aubaine. Nous citons, ci-bas, un autre article tiré d'un numéro de 1940, où la guerre est clairement présentée comme une manne potentielle dont il s'agit de tirer profit, surtout au vu de l'autorisation récente de l'état-major d'autoriser la pratique de la photographie par les soldats :

« La photographie dans la zone des armées est officiellement autorisée sous certaines réserves [...] Il y a lieu de diffuser cette mesure, car elle constitue un élément de prospérité pour la corporation photographique. Il importe donc que les photographes organisent une propagande active en faveur de la photographie aux Armées. Par lettres à leurs clients mobilisés, ils informeront qu'ils peuvent leur fournir pellicules et produits photographiques, exécuter leurs travaux ; par pancartes et photographies de guerre, bien placées dans leurs vitrines, ils attireront l'attention des permissionnaires sur l'intérêt et la facilité de la photographie au front, puisque pellicules et photographies peuvent être envoyées aisément par poste, ou jointes aux colis des familles. La photographie est une distraction intelligente, et des plus agréables, qui procurera des joies les plus vives aux mobilisés, à leur famille, et à ce titre également doit être encouragée. »²²⁹

Cet extrait donne des recommandations très précises, comme celle de maintenir le contact avec les clients mobilisés, capter l'attention des permissionnaires par des vitrines mettant à l'honneur la photographie de soldats, communiquer sur le maintien de tous les services habituels – tels que le développement, le tirage, la vente de pellicules... – par l'intermédiaire d'envois postaux assurés jusque sur le théâtre des conflits. L'opportunisme est encouragé, et peut-être même nécessaire, pour survivre de son activité de photographe durant ces temps troubles. Un encadré quelque peu troublant, paru dans le numéro du 5 octobre 1940, fournit une liste des principaux termes relatifs à la photographie et au cinéma avec leur traduction en allemand, soit quatre mois après le début de l'occupation.

²²⁸ A. Rambaud, Procès Verbal de l'assemblée générale annuelle du 28 décembre 1939, Chambre syndicale des Industries et du Commerce photographiques (94 rue de Rennes, Paris 6e), *Le Photographe* (1910), 20 janvier 1940, p. 24.

²²⁹ *Le Photographe* (1910), 5 mai 1940, p. 93.

Cet opportunisme individuel est cependant tempéré par les recommandations syndicales ainsi que par les obligations légales. Ces dernières sont régulièrement rappelées dans la revue. Un numéro, paru durant la guerre, rappelle aux lecteurs que les hausses injustifiées de prix sont punies, conformément aux décrets du 1er juillet 1937 sur « *la prévention et la répression de toutes augmentations illégitimes des prix* » et du 9 septembre 1939 portant sur la « *réglementation des prix en temps de guerre.* »²³⁰

c) Des acquis contre le marasme

La période de la guerre voit s'intensifier l'action syndicale grâce à ce que l'on suspecte être une plus grande solidarité des membres entre eux et une plus grande adhésion aux structures collectives de mobilisation. Les circonstances extraordinaires portées par la guerre génèrent plus de soutien. Dans ce contexte collectif favorable, on note la tenue de principalement deux types d'actions. Les premières sont à vocation informative, il s'agit de compter et de comprendre le corps social constitué par les photographes²³¹. Les deuxièmes sont à vocation réparatrice, il s'agit d'aider les photographes dont l'activité a été négativement affectée par la guerre.

Au milieu du conflit, en 1942, une opération de décompte des photographes professionnels est entreprise. Elle donne de précieux renseignements sur la composition de cette corporation. Sans surprise, c'est le photographe boutiquier sous le terme de « *maison photographique* » qui fait principalement l'objet de cette attention. Nous apprenons que leurs nombres avoisinent les 5 000 alors en activité en 1942 :

« Il est procédé à l'examen du résultat du recensement. Les renseignements obtenus ont permis de connaître plus de 4.200 maisons de photographie professionnelle, dont 3.000 font également le commerce d'articles photographiques. Ces maisons emploient plus de 3.800 ouvriers et forment 500 apprentis. Les résultats sont encore incomplets, et il est possible d'évaluer le nombre des maisons de photographie professionnelle à environ 4 800. »²³²

Ce même effort de compréhension du corps des photographes mène la corporation vers l'identification et le signalement de problèmes lorsqu'ils surviennent. De 1940 à 1945, les bulletins corporatifs sont particulièrement tournés vers les antennes locales et les syndicats régionaux. Une mise en relation des problèmes s'effectue, une cartographie des dégâts est établie, et une réponse mutualiste est proposée lorsqu'elle est réalisable. Les exemples de problèmes ne manquent pas. On notera les pénuries chroniques qui frappent les photographes

²³⁰ Cour d'Appel de Besançon, Arrêt du 14 novembre 1939, *Le Photographe* (1910), 5 décembre 1939, p. 294.

²³¹ Après la création du registre des métiers suite à la loi du 27 mars 1934, la classification des actifs se décline par secteur. Ces efforts se poursuivent avec, par exemple, l'arrêt du 4 mai 1945, réglant les salaires des manœuvres et ouvriers dans l'industrie photographique (rattachés à l'industrie chimique).

²³² Réunion du Comité national provisoire d'organisation de la photographie professionnelle le 30 mars 1942, *Le Photographe* (1910), 5 mai 1942, p. 82.

dont celles de papier photographique, de fournitures en tous genres et même de matières, premières ou raffinées, entrant dans la composition des bains de développement. Les disparitions de confrères sont également relatées. Elles suscitent parfois des plans de collecte pour la veuve et les enfants ou des hommages, comme celui attribué à Gaston Folloppe, opticien-photographe et résistant²³³.

Les sinistrés, victimes de dommages dus à la guerre, peuvent, grâce à l'action des syndicats, obtenir des titres de réparation ou bénéficier de cagnottes. Dans cette veine, la Collecte de Dons pour les Photographes Sinistrés²³⁴ voit le jour en 1944 sous l'égide du GNPP (Groupement national des photographes professionnels). Le Comité d'Organisation des Studios et Laboratoires Photographiques, le COSLAP, existe de 1942 à 1945. On peut aussi noter que des tentatives sont amorcées pour revaloriser les salaires des employés, comme l'Harmonisation des Salaires des Personnels Employés par les Photographes ou Assimilables entreprise en 1945 à l'initiative de l'intersyndicale des photographes²³⁵.

Le signe le plus fort de ce dynamisme retrouvé au sortir du conflit est sans aucun doute la création de la Confédération Française de la Photographie. Elle est composée, initialement, de trois organes préexistants : le Groupement des Photographes Professionnels, la Fédération des Syndicats de Négociants en Photo et Cinéma, la Chambre syndicale des Entrepreneurs de Travaux Photographiques. Elle est divisée en fédérations nationales, divisées en sections et chambres syndicales. Sa vocation est nationale, dans tout ce qui relève de l'artisanat, du commerce et de l'industrie photographique, mais son regard est international. L'article 12 (sur un total de 19) des statuts donne la liste, en quatorze points, de ses objets principaux, qui se résume à rassembler, représenter, coordonner, arbitrer, entretenir et protéger les professionnels du milieu.²³⁶ Il est également question de la création d'une unique revue pour les professionnels. Honneur qui est manifestement revenu à la revue de Paul Montel, à un juger par l'inclusion d'une section « *La confédération vous parle...* » à partir de 1945. L'avènement de la confédération permet de pallier la dissolution subséquente du Comité d'Organisation des Studios et Laboratoires Photographiques (COSLAP) le 10 décembre 1945 par décret du Général de Gaulle. Cette organisation assumait un rôle important – d'information et de décision – dans la période allant de 1943 à 1945²³⁷.

3.4 Évolutions et influence

Nous l'avons vu très concrètement dans le cadre de la Deuxième Guerre mondiale, la corporation des photographes peut agir efficacement pour la défense de ses intérêts. Nous nous intéressons dans ce dernier volet aux avancées légales, institutionnelles et culturelles entreprises sur notre période 1910-1952. Dans les années d'après-guerre, les institutions changent en

²³³ *Le Photographe* (1910), 5 août 1945, p. 69.

²³⁴ *Le Photographe* (1910), 5 juin 1944, p. 30.

²³⁵ *Le Photographe* (1910), 5 juin 1945, p. 33.

²³⁶ *Le Photographe* (1910), 20 septembre 1946, pp. 186-187.

²³⁷ On peut s'en assurer en lisant une de ses «décisions réglementaires», comme par exemple ici : *Le Photographe* (1910), 20 novembre 1943, pp. 170-173 ou ici : *Le Photographe* (1910), 20 mai 1944, pp. 74-74.

profondeur, tout comme le cœur du métier, qui n'a plus grand chose à voir avec ses incarnations au début du siècle. *In fine*, le rayonnement du métier dépend, comme le soutient M. De Jongh, de la somme des efforts individuels : « *L'ancien atelier avec dix ou vingt employés où l'on faisait ou "fabriquait" uniquement du portrait, a disparu. L'appareil automatique se développant va accaparer de plus en plus le portrait utilitaire. Seuls les marchands vont évoluer vers une concentration des travaux d'amateurs, et le photographe sera, de plus en plus, un "indépendant" dont le succès dépendra de son talent personnel. Il y a incontestablement progrès dans cette situation. Quant à la considération dont jouiront les photographes, elle dépendra d'eux seuls.* » ²³⁸

a) La réponse légale et judiciaire

L'ambition avérée de contrôle du marché et d'assainissement des pratiques commerciales ne peut se passer de l'effort des législateurs. La modification de la loi ainsi que l'établissement de précédents jurisprudentiels sont l'aboutissement de longues démarches corporatives et individuelles.

Les litiges : une porte d'entrée dans les ramifications légales du métier

Les litiges, amplement relayés dans les colonnes du *Photographe*, sont l'occasion de voir la loi se construire. Notre approche longitudinale a parfois eu l'occasion heureuse de faire apparaître une situation initiale, ses développements ainsi que sa résolution.

Un tel exemple est fourni par l'Association des Photographes Professionnels de la Région du Nord qui nous expose, dans un procès-verbal du 16 janvier 1931, la situation suivante. Un employé de mairie exerce, en parallèle de son travail, l'activité de photographe portraitiste. Il profite de sa situation dans le bâtiment public pour établir un atelier et ainsi proposer aux citoyens renouvelant leurs documents officiels des photographies. Après une tentative infructueuse de faire cesser l'employé, un photographe local le dénonce auprès du maire. La demande est interceptée par l'employé de mairie qui s'empresse de repousser son assaillant. L'histoire nous paraît assez savoureuse pour être partagée ci-bas :

« Un confrère nous a fait connaître que, dans sa ville, le secrétaire de la mairie fait, en *professionnel* et dans *les bâtiments de la mairie où il loge*, la photographie des personnes qui viennent se présenter pour l'état-civil (Polonais principalement), cartes d'identité, cartes postales, mariages, etc..., ce Monsieur est même inscrit au registre du Commerce !!! Notre confrère a porté plainte par écrit au maire, contre cette concurrence déloyale qui lui fait un tort énorme. C'est le secrétaire, lui-même, qui a répondu à notre confrère, une lettre recommandée et ironique, le priant de ne pas se mêler de ce qui ne le regardait pas ! Nous

²³⁸ Propos de De Jongh tirés de la *Revue Suisse de Photographie, Le Photographe* (1910), 20 décembre 1949, p. 401.

avons écrit au préfet du département une lettre de protestation, exposant très clairement la situation et en joignant à notre lettre la copie des deux lettres échangées. Le préfet a fait faire une enquête !!! et nous a répondu « *que rien en droit ne s'opposait au cumul de la profession de secrétaire de mairie et de photographe ; qu'aucun fait délictueux, quant à présent du moins, ne s'étant produit, il n'y avait pas lieu à intervention de la part de son administration* ». C'est répondre à côté de la question, car le fait, pour ce secrétaire, de se servir des *bâtiments municipaux* pour y exercer un commerce, certainement pendant les heures de son service et en se servant forcément de l'autorité morale que lui confère sa fonction, constituent, à notre avis, une concurrence déloyale et un abus criant qui doivent être réprimés. Nous allons poursuivre cette affaire, *à fond*, et nous vous donnerons le résultat. Nous recommandons à notre confrère de faire tous ses efforts pour nous procurer la preuve matérielle que ce secrétaire de mairie opère dans les bâtiments municipaux pendant les heures de son service et fait pression sur les habitants qui n'osent lui refuser leur clientèle. » ²³⁹

Hormis le ton outré, et parfois cocasse, de cet exposé, nous retiendrons les principaux chefs d'accusation : cumul d'activités et concurrence déloyale, accusations fréquentes que nous avons déjà relayées ici. Inscrit au registre du commerce, l'employé de mairie n'est pas à proprement parler hors la loi. L'association des photographes de la région du Nord propose donc d'intercéder auprès du maire en faveur du photographe, à condition que celui-ci parvienne à documenter l'offense en prouvant qu'il y a conflit d'intérêts. La réponse vient cinq ans plus tard, en quelque sorte, avec la loi du 20 juin 1936 sur le « Cumul d'un emploi public et d'une activité privée », dont l'article premier stipule : « *Il est interdit aux fonctionnaires, agents et ouvriers des services publics de l'État, des départements, communes, offices, établissements publics et colonies, d'exercer une profession industrielle ou commerciale, d'occuper un emploi privé et rétribué, ou d'effectuer à titre privé un travail moyennant rémunération* » ²⁴⁰. Bien qu'on ne puisse déduire, de ce seul exemple anecdotique, une quelconque force légale des entités supra-individuelles formées par les photographes, on prend tout de même la mesure du niveau d'implication de ces dernières et de la publicité toute particulière que la revue accorde à ces questions.

b) Le statut du photographe en question

Par son travail de veille, *Le Photographe* sert de relais aux décisions de justice et aux avancées légales. La loi ayant aussi pour fonction d'établir des distinctions et d'entériner des définitions, la revue publie régulièrement des articles de vulgarisation. À cet égard, deux questions principales se posent ; le statut des photographes et la protection de leurs droits.

Concernant la réponse à la première, la corporation semble avoir penché, en France, pour rattachement des photographes au régime général des métiers. Mais cet état de fait ne fut pas toujours tel. Des discussions émaillent *Le Photographe*, pour ou contre l'encadrement de

²³⁹ Procès verbal de la réunion du 16 janvier 1931 de l'Association des Photographes Professionnels de la Région du Nord, *Le Photographe* (1910), 5 février 1931, p. 48.

²⁴⁰ *Le Photographe* (1910), 20 décembre 1936, p. 379.

la pratique qui résulte nécessairement du rattachement des photographes à un corps professionnel. D'autres pays ont tranché, à l'inverse, pour que l'activité et ses fruits soient protégés par un système de patente, sans pourtant accorder aux seuls photographes les avantages de l'exploitation commerciale de leur travail.

