

L'Observatoire de l'image

Images : l'originalité remise en question ?

11e colloque de l'Observatoire de l'image

Le 18 juin 2014

Images : l'originalité remise en question ?

11^e colloque de l'Observatoire de l'image

Le 18 juin 2014

SOMMAIRE

OUVERTURE par Mme Marie-Christine Blandin, sénatrice

INTRODUCTION par Mme Monelle Hayot, présidente de l'Observatoire de l'Image

ORIGINALITE DE L'ŒUVRE : DEFINITION IMPOSSIBLE ?

M. Laurent Merlet, avocat, spécialiste du droit de la presse et des médias ainsi que du droit de la propriété intellectuelle

M. Jorge Alvarez, photographe, vice-président de l'UPP, l'Union des Photographes Professionnels

Mme Marie-Claude Hervé, Vice-Présidente à la 3^{ème} chambre, 4^{ème} section du Tribunal de Grande instance de Paris

PROJECTION ET ANALYSE D'IMAGES - L'ORIGINALITE : UN CONCEPT JURIDIQUE MAIS PEU ARTISTIQUE

Martine Ravache, diplômée de l'École du Louvre, historienne de l'art, critique de la photographie, auteur de plusieurs livres autour de la photographie, créatrice et animatrice de l'Atelier *Apprendre à voir*

L'ORIGINALITE ET LA VALEUR DE L'IMAGE

M. Dominique Sagot-Duvaurox, professeur à l'Université d'Angers, spécialiste d'économie de la culture

Mme Marie-Pierre Ombrédanne, directrice déléguée du pôle Lifestyle du groupe Express Roularta

M. Éric Larrouil, directeur général de l'agence VU', Membre de l'Observatoire de l'Image ; Trésorier du SAPHIR (Syndicat des Agences Photographiques d'Information et de Reportage)

Modération : Mme Armelle Canitrot, journaliste responsable de service photo et critique photo chez *La Croix*

CONCLUSION par Mme Monique Sicard, responsable de l'axe « Génétique des arts visuels », photographie et cinéma, et responsable du programme « Photos paysages » à l'Institut des textes et manuscrits modernes CNRS/ENS

DEBAT

Ouverture

par

Mme Marie-Christine Blandin, Sénatrice

Je préside la commission de la culture, de l'éducation et de la communication du Sénat. Les Sénateurs y ont traité une grande loi sur la recherche, une grande loi sur l'éducation, mais bien peu de projets de loi émanant du ministère de la Culture. Nous sommes un peu comme les héros de Buzatti dans *Le désert des Tartares* : on attend ! Toutefois – et Jorge Alvarez m'en est témoin – cela ne nous empêche pas de faire vivre les questions concernant la photographie.

Je vous accueille bien volontiers et vous souhaite la bienvenue au Sénat. C'est un lieu où vous bénéficiez de quelques soutiens, notamment en matière de défense des droits du créateur. Je rappelle également que les sénateurs ont fait preuve de vigilance lorsque brutalement a été émise l'idée de transférer aux mairies et donc aux agents municipaux, qui ne le souhaitaient d'ailleurs pas, la réalisation des photos d'identité.

La photographie n'est pas reconnue comme elle devrait l'être par les intellectuels et les pouvoirs publics. La prise de vue et l'échange numérique sont désormais accessibles à chacun, et c'est là une souhaitable démocratisation ; toutefois, des éditeurs se sont glissés dans cet espace de liberté pour spolier les photographes en niant complètement le travail de création, son prix, sa valeur patrimoniale et sa propriété intellectuelle.

Voilà quatre ans déjà, nous avons bon espoir que l'utilisation abusive de la mention « DR » s'éteigne avec la proposition de loi que j'avais avancée sur les œuvres orphelines. Malheureusement, cette proposition a été détricotée ici même par une autre majorité et n'a jamais été inscrite à l'ordre du jour de l'Assemblée nationale. Cependant, à l'occasion de la discussion d'une proposition de loi relative à l'exploitation numérique des livres indisponibles du ^{xx}^e siècle, nous avons finalement réussi à introduire dans le code de la propriété intellectuelle le modeste article 1^{er} qui posait une définition de l'œuvre orpheline. Quand il veut arriver à ses fins, le législateur doit savoir modérer ses ambitions, ruser, recourir à un petit « cavalier » pour employer

le vocabulaire parlementaire, qui n'apporte pas de grande solution, si ce n'est un outil qui servira en cas de conflit contentieux.

Aujourd'hui, vous allez débattre de la négation du droit d'auteur au motif de la non-originalité de l'œuvre. J'ai le souvenir qu'a été projetée ici même, à l'occasion d'un colloque sur un thème similaire, une célèbre photo de casiers dans un bureau. On refusait la rémunération à l'auteur au motif que des casiers, il y en avait partout ! Ainsi donc, l'image d'une fleur, d'un oiseau, d'une chaise n'aurait plus rien d'original et ne mériterait pas rémunération ? Nier l'originalité d'une image au simple motif que le thème a déjà été abordé ouvre des abîmes que l'on n'imaginerait absolument pas pour d'autres secteurs mieux défendus. Imaginerait-on à la Sacem que toute chanson qui évoquerait une rupture non désirée ne donnerait plus lieu à droits d'auteur à raison que l'on a déjà chanté *Ne me quitte pas* ? Nier l'originalité d'une image, c'est délibérément prendre parti pour la fin de la rémunération du travail du photographe à qui le cliché appartient. Contester l'originalité d'une image, c'est la réduire à la représentation objective d'un objet en niant le signifiant, le regard du photographe, le vécu du spectateur et le témoignage des choses et des mœurs que cette photo représentera dans quelques décennies. Que deviendront toutes les photos spoliées, publiées sur les réseaux sociaux et ensuite référencées sur *Google Images* sans possibilité de contrôle ?

Je n'approuve pas l'opération de la police sponsorisée par Axa dont l'objet est d'enjoindre aux collégiens et lycéens de bien se comporter et de ne surtout pas télécharger de la musique ; une telle opération n'est accompagnée d'aucune réflexion ni sur la protection de leurs données intimes ni sur la protection des images spoliées. Mais si un art visuel n'est pas adossé à une énorme industrie qui s'engraisse sur son dos, on constate qu'il est mal défendu.

J'ai le plaisir de vous accueillir et j'espère que vos échanges donneront au législateur de nombreuses idées pour mieux vous défendre. Nous serons toujours intermédiaires auprès du ministère auprès duquel nous peinons parfois comme vous à nous faire plus sérieusement entendre.

Je vous souhaite de très bons travaux.

Introduction

par

Mme Monelle Hayot, *présidente de l'Observatoire de l'Image*

Madame la Sénatrice, merci de votre soutien, merci de nous accueillir, c'est un symbole fort si l'on considère la commission que vous présidez et dont les travaux portent sur ce qui constitue le cœur de nos problèmes et de nos préoccupations.

L'Observatoire de l'Image qui organise ce colloque aujourd'hui est né il y a quinze ans de la volonté de professionnels de l'image, de la photo, des éditeurs de livres et de presse, des iconographes, des professionnels de l'image animée, des agences de photographies de lutter contre les abus du droit à l'image. Au fil de nos colloques, nous avons pu faire entendre notre voix sur les abus à des fins pécuniaires d'images de personnes et de biens, sur la confiscation de l'espace public, l'interdiction d'accès au patrimoine, les perceptions de droits confiscatoires sur des sujets qui étaient accessoires du sujet principal, à savoir la photographie.

Au fil des ans, notre réflexion s'est aussi portée sur la mutation du cadre de pensée généré par le numérique, la transformation des pratiques, l'afflux débridé d'images assénées sans contrainte, hors de tout contexte, sans légende, qui en sont la conséquence.

Un certain public photographie toute sa vie. Présent partout, il capte l'événement, le publie sur les réseaux sociaux et floute la frontière entre les professionnels et les amateurs avec des conséquences non négligeables. Aujourd'hui, notre inquiétude porte sur le statut même d'auteur. Certes, on ne peut tout protéger, mais imaginez le désarroi de ceux dont les images se voient dénier toute originalité alors qu'ils en ont fait leur métier. Les perfectionnements de la technique sont-ils en train d'annihiler l'œuvre de l'esprit ? La photo prise sur le vif est-elle automatique ou voulue ? La photo en rafale, la photo d'événements sportifs prise avec un bon appareil par un journaliste d'une place désignée ont-elles perdu tout espace de créativité ? Si leurs photos ne sont plus des œuvres, quel est donc le statut des photographes ? Doit-on réveiller la vieille querelle « artistes-artisans » ?

Économiquement, l'impact de telles évolutions peut être désastreux. Les photographes disposeraient de l'outil du parasitisme, nous dit-on, pour pallier cet inconvénient et éviter le danger, mais qu'en est-il de l'engagement du photographe, de sa volonté, de son éthique ? Est-il condamné à prouver son talent à chaque photo volée, car, de surcroît, c'est à lui qu'incombe la charge de la preuve ?

Au cours de ce colloque, nous ne répondrons pas à toutes les questions. L'établissement du critère d'originalité est *de facto* subjectif, mais poser le problème sous les regards croisés de toutes nos professions, lui donner l'éclairage de la complémentarité de nos expériences, défendre nos métiers de toute la passion qui nous anime permettront, nous l'espérons, d'élargir le spectre des critères retenus. La survie de certains d'entre nous en dépend.

ORIGINALITE DE L'ŒUVRE : DEFINITION IMPOSSIBLE ?

- **M. Laurent Merlet**, avocat, spécialiste du droit de la presse et des médias ainsi que du droit de la propriété intellectuelle
- **M. Jorge Alvarez**, photographe, vice-président de l'UPP, l'Union des Photographes Professionnels
- **Mme Marie-Claude Hervé**, Vice-Présidente à la 3ème chambre, 4ème section, du Tribunal de Grande Instance de Paris

Modération :

- **Mme Armelle Canitrot**, journaliste responsable de service photo et critique photo chez *La Croix*

M. Laurent Merlet, *avocat, spécialiste du droit de la presse et des médias ainsi que du droit de la propriété intellectuelle*

Originalité de l'œuvre : définition impossible ? Il me revient de répondre à cette question. Je m'en acquitte d'entrée : la définition est possible, mais son application aux cas d'espèces est difficile comme souvent en droit.

L'originalité est la condition principale d'accès à la protection d'une œuvre par le droit d'auteur puisque, en effet, la protection d'une œuvre par le droit d'auteur dépend toujours de son originalité.

Pendant longtemps, cette originalité n'a pas été véritablement discutée en justice puisque l'absence d'originalité n'était pas invoquée et, à défaut d'être soulevée devant lui, cette originalité ne pouvait être mise en cause par le juge. Depuis quelques années, les plaideurs invoquent cependant l'absence d'originalité pour contester toute protection par le droit d'auteur de certaines œuvres notamment, mais pas seulement photographiques. Le juge se trouve donc contraint de répondre à cette question : l'œuvre qui est arguée de contrefaçon est-elle ou non originale ? Doit-elle être protégée par le droit d'auteur ?

Tel est notamment le cas des œuvres photographiques et les plaideurs ont trouvé un écho favorable auprès des tribunaux qui se montrent aujourd'hui plus exigeants, d'autres diront plus sévères, voire injustes, en matière de preuve de l'originalité dans le domaine de la photographie.

Afin de déterminer si l'originalité des images est véritablement « *remise en question* » par ce courant jurisprudentiel récent, j'examinerai

successivement la notion d'originalité avec un rappel succinct des critères ; la charge de la preuve de cette originalité ; les moyens de preuve de cette originalité.

La notion d'originalité et ses critères

L'article L.112-1 du Code de la propriété intellectuelle prévoit que toutes les œuvres de l'esprit sont protégées, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination.

L'article L.112-2 du Code précité donne une liste indicative des œuvres protégées parmi lesquelles figurent les œuvres photographiques.

En droit européen, la directive du 12 décembre 2006 « *relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins* » protège également les œuvres photographiques : « *Une œuvre photographique au sens de la Convention de Berne doit être considérée comme originale si elle est une création intellectuelle de l'auteur qui reflète sa personnalité sans que d'autres critères tels que la valeur ou la destination ne soient pris en compte* ». C'est là l'exacte définition du juge français qui a été reprise au niveau communautaire.

Dans deux décisions des 16 juillet 2009 et 1^{er} décembre 2011, la Cour de justice des communautés européennes a jugé que l'originalité est une notion communautaire et a donné les critères d'appréciation de la condition de l'originalité.

Rendu à propos de la reproduction de courts extraits d'un texte financier, l'arrêt Infopaq du 16 juillet 2009 rappelle que « *si les mots ne sont pas isolément protégeables, à travers le choix, la disposition et la combinaison de ces mots (...) il est permis à l'auteur d'exprimer son esprit créateur de manière originale et d'aboutir à un résultat constituant une création intellectuelle* ».

Dans l'affaire Painer, rendue au sujet d'une photographie de portrait de Natascha Kampush, la Cour a jugé que « *s'agissant d'une photographie de portrait, il y a lieu de relever que l'auteur pourra effectuer ses choix libres et créatifs de plusieurs manières et à différents moments lors de sa réalisation. Au stade de la phase préparatoire, l'auteur pourra choisir la mise en scène, la pose de la personne à photographier ou l'éclairage. Lors de la prise de la photographie de portrait, il pourra choisir le cadrage, l'angle de prise de vue*

ou encore l'atmosphère créée. Enfin, lors du tirage du cliché, l'auteur pourra choisir parmi diverses techniques de développement qui existent, celle qu'il souhaite adopter, ou encore procéder, le cas échéant, à l'emploi de logiciels. À travers ces différents choix, l'auteur d'une photographie de portrait est ainsi en mesure d'imprimer sa « touche personnelle » à l'œuvre créée ».

En matière de photographie, les critères de l'originalité sont donc clairement fixés par la jurisprudence communautaire et française. Il s'agit de critères positifs tels que le choix de l'angle, de la prise de vue, du cadrage, des éclairages, la mise en scène des modèles, du décor, du lieu, du moment, du filtre, de l'ouverture et de la vitesse d'obturation, etc. Il faut donc parvenir à convaincre un tribunal que l'ensemble de ces procédés font une œuvre.

Mais le débat, devant les tribunaux n'est pas tant aujourd'hui celui de la définition de l'originalité que celui de son application aux cas d'espèce soumis au juge compte tenu des règles, sévères pour les auteurs, régissant la charge de la preuve et les moyens de cette preuve.

La charge de la preuve

Selon le droit commun, les parties ont la charge d'alléguer à l'appui de leurs demandes les faits propres à les fonder aux termes de l'article 6 Code de procédure civile. Cette règle s'applique en droit d'auteur, et c'est donc à l'auteur de prouver l'originalité de son travail.

Cette absence de présomption d'originalité est rappelée dans toutes les décisions, notamment celle du 29 janvier 2014 qui précise, selon un modèle unique : *« que le principe de la protection d'une œuvre, sans formalité, du seul fait de la création d'une forme originale n'est pas discuté ; qu'il incombe certes à celui qui entend se prévaloir des droits de l'auteur de rapporter la preuve d'une création déterminée à une date certaine et de caractériser l'originalité de cette création, l'action en contrefaçon étant subordonnée à la condition que la création, objet de cette action, soit une œuvre de l'esprit protégeable au sens de la Loi, c'est-à-dire originale ».*

Il n'y a donc pas de présomption d'originalité en droit d'auteur et si l'auteur ne rapporte pas cette preuve dans le cadre d'un débat contradictoire, son action sera rejetée. Or, la difficulté pour l'auteur est précisément de rapporter cette preuve conformément aux moyens qui lui sont imposés par les juges.

Venons-en **aux moyens de la preuve**. C'est là que les problèmes se posent et que l'on assiste à certaines décisions de jurisprudence parfois singulières, en tout cas foisonnantes et même apparemment contradictoires.

Ces moyens sont au nombre de trois :

- L'auteur doit identifier avec précision les photographies qu'il estime en conflit. Il ne suffit pas de produire un livre, de dire qu'il y a 120 photos. Il faut être précis, comparer les œuvres en conflit, aussi bien celles que l'on estime contrefaites que les contrefaisantes. Il faut les détailler si l'on veut voir ses prétentions examinées par le juge qui considère qu'il n'a pas à faire ce travail et qu'il n'a pas à suppléer la carence des parties.

- L'auteur doit décrire avec tout autant de précision l'originalité de ses photographies.