C'est le cas en Autriche, où universitaires et professionnels se sont prononcés contre le choix du ministère de rattacher la photographie à un unique métier. Les arguments mis en avant ont trait à la nature variée des applications de la photographie, si variée qu'un corps unique ne pourrait convenablement pas toutes les couvrir :

« Tous ceux qui font de la photographie au cours de leurs travaux scientifiques, techniques ou industriels, ou par amour de l'art, ont dû être fort étonnés quand fut faite devant le Conseil des Métiers [de Vienne], la proposition demandant que “*le ministère du Commerce veuille bien assimiler officiellement, et par ordre, la photographie aux métiers*”, proposition qui fut acceptée à l'unanimité ! Suivait la demande que, désormais, la photographie scientifique et d'amateur restât intacte, mais que *tout profit matériel en découlant fût absolument interdit*, demande qui suscita le plus grand étonnement. Cela donnait raison à tous ceux qui, depuis 24 ans, avaient combattu la même prétention émise de temps en temps, parce qu'ils craignaient qu'elle ne fut dirigée avant tout contre les amateurs et contre tous ceux qui pratiquent et au besoin exploitent matériellement la photographie dans ses applications scientifiques, techniques ou industrielles. »²⁴¹

M. Müller, comme d'autres, est de l'avis qu'il faut laisser le marché suivre son cours. Selon lui, l'assimilation des photographes à un métier est une complication qui entrave l'exercice de la pratique. Dans la perspective régulationniste, il s'agit de traiter les situations au cas par cas. Des dérogations spécifiques sont par exemple prévues pour les scientifiques et les amateurs, leur autorisant l'utilisation de leur travail mais pas la perception d'une quelconque rémunération. Seuls les photographes peuvent tirer un bénéfice commercial de leur pratique photographique. À l'inverse, la perspective libérale soutient que la régulation est superflue. Tout utilisateur peut tirer un profit de ses images. La distinction et, à plus forte raison, la protection des professionnels par rapport aux amateurs ne tient qu'à leur perfectionnement individuel. Une plus grande maîtrise de l'outil et des procédés photographiques les amènera, par la main smithienne, à rencontrer un succès pécuniaire venant gratifier leur investissement en travail. Les meilleurs réussiront et les moins bons disparaîtront.

c) Aux sources du droit d'auteur

Un contributeur à la revue, M. Paul Stebbing, apostrophe Paul Montel, le directeur du *Photographe*, sur la nécessité d'informer l'ensemble de la corporation des photographes sur leurs droits et leurs devoirs. Il dénonce, en outre, l'asymétrie dans la défense du droit d'auteur entre la photographie artistique et le reste de la profession – en ses termes « *deux poids et deux*

²⁴¹ H. Müller, Conseiller à la chambre de commerce de Vienne, dans la *Nouvelle Presse Libre de Vienne*, reproduite et traduite dans *Le Photographe* (1910), 21 décembre 1913, p. 6.

mesures » : « *Il faut [...] que nous soyons fixés sur nos droits et nos devoirs. Pourquoi la photographie serait-elle protégée uniquement lorsqu'elle est artistique ? Y a-t-il en effet plus de raison pour les artistes de talent supérieur de reproduire les œuvres de leurs confrères de moindre talent que pour ces derniers de reproduire les œuvres des maîtres ! Pourquoi deux poids et deux mesures? Cela crée l'équivoque préjudiciable à l'intérêt général. Le droit d'auteur est un principe capital pour nous tous.* »²⁴²

Si la photographie à vocation artistique a bénéficié, par analogie avec les arts établis, d'une protection plus grande que la photographie industrielle ou commerciale, les développements subséquents du droit d'auteur en la matière donnent raison à M. Stebbing. La question est tranchée grâce aux efforts des Maîtres Albert Vaunois, Henry Boyer Chamard et Joseph de Cagny en 1935 dans un jugement sur le droit d'auteur en photographie. Ce dernier précise :

« La protection de la loi de 1793, modifiée par la loi de 1902, s'étend à toute œuvre photographique, dès l'instant que celle-ci revêt un caractère relevant de l'art et présente *un effort intellectuel et personnel indépendant de la partie mécanique de l'opération ou même combiné avec cette dernière*. Il en est ainsi dans un portrait, grâce à la pose du sujet, au choix de l'attitude, à la disposition des accessoires. L'autorisation de reproduire un portrait, donnée par la personne représentée, même si elle a payé le photographe, laisse intact le droit d'auteur qui peut s'opposer à ce que l'œuvre soit portée à la connaissance du public par un journal, alors, surtout, que la reproduction ne comporte pas tous les éléments essentiels, et notamment la signature de l'auteur. Si l'œuvre a été confiée au journal avec une signature effacée, il appartient au reproducteur de se renseigner auprès de la personne représentée sur l'auteur d'une photographie que rien ne permet d'assimiler à une photographie d'amateur. »²⁴³

Trois principes fondamentaux sont établis ou rappelés. Premièrement, la photographie peut, à condition de présenter un effort intellectuel et personnel, relever du même régime qu'une œuvre d'art. Deuxièmement, le droit d'auteur du photographe a préséance sur le droit à l'image de la personne représentée. Troisièmement, par l'effort engagé, ainsi que par la signature apposée à l'image, l'œuvre d'un photographe professionnel n'est pas assimilable à celle d'un amateur.

Selon les juristes mobilisés, ces principes et leur défense trouvent une justification suffisante dans les décrets de 1791, sur les œuvres dramatiques, et de 1793, sur les écrits en tous genres, qui ont aussi servi à échafauder la protection des œuvres cinématographiques et radiophoniques. On peut également citer la loi du 24 juin 1928, relative à la protection des numéros et signes quelconques servant à identifier les marchandises. Instrumentale dans la protection du droit d'auteur, cette dernière entend défendre l'apposition des signatures aux œuvres et aux marchandises. Les entités supra-individuelles que sont les groupements,

²⁴² Adresse au directeur du journal *Le Photographe*, Paul Stebbing dans *Le Photographe*, 19 avril 1914, p. 2.

²⁴³ Jugement sur le Droit d'auteur en Photographie, Le Bulletin Corporatif, *Le Photographe* (1910), 20 avril 1935, p. 130.

associations, syndicats ou autre, s'approprient ces ressources et n'hésitent pas à assigner en justice.

Fondée en 1906 par trois figures tutélaires (Paul Nadar, Albert Vaunois et François Vizzanova), la Société des Auteurs Photographes, a pour but d'assurer la surveillance et la répression des contrefaçons et peut enclencher des procédures légales au nom de ses membres. Tous ces acquis sont mobilisés, dès 1934, dans l'emblématique affaire de « Gauthier et Société des Auteurs Photographes contre Brouck ». L'accusé est reconnu coupable à deux titres. D'abord de reproduction illégale, sans la permission et en violation des droits d'auteurs du plaignant, M. Gauthier, puis d'atteinte à la loi de juin 1928 pour contrefaçon. L'accusé avait volontairement modifié l'image de son homologue, pour rendre illisible le monogramme de Gauthier, et apposé la mention de sa propre agence de presse, « S.G.P. », à la place. Mosès Brouck se trouva donc contraint, pour ces faits de 1931, à verser 100 francs d'amende, 500 francs de dommages et intérêts et 1 franc symbolique à la Société des auteurs photographes²⁴⁴.

Pourtant, la diffusion de la photographie est plus rapide que l'évolution du cadre légal. Pour une affaire traitée et jugée, combien ne sont pas même signalées ? L'universalité de la photographie, bien qu'étant son principal vecteur de propagation dans la société, constitue, légalement du moins, son principal défi. Nous donnons à nouveau la parole à M. Montel, le président de la revue, dans les lignes qui suivent à propos de la difficile perception des droits d'auteur :

« [...] les applications de la photographie à l'illustration sont devenues innombrables, quel est le journal, la revue, le livre, le guide régional, le programme de théâtre et autres, qui ne comportent pas de reproductions photographiques ; les albums uniquement composés de photographies se multiplient, la propagande politique, culturelle, touristique, l'affiche l'ont adoptée et rien n'est organisé, hormis les agences de presse, pour la perception des droits de reproduction photographique. Que de millions perdus, avons-nous déjà écrit dans ces colonnes, par les photographes dont les œuvres sont trop souvent et volontairement reproduites sans acquitter de droits et sans que figure le nom de l'auteur, d'où la perte de profit et de prestige.

[...] Que faire en ce qui concerne la perception des droits d'auteurs photographes ? Prendre exemple et pour guide ce qu'a fait la Société des auteurs et compositeurs de musique, la Société des gens de lettres, qui ont remis à des offices placés sous leur contrôle, le soin de percevoir leur droit d'auteur. »²⁴⁵

Le coût d'un manquement au droit d'auteur est double pour le photographe lésé. Il est de nature pécuniaire et réputationnelle à la fois. L'allitération de M. Montel est toute trouvée : « *perte de profit et de prestige* ». Mais une frange des photographes tire mieux son épingle du jeu : les professionnels dans la presse. En effet, les négociations entre syndicats de photographes, Commission des droits d'auteur et chefs de services des journaux aboutissent à

²⁴⁴ *Le Photographe* (1910), 5 décembre 1934, pp. 409-411.

²⁴⁵ Paul Montel, Réunion 13 juin 1945, Syndicat de la propriété artistique, *Le Photographe* (1910), 5 août 1945, pp. 59-63.

des accords qui encadrent l'activité tout en protégeant ses agents. On trouve un tel exemple, à l'issue heureuse pour les photographes, dans le numéro du 20 février 1933 qui concerne les versements effectués par le journal *Le Petit Dauphinois*²⁴⁶. Encore une fois, un effet de déjà-vu s'établit avec les pans contemporains de notre analyse. Il est troublant de lire une actualité vieille de 78 ans et de constater que les cadres légaux et les mentalités n'ont pas suffisamment changé pour endiguer le problème souligné.

d) Les efforts de légitimation

Salons, congrès et prix dédiés à la photographie : la distinction et la gloire

Le basculement qui s'opère dans le courant du XX^e siècle, entre artisanat familial et industrie nationale, vient modifier en profondeur l'écosystème photographique. À l'image des familles qui s'unissent pour faire fleurir une affaire, les groupes industriels fusionnent pour affronter la compétition venue des pays voisins. La dimension individuelle de toute aventure photographique reste pertinente, mais les regards se tournent inévitablement vers ces grands groupes qui façonnent de manière déterminante le marché. Les salons et autres événements organisés à Paris sont l'occasion pour tous de tâter le pouls du marché et de se confronter à l'étendue de l'offre des industriels. Dans la droite lignée des Expositions Universelles, chaque industrie se dote de manifestations de grande ampleur. Tantôt publiques, tantôt confidentielles, ces occasions sont choisies pour minimiser les coûts d'exposition et maximiser la couverture médiatique.

M. Hamelle, dans le numéro du 20 décembre 1949 donne un aperçu pertinent de l'accroissement du nombre et de l'ampleur de ces manifestations professionnelles :

« Enfin, je suis heureux de pouvoir vous annoncer que le XXI^e Salon de la Photographie, qui sera le Salon du demi-siècle, aura lieu du 10 au 19 mars, et qu'il couvrira, cette année, le double de la surface utilisée les années précédentes, montrant ainsi l'ascension toujours croissante de l'industrie et du commerce photographiques, tant en France que dans le monde. »²⁴⁷

Les salons et congrès permettent de faire connaître la profession, tant à ses membres qu'au public, mais aussi de distinguer les produits exposés et les industriels en présence. La distinction, la reconnaissance publique, la consécration professionnelle sont des objectifs entretenus et poursuivis. Les salons sont l'occasion de remises de prix et de décorations venant couronner une somme d'efforts individuels ou collectifs. Les concours, d'abord organisés en petit comité, vont prendre une tournure nationale. Ils s'officialisent et se pérennisent, à l'image du très convoité concours du Meilleur Ouvrier de France, qui rassemble plus de deux-cent participants par itération ces dernières années. La première mention trouvée des M.O.F. dans

²⁴⁶ Le Bulletin Corporatif, *Le Photographe* (1910), 20 février 1933, p. 53.

²⁴⁷ *Le Photographe* (1910), 20 décembre 1949, p. 411.

notre corpus de numéros apparaît le 20 janvier 1928, elle fait suite à la récente inclusion de la photographie et ses débuts balbutiants : « *La participation des Photographes au Concours “Les Meilleurs Ouvriers de France” n’a pas été brillante ; elle ne comptait qu’un nombre réduit de concurrents. a) Constructeurs d’appareils; b) Utilisation des appareils; c) Photographie industrielle.* » ²⁴⁸

Ces symboles viennent marquer d’un sceau d’approbation les pratiques jugées bénéfiques et les membres utiles à la corporation. Cette préoccupation est partagée à l’international, comme en témoigne ce passage relatant les conclusions de l’Association des Photographes Portraitistes Italiens lors d’un congrès tenu le 14 juin 1923 à Turin :

« Le Congrès a étudié notamment les questions relatives à la propriété artistiques des œuvres photographiques, et envisagé la possibilité de choisir un qualificatif pour désigner les photographes portraitistes professionnels ; ce qualificatif, non encore arrêté, serait déposé dans les formes légales, *comme une marque de fabrique, et l’usage n’en serait concédé qu’aux portraitistes reconnus par leurs pairs dignes d’être ainsi recommandés au public.* » ²⁴⁹

Si la signature sépare, légalement et symboliquement, le professionnel de l’amateur, la marque de fabrique sépare les meilleurs professionnels des autres. Les efforts corporatifs en France et ailleurs cherchent à dégager, dans le corps de la profession, ce qui pourrait s’apparenter à une *élite*. On note d’ailleurs que ces efforts se cristallisent souvent autour des mêmes catégories de photographes : les portraitistes, les artisans et les artistes. En un mot, l’art est retenu comme le domaine le plus prometteur, le plus à même de couronner la photographie des lauriers de la gloire. La revue *Le Photographe* est un véhicule de cette idée. Dans les années 1930, on envisage de créer un supplément illustré pour accompagner la parution de la revue. Dans une annonce de 1934, son ambition est formulée ainsi : « *“Photo-Illustration”, par les documents sélectionnés qu’elle contiendra, fournira de beaux exemples et des éléments d’études à ses lecteurs et contribuera, croyons-nous, au développement des applications de la photographie, à la formation d’une élite, toujours plus nombreuse en France, d’artistes photographes.* » ²⁵⁰

Faire connaître la photographie et augmenter son marché, rassembler les professionnels et renforcer la cohésion de la corporation, tels sont les objectifs sommaires de ces démonstrations. Parallèlement aux salons qui se multiplient dans le courant du XX^e siècle, on note également la multiplication des prix et distinctions en photographie. Parallèlement au traitement légal du statut, qui définit et segmente l’activité professionnelle, les distinctions établissent une segmentation hiérarchique dans la profession. Si l’objectif individuel est de sortir du lot par rapport à ses pairs et de se distancier des amateurs, la conséquence pour la corporation est la même : la publicité. Ces manifestations entrent donc pleinement dans ce que nous avons croisé sous le terme de « *propagande* » ou de « *publicité collective* ».

²⁴⁸ *Le Photographe* (1910), 20 janvier 1928, p. 36

²⁴⁹ *Le Photographe* (1910), 20 juillet 1923, p. 167.

²⁵⁰ *Le Photographe* (1910), 5 janvier 1934, p. 12.

Musées et écoles dédiés à la photographie : la mémoire et la reconnaissance

Il est deux projets, en matière de rayonnement et de prestige, qui hantent continuellement les colonnes du *Photographe*. Le premier est la constitution d'un musée consacré à la photographie, le deuxième est la fondation d'une école dédiée à l'enseignement des métiers de la photographie.

L'histoire de la photographie et sa commémoration sont des enjeux centraux de légitimation du médium. Déjà bien établie dans le tissu professionnel, par l'entremise d'anniversaires et de jubilés célébrés en grande pompe, elle manque encore à être reconnue pleinement par l'État et véritablement connue du grand public. Ces efforts sont relatés amplement par l'historienne Eléonore Challine qui pointe avec exactitude l'écart entre les ambitions corporatives et les résultats politiques de la promotion de la photographie²⁵¹. Organe de la profession, *Le Photographe* est une caisse de résonance pour ces questions. Cet extrait du numéro du 20 avril 1925, évoque la création d'un musée, en souhaitant que le centenaire de la naissance de la photographie, qui est célébré la même année, serve d'accélérateur à l'entreprise :

« Ainsi, en cette fin d'année, époque des souhaits et des cadeaux, mais aussi pour ceux qui aiment considérer le passé, époque de recueillement et de souvenirs, la Société Française aura fait le geste initial nécessaire pour doter la Photographie d'une institution indispensable, désirée par beaucoup depuis si longtemps, et pour offrir à la mémoire de Niépce, à la veille de la célébration du centenaire de sa découverte, comme à la mémoire de tous les chercheurs qui ont jalonné la route ouverte par lui, l'hommage perpétuel que sera le Musée de la Photographie. »²⁵²

Cet appel vibrant ne sera malheureusement pas suivi d'effets immédiats, puisqu'il faudra attendre les années 1960 pour voir inauguré le premier musée entièrement dévolu à la photographie à Châlons-sur-Saône. Le même insuccès est à déplorer du côté de la création d'une école professionnelle. Impuissant, *Le Photographe* documente les efforts internationaux en la matière. L'Allemagne est régulièrement citée comme exemple avec la constitution d'une école de photographie dès 1900 à Munich. Les efforts pédagogiques de ce pays en matière de photographie joueront d'ailleurs un rôle moteur pour sa propre industrie, ainsi que pour la corporation photographique à l'international²⁵³.

Ici, c'est l'Italie qui devance la France : « Enfin, l'Association a décidé la création d'une École de Photographie, dont les fonds seront fournis par les industriels, avec l'appui

²⁵¹ Eléonore Challine, « La mémoire photographique », *Études photographiques*, 25 | 2010, pp. 42-69.

²⁵² M.G. Cromer, Extrait du Bulletin de la Société Française de Photographie dans *Le Photographe* (1910), 20 avril 1925, p. 148.

²⁵³ Sur ce point voir le travail d'Héloïse Pocy, « L'enseignement de la photographie au 20e siècle : le rôle moteur des écoles allemandes », *Allemagne d'aujourd'hui*, 2013/1 (N° 203), pp. 43-59.

moral de l'État. »²⁵⁴ Un an, jour pour jour, après la parution de ce numéro, le 20 juillet 1924, apparaît un encart sur la création d'une École de Photographie Française, une démarche corporative, éducative mais également intéressée. Cet encart résume intelligiblement la situation française et propose aux photographes, par la même occasion, une implication et un intéressement directs :

« Photographes ! La France est l'une des rares nations qui ne possède pas encore un enseignement organisé de la photographie et de la cinématographie ; il est donc de votre devoir de collaborer à la création d'une École Professionnelle Française de Photographie, où vous pourrez recruter une main-d'œuvre qualifiée, dont le concours vous est indispensable pour développer votre clientèle. *De nombreux avantages sont réservés aux photographes actionnaires de l'École, qui sera administrée sur des bases commerciales, permettant d'escompter une rémunération intéressante des capitaux.* C'est donc servir votre intérêt et le prestige de la corporation que d'accorder votre concours financier à cette œuvre, qui a pour but de doter la France d'une École Professionnelle de Photographie, réclamée par tous les photographes. Si vous n'êtes pas encore actionnaire, veuillez bien nous envoyer, sans tarder, votre bulletin de souscription. Nous nous ferons un plaisir d'adresser sur demande à bulletin à toute personne qui n'en aurait pas reçu. »²⁵⁵

Cette adresse n'est pas simplement programmatique, elle constitue pratiquement un sermon. Paul Montel apostrophe directement les lecteurs de la revue afin de recueillir des actionnaires susceptibles de participer au financement de cette entreprise. Ses arguments sont d'ordres moral et commercial. Il relève du «*devoir*» des photographes de participer à la création d'une école, mais la suite de l'encart nous apprend qu'il relève également de leur intérêt. Puisque l'école «*sera administrée sur des bases commerciales, permettant d'escompter une rémunération intéressante des capitaux* » pour tout photographe actionnaire. Cette dimension commerciale de l'école est instructive en ce qu'elle impulse une tendance indéniable dans la formation d'écoles privées, administrées selon des principes analogues, jusqu'à aujourd'hui. L'appel est donc lancé, et il aboutira trois ans plus tard, avec la création de la première école professionnelle en France : l'École Technique de Photographie et de Cinématographie. Création pour laquelle la revue se félicite dans une rétrospective accordée à l'années 1927 : «*Nous sommes heureux et fiers d'avoir coopéré à la création d'une École Technique depuis si longtemps réclamée par tous les photographes à tous leurs Congrès* »²⁵⁶. Comme le relève Héloïse Pocy dans son travail sur l'enseignement de la photographie au XX^e siècle, l'accent est avant tout placé sur la constitution d'un corps de techniciens, capables de s'insérer sur les nombreux segments de l'activité photographique.

²⁵⁴ *Le Photographe* (1910), 20 juillet 1923, p. 167.

²⁵⁵ *Le Photographe* (1910), 20 juillet 1924.

²⁵⁶ *Le Photographe* (1910), 20 janvier 1928, p. 14.

Conclusion

Bilan

À la fois hommage et pied-de-nez, le terme d'*homo photographicus* pose problème. Désigne-t-il la condition de l'Homme moderne, cultivant un rapport nébuleux à l'image photographique ? Ou désigne-t-il, explicitement, les agents spécialisés que sont les photographes professionnels ? Il apparaît surtout comme un raccourci facile, qui tait la complexité que nous nous sommes appliqués à documenter et décrire. Alors que certains se font les chantres de la rupture de paradigme ou les prophètes du déclinisme²⁵⁷, nous tenons une attitude prudente. Le terme même de photographie est, rappelons-le, source de nombreuses confusions mêlant l'homme, la technique et la machine²⁵⁸. Au gré des évolutions technologiques, le lien entre l'Homme et la machine est sans cesse renégocié. Les termes qui accompagnent ces changements sont voués, eux aussi, à se réformer, comme il en va du rapport du photographe à ses outils.

Dans cette incertitude latente, nous donnons la parole à ceux qui sont peut-être les plus à même de répondre, les photographes de métier. Pour ce faire, nous avons suivi trois mouvements. Tout d'abord, il a fallu nous familiariser avec les professionnels de l'image photographique (Parties I et II), avant de généraliser sur la base de données robustes (Partie III) et de situer le propos par l'entremise de rappels historiques et d'un travail d'archive (Parties I et IV). Ces trois mouvements sont nourris par des données originales : plus de 30 entretiens réalisés sur quatre ans, 258 professionnels interrogés via un questionnaire mis en ligne sur le site de l'UPP²⁵⁹, ainsi que 778 numéros consultés de la revue *Le Photographe*, de 1910 à 1952. Le dialogue interdisciplinaire, au sein des sources, s'est avéré fructueux. Prises ensemble, ces données se complètent.

La photographie et l'histoire

Cette thèse part d'un premier constat : il manque d'études sociologiques sur la photographie. Le sujet est largement détenu par les historiens et rarement abordé par les sociologues. Nous soulignons, en outre, que la photographie – entendue comme pratique et comme résultat visuel – suscite jusqu'à dix fois plus d'études que celle des photographes. Ces derniers n'ont fait l'objet que d'une poignée de travaux notables depuis les années 1970. Si la nature de la photographie contemporaine est activement débattue, le sort des professionnels semble secondaire.

²⁵⁷ Voir l'agitation contemporaine suscitée par le terme de « post-photographie ».

²⁵⁸ Se reporter aux définitions en introduction.

²⁵⁹ Union des photographes professionnels.

Nous avons analysé un corpus d'archives, par l'entremise de la revue *Le Photographe*, parue de 1910 à 1952. S'y déploie un forum chaotique où les velléités de contrôle social le disputent aux élans autogestionnaires. Tantôt arbitre du bon goût et gardien de l'orthodoxie, *Le Photographe* sait aussi fustiger les écarts des industriels, des amateurs et des professionnels peu regardants. On y encourage le photographe *rationnel*, au fait des derniers procédés techniques et informé de ses droits mais également l'artiste. Les contributeurs de la revue grondent mais ils savent aussi flatter ou prévenir. Certains articles mettent ainsi en garde contre les dangers encourus par la manipulation de certains produits ou contre les pratiques sanctionnées par la loi. Loin d'un paternalisme organisateur, ce qui apparaît à la lecture est le foisonnement anarchique d'un projet commun, visant à tirer les photographes de leur léthargie individualiste. Contrecoup de cette ouverture de principe, les interminables comptes-rendus de séance donnent néanmoins un parfum romanesque à la revue²⁶⁰.

Pour autant, la profession de photographe est indissociable du commerce. Une association parfois noyée dans la somme des discours individuels mais qui se reflète, ici, dans la structure même de la revue. Le commerce d'appareils photographiques et surtout la gestion de cet écosystème – avec la vente des fournitures et des services sans lesquels la pratique ne serait pas embrassée par les masses – sont des domaines fortement profitables. Dès l'instigation de la photographie en 1839, la production et la vente de matériel en était un corollaire. La photographie est simultanément un acquis scientifique, artistique, commercial et industriel. Rappelons que, dans les mois précédant l'annonce d'Arago, Louis Daguerre avait fait imprimer un livre de méthode et fait fabriquer des nécessaires de photographie. Disponibles à l'issue du discours de proclamation, prêts à l'emploi, leur succès commercial fut immense. Les trois « P » : Progrès, publicité et profit sont d'autant plus pertinents que la revue donne à voir, en l'espace de 40 ans, le basculement de la logique artisanale vers la logique industrielle.

Ces moteurs de l'écosystème photographique sont liés au phénomène d'internationalisation. La revue *Le Photographe* est un puissant relai pour l'apprentissage et la discussion de points esthétiques, techniques, légaux et corporatifs entre pays du Nord (Europe et États-Unis). Cette ouverture internationale nous permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle la situation des photographes est plus similaire qu'elle n'est dissemblable dans ces pays. Le paradigme numérique actuellement en cours a très largement contribué à renforcer cet état de fait en permettant une plus grande mobilité des photographes ainsi que des images photographiques. Intuition corroborée par nos données²⁶¹.

Notons également que la notion de crise est consubstantielle à l'histoire de la photographie. *Le Photographe* de Paul Montel a non seulement été le relai de ces bouleversements mais également acteur du rétablissement de la profession. Par ses efforts de mise en relation entre photographes, de veille légale et jurisprudentielle, de définition sémantique et technique, la revue aura été un allié incontestable de la cause des photographes jusque dans les années 1950.

²⁶⁰ Se référer aux infortunes du narrateur dans Patrik Ouředník, *Instant Propice*, 1855, Paris, Allia, 2006, p. 160

²⁶¹ 80 % des répondants, dans notre premier échantillon (V1), estiment appartenir à un corps de métier.

Principaux apports de notre enquête qualitative

Après ce travail historique, nous avons employé plusieurs niveaux d'analyse, sectoriel et individuel, pour sonder nos photographes²⁶². Nous avons distingué les photographes de mode et de publicité, les photographes de commande privée, les photographes institutionnels, journalistes et reporters, les plasticiens, les photographes chercheurs et enseignants et, enfin, les artisans et marchands. Ce n'est qu'en adoptant une lecture thématique que les points communs émergent. Cette lecture s'est concentrée sur cinq points – la formation, le quotidien, la technique, les réseaux et les représentations.

Il s'avère que la famille joue un rôle matriciel dans l'accoutumance et l'éducation à la photographie par le biais de l'exposition aux images ou de l'accès à l'appareil photographique. D'ailleurs, près de la moitié des individus interrogés ont un proche qui a travaillé ou travaille encore dans une profession visuelle. Les ressources matérielles immédiates sont complétées par l'apport d'autres formes de soutien qui rendent l'exercice du métier possible ou non. Souvent bienfaitrice, elle peut néanmoins constituer un obstacle ou un contre-exemple pour l'individu.

Après la famille, l'éducation joue un rôle important dans les trajectoires individuelles. Nous rappelons que 85 % des individus interrogés ont le baccalauréat et que 70 % ont un niveau de diplôme égal ou supérieur à la licence. En plus de cela, près de la moitié a étudié la photographie ou les arts visuels et 36 % sont passés par les bancs d'une école de photographie. En l'espace d'une ou deux générations, on constate une inflation du diplôme. Malgré une trajectoire parfois heurtée, la plupart des actifs aujourd'hui continuent leurs études, jusqu'à l'obtention d'un diplôme bien plus élevé que leurs aînés. L'utilité de réaliser une école de photographie est débattue et débattable. Toutes les formations proposées ne sont pas égales, eu égard à leur pertinence et à leur promesse d'insertion future.

Indépendamment du parcours scolaire ou de l'apprentissage, la pratique photographique demeure une pratique individuelle, comme nous l'avons montré pour la naissance de l'intérêt photographique dans le cadre familial. Par la suite, l'affirmation de ce goût est alimentée par diverses sources que l'on peut regrouper sous le terme d'auto-formation.

~

La multiplicité des statuts possibles pour un actif travaillant dans le domaine de la photographie rend parfois le choix confus. La moitié de nos photographes compose avec plusieurs statuts. Ceux qui n'ont qu'un seul statut sont limités dans les prestations qu'ils peuvent offrir et dans la rémunération qu'ils peuvent percevoir.

70 % des photographes interrogés cumulent leur activité photographique avec une autre. Cette autre activité peut s'inscrire dans un autre segment photographique, dans une branche connexe ou dans un domaine professionnel tout autre. Le travail gratuit est à la fois une contrainte et une ressource potentielle, à l'image d'un pari, laissant certains dans l'in vraisemblable situation de devoir payer de leur poche pour travailler.

²⁶² Soit près de 300 photographes, rencontrés au cours d'entretiens en personne, ou interrogés par le biais du questionnaire en ligne.

Certains de nos photographes se représentent leur activité comme étant l'inverse du travail d'employé de bureau. Pourtant, une grande partie de leur travail se passe devant un écran, derrière un bureau, avec des horaires contraignants. Malgré la jubilation de l'instant, la frénésie qu'implique le métier est usante. Pour les photographes en fin de carrière, les empêchements physiques sont limitants. Les femmes souffrent plus des contraintes matérielles que les hommes, même si tous sont touchés par des troubles imputables à leur activité.

Si certains trouvent leur compte dans la pluriactivité, d'autres en pâtissent. Idéalement, ces derniers aimeraient prétendre à une forme de stabilité par leur seul travail photographique. Cette quête de stabilité est signalée par la recherche d'un statut ou d'un contrat protecteur.

~

La maîtrise technique permet de composer avec les circonstances, elle est le préalable à une certaine forme de créativité. Elle présuppose l'utilisation d'un certain lexique qui lie les photographes professionnels entre eux. La technique est une clé de compréhension, mais sa prise en compte seule confine à la réduction.

Les outils photographiques sont tout autant des moyens d'expression que des outils de travail. Ils façonnent le rapport de la population générale à la photographie, comme celui des professionnels. Mais les réactions qui entourent l'usage massif du smartphone aujourd'hui font écho à celles qui ont éclos lors du basculement de l'argentique vers le numérique dans le courant des années 2000. Indifférence, nostalgie et contentement sont tour à tour exprimés par les photographes, plus expérimentés, contemporains de cette rupture technologique. Il existe des qualités objectives dans l'emploi de l'argentique qui justifient son utilisation professionnelle aujourd'hui. Mais cette utilisation professionnelle est circonscrite aux secteurs les plus rémunérateurs et les plus axés sur la recherche esthétique. Essentiellement, la photographie publicitaire et la photographie plasticienne.

À l'inverse, dans le paradigme numérique, les coûts sont plus difficilement perceptibles puisque le déclenchement n'est pas associé à un coût unitaire. L'association palpable entre déclenchement et dépense est devenue intangible. Le numérique donne l'illusion d'une opération gratuite, où le coût de la prise de vue se confond dans le prix de l'appareil numérique pour le photographe, et dans la facturation de la prestation pour le client. Malgré la diversité de leurs rapports à la technicité, les photographes s'accordent dans leur critique de la mauvaise qualité des images partagées sur les réseaux sociaux. Limitées en taille, soumises à des filtres, prises au smartphone... La majorité des images visibles ne fait pas montre d'un rapport étudié ou même conscient à la technique. Sensibles à ces éléments, les photographes vitupèrent à l'encontre de ce qu'ils perçoivent comme un nivellement vers le bas. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les critiques adressées à l'encontre des réseaux sont présentes chez tous, indépendamment de leur présence sur Instagram ou de leur engagement sur la plateforme. Les détenteurs des plus gros comptes émettent des propos analogues à leur collègues moins investis.