Selon la jurisprudence *« cette description est d'autant plus nécessaire à la discussion que l'adversaire (...) se doit de connaître les éléments caractéristiques essentiels que l'auteur invoque pour revendiquer des droits d'auteur »* ; *« cette nécessaire identification de l'œuvre constitue l'étape préliminaire sans laquelle il n'est pas possible à la Cour de poursuivre l'examen des droits dont se prévaudrait l'auteur, lequel aura ensuite pour obligation de décrire un minimum d'éléments de nature à caractériser pour chaque photographie l'empreinte de sa personnalité »* (Cour d'Appel, Paris, 24 février 2012).

Dans l'arrêt rendu par le 12 juillet 2006, la Cour de cassation a considéré au surplus qu'il appartenait à celui qui revendiquait la protection d'une œuvre de définir en quoi celle-ci révélait l'empreinte de la personnalité de son auteur. Selon cette jurisprudence, l'auteur doit donc établir qu'il a conféré à son travail artistique une forme particulière, résultant d'une recherche esthétique, exempte de banalité et d'antériorité pour être éligible au droit d'auteur.

C'est là une source de difficultés sur lesquelles je reviendrai.

- L'auteur doit décrire cette originalité œuvre par œuvre :

Par arrêt du 24 avril 2013, la Cour de cassation a censuré un arrêt rendu par la Cour d'appel de Lyon le 17 février 2010 qui pour reconnaître le bénéfice de la protection au titre du droit d'auteur à 46 photographies revendiquées, *« après avoir procédé à l'analyse de trois d'entre elles, se borne à énoncer,*

pour les autres, qu'à travers les choix esthétiques qu'elle révèle, [le photographe] a magnifié le projet « demeure du chaos » tout en livrant une interprétation personnelle du message complexe que ce projet entend livrer, que les commentaires dont il a fait suivre quatre photographies pour les besoins de la procédure ne laissent aucun doute sur la part de lui-même qu'il a mise dans ses œuvres et que, dans chaque cas, il a exalté la quintessence du site avec son regard personnel et sa sensibilité ; qu'en se déterminant ainsi, sans rechercher si et en quoi chacune des photographies dont la protection était sollicitée, résultait d'un effort créatif portant l'empreinte de la personnalité de leur auteur, seul de nature à leur conférer le caractère d'une œuvre originale, la Cour n'a pas donné de base légale à sa décision ».

L'auteur doit donc démontrer l'originalité de chacune des images dont il revendique la protection, la jurisprudence considérant que cette originalité ne peut être déduite :

. D'un genre artistique ou documentaire :

« Le simple fait qu'il revendique au titre du droit d'auteur certains des éléments communs à sa série de contacts peints (un encadrement principal, une croix visible en entier ou non – barrant la vue immédiatement voisine et la croix de Saint André cerclée et placée dans un coin de l'image centrale) montre bien qu'il revendique une démarche picturale, donc un genre, fil conducteur de sa série, et non une œuvre en particulier. Or, il est constant que l'originalité s'apprécie œuvre par œuvre tout comme la contrefaçon » (TGI Paris 7 mai 2010, William Klein) ;

. D'un style :

« Considérant que force est de constater que Monsieur Graeber se contente de dire dans ses écritures que ses quatre photographies utilisées traduisent une émotion unique restituée par le jeu de couleurs sublimées par l'instant précis auquel elles ont été capturées, sans expliquer en quoi il a marqué de l'empreinte de sa personnalité chacune de des photographies ni précisé pour chacune des photos en quoi l'angle de prise de vue particulier choisi se différencie du savoir-faire technique du photographe.

Or, considérant que le droit d'auteur protège une œuvre particulière et non pas une série d'œuvres dans laquelle se trouverait en constante un élément significatif d'une démarche du photographe, démarche d'ailleurs non spécifiée en la présente espèce, que le droit d'auteur ne saurait protéger un style, quand bien même serait-il propre à l'artiste et identifierait immédiatement son auteur, mais protège une forme particulière qui est l'expression de l'effort

créatif de l'auteur et qui se trouve dans une œuvre définie dont chacune des caractéristiques doit être étudiée afin de démontrer son originalité » (CA Paris 25 novembre 2011, Région Champagne Ardennes au sujet de l'ouvrage intitulé « Champagne Ardennes corps et âme » reproduisant différents paysages de cette région) ;

. Ou encore d'un « ensemble non individualisé ».

Si l'auteur échoue dans cette démonstration de l'originalité œuvre par œuvre, son action sera, là aussi, rejetée ainsi qu'il résulte d'exemples jurisprudentiels récents.

J'étudierai maintenant la jurisprudence en commençant par les photographies reproduites en grand nombre.

- « En l'espèce, les seuls clichés soumis à l'appréciation du Tribunal sont ceux contenus dans le livre « Le tour de Paris – les promenades aériennes de Roger Henrard » et il n'est pas contesté que 65 de ces clichés, sans préciser lesquels, étaient représentés lors de l'exposition au musée Carnavalet. Les demandeurs prétendent de façon générale et sans appliquer les critères généraux qu'ils ont dégagés, à chaque cliché, que toutes les œuvres de Roger Henrard sont des œuvres de l'esprit, qu'elles portent l'empreinte de sa personnalité et ouvrent droit en conséquence à la protection du droit d'auteur. Le seul fait de ne pas définir photographie par photographie et au moins pour les 129 publiées dans le livre, ce qui fait leur originalité, rend les demandes de Monsieur Marc Ménard Henrard, Madame Martine Casalis (...), Madame Anne-Marie Casalis, Madame Brigitte Casalis à l'encontre de la ville de Paris irrecevables » (TGI Paris 3^{ème} Chambre – 1^{ère} Section, 6 octobre 2009) ;

– « Monsieur Bugat indique avoir réalisé d'octobre 1959 à juillet 1978, en tant que photographe indépendant, 1113 photographies qui ont été publiées par le magazine Vogue et pour lesquelles 83 411 négatifs ne lui ont pas été restitués (...) Force est de constater (...) que M. Bugat se borne à revendiquer sa qualité d'auteur sur l'ensemble des photographies qui lui ont été commandées par la société Conde Nast pour une première publication dans le magazine Vogue et a invoqué l'originalité desdites photographies considérées dans leur globalité sans procéder à leur individualisation. Or, il est acquis que chaque personne ayant créé ce qu'elle revendique comme œuvre de l'esprit doit démontrer, pour se voir reconnaître le statut d'auteur, en cas de contestation par le défendeur, l'empreinte de sa personnalité sur chaque œuvre revendiquée car c'est bien la forme particulière de chaque réalisation qui est seule protégeable. Par suite, toute

personne qui prétend détenir des droits sur une œuvre doit la décrire et spécifier ce qui la caractérise et en fait le support de la personnalité de son auteur et ne peut se contenter de revendiquer l'originalité d'une œuvre globale qui serait constituée en l'espèce par l'ensemble des photographies prises par Monsieur Bugat et publiées dans Vogue de 1959 à 1978 (...) En effet, un examen global de l'originalité d'un ensemble d'œuvres revendiquées « en bloc » doit être écarté car il aurait pour conséquence de conférer la protection à certaines créations qui ne seraient pas originales telles que des photographies d'objets de décoration ou de mannequins saisis dans des poses parfaitement banales pour un magazine de mode. Il est constant que ce travail d'identification œuvre par œuvre n'a pas été effectué et que Monsieur Bugat n'établit donc pas que les œuvres dont il est l'auteur sont originales, ce caractère ne pouvant s'attacher de façon générale à un genre, en l'espèce la photographie de mode ou le portrait de célébrité et devant être constaté au cas par cas » (TGI Paris 3^{ème} Chambre – 4^{ème} Section, 16 septembre 2010).

Une nuance a été apportée dans un cas d'espèce où l'on a renversé cette présomption d'originalité au profit des auteurs salariés. Il s'agissait d'un litige opposant l'AFP à ses photographes salariés. La Cour a considéré que : *« En prévoyant dans les contrats de travail l'existence d'une clause de cession de droits d'auteur dont elle revendique l'application dans toute sa généralité, l'AFP a considéré que les photographies de ses salariés auteurs bénéficient d'une présomption d'originalité sans distinction »*. Elle en déduit que *« le moyen de l'AFP – de l'absence de preuve de l'originalité des photographies, œuvre par œuvre, ou de leur absence de production dans le débat, est inopérant »*. C'est une jurisprudence à part, mais elle existe lorsque des rapports contractuels sont noués entre les parties et qu'ensuite celui qui a commandé les images les considère banales.

On voit donc que la jurisprudence impose au photographe un travail immense.

Je poursuis l'étude de la jurisprudence avec :

- Les photographies prises sur le vif. Elles composent la deuxième catégorie de photographies qui posent difficulté. La jurisprudence considère que les photographies prises sur le vif ne sont pas protégeables par le droit d'auteur qu'il s'agisse :

. de photographies réalisées par des paparazzis où il n'y aurait pas de place pour le cadrage ou l'angle de vue. En d'autres termes, les paparazzis font un commerce qui ne mérite pas d'être protégé.

. Les photographies prises lors de matchs ou de compétitions sportives ;
« *Que si le photographe exerce effectivement un choix lorsqu'il « zoome » sur un sujet et qu'il décide de déclencher son appareil photographique, la photographie prise au cours d'un match à l'insu des protagonistes n'est que le fruit du hasard qui trouve son origine dans les phases animées du jeu, dont tant la mise en œuvre que le résultat échappent à la volonté du photographe qui ne fait qu'intercepter un instant fugace. Ainsi les mimiques des joueurs pris en gros plans ne révèlent pas la personnalité du photographe mais davantage celle du joueur qui manifeste sa joie, sa surprise, son désappointement ou sa colère* » (CA Paris 24 février 2012, Pôle 5 – Chambre 2) ;

- Les photographies ou les œuvres audiovisuelles de scènes de rue :

Le photographe Jean-Claude Elfassi avait filmé un cheval en cavale dans les rues de Paris. Il avait ensuite diffusé et commercialisé son film. Certains éditeurs de presse avaient capté la vidéo et l'avaient retransmise sans payer de droits. Le photographe a engagé un procès qu'il a perdu. On a considéré qu'il avait filmé une scène de rue qui ne marquait pas l'empreinte de sa personnalité, en tout cas, il ne l'a pas prouvée. La Cour de Paris, dans son arrêt du 6 juin 2012, fortement motivé, rappelle : *Que les images montrent au contraire qu'il s'est contenté de se mettre dans le sillage d'un véhicule d'intervention en filmant le cheval en cavale, puis de filmer celui-ci une fois qu'il a été rattrapé (...) considérant, en réalité, que le seul fait de s'attacher à filmer, à la manière d'un reportage, une situation réelle, anecdotique, insolite, en train de se dérouler, en centrant l'image sur les protagonistes de cette scène peu banale, ne saurait suffire à traduire un réel parti pris esthétique empreint de la personnalité de son auteur.* »

Les photographies prises au cours de matchs, dans la rue, qui ne résultent pas d'un choix préalable et pensé, ne peuvent accéder à protection.

Quelle est la jurisprudence des photographies « banales » ?

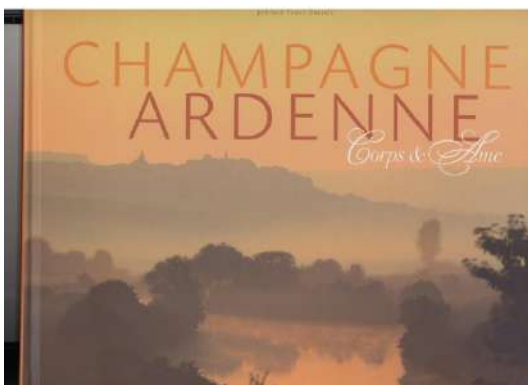
Je prendrai l'exemple de la photo de Laure Manaudou. La Cour d'appel de Paris comme le Tribunal, puisque les magistrats de première instance comme ceux d'appel se sont accordés sur ce point, ont considéré cette photographie banale, totalement et en tous points banale tant en ce qui concerne la tenue,



» Images : l'originalité remise en question ? » - 18 juin 2014

la pose que la lumière. Aucun élément n'a eu grâce aux yeux de la Cour, et le photographe, Gilles Marie Zimmermann, s'est vu débouté, car l'on a considéré que « la nageuse Laure Manaudou, légèrement maquillée, vêtue d'une veste bleue décolletée, laissant apparaître son nombril, d'un pantalon blanc et de bijoux fantaisie aux chevilles, que cette tenue ne présente aucune originalité particulière. »

La Cour va plus loin dans la banalité par antériorité : « Considérant que le choix de la pose du modèle, allongé sur un canapé, n'est que la reprise d'œuvres picturales connues, tel le tableau « Olympia » de Manet, lui-même inspiré de « La maja nue » de Goya et de « La vénus d'Urbain » par Titien et représente donc un caractère banal et n'est pas de nature à révéler l'empreinte de la personnalité du photographe. » Le photographe revendiquait l'ambiance sensuelle comme l'élément de créativité. La Cour a répondu qu'il n'y avait aucune ambiance sensuelle. Elle est donc banale à tous points de vue. Rejet donc de l'image en raison de sa grande banalité, parce que ce sujet existe depuis Titien... Attention donc aux photographies avec poses sur le canapé, les chances d'obtenir une reconnaissance par le droit d'auteur seront minces !



Autre exemple de banalité : des paysages de Champagne Ardenne. La Cour a considéré que les photos s'inspiraient de l'art florentin en vogue au xv^e siècle et qu'elles n'étaient pas éligibles à la protection car elles n'étaient pas des œuvres de l'esprit ouvrant droit à la protection par le code. « La photographie de couverture qui représente un paysage très

fortement vallonné et boisé, en jouant sur les effets de la lumière dans la brume et, au premier plan, sur le reflet dans l'eau est caractéristique d'un système pictural connu depuis la fin du XVIII^e siècle utilisé par des

paysagistes français de la seconde moitié du XIX^e siècle ; que la technique photographique permet de combiner au maximum les effets de couleurs et ceux de flou présentés par la brume ; que l'échelonnement des reliefs, avec le relief plus élevé évidemment en fond constitue une technique extrêmement ancienne ; qu'il se déduit de ces constatations que si la photographie démontre la parfaite technique de l'auteur, elle ne met pas pour autant en exergue une originalité témoignant de l'empreinte de sa personnalité » (CA Paris 25 novembre 2011, cf. également pour la seconde photographie montrant un paysage de vastes champs sur un espace plat, la Cour considère que cette image « joue totalement sur le système de la ligne de fuite dont il convient de rappeler qu'il a été inventé à Florence dans le premier quart du XV^e siècle »).

La façon de se défendre et les éléments apportés revêtent toute leur importance. En effet, par arrêt du 30 septembre 2011, la Cour d'appel de Paris a considéré que deux photographies représentant une rue de Mykonos et une plage de Santorin dans un livre intitulé *Les îles grecques* étaient originales en dépit de la banalité du thème compte tenu des choix particuliers du téléobjectif, du cadrage et des reflets de couleurs mis en œuvre par l'auteur « *que Madame Icard met à bon droit l'accent sur l'effet d'écrasement, qu'il résulte, non pas de l'étroitesse de la rue, mais du choix du téléobjectif et du cadrage particulier horizontal qui coupe l'image de la rue au niveau des portes et diminue la profondeur du champ, faisant ainsi ressortir les formes géométriques sur le travail de la lumière qui fait ressortir l'effet de formes abstraites* ».

« Les photographies ne font que représenter des scènes banales au cours d'un match de football ou de tennis, lesquelles traduisent essentiellement un savoir-faire technique, que les photographies représentant des supporters déchaînés allumant des feux de bengale, un entraîneur vu de dos sur un banc de touche ou une balle de tennis tenue à bout de bras par un serveur ou par un ramasseur de balles sont des représentations qui ne permettent pas de saisir la personnalité du photographe ou de comprendre ce que la photographie sous-entend » (CA Paris 24 février 2012).

En définitive, ce n'est donc pas tant la définition de l'originalité qui semble « impossible » que son application par les juges en fonction de critères qui,

sous couvert d'identifier la recherche esthétique de l'auteur, portent en réalité une appréciation sur le mérite des œuvres soumises à leur appréciation.

Il n'en demeure pas moins que la photographie est le résultat d'un investissement humain, matériel et financier que personne ne conteste et qui doit être protégé car l'image, même lorsqu'elle n'est pas une œuvre de l'esprit, véhicule un message indispensable à l'information du public au sens de l'article 10 § 1 de la Convention Européenne des Droits de l'Homme.