Les photographes interrogés se préoccupent, à des niveaux différents, de considérations stylistiques. La nécessité de produire des images singulières, ou des discours sur ces images, ne s'impose pas avec la même force que l'on soit plasticien ou photographe événementiel. Si la technique revêt moult aspects positifs et créatifs, elle contraint également les photographes à une mise au pas forcée. Cette marche du progrès peut, à son paroxysme et en fonction des

secteurs, être vécue comme une dépossession. Un paradoxe émerge : la technique affranchit les photographes des contraintes de leur environnement mais, tôt ou tard, à l'issue d'une nouvelle rupture technologique, les force à subir et non plus à choisir, les attentes auxquelles leur profession les engage.

La vie supposée, ou fantasmée, du photographe exerce une attraction certaine sur les jeunes qui cherchent autre chose qu'un schéma de reproduction sociale ou qu'un travail salarié typique. Cette idée d'échapper au travail-contrainte en exerçant un métier-passion est un motif récurrent. La photographie occupe tellement de champs différents, qu'il semble toujours y avoir une application de cette dernière qui permette d'imaginer une réussite. Envisager la photographie comme carrière est en soi une forme d'évasion, une réponse aux contraintes du métier précédemment exercé ou aux études trop abstraites.

~

La sociabilité entre photographes est une ressource de taille qui déjoue, en partie, l'isolement qui peut naître de la compétition pour l'emploi. Mais le réseau s'entretient et les photographes doivent effectuer un travail de veille pour maintenir de bonnes relations avec leur entourage et ne pas se faire oublier des clients.

Les pratiques numériques des photographes que nous avons interrogés sont congruentes. Ce qui les distingue est principalement l'intensité de leur engagement en ligne. Si une part importante de notre contingent est absente ou en retrait sur Instagram, environ la moitié semble s'y être conformée. En plus de la discipline évoquée pour entretenir son compte, maintenir ses contacts et effectuer une veille, un critère supplémentaire est requis pour tenir la distance : la constitution d'une défense psychologique. Ceux qui persévèrent dans l'usage de la plateforme insistent tous sur l'absolue nécessité de se constituer « une carapace » afin de ne pas trop pâtir de la comparaison aux autres, surtout aux meilleurs communicants qui renvoient une image de succès presque inatteignable.

La gestion de ses images sur Internet et les réseaux sociaux comporte un défi de taille avec l'épineuse question de la perception des droits d'auteur. Comme avec le travail gratuit, l'affichage de photographies sur Internet expose inévitablement à la reprise, la copie, l'imitation ou le vol. Incapables de mener une veille à propos de toutes les images qu'ils partagent publiquement, ou ignorant les recours à leur disposition, les photographes sont les victimes ou les relais impuissants de ces agissements.

~

Le succès est parfois compris comme une affaire strictement individuelle. Certains de nos photographes mettent en avant le talent, la motivation, la hargne, voire le génie pour expliquer leur réussite. Pourtant, la réussite professionnelle est plutôt le fruit d'un ajustement individuel à une conjoncture précise. Le photographe navigue un champ soumis aux aléas des tendances sociétales tels que la conjoncture économique, la politique gouvernementale et le cadre juridique.

Hormis quelques enclaves où les photographes professionnels sont les seuls mandatés et autorisés à produire des photographies d'un évènement, l'ubiquité du smartphone a rendu la

production et la diffusion d'images photographiques quasi-immédiates et directes, c'est-à-dire sans agents intermédiaires tels que le photographe, le laborantin ou l'agence. Les acteurs professionnels comme les citoyens privés sont en mesure de générer et de gérer un flux d'images. Dans ce contexte, la présence du photographe n'est plus une évidence. Il ne détient pas de monopole sur les moyens de production, les savoirs ou les occasions de photographier. Sa présence doit être, plus que jamais, justifiée.

Les photographes d'aujourd'hui sont les héritiers et les bénéficiaires d'une association, prête à l'emploi, entre art et photographie. Il n'est pas rare que le grand public, ou les clients, les comparent à des artistes – et ce, indépendamment de leur secteur d'activité. Nous avons montré comment certains utilisent cette association à leur avantage pour se distancier des considérations purement techniques et pour faire valoir sensibilité personnelle. Notons que la détention d'une culture photographique peut également accomplir cette fonction d'auto-promotion. D'autres photographes sont « artificés » malgré eux, par des rapprochements qui visent à dévaloriser leur travail ou leur personne. Le terme d'artiste est alors ironique.

La constitution d'une culture photographique est tributaire de plusieurs gestes qui tirent profit du continuum de l'image photographique. Le cinéma et la vidéo sont régulièrement cités comme déterminants dans le travail ou dans les aspirations personnelles. La peinture et la musique sont aussi évoquées au titre d'influence. La consultation de revues spécialisées et d'ouvrages photographiques – typiquement chez les photographes plus âgés – sont parmi les premières sources citées. Suit la fréquentation des galeries et des musées.

Au même titre que les objets physiques, les représentations mentales sont des outils qui permettent aux photographes de conceptualiser et d'exprimer leur pratique. L'opposition frontale de l'amateur et du professionnel confine à une polarisation, alors que la réalité observée est de l'ordre de la nuance. Les trajectoires de nos photographes sont émaillées de références à l'amateurisme. Les parcours des photographes interrogés montrent une progression de l'un vers l'autre. Au-delà des distinctions, amateur ou professionnel, la pratique de la photographie s'accompagne d'une certaine relation au plaisir. La photographie procure des sensations agréables, voire grisantes.

Principaux apports de notre enquête quantitative

En premier lieu, ce qui ressort de l'analyse des réponses à notre questionnaire en ligne est une description, granulaire, des individus. La distribution des individus selon les catégories de variables retenues est représentée dans les nombreuses sorties graphiques fournies dans la Partie III. Pour tout détail portant sur la constitution de l'échantillon, la distribution des revenus, les pratiques professionnelles, les habitudes culturelles, la sociabilité ou encore les sujets de préoccupation chez les photographes, il conviendra de s'y référer.

En deuxième instance, pour mieux expliquer les déterminants des conditions de travail et de vie des photographes, nous avons pu établir des relations significatives entre ces mêmes variables. Ainsi, nous avons trouvé que l'éducation n'est pas détenue à parts égales par tous les membres de notre échantillon. Les études longues sont favorisées par les femmes et les photographes entrants. Le niveau de diplôme ne semble pas avoir de rapport avec le nombre de

connaissances universitaires détenues par nos photographes, ni sur la présence d'un style, la remise d'un prix, ou même sur la répartition des revenus. Ce constat s'étend à l'école de photographie qui, au vu de nos données, ne semble pas avoir de poids significatif sur l'insertion professionnelle, ou sur la qualité de vie de nos photographes. En revanche, la réalisation d'une école rend les individus interrogés plus modestes. Trouvaille surprenante, les diplômés d'école sont plus frileux à se reconnaître comme détenteurs d'un style par rapport à ceux qui n'en ont pas fait. Il convient de ne pas réduire la question de l'éducation à celle de l'école ou de la formation diplômante. « L'éducation » que nombre de photographes revendique est une entreprise individuelle, faite de rencontres et d'habitudes culturelles acquises hors d'un cadre institutionnel. Comme nous l'avons relevé dans notre volet qualitatif, nos photographes ont des habitudes propres de consommation culturelle qui les distinguent du public, et les situent les uns aux autres.

Nous avons trouvé une relation significative entre la rémunération et l'ancienneté dans la profession. Prise comme indice de l'expérience accumulée, l'ancienneté permet de statuer sur les revenus perçus. Plus l'expérience est forte, plus les revenus sont élevés. Pourtant, il semble y avoir un effet de plafond, à partir de 30 années d'ancienneté. Les revenus se concentrent entre 1 500 et 3 000 euros bruts par mois. En revanche, l'âge joue un rôle moins net sur la rémunération à cause des reconversions professionnelles.

Au rang des découvertes significatives, nous avons trouvé que l'origine géographique pouvait avoir une influence sur le succès des photographes. Ainsi, ceux qui ont remporté un prix photographique sont plus souvent issus de régions autres que l'Île-de-France. Cette trouvaille montre les effets parfois pervers de la concentration géographique. Une part importante de nos effectifs évolue à proximité de Paris où la concurrence laisse moins de temps aux individus pour leurs projets personnels. D'autres pistes n'ont pas pu être explorées, faute d'effectifs suffisants et de questions de recherche restées sans réponse.

Horizons

La pression extra- et intrinsèque à cumuler les tâches, jusqu'à devenir un « homme-orchestre », semble condamner la profession à traverser les crises sans espoir de rétablissement. Chaque crise détériore les conditions d'exercice des professionnels et contribue à leur atomisation. Cet état de fait ne semble pas favoriser la cohésion ou la syndicalisation, recours à l'efficacité pourtant prouvée, comme nous l'avons constaté dans notre analyse historique. La syndicalisation, résultant d'un esprit de corps et de mesures juridiques, peut être porteuse de changements favorables pour tous. Il est probable qu'une telle cohésion offrirait une issue aux blocages rencontrés actuellement. Or, une telle démarche est rarement envisagée par nos photographes qui y voient un dévoiement ou une perte de temps. Les efforts de chacun sont déployés vers la satisfaction des besoins immédiats et individuels plutôt qu'à ceux de la corporation.

Pourtant, l'actualité récente, et moins récente, fournit matière à réflexion. En 1983, les photographes du Festival de Cannes agissent d'un commun accord et posent leurs appareils lors

de la montée des marches du réalisateur Jean Becker et de l'actrice Isabelle Adjani en signe de protestation. Pour cause, la jeune actrice ne s'était pas prêtée au traditionnel « jeu » avec les photographes *people*, dont elle avait fui les objectifs avides pour ne concéder des clichés qu'à quelques rares élus. Isabelle Adjani s'était également absentée lors d'une conférence de presse ayant lieu le matin même – absence entraînant un manque à gagner pour des professionnels ainsi privés de leur cachet durant l'un des événements les plus médiatiques de l'année. La protestation subite du corps des photographes à cette occasion a fait date et illustre la puissance des actions collectives.

Plus récemment, les mouvements de grève des scénaristes à Hollywood, depuis juin 2023, fournissent un exemple vivace de lutte professionnelle débouchant sur une issue favorable aux travailleurs de l'industrie mobilisée. Étaient en question la rémunération, la valorisation ainsi que la protection des scénaristes américains face à l'utilisation et l'entraînement d'intelligence artificielle notamment. Quid des photographes en 2023 ? Le silence des professionnels de l'image photographique trahit la désunion du milieu. L'uberisation de la profession et les défis amenés par de nouveaux outils dérivés de l'intelligence artificielle ne semblent pas avoir trouvé de réponse légale satisfaisante en ce qui concerne les photographes. La question du statut et la protection des droits d'auteurs est toujours un problème latent et fondamentalement irrésolu. Si le rêve d'une profession unie et protégée semble s'éloigner, l'entreprise personnelle et l'ingéniosité individuelle demeurent des moteurs à l'efficacité prouvée qui continueront à alimenter l'existence d'une certaine photographie professionnelle.

Moins de matérialisme et plus de matérialité

La vie des images photographiques dépasse largement le contrôle individuel. La célébrité n'est donc pas imputable, uniquement à l'individu. D'autant plus pour les photographes, dont la célébrité est un artéfact de celle de leurs images. Certaines images iconiques appellent parfois un nom propre, selon la culture photographique de chacun. Le baiser de l'hôtel de ville ? Robert Doisneau. Le chien errant ? Daido Moriyama. Napoléon III ? Mayer & Pierson. L'image peut tirer son auteur sous le feu des projecteurs.

Les grands portraitistes du XIX^e au XXI^e siècle ont tous réussi à maintenir un lien social et économique avec les industriels, acteurs, entrepreneurs, intellectuels, artistes qu'ils représentaient. Par l'intermédiaire de ces portraits, le photographe accède au monde social qu'il photographie. S'il photographie des personnes influentes, il le devient à son tour, en partie. Nadar, présenté par Gisèle Freund comme une figure archétypale, a consacré le modèle photographe mondain évoluant dans ces hautes sphères.

Dans le contexte actuel, la couverture médiatique ou le prix de vente sont des indicateurs de succès pour l'image photographique et son auteur. Les années 2010 ont été marquées par des records en la matière. Andreas Gursky, en 2011, a vendu sa photographie *Rhein II* pour 4,3 millions de dollars. Peter Lik, en 2014, a vendu son cliché *Phantom* pour 6,5 millions de dollars. Un an plus tard, en 2015, *Potato #345*, représentant l'un des tubercules préférés de l'artiste Kevin Abosch, se vendait pour 1 million d'euros. Le prix de vente de ces clichés est un

indicateur de taille. Il décrit l'insertion des photographes dans un réseau d'interconnaissances et de marchandisation, propre à l'art contemporain. En même temps, ces artistes sont d'autant mieux insérés qu'ils parviennent à faire fructifier leur cote et à tirer leurs prix vers le haut.

Il n'y a pas que les photographies qui soient sujettes à cette surenchère, les appareils photographiques sont toujours convoités par les collectionneurs et les spéculateurs. La matérialité s'exprime à plusieurs niveaux. Les vide-greniers comme les salles de vente aux enchères sont remplis d'objets photographiques divers et variés. Un prototype de 1924 du Leica, conçu et possédé par l'ingénieur allemand Oscar Barnack, s'est vendu plus de 14 millions d'euros en juin 2022²⁶³.

Désormais, la matérialité photographique le dispute aux biens immatériels, fruit des nouvelles technologies. La blockchain, les NFT²⁶⁴ ou l'IA²⁶⁵ transforment autant les biens vendus que les concepts de propriété et de création²⁶⁶. Un musée misant sur la spéculation liée à ces nouvelles formes de marchandises virtuelles, a ouvert ses portes en octobre 2023. Le *99 Cameras Museum*, logé dans les Studios Harcourt (Paris XVI^e) propose à quiconque de posséder une part d'appareil photographique iconique et un avatar virtuel de ce dernier pour une fraction de leur valeur²⁶⁷.

L'immatérialité de l'image contemporaine, perçue par le biais d'écrans, rejoint l'hallucination collective qui s'est emparée d'une partie de l'humanité au XIX^e, qui a voulu voir dans des tâches, formées par l'action de la lumière solaire à la surface d'un miroir d'argent, une représentation – une reproduction stupéfiante du monde. La méfiance justifiée pour ces photographies cohabite avec une inextinguible fascination, un véritable hameçon cognitif, qui nous lient, dans le geste et la parole, aux images que nous faisons, et que nous nous faisons, du monde.

²⁶³ Article du 14 juin 2022 paru dans l'Œil de la photographie [en ligne]

<https://loeildelaphotographie.com/en/leitz-photographica-world-record-for-a-leica-14-4-million-euros-dv/>.

²⁶⁴ Non Fungible Tokens.

²⁶⁵ L'intelligence artificielle.

²⁶⁶ Non sans rappeler les débats du XIX^e sur la nature de l'œuvre photographique et les modifications légales apportées aux notions de droit d'auteur.

²⁶⁷ Supposément basée sur la rareté des appareils en question, se reporter aux conditions précisées ici : <https://99cameras.club/patronage>.