Afin qu'elle continue à se développer dans tous les domaines – culturel, sportif, de loisir, etc. –, il faut donc se demander si la photographie « banale » ne pourrait pas dans certains cas être protégée par les règles du droit commun de la responsabilité civile et notamment par la concurrence parasitaire ou encore la responsabilité contractuelle compte tenu du principe de bonne foi qui doit présider aux relations contractuelles liant les parties.

Je conclurai donc mon intervention sur cette question qui laisse ouverte la possibilité de protéger les photographies soit par le droit d'auteur, soit par le droit commun lorsque leur originalité n'est pas reconnue par les tribunaux.

M. Jorge Alvarez

En m'invitant à ce colloque vous m'avez obligé à relire Bourdieu, Barthes, Sontag, Tisseron et bien d'autres. Je vous en remercie. Je n'étais pas conscient à quel point ces lectures me manquaient.

Nous allons discuter de la problématique de l'originalité puisqu'il s'agit de définir ce qu'est œuvre originale ou non. Commençons par parler de ceux qui font ces images, *les faiseurs d'images* pour reprendre le terme de Peter Knapp. Et parmi eux, les plus communs : les photographes.

Les photographes

Les photographes sont des grands enfants. Frimeurs et hâbleurs comme des adolescents qui veulent capter l'attention des autres. Vous en avez certainement croisé un qui, tout à coup, tend son bras, appareil photo en main, et déclenche dans une quelconque direction pour vous montrer ensuite, fier de lui, avec un grand sourire niais ce qu'il considère comme une belle image. Vous croyez naïvement qu'il a un très bon appareil capable de faire des belles images et que ce dernier les produit tout seul. Cependant si, par la

suite, vous avez la possibilité d'avoir le même appareil et que vous tentez de frimer comme lui, vous constatez que votre production n'est pas à la hauteur des photographies que vous admirez. Éventuellement, vous pouvez penser ne pas avoir de talent... Tout cela est faux !

Le frimeur avait déjà « vu l'image » à faire et opéré des réglages sans que vous vous en aperceviez. Ce n'est pas une preuve de votre absence de talent !

Les photographes étudient pour dominer les techniques, nous travaillons 24 heures/24 pour apprendre à « voir » plus rapidement et plus pertinemment que le commun des mortels.

C'est logique, il n'y a rien d'exceptionnel dans tout cela. Quand on désire symboliser des situations, représenter des réalités, il faut au préalable avoir étudié les mécaniques de la compréhension de l'image fixe. Si je sais comment vous regardez, je saurai comment faire des images pour vous parler. Donc, j'étudie... j'étudie pour construire un regard.



© Jorge Alvarez

Le regard qui aboutit à la réalisation d'une image n'a rien à voir avec le regard ordinaire, quotidien, habituel. La situation la plus flagrante est celle des séances de prises de vues de nus en studio ou ailleurs.

Si l'auteur a un « *regard quotidien* », il ne fera pas son travail ! Pour réussir, il est obligé de regarder, de penser, de sentir « *image fixe* ». C'est-à-dire courbes, volumes, ombres, lumières, reflets... Il devient pour la durée des prises de vue « un faiseur d'images ».

Il y a quelque chose là-dedans qui est de l'ordre de la transe, semblable à celle de certaines activités sportives comme le tir-à-l'arc. Cet état rappelle la notion de « duende » chère à la culture du flamenco et de la tauromachie. De même, celui qui cherche à représenter la personnalité d'un individu par un portrait ou une réalité dont il est témoin. Il se doit d'être dans un état, autre que celui du « quotidien ».



© Jorge Alvarez

Des photographes sont plus rationnels que d'autres. Mais une grande partie de nos productions sont faites intuitivement. L'intuition ? « C'est la raison qui va vite ! » disent les Espagnols. Nous sommes capables de faire des images pourvu que nous les ayons d'abord intégrées en nous, assimilées à notre mode de fonctionnement.



© Jorge Alvarez

Le cerveau humain est le meilleur ordinateur du monde. Nous lui donnons un sujet et il travaille, seul, en tâche de fond puisque nous pouvons oublier la question et nous occuper d'autres sujets. Plus tard, il se rappellera à notre bon souvenir dès qu'il aura trouvé une amorce de réponse. C'est certainement difficile à comprendre, mais c'est une réalité.

C'est ainsi que des images sont prêtes dans la tête, bien avant le commencement du travail. Même le reporter de guerre construit des images dans sa tête avant de se trouver confronté à la réalité. Au pire, il se les construit dans ce moment instantané de découverte. Mais il construira sur la base de ce qu'il a appris sur le sujet.



© Jorge Alvarez

Un mot japonais est utilisé par les snipers, les tireurs embusqués, dont je n'arrive pas à me souvenir. Il est utilisé dans toutes les armées du monde pour exprimer cet instant. On ne pense pas rationnellement, on agit sans y penser. En fait, tout ce qui compte est déjà dans le cerveau et cela va bien au-delà de la simple technique.

Par ailleurs, il faut souligner qu'un photographe arrive à maturité quand il oublie complètement la technique. Un mot de Picasso résume bien la situation : « *La technique est faite pour être oubliée....* ». Il connaît les conséquences de chaque choix et il n'y pense plus, il les met en actes.



© Jorge Alvarez

L'image fixe

Nous travaillons dans un domaine qui est commun à tous les humains : l'image fixe. Il suffit de voir les innombrables querelles concernant l'iconographie qui ont jalonné l'histoire de l'humanité et qui ne sont pas prêtes de s'arrêter. Les adorateurs d'images, qui confondaient les images avec le réel ou le symbolique, ont donné naissance aux iconoclastes, qui confondaient eux aussi. Et ainsi de suite.

Soyons humbles. Nous ignorons comment ces intuitions font des images... Et nous ne le savons pas mieux pour les textes. Nous ignorons comment notre cerveau construit du nouveau avec de l'ancien. Nous ignorons comment les idées circulent, pourquoi elles sont dans « l'air du temps » Comment et pourquoi nous les saisissons pour les mettre en forme de façons si diverses

ou si semblables. Ce sont là des mécanismes que nos sciences n'ont pas encore réussi à élucider complètement. Ce que nous savons, ce que l'image fixe est le moyen incontournable d'assimilation du monde. Des nombreux auteurs l'ont démontré ; malheureusement, nous n'avons pas le temps de développer ici ce sujet pourtant si intéressant.



© Jorge Alvarez

Nous comprendrons plus aisément l'importance de l'image en deux dimensions si nous nous attardons un peu, et surtout rationnellement, devant un miroir.

Notre regard n'est pas le même selon qu'il s'adresse à une personne vivante qui est devant nous ou s'il porte sur son image dans un miroir. Oui, l'image du miroir revêt deux dimensions et nous n'avons pas le même sentiment que devant le réel qui est en trois dimensions, en plus de la dimension « temps ».



© Jorge Alvarez

Le temps

Une composante redoutable de tout jugement concernant une œuvre est le temps. Ce qui ne paraît pas important aujourd'hui peut l'être dans cinquante ans. Personne ne peut affirmer avec certitude ce qui restera dans l'histoire et ce qui sera oublié. Cela nous semble facilement compréhensible pour les images qui nous semblent artistiques ou pour celles que nous ne comprenons pas mais il y est de même pour les images documentaires.

Pour les photos documentaires le temps tend à effacer les intentions premières, les émotions qui cloîtent l'image dans un champ trop déterminé. Et « *cet effet de*

l'éloignement temporel fait qu'un grand nombre d'entre elles ... peuvent ... s'élever au niveau de l'œuvre d'art. » (Susan Sontag).

Le temps de l'histoire nous gouverne, ce n'est pas nous qui le gouvernons.



© Jorge Alvarez

Comment ça marche

Ce qui est purement technique n'est pas une création, à moins que vous soyez l'inventeur de la technique.

Ce qui est de l'ordre du technique peut être répété à l'identique par n'importe qui, à condition d'avoir suivi la formation nécessaire à la maîtrise de cette technique. Le produit d'une création n'est pas « répétable ». On ne

peut faire de la création « à la chaîne ».

On m'a demandé de vous présenter le processus de création d'une image. Dire comment travaille le photographe. Volontairement, j'ai mis de côté – ce sera pour la prochaine fois – les images très élaborées, surtout en studio, car elles supposent que l'on fasse, des croquis, des tests, des essais et il est bien plus facile de prouver l'apport intellectuel de l'auteur par ces travaux préliminaires. Nous nous attarderons donc surtout sur les autres images, les moins bien comprises.

- *Les préliminaires*

Avant tout, il faut connaître son sujet pour faire une image. De la même façon... on pense ce qu'on veut dire au lecteur.

Je n'oublierai jamais le jeune journaliste débutant qui, en reportage dans un site industriel, me dit « *Jorge, fais-moi ça* » et moi de lui répondre « *tu veux dire quoi ?* ».

Il a appris rapidement que pour l'image, tout comme pour l'écrit, rien de bien ne peut se faire sans connaissances et sans intention.

Un professionnel s'imagine chaque image avant de chercher dans ce qu'il vit ce qui correspond à son ressenti.



© Jorge Alvarez

- *Le point de vue*

Tout comme en philosophie, choisir un point de vue c'est définissant. En raison des lois optiques, chaque point de vue définit une perspective précise. Et comme nous le savons depuis la Renaissance, le choix d'une perspective définit des formes, très différentes d'une autre perspective. La forme des objets est plus ou moins grande, le rapprochement et l'éloignement des différents plans dans la

profondeur ou encore l'accentuation ou la réduction des fuyantes varient aussi.

C'est aussi en choisissant le point de vue qu'on mettra en valeur le sujet/objet de l'image.



© Jorge Alvarez

- Le cadrage (la composition)

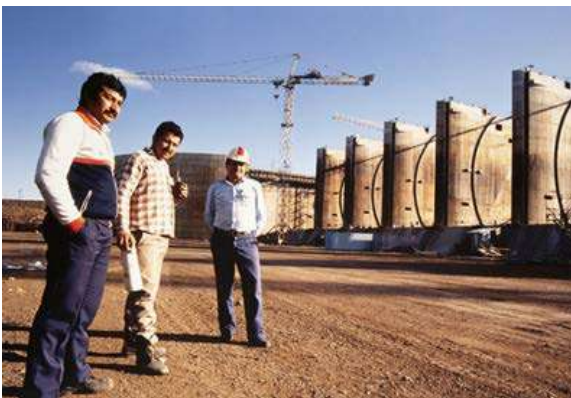
Une image a deux dimensions. Faire une image signifie donc représenter une réalité faite de trois dimensions en deux dimensions.

C'est ainsi que pour toute image, on se doit de *cadrer* et de *composer*.

Cadrer c'est d'abord choisir un morceau de réalité qui se présente à nous tout en

composant. Un cadrage est une découpe.

Composer une image en deux dimensions (hauteur/largeur) vise à situer les différents éléments dans cette surface tout en mettant en valeur le sujet/objet de l'image.



© Jorge Alvarez

Composer c'est également choisir les différents plans en profondeur de l'image. C'est intimement lié au choix du point de vue.

Et pour bien hiérarchiser les différents plans dans la profondeur, rien de mieux que la profondeur de champ, un très difficile choix technique.

Les choix techniques

Le média photographique oblige à des nombreux choix techniques, chacun impliquant directement des choix esthétiques.

Choix de l'appareil (du capteur numérique), de l'objectif, du diaphragme, de la vitesse, de la sensibilité, de la balance des blancs...

Tous les choix techniques ont des conséquences esthétiques ! Ils sont mariés à vie.

Revenons à la profondeur de champ. La profondeur de champ est la définition de ce qui est ressenti comme net quand on regarde une image photographique.

Quand on choisit un diaphragme – ouverture de l'iris de l'objectif –, on ne fait pas « qu'un simple réglage pour que l'exposition soit correcte, équilibrée ».

Quand on choisit un diaphragme, on définit obligatoirement la zone de netteté et la zone de flou, les zones de non-netteté étant toujours en dégradés plus ou moins flous, vers l'avant et vers l'arrière de la zone nette. En un mot, on choisit pour chaque plan qui sera plus ou moins net ou plus ou moins flou. Ces choix sont proportionnels à la distance de prise de vue et varient en fonction de chaque objectif et du diaphragme choisi.

Permettez-moi d'insister, choisir un diaphragme revient à choisir le flou et le net, donc à opérer des choix qui ont une grande importance dans l'esthétique.

Vous l'aurez compris, il est évident que la profondeur de champ sert également à définir, à situer le sujet dans l'image ; à donner la priorité à certaines parties de l'image.



© Jorge Alvarez

Les prises de vue en rafale

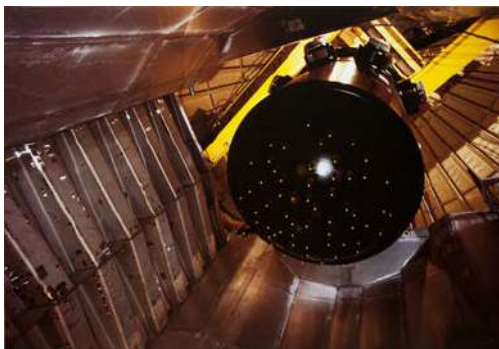
Les prises de vue en rafale représentent une technique comme une autre. Dire que le photographe n'opère pas de choix en déclenchant en rafale, c'est accorder aux appareils photo des qualités qu'ils n'ont pas ! C'est aussi oublier l'importance du cadrage. Il s'agit d'un amalgame entre ce que le commun des gens fait avec leurs appareils « tout automatique » et ce que les professionnels font. Même s'il est cloîtré derrière les buts dans un match de football, le photographe opère des choix qui lui sont propres. Si ce n'était pas le cas, les agences et les magazines emploieraient des robots !

Rien ne peut remplacer la subjectivité de l'humain. En plus de tous les choix, des réglages qui précèdent les prises de vue, seul, il choisit ce qu'il cherche à représenter.

C'est son savoir-faire, ses connaissances du sujet et ses intuitions qui lui permettent de déclencher une micro-seconde avant l'événement et de le représenter comme il le souhaitait.

Aussi, laissons de côté la robotique et demandons-nous pourquoi il y aurait autant de photographes dans les stades pour un simple match de football s'il était si simple et si banal de photographier en rafale.

Approfondissons un peu plus notre sujet en répondant à quelques arguments très populaires



© Jorge Alvarez

« Ils utilisent tous le même matériel... et moi aussi ».

J'ai commencé ma vie d'adulte en tant que dessinateur. Tout dessinateur utilise un crayon et une gomme de la marque Staedler, c'est la meilleure. Ne parlons pas des poils des pinceaux parce que, entre le blaireau, le chameau, la soie de porc et la martre, il y aurait de quoi écrire une encyclopédie ! Il en va de même pour la photo : on cherche à travailler avec le

meilleur matériel qui soit, mais surtout avec celui qui nous permettra de répondre à nos exigences. On réfléchit beaucoup avant d'acheter, de louer, d'emprunter ou même de bricoler.

Rien ne peut se construire sans choisir intellectuellement.

À la fin des années 80, j'ai été envoyé par une agence de communication pour couvrir la construction d'une centrale nucléaire dans la Manche.

À mon arrivée, je me suis présenté à la direction. Le directeur adjoint m'a reçu et m'a dit : « *Je ne comprends pas pourquoi on vous envoie ! Nous avons un photographe qui fait le suivi du chantier jour après jour et il photographie tout. Et moi-même – là il s'est penché et a ouvert un tiroir rempli de matériel photographique professionnel – je fais quelques photos de temps en temps* ». Je lui ai répondu bêtement : « *Je tâcherai de ne pas déranger... De toute façon ce n'est pas vous qui payez...* », et il m'a donné l'autorisation.

Au bout de cinq jours, je suis rentré, direction Paris, au laboratoire. J'ai livré mes images au client, puis plus rien.

Deux mois plus tard, mon commanditaire m'a fait part d'un courrier dans lequel ce directeur accusait réception de quelques tirages papier et reconnaissait fort honnêtement : « *Merci ! En voyant vos photos j'ai compris pourquoi on vous avait envoyé.* ».

Malgré ses études, sa culture, cet ingénieur a eu besoin d'un exemple concret pour prendre conscience que faire des photos ne se limitait pas à disposer d'un matériel performant et à appuyer sur un bouton.

« Je suis capable de le faire, ce n'est pas une création »

Le commun des mortels pense être incapable de développer une activité artistique et de devenir un créateur. Croire qu'il faut des conditions particulières pour être un créateur est un préjugé idéologique. Nous pouvons tous être des créateurs, c'est une simple et terrible question de travail. Valéry disait : « *Pour réussir, il faut 5 % de talent et 95 % de travail* ». Et il avait raison !

Le talent se travaille, même le plus infime. Les idées se trouvent, facilement, partout, il suffit d'apprendre à ouvrir son esprit. Certes, c'est un travail plus ou moins long et souvent fastidieux. Il faut être patient et obstiné.

Le savoir-faire créatif consiste à intégrer en soi la chose à représenter. Là est la difficulté.

Un jour que j'amenais mes enfants à l'école maternelle, j'ai vu que des dessins étaient affichés sur le mur de la classe. Mon œil a été attiré par l'un de ces dessins que font les petits enfants quand ils se représentent avec leur tête et leurs membres, sans corps. J'en ai découvert un particulièrement réussi, un vrai Miró ! Je l'ai regardé attentivement et l'ai mémorisé.

De retour chez moi, j'étais décidé à le reproduire. Je suis dessinateur depuis mon adolescence et je fais confiance à mes capacités, à mon expérience. Mon matériel sur ma table, j'ai commencé ma copie... Raté une fois, raté deux fois, tous mes essais furent ratés !

J'avais ce dessin dans ma mémoire, j'avais les moyens techniques et les capacités intellectuelles pour le reproduire mais je ne l'avais pas en moi ! Ressentir la réalité comme un enfant ne m'était plus donné et je n'avais pas



© Jorge Alvarez

non plus travaillé assez pour retrouver ce ressenti. Faire une image nécessite que vous la ressentiez en vous. Voir et enregistrer ne suffisent pas. Croire que c'est simple, que c'est réalisable parce que nous avons le savoir-faire ne suffit pas. Il faut arriver à construire dans sa tête, à faire sienne l'image avant de la réaliser.

« Chercher à représenter au mieux la réalité est opposé à toute démarche de création »

Indépendamment du fait que la loi protégeait déjà la « photographie documentaire » et que l'Europe n'arrête pas de parler du « caractère artistique ou professionnel », il y a dans cette affirmation un préjugé culturel. Préjugé qui ne concernerait que la photographie ? Je m'interroge. Mais que pourrions-nous dire au sujet du dessin et de la peinture hyperréalistes ? Des tableaux sont plus réels qu'une photographie ! On devrait s'attarder davantage sur le contexte pour pouvoir juger.

« Quand il y a des directives précises, une commande, il n'y a pas de création »

Faut-il rappeler que les œuvres sont des idées mises en forme par une personne ? Les directives ont peu d'importance devant la subjectivité de *l'auteur de la forme*. De plus, les créateurs aiment les contraintes ! Oui, les commandes impliquent des directives précises et sont souvent liées à des buts utilitaires.

Les œuvres d'art post-colombiennes réalisées avec l'or refondu des œuvres indigènes pendant la conversion au christianisme étaient « au service de l'évangélisation ». Elles avaient un but utilitaire clairement défini : assurer la conversion au christianisme des indigènes sud-américains.

Dans toute l'histoire de l'humanité, la production d'œuvres considérées aujourd'hui comme indiscutablement artistiques a toujours eu un but utilitaire.

En 1997, j'étais en litige avec une très grosse société qui avait diffusé des dizaines d'images sans me demander mon avis. Au milieu de la médiation proposée par les juges, je me suis trouvé face au directeur de la communication, un Monsieur très cultivé. Au cours de l'échange, il me dit : « *Mais ce sont des photos de commande* » ! Un peu surpris, je lui ai répondu « *Mais les fresques de la Chapelle Sixtine aussi* » ! Et la négociation s'est arrêtée là.

Croire que l'art se limite à l'inutile, au non fonctionnel, au non utilitaire, à l'initiative d'un individu isolé, caractériel, maigre et mourant de faim si possible, est un préjugé que l'histoire de l'art a disqualifié depuis longtemps.

Encore un exemple de commande et des contraintes :

Le rédacteur en chef d'un magazine m'a envoyé couvrir la conférence de presse de la présentation des premiers objets récupérés dans l'épave du *Titanic*. Je lui demandai ce qu'il souhaitait. Après quelques minutes de silence, il me dit simplement « *Je veux du mystère* ».

Sur les lieux, j'ai couvert la conférence de presse, ennuyante du point de vue des images, des images que n'importe qui aurait qualifiées de banales, quand bien même j'avais choisi des cadrages intéressants et surtout le moment où chaque intervenant avait une expression qui, selon moi, correspondait le mieux à sa personnalité.



Un marathon assez bizarre a suivi. Toute la presse nationale et internationale était là. Nous sommes tous montés au deuxième niveau où des caisses extraites d'un container allaient être ensuite déplacées vers le sous-sol où nous nous trouvions au départ. En cours de route, j'ai compris que la présentation des

objets aurait lieu tout en bas. L'ensemble des journalistes sont donc descendus, suivant les responsables. J'ai décidé de rester en hauteur, en prenant le risque de ne pas voir la même chose que tous les autres. Mais j'ai eu raison... Toutes les contraintes ont été neutralisées par l'instruction « *Je veux du mystère* ».

Mais alors, comment faire ?

Quand il nous faut des preuves, regardons les dérives les plus habituelles.

Il est aisé de tomber dans le piège des préjugés populaires concernant la photographie. N'oublions jamais que la première difficulté, le passage obligatoire par un procédé partiellement mécanique pour dessiner son art est toujours d'actualité, presque deux siècles plus tard ! Sans parler du préjugé qui consiste à croire que l'art est du domaine de l'inutile.

Nous ne devons pas nous limiter à juger une image isolée. Souvent, une image fait partie d'un ensemble et c'est cet ensemble qu'il faut apprécier. Si nous souhaitons découvrir l'empreinte d'une personnalité, regardons toujours au pluriel.



© Jorge Alvarez

Personnellement, si j'avais à juger de l'originalité d'un dessin de Picasso, si je ne connaissais pas son œuvre, si je m'interdisais à regarder l'ensemble, je dirais que c'est le travail d'un enfant d'école maternelle !

Nous devrions regarder s'il s'agit d'un professionnel ; les chances sont élevées que ce soit un auteur. Considérons aussi comme professionnel celui qui prétend avoir une activité créative régulière, et peu importe si c'est son activité principale ou secondaire. Aussi, il est nécessaire de ne pas négliger l'importance économique du travail du professionnel.

Le contexte a aussi une énorme importance pour prouver une démarche intellectuelle.

Voici un dernier exemple qui réunit quelques-unes de nos réflexions :

Regardez cette trouvaille d'une artiste. Elle a confronté un livre de Raymond Depardon avec des images de Google Street View... Et une journaliste a publié ceci dans *Libération*.



Le travail de Raymond Depardon dans *Journal de France* est une œuvre représentant la France paysanne. Sa démarche est loin d'être innocente et neutre, en face, les vues de Google n'ont aucune intention. Et que les lieux et les points de vue paraissent semblables n'enlèvent rien à la démarche du photographe ! Ce n'est pas le sujet qui fait l'œuvre ! Ce n'est pas le manque de fioritures qui fait banalité.

L'artiste dit : « Quelle signification a aujourd'hui le travail de Depardon alors qu'il existe peut-être dans les serveurs de Google des milliards d'images de quasiment l'ensemble des routes de France. (...) »

Refaire ce parcours dans Google Street-View, sur les pas de Depardon, et mettre en parallèle les images prises à la chambre avec des captures d'écran, c'est mettre en perspective deux types d'images, deux intentions opposées, deux visions du monde. » (Caroline Delieutraz, Deux visions, <http://deuxvisions.net/>, 2012.)]

Je ne suis pas certain de partager le point de vue de cette artiste, et c'est surtout oublier quelque chose d'essentiel : cette personne a cherché dans les serveurs de Google les images ressemblant. Pour parodier le Bourgeois Gentilhomme, elle faisait donc du Depardon sans le savoir.

Il est dommage que, faute de temps, nous ne puissions pas développer la question de la propriété, soulevée dans un article publié dans *Les cahiers de la photographie* en 2013. Elle mérite d'être sérieusement approfondie.

Marie-Claude Hervé, *Vice-Présidente à la 3ème chambre, 4ème section du Tribunal de Grande Instance de Paris*

Expliquons d'entrée la façon dont les magistrats travaillent au TGI ; ensuite, je vous rassurerai : l'originalité n'est pas une valeur qui fait défaut.

Certaines décisions peuvent paraître étranges et lorsque je découvre à la lecture d'une décision de justice que certaines photos n'ont pas été reconnues comme originales, je m'interroge.

Pour comprendre ces anomalies, il faut comprendre que la justice travaille à partir de dossiers et que les juges s'en tiennent aux arguments des parties : ils ne cherchent pas d'arguments extérieurs au débat. Ils travaillent ainsi pour garantir les droits de la défense. Le défendeur sait exactement ce que le photographe revendique, il n'appartient pas au juge, de son propre chef, de décider que telle photographie serait originale pour telle ou telle raison. Le juge s'en tient aux arguments du dossier ; dès lors, si les arguments avancés sont bons, la décision sera positive, si les arguments sont mauvais, la décision sera de piètre qualité.

Qu'entend-on par originalité ? « Les efforts créatifs emprunts de la personnalité de l'auteur ». Une telle définition n'aide guère le juge. Quelques critères supplémentaires ont été dégagés par la décision de la Cour de justice citée par Maître Merlet.

Pour asseoir mon propos, j'évoquerai les éléments qui faciliteront la reconnaissance de l'originalité. Par exemple, par l'expression : « Lorsqu'une photo est construite par le photographe », on n'entend pas qu'il se soit livré à une véritable mise en scène de l'objet ou des personnages photographiés. C'est le cas lorsqu'il introduit la présence de mannequins ou qu'il choisit son éclairage en studio. Ce sont autant d'éléments qu'il apporte sans être mû par une quelconque contrainte ; ces éléments lui sont personnels et facilitent la reconnaissance de l'originalité par le juge. La difficulté pour le juge provient des hypothèses où le photographe n'a pas choisi le sujet qui lui a été imposé, soit par les circonstances, soit par un commanditaire ; le photographe n'a pas choisi l'éclairage qui est assuré par la lumière du jour, il ne choisit ni le moment ni le lieu. Pour autant la photographie peut-elle être tout de même originale ? Oui, mais il faut alors apporter au juge les éléments qui lui permettront de qualifier juridiquement cette originalité.

Pour être très concrète, j'ai apporté un extrait de conclusions qui résume ce que le tribunal exige de l'avocat d'un photographe qui avait pris en photo une

pièce de séjour. Dans le cas d'espèce, une entreprise qui loue des appartements de luxe avait demandé des photographies pour promouvoir un bâtiment. Le tribunal attend des précisions, telles que : *"Ici j'ai opté pour une photo prise au très grand angle afin d'apporter beaucoup de volume à cette architecture arrondie et de fait pas facile. N'ayant pas de lignes droites majeures, j'ai constitué des lignes de fuite à partir des courbes de la partie droite de sorte à suggérer la possibilité que cette pièce puisse se poursuivre à l'identique derrière moi. Je me suis placé dos au soleil pour profiter à la fois des entrées de lumière naturelle du soleil au sol et du ciel très bleu à ce moment de la journée qui aurait été blanc si j'avais été placé face au soleil. Je me tiens volontairement très bas afin d'équilibrer les volumes du plafond et du sol. Toujours dans une volonté artistique d'équilibre des volumes et d'apporter une vision confortable en adéquation avec l'esprit de l'espace présenté."*

Voilà les arguments que les juges attendent. Une telle exigence n'apparaît pas inaccessible aux professionnels. Ce que nous demandons au photographe c'est d'expliquer ce qu'il a voulu faire, ce qu'il a voulu montrer et par quelle voie il y est parvenu. Si un jour vous êtes en conflit avec quelqu'un qui conteste l'originalité de votre photographie et si votre avocat ne vous demande pas ce que vous avez voulu faire, prenez la porte ! Il ne répondra pas à la demande du tribunal et vous perdrez votre procès.

Les conclusions que j'ai lues montrent que l'avocat a très bien fait son travail, il a fourni les informations que nous attendions, à savoir ce que le photographe a voulu rendre, la façon dont il y est parvenu, les choix techniques par lui effectués. Parfois, des avocats ne font pas ce travail, ils ne transmettent pas la parole du photographe. Nous nous en rendons compte car la construction du mémoire est artificielle. Au lieu de partir du photographe pour arriver à la photographie, il nous parle uniquement de la photo. Voici un exemple de perle : « Le sujet est au milieu de la photo ». Trop souvent, la photo nous est décrite sans que transparaissent la personnalité du photographe.

Pourquoi convient-il de dégager absolument ce critère d'originalité ?

D'abord, parce que la loi l'impose ; la photographie relève du droit d'auteur comme n'importe quelle autre œuvre. Il n'y a pas de règles particulières qui s'appliquent à la photographie. Actuellement, avec internet et le numérique, des millions de photographies circulent. Il faut donc faire la différence. Si

nous n'imposons plus ce critère d'originalité, on couvrira tout et on ne protégera plus rien. Par ailleurs, la protection par le droit d'auteur est une protection très étendue, elle dure au minimum 70 ans. On n'accordera pas cette protection à une photographie qui ne le mérite pas. Il faut donc distinguer entre les photographies.

Autre souci du juge : lorsqu'il reconnaît qu'une photographie est une œuvre de l'esprit « protégable » par le droit d'auteur, il jugera aussi une éventuelle contrefaçon. En reconnaissant quelque chose comme étant protégeable, on risque de bloquer tous les autres créateurs. Si on dit qu'un coucher de soleil sur la mer est protégeable, il faut savoir exactement pourquoi on défend cette idée ; sinon on empêchera tous les autres photographes de faire un tel cliché.

Je comprends que vous ayez besoin d'être rassurés. Sachez que l'originalité, si elle n'est pas contestée par l'autre partie, ne le sera pas par les magistrats qui partent du principe que tout est susceptible d'être protégé. La notion est si subjective que le tribunal ne se risquera pas à l'examiner si cela ne lui est pas demandé. Le problème tient à la nécessité d'établir cette originalité photographie par photographie, et à cela on ne peut échapper compte tenu des règles de droit qui nous gouvernent. Il est vrai que le travail est considérable pour le photographe et l'avocat et aussi pour le juge car si le plaignant argumente mille photos, il faudra répondre sur mille photos. Une telle obligation est lourde, chacun connaît ici les moyens de la justice.

Nul ne sait comment surmonter un tel problème. Les solutions qui passeraient par le contrat de départ ne vont pas de soi, car la jurisprudence précise que l'originalité n'est pas un élément qui se décide entre les parties, mais il est vrai que sans être l'argument fondamental, les éléments tirés du contrat peuvent être mobilisés en appui à l'argumentation principale qui restera : « Voilà ce que j'ai voulu faire, voilà comment je l'ai fait. Cela n'a pas été contesté mais au contraire reconnu, des droits d'auteur m'ont été payés. »

Dans un tel cadre, les arguments tirés du contrat peuvent venir conforter l'argumentation, mais cela ne peut être le seul moyen devant un tribunal.

Mme Armelle Canitrot

Merci de votre intervention très éclairante.

Mme Mariette Molina Gyssels

Finalement, le photographe est dans une grande insécurité juridique puisque son travail peut être contesté au titre du droit d'auteur et que dans le même temps il doit assumer pleinement sa responsabilité concernant le droit à l'image, y compris pour des images dont le droit d'auteur lui est dénié ! C'est compliqué.

Mme Marie-Claude Hervé

Certes, c'est compliqué, mais telle est l'application de l'actuelle règle de droit et je ne vois pas comment y échapper.

Mme Mariette Molina Gyssels

C'est la double peine !

PROJECTION ET ANALYSE D'IMAGES

L'ORIGINALITE :

UN CONCEPT JURIDIQUE MAIS PEU ARTISTIQUE

par

Martine Ravache, *diplômée de l'École du Louvre, historienne de l'art, critique de la photographie, auteur de plusieurs livres autour de la photographie, créatrice et animatrice de l'Atelier Apprendre à voir*

L'originalité, une définition impossible.