Bibliographie

Ouvrages

- ADLER Judith E., *Artists in offices: an ethnography of an academic art scene*, New Brunswick, N.J, Transaction Books, 2003.
- ARAGO François (1786-1853) Auteur du texte, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août, 1839*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630>, consulté le 29 octobre 2023.
- ARMAND-CALLIAT Louis, *Note sur la famille Niépce*, Chalon-sur-Saône, 1966.
- AUBENAS Sylvie et LE GRAY Gustave, *Le Gray: l'œil d'or de la photographie*, Paris, Gallimard : Bibliothèque nationale de France, coll. « Découvertes Gallimard », 2002.
- AUER Michel, *Guide Michel Auer: le livre-guide des appareils photo anciens ; 2856 appareils illustrés et décrits = Michel Auer guide.*, Hermance, Éd. Camera Obscura, 1990.
- BAJAC Quentin, *L' image révélée: l'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Arts », 414, 2001.
- , *La photographie: l'époque moderne (1880-1960)*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 473, 2005.
- , *Après la photographie ? de l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 559, 2010.
- BAQUE Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éd. du Regard, 2009.
- BARTHES Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma Gallimard », 1980.
- , *Le bruissement de la langue essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984.
- BAURET Gabriel, *Approches de la photographie*, Paris, Nathan, coll. « Collection 128 », 5, 1992.
- BEAUD Stéphane et WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, la Découverte, coll. « Grands repères », 2010.
- BECKER Howard Saul, *Art worlds*, Berkeley, Calif., Univ. of California Press, 2011.
- BECKER Howard Saul, MENGER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 2010.
- BENJAMIN Walter et BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Ed. Allia, 2012.

- BENJAMIN Walter, HAENEL Yannick et CAMBRELENG Jörn, *Sur la photographie*, Arles, Éd. Photosynthèses, coll. « Collection Argentique », 2012.
- BENJAMIN Walter, JOLY Frédéric et BAECQUE Antoine de, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 936, 2013.
- BOISJOLY François, *De la toile à la plaque, reproduire toujours plus fidèle*, Écully, Club Niépce Lumière, 2019.
- BOURDIEU Pierre, *Homo academicus*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Collection « Le Sens commun » », 1984.
- , *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éd. de minuit, coll. « Le sens commun », 2003.
- BREDEKAMP Horst et JOLY Frédéric, *Théorie de l'acte d'image: conférences Adorno, Francfort 2007*, Paris, la Découverte, coll. « Collection Politique et sociétés », 2015.
- BRONNER Gérald, *La démocratie des crédules*, Paris, PUF, 2013.
- , *Apocalypse cognitive*, Paris, PUF, 2021.
- BRUNEL Georges, *La Photographie pour tous : traité complet, théorique et pratique de la photographie et de ses applications aux arts, aux sciences et à l'industrie, à l'usage des amateurs et des praticiens*, Paris, H. Geffroy, 1894.
- BRUNET François et BECKER Wm B., *L'héritage de Daguerre en Amérique: portraits photographiques (1840-1900), de la collection Wm. B. Becker*, Paris, Mare & Martin, 2013.
- CHEROUX Clément et CENTRE POMPIDOU-METZ (dir.), *Paparazzi ! Photographes, Stars et Artistes ; Exposition présentée au Centre Pompidou-Metz, du 26 février au 9 mars 2014*, Paris, Editions Flammarion [u.a.], 2014.
- COLEMAN James Samuel, *Foundations of social theory*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2000.
- COLLIER John et COLLIER Malcolm, *Visual anthropology: photography as a research method*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.
- COUTURIER Élisabeth, *Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, coll. « Le guide », 2015.
- CRAIG David Randolph, LIN Jian et CUNNINGHAM Stuart, *Wanghong as social media entertainment in China*, Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in Globalization, Culture and Society », 2021.
- CRARY Jonathan, *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, Mass., MIT Press, coll. « October Books », 2005.
- D'AGOSTINI Corrado et MENICHINI Ugo, *Berthiot Chevalier Darlot Derogy Hermagis Jamin Lerebours Soleil: Photographic lenses of the 1800's in France*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2011.

- Dallmeyer - Grubb - Ross - Taylor, Taylor et Hobson, Horne, Thornthwaite et Wood: *photographic lenses in 19th century Great Britain and Ireland*, s. 1., Florenz NAJS 2022, 2022.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 2788, 2008.
- DELPIRE Robert et FRIZOT Michel (dir.), *Histoire de voir: une histoire de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo poche », 40-42, 1989.
- (dir.), *Histoire de voir: une histoire de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo poche », 40-42, 1989.
- (dir.), *Histoire de voir: une histoire de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo poche », 40-42, 1989.
- DEMEULENAERE Pierre, *Homo œconomicus*, s. 1., Presses Universitaires de France, 2003, <https://doi.org/10.3917/puf.demeu.2003.01>, consulté le 1 novembre 2023.
- DILLAYE Frédéric, *Les Nouveautés photographiques : Année 1902, Complément à la pratique et à l'art en photographie*, Paris, Jules Tallandier, 1902.
- , *La Pratique en photographie avec le procédé au gélatino-bromure d'argent*, Paris, A la Librairie illustrée, s.d.
- DURKHEIM Émile et VIENNE Philippe, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 729, 2009.
- DURU-BELLAT Marie, *L'inflation scolaire: les désillusions de la méritocratie*, Paris, La République des idées ; Seuil, 2006.
- EWING William A. et HERSCHDORFER Nathalie, *Steidl, quand la photo devient livre : de Robert Frank à Karl Lagerfeld [exposition, Lausanne, Musée de l'Élysée, 18 novembre 2009-21 février 2010, Paris, La Monnaie de Paris, 9 novembre 2010-19 décembre 2010], Göttingen (Allemagne) [Paris] Lausanne, Steidl Monnaie de Paris Musée de l'Élysée, 2010.*
- FONTCUBERTA Joan et FERNANDEZ Émilie, *Manifeste pour une post-photographie*, Arles, Actes Sud, coll. « Manifestes », 2022.
- FRIZOT Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, A. Biro : Bordas, 1994.
- GATTINONI Christian et VIGOUROUX Yannick, *La photographie (1839-1960)*, Paris, Scala, coll. « Tableaux choisis », 2001.
- GERVAIS Thierry et MOREL Gaëlle, *La photographie: histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, coll. « Comprendre, reconnaître », 2011.
- GROSSI Valentina, *L'Image négociée : sociologie des photojournalistes*, Paris, 2018.
- GUIBERT Hervé, *La photo, inéluctablement: recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999.
- GUNTHERT André, *L'image partagée: la photographie numérique*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2015.

HARRISON Barbara, « SNAP HAPPY: TOWARD A SOCIOLOGY OF “EVERYDAY” PHOTOGRAPHY », 7 : p. 23-39, Bingley, Emerald (MCB UP), vol. 7, 2004, [https://doi.org/10.1016/S1042-3192\(04\)07003-X](https://doi.org/10.1016/S1042-3192(04)07003-X), consulté le 28 octobre 2023.

HEILBRUN Françoise, *Figures et portraits / Françoise Heilbrun*, Paris : Milan, Musée d’Orsay ; 5 continents, coll. « La Photographie au musée d’Orsay », 6, 2006.

HEINICH Nathalie, *L’élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

———, *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

HOCKNEY David, *Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*, New York, N.Y., Viking Studio, 2006.

KRESS Gunther et VAN LEEUWEN Theo, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Third edition. | London; New York: Routledge, 2021., Routledge, 2020, <https://doi.org/10.4324/9781003099857>, consulté le 28 octobre 2023.

LECOLAZET Rémy, *Le mystère de la chambre noire: une histoire de la photographie, de la préhistoire au numérique*, [Grenoble] Saint-Bonnet-de-Mure, Club Niépce Lumière Musée de la photographie, 2019.

LEROI-GOURHAN André et LEHOËRFF Anne, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2022.

———, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2022.

LILTI Antoine, *Figures publiques: l’invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, coll. « L’épreuve de l’histoire », 2014.

MAUSS Marcel et WEBER Florence, *Essai sur le don: forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, coll. « Série Mauss », 6, 2023.

MCKEOWN James M. et MCKEOWN Joan C., *Price guide to antique and classic cameras, eleventh edition, 2001-2002*, Grantsburg, Wis., Centennial Photo Service, 2001.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l’artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, coll. « La république des idées », 2002.

———, *Le travail créateur: s’accomplir dans l’incertain*, Paris, Seuil : Gallimard, coll. « Hautes études », 2009.

NADAR et LARROCHE Caroline, *Quand j’étais photographe*, Garches, À propos, 2017.

NEWHALL Beaumont, *The history of photography: from 1839 to the present*, New York : Boston, Museum of Modern Art ; Distributed by New York Graphic Society Books, 1982.

OURDNIK Patrik et CANAVAGGIO Marianne, *Instant propice, 1855*, Paris, Éd. Allia, coll. « Petite collection », 2006.

PASCAL Dominique, *La folie des appareils photo*, Paris, Flammarion, coll. « La folie des ... », 2005.

- Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », H15, 2006.
- PIETTE Albert, *Le mode mineur de la réalité: paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain », 65, 1992.
- POIVERT Michel, *Brève histoire de la photographie: essai*, Vanves, Hazan, 2015.
- , *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018.
- PRICE Seth, *Dispersion*, s. d., <http://www.distributedhistory.com/Dispersion2007.comp.pdf>.
- ROSENBLUM Barbara, *Photographers at work: a sociology of photographic styles*, New York, Holmes & Meier, 1978.
- ROUILLÉ André, *La photographie: Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.
- RYK Florence, SULZER Emmanuel et JONAS Irène, *La santé des photographes*, s. l., Céreq, 2019.
- SAUVEL Édouard, *Études de droit sur la Photographie*, Paris, Charles Mendel, 1902.
- SIMONDON Gilbert et SIMONDON Nathalie, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, coll. « Aubier philosophie », 2012.
- SINGLY François de, *Le questionnaire*, Paris, Colin, coll. « L'Enquête et ses méthodes », 2011.
- SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE (1955) et CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS (FRANCE), *Conférences publiques sur la photographie théorique et technique*, Paris, G. Durier/J.-M. Place, coll. « Résurgences. Photographie », 1985.
- SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE et CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS (FRANCE) (dir.), *Conférences publiques sur la photographie théorique et technique: 1891-1900*, Paris, J.-M. Place, coll. « Resurgences », 1985.
- SONTAG Susan, *On photography*, London New York Toronto, Penguin Books, coll. « Penguin Modern Classics », 2008.
- SZARKOWSKI John, *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents éditions, 2012.
- TCHERKÉZOFF Serge, « Chapitre 1. Le « fait social total » : Le sacré, le rapport groupe/individu et le modèle de l'« âme ». Première interrogation sur l'« esprit » dans le don », p. 29-43, Marseille, pacific-credo Publications, coll. « Monographies », 2018, <http://books.openedition.org/pacific/370>, consulté le 2 novembre 2023.
- TISSANDIER Gaston, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Hachette et Cie, coll. « Bibliothèque des merveilles », 1874.
- TOURNIER Michel, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1908, 1987.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'appareil-photo suivi de Pour un roman infinitésimaliste*, Paris, les Éd. de Minuit, coll. « Double », 45, 2007.

VAN LIER Henri, *Histoire photographique de la photographie*, Bruxelles Paris, les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2005.

VIDAL Jean, *Kertesz, Germaine Krull, Man Ray, Tabard: en photographiant les photographes, 1930*, Paris, l'Échoppe, coll. « Envois », 2022.

Voigtländer, Petzval, Dietzler, Busch, Steinheil, Zeiss: Photographic lenses in 19th century Germany and Austria, s. l., Pontedera Bandecchi et Vivaldi [2016], 2016.

WEBER Max, *Le Savant et le politique: La profession et la vocation de savant ; La profession et vocation de politique*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 158, 2003.

WILLSBERGER Johann et GUELLERIN Christian, *Appareils anciens: panorama des principaux appareils photographiques des origines à 1950*, Paris, Duculot, coll. « Bibliophilie pour tous », 1982.

Articles et sites

- Anonyme, « Accueil », sur *Joëlle Verbrugge Avocat*, Consulté le , consulté le 1 novembre 2023 <https://www.joelle-verbrugge-avocat.com/>, consulté le 1 novembre 2023.
- Anonyme, « Aesthetica Magazine - Review of Beat Streuli: New Street, Birmingham », sur *Aesthetica Magazine*, Consulté le , consulté le 28 octobre 2023 <https://aestheticamagazine.com/review-of-beat-streuli-birmingham/>, consulté le 28 octobre 2023.
- ALCALDE Maxence, « Portrait de l'artiste en travailleur », dans *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 02, 15 avril 2004, p. 98-99, <https://doi.org/10.4000/marges.801>, consulté le 28 octobre 2023.
- ANDERSON Brooke Auxier and Monica, « Social Media Use in 2021 », sur *Pew Research Center: Internet, Science & Tech*, 7 avril 2021, <https://www.pewresearch.org/internet/2021/04/07/social-media-use-in-2021/>, consulté le 1 novembre 2023.
- BECKER Howard S., « Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context », dans *Visual Sociology*, 10, n° 1-2, 1995, p. 5-14, <https://doi.org/10.1080/14725869508583745>, consulté le 1 novembre 2023.
- , « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », dans *Communications*, 71, n° 1, 2001, p. 333-51, <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2091>, consulté le 1 novembre 2023.
- , « Les photographies disent-elles la vérité ? », dans *Ethnologie française*, 37, n° 1, 2007, p. 33-42, <https://doi.org/10.3917/ethn.071.0033>, consulté le 1 novembre 2023.
- , « Photography and Sociology », n° 3, 16 mai 2017, p. 3-26, <https://repository.upenn.edu/handle/20.500.14332/48191>, consulté le 28 octobre 2023.
- BESSY Christian, « Les marchés du travail des photographes », dans *Cahiers du Centre d'étude de l'emploi*, 36 1997, p. 235-82.
- BONNAMI Par Mickaël, « Pourquoi les amateurs énervent les photographes pros ? », sur *Mickaël Bonnami Photographe*, 10 août 2015, <https://mickaelbonnami.com/pourquoi-les-amateurs-enervent-les-pros/>, consulté le 28 octobre 2023.
- BOUILLET Stéphane, « Classement Instagrameurs : les 50 + gros influenceurs français », sur *Influence4You*, 15 juin 2022, <https://blogfr.influence4you.com/classement-instagram-50-gros-influenceurs-francais/>, consulté le 29 octobre 2023.
- BRILLANCEAU Olivier, « La gestion collective des droits d'auteur des photographes », dans *LEGICOM*, 34, n° 2, 2005, p. 77-87, <https://doi.org/10.3917/legi.034.0077>, consulté le 28 octobre 2023.
- CAMERA AND IMAGING PRODUCTS ASSOCIATION, « Introduction : Contributing to the Development of Photo and Imaging Industry and Culture », n° March 2014, 2014, <https://www.cipa.jp/guide/documents/e/en0203.pdf>.
- CARRINGTON David, « How Many Photos Will be Taken in 2020? », sur *Mylio News*, 29 avril 2021, <https://news.mylio.com/how-many-photos-will-be-taken-in-2020/>, consulté le 28 octobre 2023.
- Anonyme, « ChannelCrawler: YouTube search platform », Consulté le , consulté le 1 novembre 2023 <https://channelcrawler.com/>, consulté le 1 novembre 2023.
- CHAUVIN Pierre-Marie et REIX Fabien, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », dans *L'Année sociologique*, 65, n° 1, 2015, p. 15-41, <https://doi.org/10.3917/anso.151.0015>, consulté le 29 octobre 2023.
- , « Introduction », dans *L'Année sociologique*, 65, n° 1, 2015, p. 9-14, <https://doi.org/10.3917/anso.151.0009>, consulté le 29 octobre 2023.