L'originalité ne s'entend pas de la même façon suivant que l'on est artiste, juriste ou historien de l'art. J'ai d'abord pensé qu'au contraire du domaine juridique où les lois sont gravées dans le marbre, les perceptions en matière artistique étaient très relatives, voire trop relatives pour faire l'objet de jugements définitifs. L'art, domaine du sensible et du subjectif, s'accommode mal des vérités définitives. Mais on me dit qu'en matière de droit, les choses sont tout aussi relatives. Et je veux bien le croire car certains jugements en contredisent d'autres. Soyons clairs, juristes ou historiens de l'art : ces procès en originalité intentés à la photographie nous obligent tous, comme on dit, à marcher sur des œufs. Ces changements de sens du même mot – originalité – suivant les contextes, juridique ou artistique, donnent une idée du chemin à parcourir.

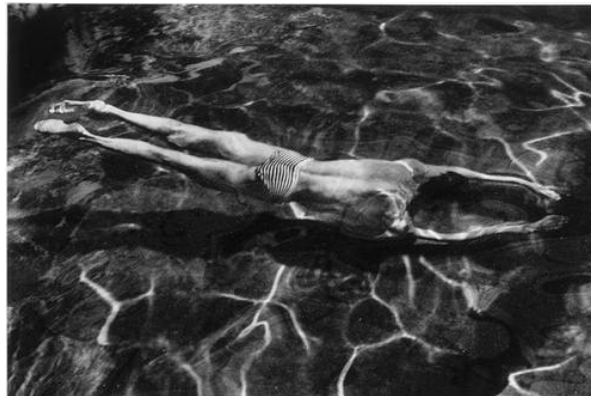
Ce qui manque, entre ces deux mondes, le juridique et l'artistique, c'est un langage commun et des logiques communes. Je vous propose d'examiner ensemble ce que disent les images et les limites qu'elles posent aux façons de voir du juridique. C'est un début de dialogue. Mais avant toute chose, je tiens à remercier tous les photographes dont je vais présenter les images.

Éliminons d'emblée la notion d'originalité, entendue dans le sens commun. L'originalité est une façon de se distinguer des autres mais même une chose aussi simple que celle-là peut être prise en défaut par l'histoire de la photographie. Même les grands artistes peuvent être victimes de ce qu'on appelle « l'air du temps ». Jacques-Henri Lartigue n'a pas été copié en 1912 par Andrei Kertész en 1916, pas plus qu'en 2014, Courtney Roy n'a copié Maia Flore mais, pour ce dernier cas très contemporain, il existe aujourd'hui indéniablement

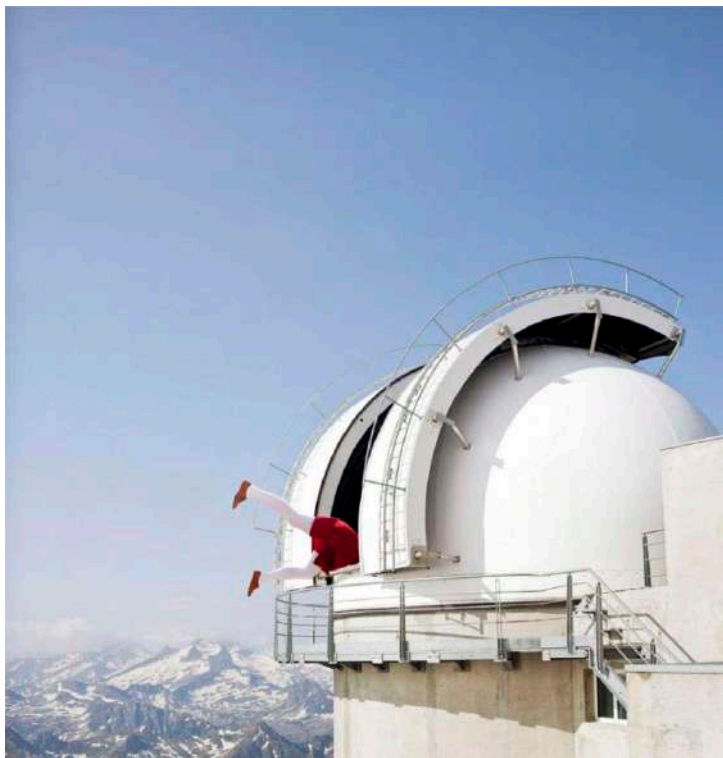
une tendance très nette à la mise en scène de soi, à l'auto-mise en scène, un équivalent visuel de l'autofiction en littérature. Voilà, rien à voir avec le plagiat, juste l'air du temps auquel l'artiste, comme tout un chacun, est sensible.



© Jacques-Henri Lartigue



© Andrei Kertész



© Maia Flore

Si maintenant on s'intéresse à la jurisprudence en matière d'originalité, un premier constat perturbant s'impose.

Le procès en originalité attaque la nature même de la photographie sur trois points.

Premier point : juridiquement parlant, l'implication physique de l'artiste dans le processus de création est souvent mise en avant pour argumenter de l'originalité d'une œuvre. Or, tandis que la peinture exige bien la participation du corps de l'artiste qui manie le pinceau, la photographie, enregistrement mécanique, met à distance le photographe de son motif, et cela d'emblée. Et si le photographe doit « faire corps », c'est plutôt avec son appareil comme dans ce portrait amusant de Walker Evans par Peter Sekaer.

Avec la photographie, débute en réalité l'industrialisation du processus de création, cela bien avant la révolution du ready-made introduit par Duchamp et toujours considéré comme l'acte fondateur de l'art contemporain. Un demi-siècle avant le ready-made, la photographie, en tant qu'art mécanique, peut être considérée comme la première révolution sur la route de l'art contemporain qui, lui, ignore les règles classiques de l'art et donc *a fortiori*, les notions d'empreinte originale de l'artiste et de son implication physique. Il y a d'ailleurs très peu de procès de ce type dans le domaine de l'art contemporain, voire quasiment pas. Cette dimension pionnière de la photographie, à savoir l'industrialisation du processus de création, à l'intérieur de l'histoire de l'art dans son ensemble, si elle était enfin reconnue, changerait, il me semble, la donne. Sans doute y aurait-il un peu moins de mépris pour cet art injustement considéré comme mineur.

Deuxième point : juridiquement parlant, ce qui est souvent mis en avant par les juges, c'est que l'événement s'impose au photographe. « S'il y a un auteur, c'est l'événement lui-même, pas le photographe. », a-t-on entendu dire dans la bouche d'un juge. Le photographe n'est effectivement pas l'auteur de l'événement, juste l'auteur de la reproduction dudit événement. Le peintre part de la toile blanche, autrement dit, il est obligé d'inventer. Le photographe, lui, découpe dans le désordre du monde, il découvre, mais n'invente rien. Une formule parfaite de Diane Arbus illustre le propos. Elle écrivait à un ami peintre et lui expliquait : « Tu inventes tandis que, moi, je découvre ». C'est vrai, une photo comme celle-ci – le géant de Diane Arbus – ne s'invente pas. Il y a un événement préalable à la prise de vues. Mais il faut tout de même un

photographe pour repérer l'événement qui n'existerait pas sans lui, du moins aux yeux de tous. Pour continuer sur cette même idée, il est de plus en plus souvent reconnu et admis par tous ceux qui réfléchissent à ces questions qu'un événement non photographié, ou non filmé d'ailleurs – en tout cas, dont il n'y a pas d'images –, a beaucoup de mal à exister au regard de l'actualité, de l'information, de la diffusion et a beaucoup de mal à survivre au regard de l'histoire. En un mot et pour résumer, un événement non photographié n'existe pas, d'une certaine manière. C'est bien pourquoi il y a tant de guerres sans image. Les états-majors y veillent. De manière inversée d'ailleurs, tout ce qui est photographié et publié sur internet, par exemple, peut se répandre comme une traînée de poudre et faire événement. Même une chose sans importance.

Une photographie, à l'exemple de cette grande photographie (Tian'anmen) exprime parfaitement ce qui se passe pour toute photographie, soit la rencontre de trois événements ou de trois auteurs, un événement historique (les manifestations), un événement symbolique (la question de la liberté ou le héros) et un événement visuel (le photographe).



© Stuart Franklin

Troisième point : juridiquement parlant, il a été reproché aux photographes d'être sur les lieux de l'événement « par hasard » et de photographier « passivement » ce qui se présentait « par hasard ». Mais la chance ou le hasard font partie du métier de photographe. Ce sont l'incertitude et les aléas qui sont liés à tout métier créatif. « *Le travail créateur s'accomplit dans l'incertain.* » « *Ah ! La chance quand elle veut bien sourire* », répétait Robert Doisneau. Henri Cartier-Bresson, lui, disait que « *Le manque de « chance » ou de « hasard » était tout simplement une faute professionnelle.* » Autrement dit, comme le formulait encore Louis Pasteur, le hasard ne profite qu'aux esprits bien préparés ; ce qui est très professionnel, avant tout, c'est d'avoir son matériel à portée de main pour saisir l'événement qui advient à tout moment.



© Henri Cartier-Bresson

Artistiquement parlant, le fameux « hasard » peut donner cela, du même Henri Cartier-Bresson. Et comme tout le monde aura reconnu « la gare Saint-Lazare », le titre de la photo, cela se passe de commentaires. Juste une grande photo, faite « par hasard » !

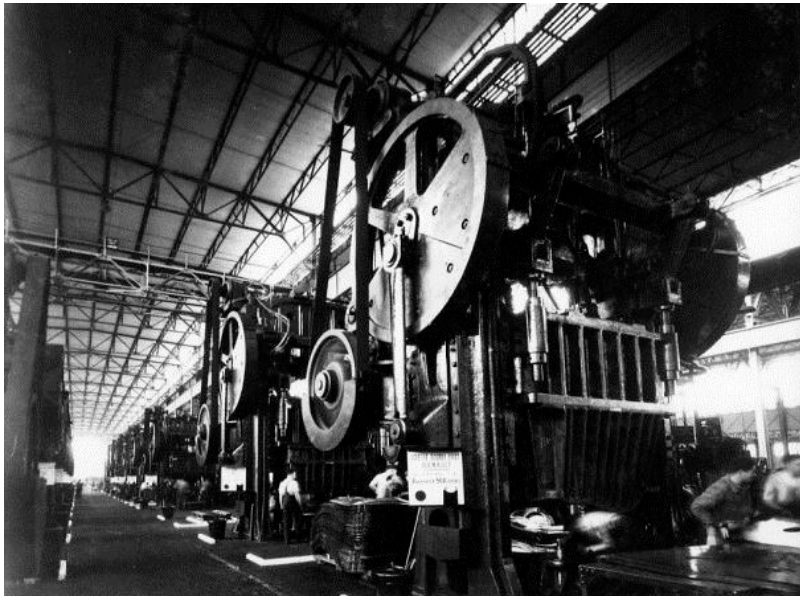
Deuxième constat : juridiquement parlant, « l'originalité » est souvent rapprochée de concepts voisins et il est souvent reproché à la photographie soit son côté très technique, soit sa banalité.

Premier point : le côté technique peut se référer au matériel utilisé, jugé trop sophistiqué comme l'utilisation d'un appareil en rafales pour faire des photos de sport par exemple, ce qui, soit dit en passant, semble parfaitement adapté au sujet. Certains juges, pourtant, lui ont reproché d'enlever de l'originalité à l'image, comme si on appréciait une peinture en fonction de la qualité de la toile sur laquelle elle est peinte ou comme si les écrivains, utilisant un Montblanc étaient considérés comme avantagés.

Artistiquement parlant, il y a une indéniable affinité entre le motif technique et la nature mécanique de la photographie, ne serait-ce que son rapport à la précision. À partir de quand, par exemple, une photo de machine faite par une machine, l'appareil photo, devient-elle une œuvre d'art ? On pourrait répondre « 1922 », par exemple, avec Paul Strand ou « 1926 » avec Renger-Patzsch. Pourtant, à l'époque, on a jugé ces images « répugnantes ». Heureusement pour

nous, les photographes n'ont pas tenu compte de ces commentaires, ou plutôt de ces « jugements » désagréables, et ont continué à travailler à une œuvre que l'on juge aujourd'hui, à n'en pas douter, très artistique.

Autre question : cette œuvre, cette image d'une chaîne de production de voitures, dans les années 50, chez Renault, appartient-elle aux archives de l'usine Renault ou au marché de l'art puisque son auteur s'appelle Robert Doisneau ? Doisneau a été effectivement longtemps salarié par les Usines Renault. Doisneau est aussi l'un des grands noms de la photographie.



© Robert Doisneau

Deuxième point : la banalité. Ah ! la banalité, mais où est-elle ? Partout dans la photographie. Eugène Atget ne prétendait pas à autre chose qu'à de la documentation, autrement dit le comble de la banalité. Il photographiait modestement à l'aube du ^{xx}e siècle pour fournir et pour vendre des « documents », comme il les appelait, aux artistes, les vrais, les peintres. Il est pourtant aujourd'hui une figure majeure de l'histoire de la photographie et de l'art en général.

À l'inverse, 50 ans plus tard, le couple Becher s'est d'emblée revendiqué comme artistes à partir de sujets purement documentaires et même purement triviaux comme des châteaux d'eau qu'ils ont photographiés par centaines et ont exposé de façon sérielle et en grand format, poussant la logique documentaire jusqu'à son point le plus radical. Ils sont aujourd'hui aussi des figures majeures de l'histoire de la photographie. Atget ou les Becher : opposés dans leurs intentions

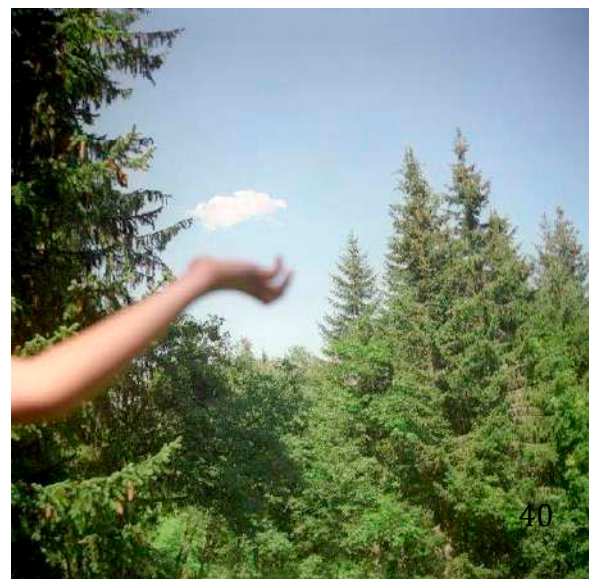
– artisans ou artistes ? Ce qui compte au final pour les photographes, c'est le jugement de l'histoire, non celui de la justice. Là où les juges « évaluent », « soupèsent » l'originalité, les historiens de l'art, les critiques et tous les spécialistes s'en remettent modestement à la postérité. C'est elle qui a le dernier mot. Artistiquement parlant, on évoque la « réévaluation du banal », ce qui est une manière nettement plus positive de voir la banalité. Ce sont les photographes les plus utilitaires, comme Paul Outerbridge, qui travaillaient pour la publicité, qui ont fait « la modernité » de la photographie. Cette photo date de 1922 et est contemporaine de cette autre de Heinrich Kuhn, plus « artistique » et du coup, paradoxalement pour certains, mais logiquement pour nous plus « datée ». L'art « d'enregistrer les choses comme elles sont » a entretenu l'illusion de la photographie comme un art à la portée de tous. Au point qu'imiter la photo de tout le monde ou plutôt en avoir l'air, de jouer avec le presque rien, avec le ténu de la création, avec la petite différence entre une vision banale et une vision artistique qui irrigue une bonne part de la création photographique du ^{xx^{ème}} siècle.

Pour le plaisir, je vous montre :

*Les vraies-fausses scènes de la vie
quotidienne de Bernard Plossu*



*Les pseudo-photos de famille de
Patrick Taberna*



« C'est mis en scène ou ce n'est pas mis en scène ? », s'interroge le public qui passe devant cette photo, en très grand format. La réponse est dans la question, le sujet de l'image étant justement l'ambiguïté entre l'art et la vraie vie ...

Quatrième point : le comble de la banalité, c'est sans doute la photo d'amateur qui a pourtant toutes les chances de devenir « la » photo du xxi^{e} siècle. Elle se prête à tous les jeux. De nombreux artistes interviennent dessus, comme on dit, chacun à leur manière. Ainsi, les cartes postales des années repixéllisées par Mathieu Pernot ou les photos de famille revisitées de Carolle Benitah. Certains curateurs et conservateurs s'en emparent telles quelles et les constituent en corpus pour écrire une histoire de l'art différente, comme le fait par exemple Erik Kessels. On les trouve au quotidien sur internet où elles s'appellent des « selfies ». On sent bien qu'elles sont un filon d'inspiration inépuisable pour les années à venir. Toutes ces remarques font définitivement de Andy Warhol, qui utilisait passionnément la photographie et même les photomaton dès le milieu du xx^{e} siècle et rêvait d'être une machine, le précurseur de toutes les tendances contemporaines. Il semble qu'un demi-siècle plus tard, on en soit encore à polémiquer sur le statut du photomaton, œuvre originale ou pas. Tout dépend de qui s'en sert, bien sûr. Mais la question même se révèle à contresens de l'histoire. Mais le sait-on ?



© Mathieu Pernot

Troisième constat : il est purement artistique.

La photographie est de plus en plus absorbée par l'art contemporain ou inversement, qu'importe, le résultat est le même, la photographie et le photographe changent ainsi de « statut » et ce nouveau statut les protège.

Sur la question de l'originalité juridique, depuis les années 60, existe, aux États-Unis, un mouvement artistique qu'on appelle « Les appropriationnistes ». Comme son nom l'indique, ce mouvement, au départ, visait à s'approprier des œuvres célèbres et reconnues dont on produisait un sosie et d'en changer la signature afin, dans un but subversif, de jeter le trouble sur la signature, sur la valeur marchande de l'œuvre et, *in fine*, sur le marché de l'art.

En photographie, Sherrie Levine va plus loin et publie, en 1980, un livre intitulé *After Walker Evans* dans lequel elle se contente de re-photographier les plus célèbres photos de Walker Evans, sans y apporter la moindre manipulation et les signe de son nom. Pas de procès ni en faux ni en plagiat ni en manque d'originalité. Le droit d'auteur concernant les artistes appropriationnistes est reconnu. Mandiberg a publié à son tour un livre des photos de Sherrie Levine qu'il a appelé *After Sherrie Levine*, comme quoi ce genre d'histoires peut être sans fin et peut-être même sans fond.

L'exposition de 2012 à Arles intitulée *From here on ...* réitère, de manière provocatrice, le même questionnement à la lumière des nouvelles technologies. Les « photos » de Sherrie Levine y étaient d'ailleurs exposées. Pour illustrer « l'appropriationnisme digital », l'exposition proposait des images soit « récupérées » sur internet, soit « piratées », soit « recyclées », soit « réutilisées » toujours à partir d'internet. Autant de mots différents pour illustrer une seule pratique d'avenir, celle d'une sorte de pillage généralisé que permettent tous les sites de recherche et de partage sur internet. De tout cela, naîtront de nouvelles pratiques de la photographie à n'en pas douter mais qui repoussent, on le comprend bien, de plus en plus loin le concept « d'originalité », voire ils en sont la négation même.

Voir une œuvre de Penelope Umbrico qui a collecté et travaillé à partir de 10 millions de clichés de couchers de soleil trouvés sur FlickrR.

Voir également une photographie de Corinne Vionnet qui a accumulé en transparence 200 ou 300 vues des sites les plus photographiés dans le monde pour en créer une sorte de profil type ou de portrait-robot, les robots dont parlait précédemment Jorge Alvarez

Pour conclure, j'espère avoir jeté un trouble durable sur toutes ces notions liées à l'originalité et à la lumière de tout ce que je viens d'exposer, je suis tentée de faire une suggestion : que tous les photographes s'autoproclament artistes contemporains. C'est un terrain sur lequel les juges s'aventurent avec plus de circonspection. Et en attendant, je pense que toute photo utilisée, originale ou pas, mérite d'être payée à son auteur du simple fait d'être utilisée.

Pour finir, je voudrais juste rappeler que dans « originalité », il y a origine. Et à l'origine de toutes ces affaires, il y a un droit d'auteur qui est mis à mal. Il a fallu attendre le XIII^e siècle pour repérer une première signature sur un tableau. Je dis cela parce que si la reconnaissance de l'auteur, de l'artiste, n'a pas toujours existé, cela veut dire que le droit d'auteur peut évidemment disparaître à tout moment. Toute attaque contre le droit d'auteur, qui fut une conquête, est un recul démocratique. On ne le dira jamais assez.

L'ORIGINALITE ET LA VALEUR DE L'IMAGE

M. Dominique Sagot-Duvaouroux, professeur à l'Université d'Angers, spécialiste d'économie de la culture

Mme Marie-Pierre Ombrédanne, directrice déléguée du pôle Lifestyle du groupe Express Roularta

M. Éric Larrouil, directeur général de l'agence VU', Membre de l'Observatoire de l'Image ; Trésorier du SAPHIR (Syndicat des Agences Photographiques d'Information et de Reportage)

Modération :

Mme Armelle Canitrot, journaliste responsable de service photo et critique photo chez *La Croix*

M. Dominique Sagot-Duvaouroux, *professeur à l'Université d'Angers, spécialiste d'économie de la culture*

Je remercie tout d'abord les organisateurs de leur invitation même si me faire parler d'économie après la passionnante intervention de Martine Ravache n'est pas très amical.

Je m'attacherai, pour ma part, à déterminer le rôle que joue l'originalité dans le fonctionnement des marchés de la photographie – le marché des tirages, d'une part, et le système de droits d'auteur, d'autre part – en partant de ce que l'on entend par originalité.

Tout l'intérêt du mot « originalité » tient à sa polysémie.

Nous y retrouvons la notion de nouveauté, d'innovation – l'œuvre est-elle nouvelle par rapport à ce qui s'est fait auparavant, comment juge-t-on qu'un photographe ou qu'un artiste est innovant, original ? Nous y retrouvons aussi la notion d'authenticité – c'est toute la question de l'original par rapport au faux : comment distingue-t-on l'original du faux et comment définit-on ce qu'est l'objet original ? Ces deux questions se posent avec acuité dans le domaine de la

photographie, induisant des conséquences économiques non négligeables sur les marchés.

Derrière la question de savoir si l'originalité s'entend au sens de la nouveauté ou de l'authenticité, se pose aussi celle de l'objet de l'originalité. S'agit-il de l'objet en lui-même – le fichier Raw, le négatif, le tirage, la photographie imprimée ? Comment définit-on l'original : par sa composition, son sujet – nous en avons beaucoup parlé précédemment à propos de la banalité – ou à partir de la personnalité de l'auteur, de la démarche du photographe en tant qu'auteur ?

Réfléchir à la notion d'originalité d'un point de vue économique suppose donc de croiser ces deux critères : d'une part, nouveauté et authenticité, d'autre part, ce sur quoi s'apprécie l'originalité – l'objet, la composition ou la signature et le nom de l'auteur. Nous parlons ici de photographie, mais une rétrospective de l'évolution du marché de l'art montre que trois éléments interviennent dans la détermination de la valeur d'une œuvre : les caractéristiques de l'objet lui-même (sa taille, sa technique...), la composition, le sujet et enfin l'auteur.

Le poids de ces différents éléments dans la valeur des œuvres a fortement changé de la Renaissance à nos jours. Dans le système académique, par exemple, le sujet et la composition jouait un rôle important dans la détermination de la valeur tenait essentiellement à la composition du sujet, le nom de l'auteur et les caractéristiques de l'objet n'intervenant qu'à un niveau second. Depuis la fin du XIX^e siècle, la valeur repose sur une convention esthétique que nous avons appelé avec ma collègue Nathalie Moureau, la « convention d'originalité », selon laquelle une œuvre d'art a d'autant plus de valeur qu'elle est innovante, qu'elle est rare et qu'elle est authentique. Dès lors qu'un de ces facteurs est atténué, le prix diminuera. Cela signifie :

- que l'artiste à l'origine d'un mouvement artistique nouveau aura plus de valeur qu'un suiveur – c'est le concept d'innovation ;
- qu'une œuvre unique aura plus de valeur qu'une œuvre multiple ;
- et qu'en cas de doute sur l'authenticité, le prix peut s'effondrer. Nous connaissons ainsi maints exemples d'œuvres qui, tant qu'elles étaient considérées comme de la main d'un artiste célèbre valaient très cher et qui, dès lors qu'un doute était émis sur leur authenticité, connaissaient un effondrement de leur prix sans que cela ne change en rien la qualité artistique de l'œuvre.

Cela étant posé, je commencerai par évoquer le rôle de l'originalité sur le marché des tirages photographiques avant de traiter de l'originalité sur le marché des droits, dans le cadre du système des droits d'auteur.

Le marché des tirages se réfère largement à la convention d'originalité. Ce n'est pas tant le sujet sur lequel on s'interrogera pour déterminer si le travail est original, mais sur le photographe, et en particulier sur sa démarche en tant qu'auteur. La question se pose aussi de l'originalité de l'objet. Qu'est-ce en effet qu'un tirage original ? Le choix du sujet est rarement essentiel et des images « banales » au sens défini par les juristes peuvent être le sujet d'une œuvre de grande valeur.

En photographie, l'originalité tient à la démarche et non à l'image. Martine Ravache l'a bien montré, ce n'est pas à l'originalité de l'image que l'on juge l'originalité du photographe. Cette originalité – et c'est ce qui est intéressant dans la photographie – se juge au regard de deux référents : le référent de l'histoire de l'art et le référent de l'histoire de la photographie, les deux se croisant mais pas systématiquement. Le *nec plus ultra* est d'arriver à être considéré comme original au regard tant de l'histoire de la photographie que de l'histoire de l'art, les prix les plus élevés étant atteints par des artistes reconnus de ces deux points de vue (Man Ray, les Becher...)

Dans la mesure où cette originalité se définit par rapport à une histoire de la photographie ou à une histoire de l'art, on peut supposer qu'elle est en partie construite. C'est la métaphore de l'arborescence : pour être considéré comme original, il faudra s'inscrire dans une arborescence, mais les branches qui ont été coupées il y a un siècle n'ont pas de descendants et ne seront donc pas reconnues comme originales.

Quelques exemples peuvent illustrer cela.

À propos d'originalité, il est intéressant de citer Elaine Sturtevant, même si celle-ci n'est pas photographe. Toute l'œuvre de cette artiste, décédée en 2014, se compose de copies d'œuvres existantes, copies qu'elle réalisait elle-même. Son travail consistait à retrouver tous les gestes des artistes qui avaient créé les originaux et de les présenter comme tels. Lors d'une grande exposition au Musée d'art moderne de Francfort, elle avait demandé que les œuvres du musée soient retirées pour installer les siennes – qui constituaient aussi un mini musée du XXe siècle. L'originalité ne peut s'analyser ici à partir d'une seule œuvre, au demeurant une copie, mais par la prise en compte de la démarche de l'artiste.

L'originalité se juge à partir de l'œuvre globale de l'artiste, du photographe. Isoler une image d'un artiste pour déterminer si elle est originale n'a aucun sens. Nous l'avons bien vu au travers des photos de Sherrie Levine : c'est la série de photographies qui est originale et non chacune des images prises séparément. C'est l'ensemble qui en constitue l'intérêt.

Par conséquent, pour qu'un artiste ait de la valeur sur le marché de l'art, il doit être reconnu comme original par rapport à l'histoire de l'art. Il doit faire écho à l'histoire de l'art. Cela n'a rien à voir avec les critères juridiques avancés précédemment.

À côté de l'originalité de la démarche de l'artiste, l'originalité de l'objet joue aussi un rôle central dans le fonctionnement du marché des tirages. En la matière, trois définitions se confrontent et viennent jeter le trouble : une définition juridique et une définition technique, qui ne correspondent pas forcément à la définition artistique, à la définition de ce que l'artiste considère comme un original.

La définition juridique est issue du décret du 23 décembre 1991 : *Sont considérées comme œuvres d'art originales [...les...] photographies dont les épreuves sont exécutées soit par l'artiste, soit sous son contrôle ou celui de ses ayants droit et sont signées par l'artiste ou authentifiées par lui-même ou ses ayants droit, et numérotées dans la limite de trente exemplaires tous formats et supports confondus*. Juridiquement, seront donc considérées comme originales et donc pouvoir bénéficier de la fiscalité des œuvres originales, des photographies tirées à moins de trente exemplaires.

La définition technique de l'originalité est, quant à elle, liée aux critères de rareté. C'est notamment Harry Lunn qui, voulant mettre en place un marché photographique à la fin des années 70, a contribué à l'élaboration d'une série de critères visant à hiérarchiser les tirages entre eux. Se distinguent ainsi le vintage, le tirage original, le tirage, le contre-type. À chacune de ces catégories correspondent des valeurs très différentes sur le marché. La consultation des catalogues de vente illustre combien les prix varient selon qu'il s'agit d'un tirage original, d'un tirage moderne ou d'un tirage postérieur.

À cette distinction vient s'en superposer une autre : s'agit-il d'une épreuve de lecture, d'un tirage intermédiaire réalisé par le photographe avant le tirage définitif, d'un tirage de presse – le marché de l'art a connu de grandes histoires à propos de tirages de presse réutilisés sur le marché – ou d'un tirage définitif pour exposition ?

L'ensemble de ces critères, qui vont intervenir sur la valeur de l'image, renvoient à des originaux différents.

Si l'on s'intéresse maintenant à la définition artistique de l'original, je suis assez d'accord avec Jean-Claude Lemagny pour dire que l'original est ce que le photographe considère comme son œuvre originale. Cela peut être le tirage d'exposition signé et numéroté. Cela peut aussi être le tirage postérieur, l'image imprimée, le livre. Dans un ouvrage consacré aux livres de photographie japonais, Daido Moriyama dit qu'exposer des tirages photographiques ne présente pour lui aucun intérêt, que ses photographies ne sont achevées que lorsqu'elles sont imprimées. Il exprime le fait que, pour lui, l'original de son travail est le livre et non le tirage vendu en galerie.

Tout cela crée des hiérarchies de prix sur le marché des tirages photographiques, mais engendre aussi des troubles dès lors qu'il y a contestation de l'originalité.

Venons-en maintenant à l'autre grand marché de la photographie, **le marché de la publication** qui s'organise autour du système des droits d'auteur. Depuis 1986, on le sait, il n'existe plus aucune condition particulière pour accorder la protection du droit d'auteur à une photographie, à condition que la photographie porte l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Laurent Merlet a largement évoqué cet aspect. L'originalité porte essentiellement sur le sujet, la composition, la prise de vue. Laurent Merlet et Marie-Claude Hervé ont expliqué que le photographe pouvait démontrer l'originalité de son travail en explicitant le processus de production d'une image. Un tel travail porte donc sur une image et non sur un ensemble d'images. Je ne savais pas, pour ma part, qu'il était impossible pour les tribunaux de juger globalement de l'originalité d'un ensemble d'images. En conséquence, il sera bien plus difficile de faire reconnaître comme original un travail photographique dont l'originalité repose sur la comparaison d'une série d'images. Or, ce qui précisément fait l'intérêt d'un photographe est sa façon, qui lui est propre, d'apporter un regard singulier sur une série de sujets qui, peuvent être, eux, tout à fait banaux.

Cette reconnaissance du droit d'auteur est très importante d'un point de vue économique, puisque le statut d'auteur induit des droits patrimoniaux et moraux qui permettront de créer de la valeur pour le photographe à l'occasion de la réutilisation de ses images. Le contexte économique actuel, très tendu, exerce une pression visant à limiter la protection des photographies par le droit d'auteur,

car ceux-ci entraînent des coûts de transaction et affectent le partage de la valeur ajoutée d'une image. Faire des photographes des prestataires de services et non des auteurs évite la lourdeur de gestion des droits d'auteur et le versement des droits associés. C'est ainsi que le paiement de droits forfaitaires, qui est en principe une exception au droit d'auteur, a tendance à devenir la règle.

Cette question met aussi l'accent sur l'ambiguïté de la commande. Car, dans la commande, qui est l'auteur : le commanditaire ou le photographe ? Cela dépend, en fait, du rôle respectif que joue chacun d'entre eux dans la définition de l'image finale. Dans le domaine du cinéma, par exemple, tout au long de la première moitié du ^{xx}^e siècle, le producteur était considéré comme auteur. Ce n'était pas forcément absurde dans la mesure où c'était lui qui définissait le sujet, choisissait le réalisateur, les comédiens et les techniciens. Dès lors, la question est de savoir qui définit précisément la forme définitive de l'image.