- Anonyme, « CIPA's February 2019 report shows huge drop in global digital camera shipments », sur *DPreview*, Consulté le , consulté le 28 octobre 2023 <https://www.dpreview.com/news/5758543529/cipa-s-february-2019-report-shows-huge-drop-in-global-digital-camera-shipments>, consulté le 28 octobre 2023.
- COLLECTIFS... Des photographes indépendants ou membres d'agences de, « La photographie ne s'est jamais si bien portée, les photographes jamais si mal », sur *Libération*, Consulté le, consulté le 29 octobre 2023 https://www.liberation.fr/debats/2018/07/01/la-photographie-ne-s-est-jamais-si-bien-portee-les-photographes-jamais-si-mal_1663272/, consulté le 29 octobre 2023.
- , « La photographie ne s'est jamais si bien portée, les photographes jamais si mal », sur *Libération*, Consulté le , consulté le 28 octobre 2023. https://www.liberation.fr/debats/2018/07/01/la-photographie-ne-s-est-jamais-si-bien-portee-les-photographes-jamais-si-mal_1663272/, consulté le 28 octobre 2023.
- « Comment le téléphone mobile a détrôné l'appareil photo en vingt ans », dans *Le Monde.fr*, 9 juillet 2020, https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/07/09/comment-le-telephone-mobile-a-detrone-l-appareil-photo-en-vingt-ans_6045653_4408996.html, consulté le 28 octobre 2023.
- « De sociologue à « sociographe » », dans *Sociologies pratiques*, HS 2, n° 1, 2016, p. 111-15, <https://doi.org/10.3917/sopr.hs02.0111>, consulté le 29 octobre 2023.
- DEMEULENAERE Pierre, « La définition des coûts et avantages, entre identité et diversité des préférences », dans *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, n° XLVI-140, 1 février 2008, p. 175-95, <https://doi.org/10.4000/ress.178>, consulté le 1^{er} novembre 2023.
- DICHANT Jean-Christophe, « Dossier : la photographie amateur, que photographiez-vous et pourquoi ? 1/3 », sur *Nikon Passion*, 10 juillet 2018, <https://www.nikonpassion.com/dossier-photographie-amateur-que-photographier-pourquoi/>, consulté le 28 octobre 2023.
- DING Songtao, QU Shiru, XI Yuling et WAN Shaohua, « Stimulus-driven and concept-driven analysis for image caption generation », dans *Neurocomputing*, 398 20 juillet 2020, p. 520-30, <https://doi.org/10.1016/j.neucom.2019.04.095>, consulté le 1 novembre 2023.
- DORE Émilie, « Une question au coeur de votre recherche (partie 1) », sur *Réussir sa thèse*, 11 septembre 2015, <https://reussirsathese.com/une-question-au-coeur-de-votre-recherche-partie-1>, consulté le 28 octobre 2023.
- , « Une question au coeur de votre recherche (partie 2) », sur *Réussir sa thèse*, 14 septembre 2015, <https://reussirsathese.com/une-question-au-coeur-de-votre-recherche-partie-2>, consulté le 28 octobre 2023.
- DUFAU Rachida El Azzouzi Sophie, « Le photojournalisme rongé par la précarité », sur *Mediapart*, Consulté le , consulté le 28 octobre 2023. <https://www.mediapart.fr/journal/international/291019/le-photojournalisme-ronge-par-la-precarite>, consulté le 28 octobre 2023.
- EARL Peter E. et WAKELEY Tim, « Conjectures about future wants: some insights from evolutionary economics with reference to digital photography », dans *International Journal of Technology Intelligence and Planning*, 3, n° 1, 2007, p. 24, <https://doi.org/10.1504/IJTIP.2007.013036>, consulté le 28 octobre 2023.
- ESCANDE-GAUQUIE Pauline et JEANNE-PERRIER Valérie, « L'ethos du photographe engagé au service d'un art en devenir ? », dans *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2015-3, 21 juin 2016, <https://doi.org/10.4000/itineraires.2985>, consulté le 28 octobre 2023.
- FABIENRIBERY, « Homo photographicus, par Joan Fontcuberta, artiste pluridisciplinaire », sur *Le blog de Fabien Ribery*, 15 juin 2022, <https://lintervalle.blog/2022/06/15/homo-photographicus-par-joan-fontcuberta-artiste-pluridisciplinaire/>, consulté le 2 novembre 2023.

- GIRET Jean-François, « Duru-Bellat Marie. L'inflation scolaire : les désillusions de la méritocratie », dans *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, n° 155, 1^{er} juin 2006, p. 147-49, <https://doi.org/10.4000/rfp.291>, consulté le 2 novembre 2023.
- GÓMEZ CRUZ Edgar et MEYER Eric T., « Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography », dans *Photographies*, 5, n° 2, 2012, p. 203-21, <https://doi.org/10.1080/17540763.2012.702123>, consulté le 28 octobre 2023.
- GROSSI Valentina, « Produire l'actualité des images. Le travail d'assemblage dans les bureaux de l'Agence France-Presse », dans *Réseaux*, 212, n° 6, 2018, p. 179-206, <https://doi.org/10.3917/res.212.0179>, consulté le 28 octobre 2023.
- GUILLOT Hélène, « Le métier de photographe militaire pendant la Grande Guerre », dans *Revue historique des armées*, n° 265, 15 décembre 2011, p. 87-102, <https://journals.openedition.org/rha/7356>, consulté le 28 octobre 2023.
- GUNTHERT André, « L'image partagée », dans *Études photographiques*, n° 24, 9 novembre 2009, p. 182-209, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>, consulté le 28 octobre 2023.
- , « L'image conversationnelle », dans *Études photographiques*, n° 31, 20 mars 2014, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>, consulté le 28 octobre 2023.
- , « La consécration du selfie », dans *Études photographiques*, n° 32, 1^{er} janvier 2015, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529>, consulté le 28 octobre 2023.
- , « Photographie et célébrité », dans *Études photographiques*, n° 32, 1^{er} janvier 2015, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3512>, consulté le 28 octobre 2023.
- , « Clément Chéroux (dir.), Paparazzi, photographes, stars et artistes », dans *Études photographiques*, 7 mai 2015, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3523>, consulté le 28 octobre 2023.
- HEMON Jacques, « Les réseaux sociaux et le marché de la photographie », dans *Cahier Louis-Lumière*, 7, n° 1, 2010, p. 18-26, <https://doi.org/10.3406/llum.2010.927>, consulté le 28 octobre 2023.
- Anonyme, « Infographic: Do Pro Photographers Use Camera Phones? », sur *Statista Daily Data*, 19 août 2021, <https://www.statista.com/chart/25577/smartphone-camera-use-by-professionals>, consulté le 28 octobre 2023.
- JARRIGEON Anne, « Sociologie visuelle et droit à l'image. La demande d'anonymat en question », dans *L'Année sociologique*, 65, n° 1, 2015, p. 225-46, <https://doi.org/10.3917/anso.151.0225>, consulté le 28 octobre 2023.
- JAUD David A. et MELNYK Valentyna, « The effect of text-only versus text-and-image wine labels on liking, taste and purchase intentions. The mediating role of affective fluency », dans *Journal of Retailing and Consumer Services*, 53 2020, p. 101964, <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2019.101964>, consulté le 28 octobre 2023.
- JOSEPH Camille, « Des images typiques. L'anthropologie physique et la photographie aux États-Unis dans les années 1920-1930 », dans *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 27, 23 mai 2018, p. 118-43, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3532>, consulté le 29 octobre 2023.
- Anonyme, « Keypoint Intelligence – InfoTrends' Study Shows Photography and Videography Industry Open to Change - Keypoint Intelligence », Consulté le , consulté le 1^{er} novembre 2023 <https://www.keypointintell.com/about-us/company-news/keypoint-intelligence-infotrends-study-shows-photography-and-videography-industry-open-to-change/>, consulté le 1^{er} novembre 2023.
- Anonyme, « La Photographie : journal des publications légalement autorisées : faits intéressants la photographie, annonces / [Furne fils et H. Tournier, propriétaires-gérants] », sur *Gallica*, 31 octobre 1858, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6205321f>, consulté le 29 octobre 2023.
- Le Photographe au cinéma - Blow up - ARTE*. Réalisé par Anon.

- Anonyme, « Légifrance », Consulté le , consulté le 1 novembre 2023 <https://www.legifrance.gouv.fr/>, consulté le 1 novembre 2023.
- LETEINTURIER Christine, « Sylvain MARESCA (2014), Basculer dans le numérique. Les mutations du métier de photographe », dans *Communication. Information médias théories pratiques*, n° vol. 34/1, 17 août 2016, <https://doi.org/10.4000/communication.6938>, consulté le 28 octobre 2023.
- LIU Zhifan, « «Tank Man», symbole de Tiananmen, embarrasse Leica en Chine », sur *Libération*, Consulté le , consulté le 28 octobre 2023 https://www.liberation.fr/planete/2019/04/19/tank-man-symbole-de-tiananmen-embarrasse-leica-en-chine_1722316/, consulté le 28 octobre 2023.
- MARESCA Sylvain, « Introduction », dans *Journal des anthropologues*, n° 80-81, 1 juin 2000, p. 9-20, <https://doi.org/10.4000/jda.3124>, consulté le 29 octobre 2023.
- , « Photographes : sociologie d'une profession mal connue », dans *Cahier Louis-Lumière*, 7, n° 1, 2010, p. 9-17, <https://doi.org/10.3406/cllum.2010.926>, consulté le 28 octobre 2023.
- Anonyme, « Membership & NFT Patronage - The 99 Cameras Club - The vintage camera collection and museum », sur *The 99 Cameras Club*, Consulté le , consulté le 2 novembre 2023 <https://99cameras.club/patronage>, consulté le 2 novembre 2023.
- NESBIT Molly, « What Was an Author? », dans *Yale French Studies*, n° 73, 1987, p. 229, <https://doi.org/10.2307/2930205>, consulté le 29 octobre 2023.
- PASSERON Jean-Claude, « L'inflation des diplômes. Remarques sur l'usage de quelques concepts analogiques en sociologie », dans *Revue française de sociologie*, 23, n° 4, 1982, p. 551-84, <https://doi.org/10.2307/3321659>, consulté le 2 novembre 2023.
- Anonyme, « Photographe amateur versus photographe professionnel - Comment Apprendre la Photo », 16 juin 2015, <https://www.comment-apprendre-la-photo.fr/photographe-amateur-professionnel/>, consulté le 28 octobre 2023.
- PHOTOGRAPHIE L'Œil de la, « Leitz Photographica : World record for a Leica : 14.4 million Euros », sur *The Eye of Photography Magazine*, 14 juin 2022, <https://loeildelaphotographie.com/fr/?p=160158321>, consulté le 2 novembre 2023.
- Anonyme, « Présentation du RT 47 », sur *Sociologie visuelle et filmique*, Consulté le , consulté le 28 octobre 2023 <https://rt47.hypotheses.org/>, consulté le 28 octobre 2023.
- REVRANCHE M., BISCOND M. et HUSKY M. M., « Lien entre usage des réseaux sociaux et image corporelle chez les adolescents : une revue systématique de la littérature », dans *L'Encéphale*, 48, n° 2, 1 avril 2022, p. 206-18, <https://doi.org/10.1016/j.encep.2021.08.006>, consulté le 1 novembre 2023.
- RUNGE Evelyn, « THE TRAVELS OF PHOTOGRAPHS WITHIN THE GLOBAL IMAGE MARKET. HOW MONOPOLISATION, INTERCONNECTEDNESS, AND DIFFERENTIATION SHAPE THE ECONOMICS OF PHOTOGRAPHY », dans *photographies*, 13, n° 3, 1 septembre 2020, p. 365-84, <https://doi.org/10.1080/17540763.2020.1774917>, consulté le 28 octobre 2023.
- SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « Quels modèles économiques pour les marchés de la photographie à l'heure du numérique ? », dans *Cahier Louis-Lumière*, 7, n° 1, 2010, p. 85-95, <https://doi.org/10.3406/cllum.2010.936>, consulté le 28 octobre 2023.
- SERAFINELLI Elisa, « Analysis of Photo Sharing and Visual Social Relationships: Instagram as a case study », dans *photographies*, 10, n° 1, 2 janvier 2017, p. 91-111, <https://doi.org/10.1080/17540763.2016.1258657>, consulté le 28 octobre 2023.
- TAYLOR Alison Stieven, « Le photojournalisme aujourd'hui : Entretien avec Robin Hammond », sur *L'Œil de la Photographie Magazine*, 12 août 2020, <https://loeildelaphotographie.com/fr/le-photojournalisme-aujourd'hui-entretiens/>, consulté le 28 octobre 2023.

- TREPOS Jean-Yves, « Des images pour faire surgir des mots : puissance sociologique de la photographie », dans *L'Année sociologique*, 65, n° 1, 2015, p. 191-224, <https://doi.org/10.3917/anso.151.0191>, consulté le 28 octobre 2023.
- VAUCLARE Claude et DEBEAUVAIS Rémi, « Le métier de photographe », dans *Culture études*, 3, n° 3, 2015, p. 1-20, <https://doi.org/10.3917/cule.153.0001>, consulté le 29 octobre 2023.
- Anonyme, « Wikipedia », Consulté le , consulté le 1^{er} novembre 2023 <https://www.wikipedia.org/>, consulté le 1^{er} novembre 2023.
- ZAKI Lamia, « L'écriture d'une thèse en sciences sociales : entre contingences et nécessités », dans *Genèses*, 65, n° 4, 2006, p. 112-25, <https://doi.org/10.3917/gen.065.0112>, consulté le 28 octobre 2023.