Au-delà, et cela ressort avec force des entretiens que nous avons réalisés auprès de photographes, le droit d'auteur n'est pas seulement un moyen de se procurer des ressources financières, il est aussi l'enjeu symbolique d'être reconnu en tant qu'auteur. C'est tout le paradoxe : la complexité du droit d'auteur limite vraisemblablement les débouchés marchands des images mais, dans le même temps, les photographes défendent le droit d'auteur parce qu'ils considèrent que la « rémunération » symbolique du statut d'auteur vaut bien cette « entrave au bon fonctionnement des marchés » que peut représenter parfois le droit d'auteur.

Sur le marché des droits, l'examen de l'originalité en termes d'innovation revêt aussi une certaine importance. Dans un marché où les prix sont tirés vers le bas par des images sans originalité, une des conditions de survie des photographes et des agences est de défendre une image qui se différencie de celles qui existent déjà. On est proche de l'idée d'une œuvre innovante, différente et singulière par rapport à ce que font les autres photographes et par rapport à l'ensemble des images disponibles gratuitement ou quasi gratuitement sur le web.

Comprise dans ce sens, l'originalité se décline de l'originalité du sujet à l'originalité du regard.

Le scoop est une image originale qui vaut très cher parce qu'on est seul à l'avoir. Cette photographie peut se vendre à des journaux à des prix parfois astronomiques en raison de son effet sur leurs ventes.

Au-delà du scoop, des photographes travaillent sur des sujets originaux qui intéressent des journaux ou des maisons d'édition – et c'est ainsi qu'ils vont réussir à vivre.

Par ailleurs, certains photographes s'attachent à défendre un style et à se différencier par ce style. C'est le cas des stars de la photographie de mode ou de publicité. Je pense, entre autres, à Helmut Newton ou à Sarah Moon.

Au-delà encore, et l'on se rapproche du marché des tirages photographiques, on essaie de vendre le regard singulier d'un photographe sur un sujet. Quelques supports de presse continuent à acheter ce type de regard, mais il faut bien reconnaître que, compte tenu de la forte différence de prix entre les images gratuites ou quasi gratuites du net et le coût que représente le regard d'un auteur sur un événement, ces marchés tendent à se rétrécir.

En conclusion, l'originalité sur les marchés des tirages photographiques est avant tout une construction conventionnelle de ce que l'on considère comme original et nouveau. Dans le système du droit d'auteur, l'originalité est bien plus une question de rapport de force entre des logiques commerciales et des logiques artistiques pour un partage de la valeur ajoutée. Les juristes ne me démentiront pas sur ce point. L'évolution de la jurisprudence au long du xx^e siècle et la façon dont ont été progressivement reconnus des auteurs qui ne l'étaient pas auparavant résulte de ces combats. Cela n'a pas simplement été le fruit d'une réflexion objective.

Je citerai pour terminer un exemple assez amusant. Il s'agit d'un artiste, Jean-Daniel Berclaz, qui a poussé jusqu'au bout la notion d'originalité organisant ce qu'il appelle des « vernissages de point de vue ». Selon lui, l'œuvre d'un photographe est d'arriver à repérer un point de vue qui en vaille la peine. Donc, plutôt que de faire une copie de ce point de vue qui serait la photographie, il organise des vernissages de point de vue en emmenant des gens à l'endroit où le paysage lui semble faire sens, de son point de vue. C'est une façon d'aller à l'origine de l'original.

Mme Armelle Canitrot

Marie-Pierre Ombrédanne, le rapport de force entre la logique commerciale et la logique artistique est-il très tendu dans votre groupe et plus largement dans la presse magazine en France dont vous êtes l'une des représentantes ?

Mme Marie-Pierre Ombrédanne, directrice déléguée du pôle Lifestyle du groupe Express Roularta

Ce débat sur l'originalité n'en est pas un aujourd'hui au sein des groupes de presse et des rédactions. Demander à un rédacteur de magazine de publier une photographie qu'il a déjà publiée deux ans auparavant, c'est lui transpercer le cœur. Nous devons nous éloigner de l'idée que tous les rédacteurs en chef voudraient systématiquement tirer les prix vers le bas et utiliser des photos banales ; ils sont plutôt à la recherche permanente d'une ligne éditoriale spécifique.

Les titres que je dirige comprennent un hebdomadaire d'actualité, *Point de vue*, ainsi que des magazines de décoration, de mode et de cuisine. Je suis donc confrontée à une variété de rapports à l'image.

Tout d'abord, dans la décoration, la mode et la beauté, nous passons commande de sujets. À cet égard, nous sommes très loin du débat sur l'originalité. Toute la question est de trouver le bon photographe, celui qui sera parfait pour des natures mortes, des *shootings* de mode dans les studios ou encore des maisons dans des sites incroyables. Le cœur du problème est d'être le plus original possible. Il en va de même pour les photos d'actualité : que ce soit au travers de contrats ou de forfaits avec des agences, le propos sera de trouver celles qui collent le plus à la ligne éditoriale et que le concurrent n'aura pas déjà utilisées. Enfin, la troisième catégorie d'images porte la mention « droits réservés » qui, plus largement, sont fournies par des services de presse ou encore par des marques pour illustrer des sujets touristiques, par exemple. C'est la photo qui sera utilisée pour illustrer une croisière ou un village de vacances.

À aucun moment, le choix de la rédaction ne sera guidé par le débat entre la banalité et l'originalité : la plus belle image sera retenue pour illustrer la

page. S'il se trouve que la photo est fournie gracieusement et qu'elle pourra être reproduite sans versement de droits complémentaires, c'est tant mieux. Ce n'est pas un argument neutre à l'heure actuelle dans l'économie de nombreux titres de magazines, surtout ceux qui utilisent beaucoup de photos d'illustration. Pour des raisons purement économiques, pour tenir leur compte d'exploitation, ces derniers recourent à des bases photos ou à des photos exploitées à titre gracieux, mais l'idée que la photo serait moins chère parce que banale n'est pas consubstantielle de l'éditeur de presse.

Quant à cette jurisprudence – que j'ai un peu découverte, je dois le dire –, si elle devenait une norme, elle pourrait créer une insécurité juridique pour les photographes mais aussi pour les éditeurs. Nous pourrions nous retrouver dans des situations très complexes de photos qui ont été commandées, dont on ne se pose à aucun moment la question de leur originalité. Commandée à un photographe professionnel que l'on a choisi pour ses compétences et son expérience, nous risquerions de nous retrouver avec une photo qui, pour des raisons x ou y, des années plus tard, pourrait être jugée banale. Quelles seraient alors les conséquences sur le statut social du photographe ? Aura-t-on encore le droit de verser des droits d'auteur ?

Dans nos groupes de presse, les accords de droits d'auteur se fondent aujourd'hui sur des réglementations. Les exploitations digitales et des accords d'entreprise se mettent en place. Nous avons l'impression que plusieurs droits progressent en parallèle, qui seraient susceptibles de favoriser dans le futur, au sein de nos organisations de presse, certains désordres, voire une insécurité juridique qu'aucun éditeur de presse ne recherche.

Une question m'a été posée sur le recours excessif à des offres à bas prix, qui justifierait l'idée selon laquelle les éditeurs favoriseraient une forte concurrence en n'ayant recours qu'à des photos banales. Ce n'est nullement le reflet de la réalité. Certes, les réalités économiques actuelles incitent des éditeurs à recourir à des photos gratuites, mais une telle démarche ne va pas jusqu'à remettre en cause l'identité et la nature du photographe.

À l'inverse, dans tous les groupes de presse dont l'activité tend à employer des photographes pour des sujets d'actualité mais aussi de décoration, de beauté, de mode ou de cuisine, l'objectif tend à la diversité de la photographie et à la qualité des photographes, car c'est ce qui détermine la qualité des magazines et le fait qu'ils se vendent encore – et c'est ce qui nous importe le plus.

Mme Armelle Canitrot

Merci de nous avoir rappelé que l'originalité est l'ADN de la presse et de la presse magazine.

Éric Larrouil, l'agence VU' a été créée en 1985 pour traiter de l'actualité et porter un regard d'auteurs sur le quotidien le plus banal. Comment réagissez-vous à ce débat sur l'originalité ?

M. Éric Larrouil, directeur général de l'agence VU', Membre de l'Observatoire de l'Image ; Trésorier du SAPHIR (Syndicat des Agences Photographiques d'Information et de Reportage)

En quinze ans, nous avons réussi à nous battre sur de nombreux fronts : le droit à l'image, le droit des biens, la photographie amateur, contre le tsunami de la numérisation. Je commençais à imaginer une retraite paisible, et voilà que l'Observatoire de l'image aborde le sujet de l'originalité de la photographie !

Au regard du droit européen ou des critères présentés par Mme Hervé, il n'est pas facile pour des agences d'information et de reportage comme l'agence VU' ou celles appartenant au SAPHIR de trouver des modèles sur des terrains d'action, parfois de guerre, ou de mettre en scène et de disposer d'une lumière qui fonderaient cette originalité. C'est dire qu'une large partie de notre activité ne répond pas aux critères de l'originalité. De même, j'aurais bien du mal à mettre en scène la photographie documentaire. Je serai plutôt spectateur. Là encore, je me demande comment je pourrais, image après image, prouver cette originalité.

Je suis un peu abattu. Certes, sur le marché de l'art, la démarche artistique du photographe est relativement bien protégée. Quant aux photographes-auteurs de l'Agence VU' – mais c'est aussi le cas de bien d'autres –, ils essaient de porter un regard, leur regard, sur des événements dits banaux, des événements de terrain, de traiter l'information par la photographie *next*

door. Telle est la façon dont ils travaillent et ce n'est peut-être pas une analyse image par image qui permet de reconnaître leur originalité et la spécificité de leur regard.

La situation juridique n'est pas sans conséquences. Pour le photographe, au-delà de l'inquiétude née de l'éventuelle utilisation par d'autres de ses images et du conflit qui en découle, la photographie est un secteur difficile. Les revenus de tous ses acteurs sont en baisse : les magazines, les agences et, bien évidemment, les photographes.

À cet égard, dans le modèle économique, le droit d'auteur est pour les photographes, mais aussi pour les agences qui les représentent, un moyen de survie : pour un photographe, le droit d'auteur constitue sa retraite de demain.

Or le jeune photographe, voire le vieux photographe qui pensait bénéficier, grâce à son fonds d'archives, de revenus futurs générés par le droit d'auteur, risque de se trouver confronté à un véritable tremblement de terre. Qu'y opposer ? Des statuts d'artisan ou de prestataire de service ? Je l'ignore. Ce sont des choses que je découvre. On nous propose ces statuts qui découleraient de la nécessité d'avoir à prouver cette originalité – mais j'ai le sentiment que c'est prendre la boucle dans le mauvais sens, car produire de la photographie d'information ou de la photographie documentaire a un coût – et un coût élevé : on y réfléchit, on se rend sur le terrain, cela prend beaucoup de temps. Nous ne bénéficions pas d'un statut d'intermittent, ni de période d'indemnisation entre deux reportages. Peut-être suis-je enfermé dans une vision un peu catastrophiste, mais tout me semble désormais relever de l'économie.

Lorsque nous nous battions contre le droit à l'image, nous essayions d'expliquer que si plus aucun visage n'apparaissait sur les images, en l'an 3140, les historiens de l'art concluraient sans doute que, dans cette société du début du ^{xxi}^e siècle, les personnes cachaient leurs visages, se présentaient toujours de dos, que les enfants n'étaient représentés que par des cartables, et, finalement, un chercheur comme vous, Madame Ravache, ferait un exposé, sans doute erroné, sur la façon dont vivait cette population. C'est le sentiment que j'ai en entendant évoquer la notion d'originalité. Peut-être cela suppose-t-il la nécessité de se reconverter, de se porter vers la photographie publicitaire, la photographie de mise en

scène, pour répondre aux exigences de cette notion d'originalité. C'est un aspect négatif, assez inquiétant.

L'aspect positif réside dans le propos de Mme Hervé qui s'appuie sur des textes de loi qu'elle n'a pas inventés et sur sa connaissance des jurisprudences qu'elle contribue à façonner avec les avocats et les juges. L'objectif est donc de présenter aux juges et aux avocats qui nous défendent de vrais dossiers, des arguments qui, même si leur aspect juridique n'est pas aussi précis que les quatre critères énoncés en préalable, sont tout aussi essentiels. Car, selon moi, ce serait un véritable tremblement de terre si les archives des photographes documentaires ou d'information pouvaient être quasi impunément reprises sur des sites internet, par exemple.

Laurent Merlet indique qu'il faut attaquer et faire des propositions, il évoque le parasitisme. Mais une image sur internet ne représente pas grand-chose. Si le parasitisme est proportionnel aux revenus futurs que je peux en attendre, *a priori*, cher maître, je pense que les frais d'avocat seront supérieurs à ce que je pourrais récupérer – et je ne dis pas que vos honoraires le soient. L'idée du parasitisme est intéressante si un grand photographe de publicité est détourné. En l'occurrence, il s'agit d'un photographe dont la valorisation de l'image s'évalue en plusieurs dizaines de milliers d'euros. Mais la photographie d'information ou de reportage, beaucoup le savent, s'évalue entre 50 euros et 500 euros. L'échelle de prix varie à ce point qu'il semble difficile d'attaquer sur le terrain du parasitisme.

Enfin, sans doute convient-il de se battre, en disant qu'il existe des photos vraiment peu chères puisqu'elles sont gratuites. C'est exact, étant gratuites, elles ne sont vraiment pas chères ! Mais alors, il est évident que je ne peux rien faire car, entre une photographie gratuite et une photographie payante sans originalité, je suis perdant.

CONCLUSION

par

Mme Monique Sicard, responsable de l'axe « Génétique des arts visuels », photographie et cinéma, et responsable du programme « Photos paysages » à l'Institut des textes et manuscrits modernes
CNRS/ENS

Pour commencer, je veux livrer une explication sur l'expression « génétique des arts visuels ». Une équipe de recherche du CNRS travaille sur les processus de création dans le domaine de l'écriture et, depuis trois ans, dans le domaine des arts plastiques, du cinéma et surtout de la photographie, ce qui est un défi, car bien des personnes croient encore que la photographie résulte d'un instant sans temporalité, « d'un instant d'intellectuel » comme disait Gaston Bachelard. Nous essayons, au contraire, de montrer qu'il y a derrière cela de l'effort et du temps long. « Il faut deux ans pour faire un portrait » disait Marc Pataut.

« Vous voulez photographier mes bœufs ? », demandait un paysan de la Haute-Loire à Raymond Depardon. « Pas de problème, revenez au printemps quand je les sortirai. »

Philippe Bazin a photographié des prisonniers. Il leur avait promis de ne pas exposer avant cinq ans les photos qu'il avait prises d'eux. En réalité, il a attendu neuf ans.

La prise en compte du temps long se retrouve chez tous les auteurs et fait partie du débat de ce jour.

Je vais reprendre les propos de chacun en suivant le fil d'Ariane qui a formé un écheveau. Il nous a permis de construire une logique, un argumentaire, certainement mieux que ne l'eût fait l'un d'entre nous isolément.

Mme Marie-Christine Blandin a rappelé que nier le droit d'auteur au prétexte de la non-originalité de l'œuvre c'était prendre parti pour la fin de la rémunération du photographe, prendre parti également pour la fin du signifiant, la fin du regard, non seulement du photographe mais également du spectateur. Son

propos m'a touchée – car c'est ce à quoi les chercheurs du CNRS sont confrontés – lorsqu'elle a précisé que la photographie n'avait pas encore sa place et que les intellectuels ne la reconnaissaient pas.

Mme Monelle Hayot a rappelé que cette mutation du cadre de pensée était liée à la révolution numérique et que certains profitaient du flou dont souffraient les frontières entre photographies de professionnels et photographies d'amateurs. Elle nous a dit le désarroi de ceux qui voient nier l'œuvre à laquelle ils ont consacré leur vie.

Laurent Merlet a expliqué, à notre grande stupeur, que la définition juridique de l'originalité était simple. Or, nous avons vu combien des définitions non juridiques étaient complexes. Il y a donc là matière à débat. Il nous a dit que la définition de l'originalité était possible, mais que la difficulté émanait certainement des applications du concept d'originalité. Il a ajouté que l'originalité était définie dans la sphère juridique par l'empreinte de la personnalité d'un auteur et que, finalement, le droit communautaire pouvait rejoindre le droit français. La difficulté contentieuse actuelle tient au fait que la charge de la preuve revient à l'auteur, dans la mesure où c'est lui qui lie le contentieux.