Table des illustrations

Figures

Figure 1. Schéma relationnel des entretiens.....	78
Figure 2. Classes d'âge selon le sexe.....	180
Figure 3. Répartition des enquêtés selon le sexe et l'âge.....	180
Figure 4. Régions d'exercice.....	181
Figure 5. Etudes et diplômes.....	182
Figure 6. Sexe et region.....	183
Figure 7. Niveau d'étude selon l'âge.....	184
Figure 8. École de photographie selon l'âge.....	185
Figure 9. Réalisation d'une école selon les variables démographiques.....	186
Figure 10. Ancienneté dans le métier.....	189
Figure 11. Variables démographiques selon l'ancienneté.....	190
Figure 12. Répartition du revenu.....	192
Figure 13. Répartition du revenu selon l'âge.....	193
Figure 14. Le matériel employé.....	200
Figure 15. Nature des projets personnels.....	203
Figure 16. Fréquence des sujets de photographie personnelle.....	204
Figure 17. Fréquence de publication sur les réseaux sociaux.....	212
Figure 18. Fréquence des sentiments sur les réseaux sociaux.....	214
Figure 19. Sociabilité des photographes.....	216
Figure 20. Références et auteurs connus.....	223
Figure 21. Le Photographe, N° selon l'année.....	248
Figure 22. Le Photographe, Nb. pages selon l'année.....	249
Figure 23. Le Photographe, Structure de la revue.....	250

Tables

Table 1. Recensement des thèses par mots-clés 2009-2019. Source : www.theses.fr.....	39
Table 2. Nombre d'articles, citations et comptes-rendus en français, recensés par discipline et par mot-clef sur Google Scholar en janvier 2019.....	41
Table 3. Données de cadrage socio-démographiques pour les 30 entretiens.....	79
Table 4. Présentation du groupe I.....	80
Table 5. Présentation du groupe II.....	83
Table 6. Présentation du groupe III.....	85
Table 7. Présentation du groupe IV.....	86
Table 8. Présentation du groupe V.....	89
Table 9. Présentation du groupe VI.....	91
Table 10. Présentation du groupe VII.....	93
Table 11. Présence sur Instagram selon le groupe d'appartenance.....	152
Table 12. Références photographiques citées par groupe d'appartenance.....	165
Table 13. Q1 : Veuillez indiquer votre sexe. n = 189.....	179
Table 14. Q2 : Veuillez indiquer votre tranche d'âge. n = 198.....	179
Table 15. Q3 : Veuillez indiquer votre région de résidence. n=196.....	181
Table 16. Q8 : Quel est le dernier diplôme que vous avez obtenu ? n=190.....	182
Table 17. Distribution des individus par niveau d'étude. n=190.....	183
Table 18. Niveau de diplôme x Sexe, p-valeur < 0.....	184
Table 19. Niveau de diplôme x Sexe, pourcentages en ligne %.....	184
Table 20. Niveau de diplôme x Âge, p-valeur < 0.05*.....	185
Table 21. Niveau de diplôme x Âge, pourcentages en ligne %.....	185

Table 22. Q9 : Avez-vous fait une école de photographie ? n=197	186
Table 23. Q7 : Y-a-t'il des photographes professionnels dans votre famille ? n=173	187
Table 24. Q : Quel est le secteur professionnel de votre ... ? Échantillon V1, n=25	187
Table 25. Profession des parents en fonction de la réalisation d'une école de photographie. Échantillon V1, n=22	187
Table 26. Q10 : Quelle est votre situation professionnelle ? n=197.....	188
Table 27. Q11 : Quel est votre statut professionnel ? n=195	188
Table 28. Statut professionnel des individus des entretiens (Partie II) n=30	189
Table 29. Q19 : Sur quels segments professionnels travaillez-vous ? n=196	191
Table 30. Q17 : Quel a été votre revenu mensuel (brut) en 2019 ? n=187.....	192
Table 31. Q18 : Ce revenu a-t-il augmenté depuis les cinq dernières années ? n=167	194
Table 32. Q13 : Vivez-vous de votre métier de photographe ? n=198.....	194
Table 33. Q14 : Activité complémentaire. n=198	194
Table 34. Vous arrive-t-il de travailler à l'étranger ? (V1) n=25	195
Table 35. Quel est votre régime de sécurité sociale ? (V1) n=25.....	195
Table 36. Quels aspects du métier vous plaisent ou vous déplaisent ? (V1) n=25.....	195
Table 37. Q16 : Perception de droits d'auteur, n=195	196
Table 38. Q16 : Quelle SPRD ? n=174	196
Table 39. Part des interrogés ayant connu un problème, n=181.....	197
Table 40. Q15 : Avez-vous déjà connu ces situations ?	197
Table 41. Q : Prenez-vous des mesures particulières pour protéger vos images sur Internet ? (V1)	197
Table 42. Q : A quelle fréquence rencontrez-vous ces problèmes ? (V1) n=24.....	198
Table 43. Nombre d'appareils photographiques employés. n=198	199
Table 44. Q20 A : Quels appareils numériques utilisez-vous à titre professionnel ? itérations=262	199
Table 45. Table 45. Q20 B : Quels appareils argentiques utilisez-vous à titre professionnel ? itérations=62....	199
Table 46. Q20 C : Quels outils numériques utilisez-vous à titre professionnel ? it.=68	199
Table 47. Q21 : Quelle taille de capteur favorisez-vous ? n=198	201
Table 48. Q : Utilisez-vous un smartphone pour photographier ? (V1) n=25.....	201
Table 49. Q26 : Répondants avec un projet personnel.....	202
Table 50. Réponses aux questions portant sur la pratique personnelle. n=198	203
Table 51. Q : Quel type d'image produisez-vous dans votre photographie personnelle ? (V1).....	205
Table 52. Q : Quel type d'image produisez-vous dans votre photographie professionnelle ? (V1).....	205
Table 53. Q36 : Possédez-vous un style dans votre travail professionnel ? n=193	206
Table 54. Q37 : Possédez-vous un style dans votre travail personnel ? n=167.....	206
Table 55. Réponses aux Q38 et 39.....	207
Table 56. Q4 : Quel est votre statut civil ? n=197.....	210
Table 57. Q5 : Avez-vous des enfants ? n=197.....	210
Table 58. Q : Quelle est l'utilité des plateformes suivantes ? (V1) n=22.....	211
Table 59. Q22_1 à 6 : Utilisation des plateformes. n=198	212
Table 60. Q23 : Les réseaux sociaux sont-ils... ? n=198	213
Table 61. Q24 : Fréquentez-vous d'autres photographes ? n=198	214
Table 62. Q : Avez-vous l'impression d'appartenir à un corps de métier ? (V1) n=20	217
Table 63. Q25 : Vous faites partie de ... (association, groupement, syndicat) n=198	217
Table 64. Q44 : Participez-vous à des concours photographiques ? n=173	218
Table 65. Q45 : Avez-vous remporté un ou des prix photographiques ? n=120	218
Table 66. Q6 : Où vous situez-vous politiquement ? n=189.....	219
Table 67. Q33 1 à 8 : Fréquentez-vous les manifestations suivantes ? n=198	219
Table 68. Q33 1 à 8 : Fréquence de visite, photographes ayant répondu positivement	220
Table 69. Q33 9 et 10 : Fréquentez-vous... ? n=198	220
Table 70. Q33 9 et 10 : Fréquence de visite, parmi les photographes ayant répondu positivement.....	221
Table 71. Q34 1 à 11 : Consultez-vous ces revues/sites spécialisés ? n=198.....	221
Table 72. Q34 1 à 11 : Fréquence de consultation, parmi ceux ayant répondu positivement	222
Table 73. Lesquels de ces sujets vous préoccupent ? (V1) n=25	224
Table 74. Quelle part de vos clients ont connaissance de... ? (V1) n=22	225
Table 75. Emploi x Sexe. p > 0.05	227
Table 76. Revenus mensuels bruts x Sexe, p-valeur > 0.05	227
Table 77. Sexe x Contact avec d'autres photographes, p-valeur > 0.05.....	228
Table 78. Sexe x Contact avec d'autres photographes, pourcentages	228
Table 79. Insertion professionnelle selon les proches. n=173	230
Table 80. Qualité de vie selon les proches. p > 0.05	230

Table 81. Région x Niveau études, p-valeur > 0.05	230
Table 82. Région x Niveau études, pourcentages %	231
Table 83. Région x Rémunération, p-valeur > 0.05	231
Table 84. Région x Rémunération, pourcentages %	231
Table 85. Insertion professionnelle des individus selon leur niveau de diplôme.	232
Table 86. Qualité de vie professionnelle des individus selon leur niveau de diplôme. p > 0.05	232
Table 87. Répartition des revenus selon la catégorie de diplôme.	233
Table 88. Répartition des revenus selon la catégorie de diplôme (%).	233
Table 89. Répartition des revenus dans l'échantillon. n = 187.....	233
Table 90. Niveau de diplôme x Nb. de connaissances, p-valeur > 0.05	233
Table 91. Niveau de diplôme x Nb. de connaissances, p-valeur > 0.05	234
Table 92. Insertion professionnelle des individus selon leur passage par une école de photographie.	234
Table 93. Situation professionnelle des individus selon leur passage par une école de photographie. p > 0.05	235
Table 94. Distribution des revenus (bruts) selon la réalisation d'une école de photographie. p > 0.05	235
Table 95. Distribution des revenus selon la réalisation d'une école de photographie. (%).....	235
Table 96. École Photo x Connaissances, p-valeur > 0.5	236
Table 97. Références rapportées aux individus selon la réalisation d'une école. n=141	236
Table 98. Age x Rémunération, p-valeur > 0.05	237
Table 99. Age x Rémunération, pourcentages (%).	237
Table 100. Expérience x Rémunération, p-valeur < 0.05*	238
Table 101. Expérience x Rémunération, p-valeur < 0.05*	238
Table 102. Sexe x Style Pro, p-valeur = 0.05	239
Table 103. Sexe x Style Pro, pourcentages %	239
Table 104. Région x Style, pourcentages colonne, p > 0.05	239
Table 105. Niveau de diplôme x Style, p-valeur > 0.05.....	239
Table 106. Région x Prix photographique, p-valeur < 0.05*	240
Table 107. Région x Prix photographique, pourcentages colonne %.....	240
Table 108. Liste des revues potentielles, source : www.gallica.fr	245

Annexes

Annexe 1 : iconographie

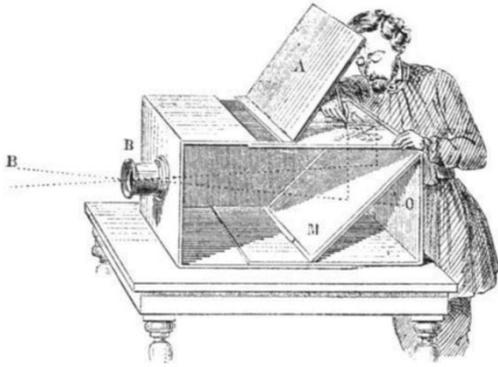
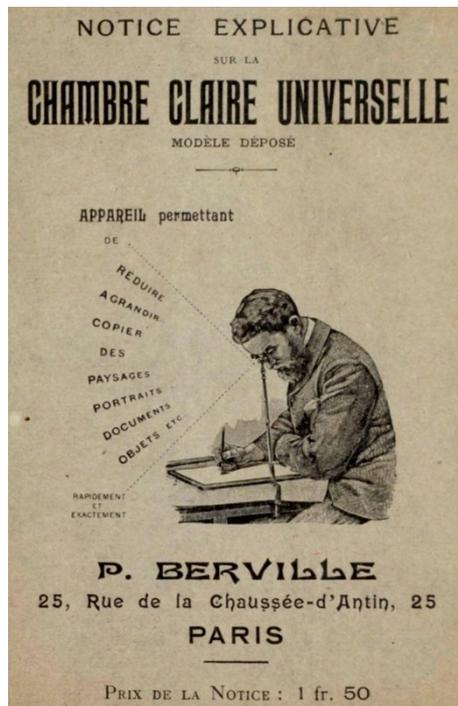


FIGURE 6
Artist Using Camera Obscura
Published in Dionysis Lardner, *The Museum of Science
& Art* (London 1855) vol. 8, p. 203
Courtesy of The Trustees of the Boston Public Library

Utilisateur de camera obscura,
Bates Lowry & Isabel Barrett Lowry,
The Silver Canvas, J. P. Getty Museum,
1998, p. 9



Utilisateur de camera lucida,
Couverture d'une notice explicative,
P. Berville, Paris, 1922

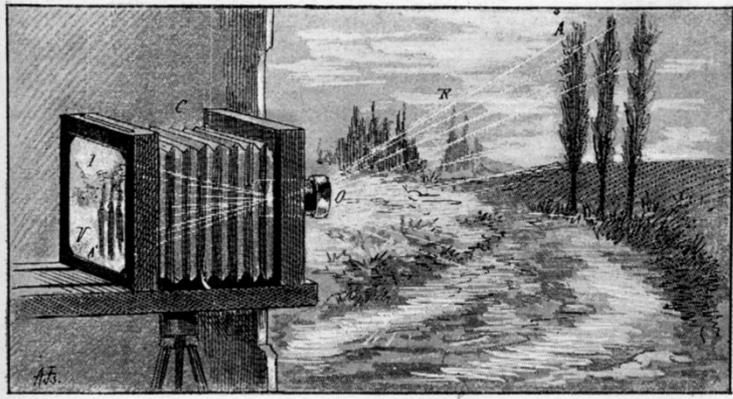


Fig. 4. — Formation de l'image dans la chambre noire.

L'inversion optique sur le dépoli de la chambre noire,
Georges Brunel, *La Photographie pour tous*, Paris, 1894, p. 5

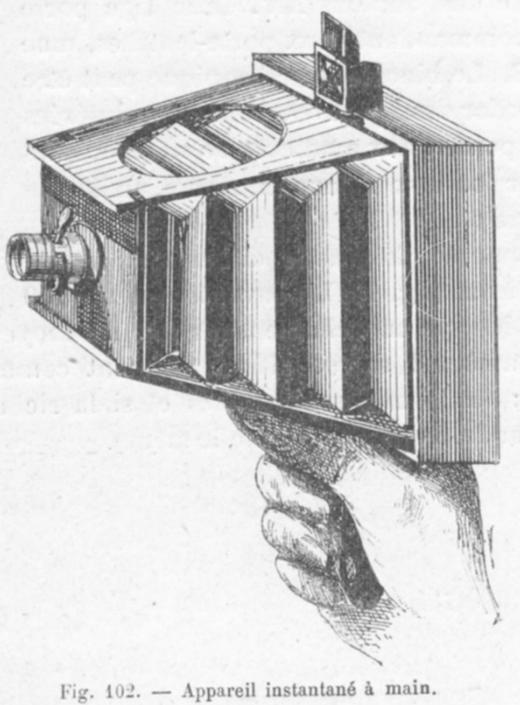


Fig. 102. — Appareil instantané à main.

Appareil portatif à abatants,
Georges Brunel, *La Photographie pour tous*, Paris, 1894, p. 278

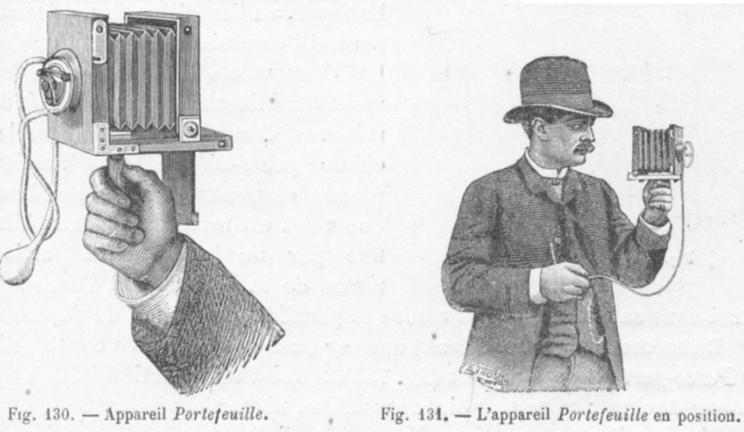
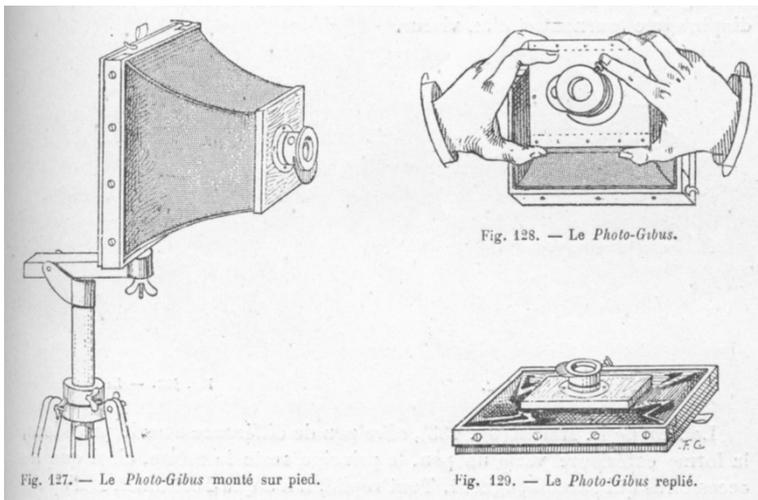


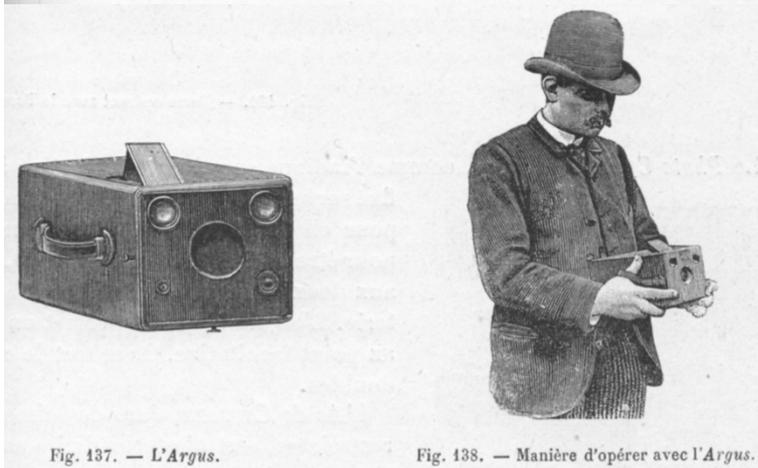
Fig. 130. — Appareil Portefeuille.

Fig. 131. — L'appareil Portefeuille en position.

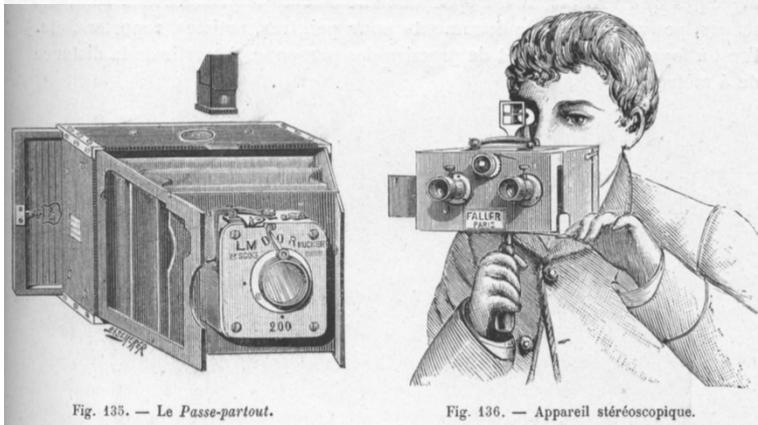
Appareil portatif pliant,
Georges Brunel, *La Photographie pour tous*, Paris, 1894, p. 301



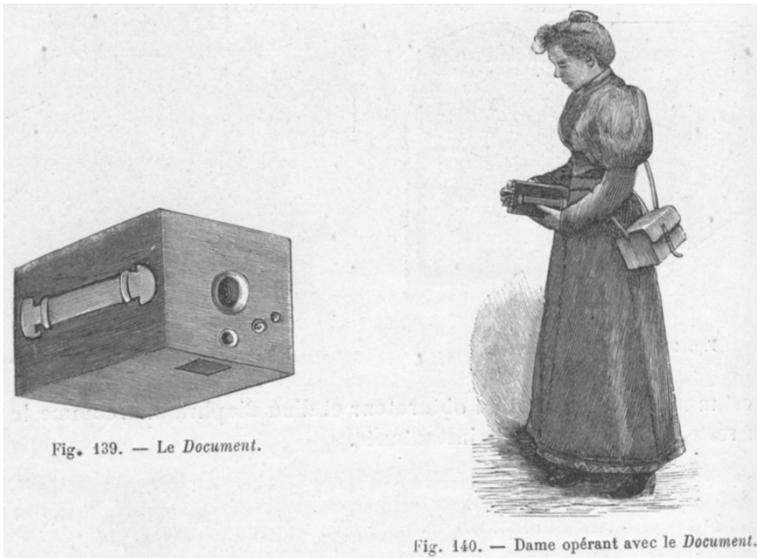
Appareil portatif pliant,
Georges Brunel, *La Photographie pour tous*, Paris, 1894, p. 301



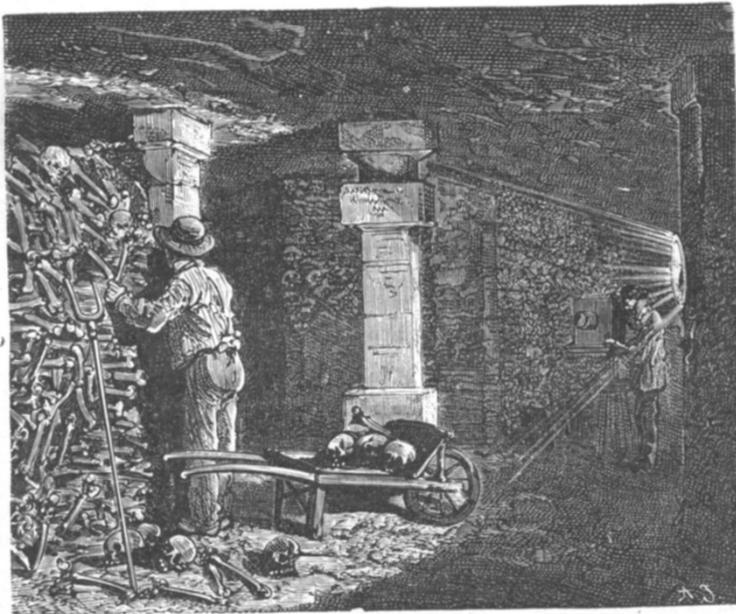
Appareil de type détective,
Georges Brunel, *La Photographie pour tous*, Paris, 1894, p. 303



Appareil à abattants et appareil stéréo,
Georges Brunel, *La Photographie pour tous*, Paris, 1894, p. 303



Appareil de type détective,
Georges Brunel, *La Photographie pour tous*, Paris, 1894, p. 304

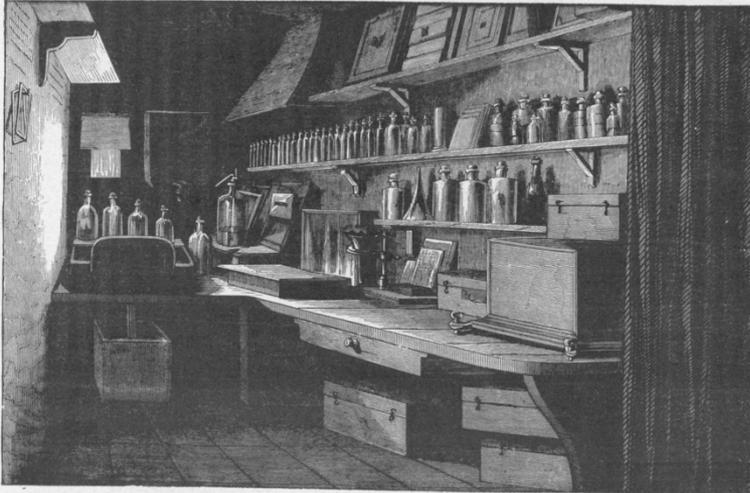


Photographie au magnésium,
Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, 1874, p. 29



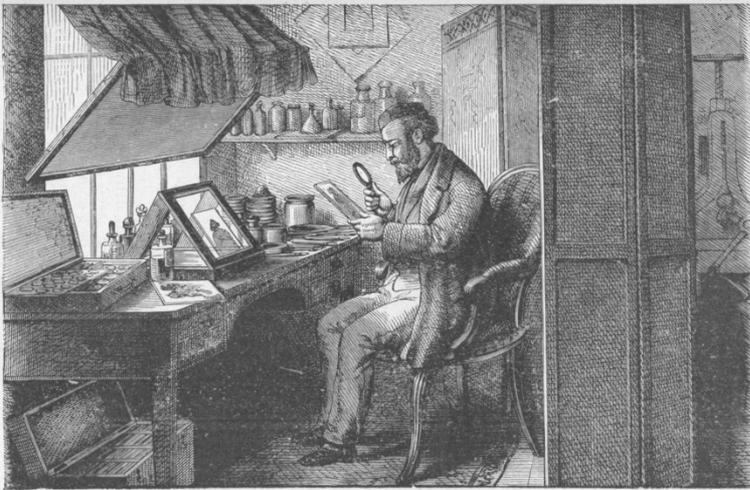
Atelier mobile pour la pratique du collodion humide,
Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, 1874, p. 300

L'INSTALLATION DU PHOTOGRAPHE



INTÉRIEUR D'UN LABORATOIRE OBSCUR.
L'INSTALLATION DU PHOTOGRAPHE

L'autre chambre noire, ou laboratoire,
Frédéric Dillaye, *La pratique de la
photographie*, Paris, s.d., p. 229



DISPOSITION D'UN ATELIER POUR LA RETOUCHE

Atelier de retouche,
Frédéric Dillaye, *La pratique de la
photographie*, Paris, s.d., p. 261

Annexe 2 : grille d'entretien

Questionnaire_Entretiens_Phographes_Générique

I Educations

Comment est venu votre intérêt pour la photographie ? Depuis combien de temps pratiquez-vous la photographie ?
Avez-vous fait une école/ formation/ études en rapport avec la photo ? Sinon, quelles études ?
Étiez-vous bon élève (collège-lycée-études) ?
Quel métier exercent/ exerçaient vos parents, frères et soeurs ?
Avez-vous des photographes professionnels dans la famille ?
Quelle est la nature de votre travail (commandes, reportage, travail d'auteur) ?
Est-ce que vous en vivez exclusivement ?
Quel est votre degré d'insertion dans le marché du travail (stable ou précaire) ?
Par quelles formes de contrats êtes-vous passé (stage/ pige/CDD/ CDI) ?
Êtes-vous représenté par une agence, service de presse ?
Êtes-vous membre d'une association, groupement, syndicat ?
Quel est votre salaire (mensuel ou annuel) ?

II Travail

Quel type de photographie pratiquez-vous le plus ? (portrait, paysage, architecture, reportage, street...)
Quelques photographes qui vous inspirent ?
Continuez-vous à vous former, par quels moyens ?
Est-ce que vous faites de la captation vidéo ?
Quelle est votre présence sur internet ?
À quelle fréquence utilisez-vous les réseaux sociaux ? et pour quels usages ?
Est-ce que vous vous rendez à des musées, salons, expositions dédiés à la photographie ? Avez-vous déjà exposé dans un lieu public ? Avez-vous déjà participé à un concours ? gagné un prix ?
Quels sont des problèmes récurrents dans votre quotidien ?
Quelles sont les exigences du métier selon vous ?
Quelles sont les influences, hors photographie, dans votre travail ?

III Technique

Quel a été votre premier appareil photographique ?
Combien d'appareils possédez-vous ?
Quelle distance focale favorisez-vous dans vos choix d'objectifs ? et pourquoi ?
Quel est votre équipement hors appareil photographique (éclairage, pieds, filtres, déclencheurs...)?
Avez-vous un lieu de travail dédié (studio)?
Louez-vous de l'équipement ?
Réalisez-vous votre post-production ? Faites-vous appel à des retoucheurs ?
Quels sont vos logiciels de post-traitement ?
À quelle fréquence renouvelez-vous votre équipement ?
Restez-vous fidèle à une marque en particulier ?

La photographie argentique (ou ancienne) a-t-elle une place dans votre travail ?
Pratiquez-vous plutôt la photographie en N&B ou en couleur ?
Comment vous a affecté la révolution numérique des trente dernière années ?
Quel est votre appareil photographique préféré ?
Quelles sont vos pellicules favorites? Développez-vous vos propres pellicules? Manipulez-vous vos négatifs (push/ pull) ?
Est-ce que vous réalisez des tirages ?
Sinon, à quel(s) labo(s) faites-vous appel ?
Est-ce que vous utilisez un smartphone dans une capacité professionnelle/ personnelle ?
De quel matériel rêvez-vous de faire l'acquisition ?

IV Relations

Avez-vous des assistants ? Combien les rémunérez-vous ?
Comment gérez-vous le rapport avec vos clients ?
Comment gérez-vous le rapport à vos sujets/ modèles ?
Êtes-vous directif dans votre manière de faire ?
Comment obtenir un bon portrait selon vous ?
Vous arrive-t-il d'avoir des tensions ? Si oui, avec qui ?
Selon vous, la photographie est-elle un milieu compétitif ?
Selon vous, combien de photographes exercent dans votre ville/ ton pays ?
Combien avez-vous d'amis photographes ?
Avez-vous eu des opportunités professionnelles grâce à votre famille ou vos connaissances ?
Quelle est votre orientation politique ?
Que faites-vous des rapports hommes/femmes dans le milieu ?

V Représentations

Quel état vous faites-vous de la photographie en ce moment ? milieu porteur ou en déclin ?
Avez-vous une idée de combien de photographes sont en activité en France ? Avez-vous été victime de discriminations sur la base de votre métier ?
Comment envisagez-vous votre avenir ? (court long terme)
Diriez-vous que la photographie est un art ?
Selon vous, vous quelle est sa place dans le panthéon artistique ?
Cherchez-vous à exprimer quelque chose par votre travail ? Vous considérez-vous comme un artiste ?
La photographie est-elle une vocation dans votre cas ?
Selon vous, est-il pertinent de parler d'œil du photographe ?
Qu'est-ce que le talent, selon vous ? Quelle est sa part dans le métier ?

Homo photographicus : sociogenèse du métier de photographe en France

Résumé

Cette thèse se propose d'étudier le métier de photographe par le prisme de la sociologie et de l'histoire. Un portrait actuel (2018-2023) des professionnels est dressé par l'analyse de 30 entretiens et de 258 réponses à un questionnaire diffusé en ligne. L'éducation, la sociabilité, la technique, les préférences esthétiques ainsi que les habitudes culturelles sont précisément décrites. À la manière d'une expérience de répliquabilité, certains résultats de cette double enquête renforcent les conclusions de travaux antérieurs, notamment dans les déterminants socio-démographiques de l'entrée dans la profession. D'autres sont plus originaux, tels que la mise en lumière de l'influence de l'ancienneté sur les revenus, ou encore celle de l'implantation géographique sur l'obtention d'un prix. La réussite professionnelle est également traitée. Le succès est compris comme l'adéquation entre un « *dispositif élargi* », articulation entre l'Homme et la machine, et les représentations sociales. Ces dernières sont le fruit d'un travail des photographes, tant sur les images photographiques qu'ils produisent que sur l'image de soi qu'ils cultivent. Une correspondance historique (1910-1952) a également pu être établie grâce à l'analyse de 778 numéros de la revue *Le Photographe*. Des balbutiements corporatifs jusqu'aux acquis juridiques, politiques et institutionnels, la profession est tributaire d'une riche histoire. Entendu comme entreprise individuelle et collective, le métier de photographe semble continuellement en crise. Il exige des professionnels non seulement une négociation permanente avec les ruptures technologiques mais aussi avec les autres usagers de la photographie.

Mots-clés : Photographe ; Photographie ; Appareil photographique ; Sociologie historique ; Sociologie des professions

Homo photographicus: sociogenesis of professional photographers

Summary

This doctorate thesis aims to study the profession of photographer through the lens of sociology and history. A current portrait (2018-2023) of the professionals is drawn up by analyzing 30 interviews and 258 responses to an online survey. Education, sociability, technique, aesthetic preferences and cultural habits are described in detail. In the manner of a replicability experiment, some of the results of this double survey reinforce the conclusions of previous work, particularly with regard to the socio-demographic determinants of entry into the profession. Others are more original, such as the influence of seniority on income, or the influence of geographical location on winning a prize. Professional success is also addressed and understood as the match between an '*extended setup*', a link between man and machine, and social representations. The latter are the fruit of the photographers' work, both on the photographic images they produce and on the self-image they cultivate. A historical correspondence (1910-1952) was also established by analyzing 778 issues of the magazine *Le Photographe*. From its beginnings as a corporate body to its legal, political and institutional achievements, the profession has a rich history. Understood as an individual and collective enterprise, the profession of photographer is seemingly in a constant state of crisis. It requires not only a constant negotiation with technological changes as they arise, but also with other users of the photographic medium.

Keywords : Photographer ; Photography ; Camera ; Historical sociology ; Sociology of professions

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 (433) – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Sociologie