De quels moyens de preuve dispose-t-il ? Il doit identifier avec précision ses œuvres et en décrire avec non moins de précision l'originalité. Il doit le faire œuvre par œuvre, ce point ayant été débattu par plusieurs d'entre nous. Une photographie fait toujours partie d'une série, elle fait partie de l'œuvre (au masculin) de l'artiste. Bien des auteurs consacrent toute leur vie à la réalisation de photographies. L'œuvre c'est toute la vie, c'est cette photobiographie dont parlent Gilles Mora et Claude Nori.

Laurent Merlet a ajouté que l'on défend une photographie, non un style, et que les difficultés étaient liées dans les trois cas suivants : lorsque les œuvres sont reproduites en très grand nombre, quand elles sont prises sur le vif et que c'est l'événement et non le photographe qui commande, ou quand elles apparaissent comme banales.

L'originalité, précise-t-il, c'est la recherche esthétique. Il conclut en ajoutant que la photographie est un investissement humain et économique. Il a posé cette très belle question : n'y a-t-il donc pas une place pour la protéger ?

En tant que praticien artiste de la photographie, Jorge Alvarez a rappelé comment on fabriquait une photographie autant qu'il soit possible de le dire. J'ai grandement admiré la clarté de sa prestation, tant il est vrai que la réponse est complexe. Il a indiqué que cette photographie existait avant la matérialité du déclenchement de la prise de vue. Elle existe dans l'esprit de l'artiste, dans le cadre de la préparation d'un projet. Pour nous chercheurs, elle existe aussi matériellement : carnets de terrain, notes, dessins, croquis. Elle existe avant le tirage sur les planches-contacts. L'ensemble de ces processus de création laissent des traces matérielles qui persistent ou qui peuvent survivre après la mort de l'auteur et qui sont aussi des témoins de l'engagement créatif des photographes.

Il a relevé ce fait très important : tous les choix techniques impliquent des conséquences esthétiques. De cette vérité, on ne trouve pas trace dans les arguments de la jurisprudence. L'auteur de la photographie explique le choix de la focale, du diaphragme, ce à quoi on peut lui répondre que ce sont des choix techniques. Eh bien, non, ce sont des choix d'écriture.

Selon Jorge Alvarez, rien ne se construit sans choix intellectuel. Le talent se travaille, nous a-t-il dit. Il ajoute : on ne peut se limiter à une photographie isolée, il faut la considérer dans la série, ce n'est pas le sujet qui fait l'œuvre.

Marie-Claude Hervé a eu le mérite d'avoir le courageux point de vue corollaire. Elle nous a assurés que le concept d'originalité ou sa définition n'est pas un but inaccessible. Elle nous a renvoyés à une réalité qui concerne tout le droit : les magistrats ne peuvent statuer *ultra petita* et travaillent en fonction de dossiers. C'est le contenu du dossier qui alimentera la parole des avocats et si ce dossier n'est pas nourri, l'argumentation sera faible. Il arrive également que les avocats ne réclament pas de dossiers suffisamment argumentés. En ce cas, il faut comme le préconise Mme Hervé « Vite prendre la porte ! »

D'un certain côté, l'intervention de Marie-Claude Hervé est plutôt rassurante. Si l'on travaille bien son argumentaire, on gagne à condition à ne pas avoir dix mille photographies à défendre.

La loi impose de dégager ce critère d'originalité, ce que disait également Laurent Merlet. C'est un élément qu'il est donc difficile de remettre en cause. C'est une affaire nouvelle, ainsi que l'ont rappelé un certain nombre d'entre nous qui découvrent cette question comme ils découvrent que les deux questions sont liées. Si l'on ne protège pas le critère d'originalité, on ne protège plus les droits d'auteur. C'est un paradoxe : si cette question de l'originalité n'est pas traitée, le droit d'auteur lui-même est menacé, notamment par les contrefaçons.

Martine Ravache a brossé une défense vigoureuse et émouvante de la photographie en nous rappelant la complexité de la création photographique qui n'est pas enfermée dans des cases prédéfinies, mais qui s'épanouit dans l'entre-deux, dans la nouveauté, dans la copie, dans la perversion, dans la contradiction. Tout cela même, par définition – puisqu'il s'agit de création –, échappe aux critères établis et c'est bien là toute la difficulté. Le statut même des œuvres est mouvant : telle photographie de fiction devient document avec le temps ; telle photographie documentaire se fait patrimoine et œuvre artistique lorsque les années passent...Comment les auteurs photographes peuvent-ils obéir à des critères établis et, en même temps, être innovants au regard des histoires de l'art ou d'une histoire de la photographie, voire au regard même de l'artiste créateur ou de l'auteur ?

Martine Ravache a également expliqué que l'on n'échappait pas à l'air du temps. Ce que l'on pourrait considérer comme une copie est peut-être quelque chose qui nous est extérieur, qui ne nous appartient pas et qui est bien là et que nous prenons en compte, parfois malgré nous. Elle nous dit de manière forte : « Ce qui compte finalement, c'est le jugement de l'histoire, non celui de la justice. » Elle a été très applaudie sur cette phrase qui fut sa conclusion : « Toute attaque contre le droit d'auteur, qui fut une conquête, est un recul démocratique. »

Dominique Sagot-Duvaouroux a introduit la dimension économique, qui est corollaire et bien présente, et la question des critères de reconnaissance par un

marché qui est celui de l'histoire de l'art ou celui de la photographie. Ce faisant, il a semé un peu la pagaille ! Autant avec Laurent Merlet, la définition de l'originalité fut chose simple, autant Dominique Sagot-Duvaurox a démontré que la définition était complexe et qu'il existait une polysémie de l'originalité.

Permettez que je m'interroge. Cette originalité est-elle l'antonyme de la banalité – serait original ce qui ne serait pas banal ? Les deux notions s'opposent-elles au fond ? L'original est-il l'authentique ? l'originel ? ce qui possède de fait une certaine légitimité ? Un avocat parlerait peut-être d'authenticité, d'authentique. L'acte authentique est ce qui fonde la preuve, du moins en droit. Parle-t-on de cela quand on parle d'originalité ? L'originalité émane-t-elle directement de son auteur, est-elle susceptible d'être reproduite ? L'originalité serait-il ce qui porte son origine en soi, ce qui n'a pas de modèle connu, qui se démarque du lot ? Merci à Dominique Sagot-Duvaurox d'avoir introduit l'ensemble de ces questions sur lesquelles nous n'avons pas conclu et qui, dès lors, restent ouvertes.

Dominique Sagot-Duvaurox a rappelé ensuite qu'une œuvre photographique sur le marché de l'art tirait sa réussite économique de trois facteurs qu'il nomme « la convention de l'originalité ». Elle est « réussie » si elle est innovante, si elle apporte quelque chose dans le domaine de l'histoire de l'art ou de l'histoire de la photographie, elle est « réussie » enfin si elle est rare ; il a évoqué les tirages d'origine, les tirages de presse, d'expositions. Une œuvre photographique est « réussie » si elle est authentique, si nous sommes assurés de la signature. Je rappelle que le marché de la photographie a fait l'objet d'histoires de faux. Je pense aux faux Man Ray mais aussi à cet auteur du XIX^{ème} siècle créé de toutes pièces. Car ce qui existe peut toujours être refabriqué de main d'homme. Les fabricants de faux billets le savent pertinemment. Les conséquences furent importantes car ces faux ont affaibli le marché de la photographie ancienne.

Dominique Sagot-Duvaurox a précisé que l'originalité est en partie construite. Nous n'en parlons pas aujourd'hui comme nous en aurions parlé il y a dix ans ou comme nous en parlerons dans dix ans. Les concepts évoluent à l'instar de l'histoire même de la photographie qui se réajuste dans un mouvement constant de construction. Aussi devons-nous rester vigilants et continuer d'organiser des colloques car chaque année amènera des débats sans cesse renouvelés. Nous en sommes certains.

Ce qui compte, a ajouté Dominique Sagot-Duvaurox, c'est la série. Il nous a livré différentes définitions juridiques de l'originalité et rappelé les définitions techniques comme il a également mis en avant le poids de la crise et l'intérêt que peuvent avoir certains, sinon à copier, du moins à ne pas payer de droits d'auteur, leur intérêt à considérer les photographes comme des prestataires de service, à utiliser des paiements forfaitaires, à jouer sur l'ambiguïté de la commande.

La complexité du droit d'auteur entrave peut-être le bon fonctionnement du marché de l'art et du marché de la photographie, mais elle en est paradoxalement et corollairement le moteur.

Marie-Pierre Ombrédanne nous a rassurés en disant qu'un éditeur de presse ne cherchait nullement la banalité, même si, de fait, celle-ci s'avère moins coûteuse. Au contraire, ces éditeurs de presse vont rechercher le bon photographe et le plus original possible.

Étrange, fascinante et paradoxale époque : les expositions de photographies prolifèrent, les salons attirent des masses de visiteurs toujours plus nombreux, on honore des artistes, du moins ceux que l'on sait reconnaître comme tels. Face à cela, une énorme machine à news, à réseaux, à blogs, à sites, à plateformes se met en place, la filière alimentant finalement un flux d'images dont la durée de vie est très brève et entre en contraste avec ce temps long des auteurs que j'ai évoqué au début de mon intervention. Face à cela, nous sommes confrontés à un déficit à la fois juridique et théorique, à la fois juridique et intellectuel, qu'il nous appartient de combler.

Pour conclure, je voudrais citer une phrase de Maurice Blanchot : « *Le danger n'est pas dans la domination de la technique mais dans le refus de voir le changement d'époque et de considérer le seuil de ce tournant, de le prendre en compte.* »

Gilles Mora et Claude Nori rappellent, quant à eux, dans un très bel extrait de leur Manifeste photobiographique : « *La photographie, contrairement à toutes les blagues à la mode – ils font peut-être référence à Roland Barthes – n'est pas liée à la mort mais bien au contraire, et fondamentalement, à la vie : la nôtre, celles des autres, toutes celles qui nous concernent et font que chaque instant, si nous n'y prenons garde, échappe constamment. La photographie*

constitue donc pour nous, et avant tout autre préalable, un amplificateur d'existence...

La photographie redoublera donc notre vie. Témoin biographique par essence, nous la ferons rebondir de toutes nos forces au cœur de notre projet autobiographique jusqu'à ne plus savoir s'il convient de vivre pour photographier ou l'inverse... ¹

Mme Monelle Hayot

Je remercie chaleureusement nos intervenants, je remercie M. Francis Brun-Buisson d'avoir participé à nos travaux et Julien Chouraqui d'avoir organisé ce colloque.

La parole est à la salle.

¹ *L'été dernier, manifeste photobiographique, Gilles Mora et Claude Nori, Écrit sur l'image, Collection dirigée par Alain Bergala et Gilles Delavaud, Éditions de l'Étoile, 1983*

Echanges avec la salle

M. Daniel Barroy, *ministère de la Culture et de la Communication*

Je tiens à féliciter l'ensemble des intervenants pour le grand intérêt de leurs propos et à réagir sur certains sujets.

Je suis mal à l'aise quand j'entends opposer la notion d'originalité qui est consubstantielle du droit d'auteur depuis sa création – c'est ce qui fonde le plagiat ou la contrefaçon – et la notion de banalité. Il suffit d'écouter les chaînes de radio quotidiennement pour constater que la banalité fonde le quotidien des ressources de la Sacem.

Deuxième remarque à propos de ce qui fonde le droit d'auteur s'agissant de la photo, pourquoi y a-t-il débat sur les photos de sport ou sur les photos de paparazzis ? Il n'y en a pas sur les photos prises en Syrie par des photographes réputés professionnels – du reste en concurrence avec les gens qui sont sur le terrain, ou par les exécuteurs de Khadafi qui ont fourni les photos ayant permis d'illustrer cet événement puisque, par définition, aucun journaliste professionnel n'était présent au moment où cet événement a eu lieu. C'est un exemple parmi d'autres.

La logique sur l'originalité exposée par Dominique Sagot-Duvaurox suppose d'être capable de la maîtriser. C'est bien là toute la difficulté. Sinon, à l'instar de M. Jourdain – « Marquise, vos beaux yeux... » –, on fabrique de l'originalité en interchangeant les mots. C'est ainsi que l'on assiste à la Fiac à la poursuite du ready-made. La banalité me semble un concept compliqué dès lors qu'on l'applique au domaine de la photo.

La question sous-jacente est celle de positionner la photo en tant qu'art. Or, la photo n'est pas un art, pas plus que l'écriture en soi ne l'est. Pour autant, ce n'est pas parce que ce n'est pas un art qu'il n'y a pas d'auteurs.

Le monde d'aujourd'hui appelle deux questions :

D'abord, l'assimilation et la façon d'extrapoler à partir de ce qui se passe dans l'écrit : j'écris, je ne suis pas Marcel Proust. Pour autant, dès lors qu'il y a utilisation de mes écrits, j'ai des droits. Cette question est posée. Autre question soulevée par Éric Larrouil : qu'est-ce qui fait œuvre ? Est-ce chaque image prise individuellement ou est-ce ce que j'écris moi-même avec ces images et l'usage que j'en fais ?

Un fonds photographique, économiquement, ne s'analyse-t-il pas comme un fonds de commerce au sens juridique du terme, c'est-à-dire comme une source géologique, archéologique que mon talent doit être capable d'exploiter au travers des différents médias, qui se sont évidemment multipliés, et des différentes écritures ?

La question qui se pose aujourd'hui est de déterminer si ce critère d'originalité qui fonde toute l'histoire du droit d'auteur est encore opératoire dans la nouvelle économie fabriquée par le monde d'internet plutôt que de se référer à des critères issus des arts plastiques au prétexte que la photographie appartient au monde visuel alors que tout le monde fait des photos comme tout le monde écrit. Aujourd'hui, le nombre de photos échangées par les tablettes est supérieur à celui des messages écrits. Les stocks de photos dont nos petits-enfants et arrière-petits-enfants hériteront constitueront, excepté le cas qui a été cité du droit à l'image, une mine archéologique considérable pour les historiens du futur qui voudront étudier ce que furent leurs ancêtres trois siècles avant eux.

Telles sont les questions que je tire des interventions de ce jour.

Véronique Martingay, *directrice La Collection, Agence photographique*

Je reviens sur la question très intéressante de l'appréciation de l'originalité à partir de critères de l'histoire de l'art, plutôt mal assimilée par le juge. Quand on parle de photographie, je ne comprends pas pourquoi on se réfère toujours à l'histoire de l'art appliqué à la photo, surtout lorsque le concept est mal défini.

Marie-Claude Hervé

Le droit à la propriété intellectuelle et artistique, malgré son nom, ne protège pas l'art en ce qu'il serait défini par des critères purement esthétiques. Nous n'avons pas à nous poser la question de savoir si quelque chose est beau ou ne l'est pas – et heureusement ! Nous avons déjà du mal à définir l'originalité, alors s'il fallait définir la beauté !...

Le droit à la propriété intellectuelle ne protège pas en se fondant sur des critères artistiques, à savoir sur le critère esthétique. Nous avons fait référence à la peinture pour certaines photographies, parce qu'il y avait une référence à des œuvres picturales. Il s'agissait de situations particulières, de cas d'espèce.

Mme Véronique Martingay, *directrice La Collection, Agence photographique*

Je ne parlais pas de jugement esthétique. Une photo représente un paysage de Champagne-Ardenne avec un effet de sfumato. On a fait référence à Léonard de Vinci. Il ne s'agit pas de critères esthétiques, il s'agit de technique.

Je ne vois pas pourquoi, évoquant une photo, on s'interrogera sur l'originalité en se référant à une œuvre picturale, à Goya par exemple, que l'on peut ou ne pas aimer. Ce n'est pas le sujet. Je parle de critères techniques d'histoire de l'art.

En l'occurrence, il s'agit de jugements subjectifs d'un juge. Je ne les comprends pas dans un compte rendu de justice. Mais peut-être suis-je très naïve.

Mme Marie-Claude Hervé

Si le juge a cité Goya et d'autres peintres, c'est tout simplement parce que le défenseur a déclaré que la photo n'était pas originale, en ce sens que l'on retrouvait la même chose dans un tableau. Faute d'arguments percutants, le juge a été contraint de s'en tenir là.

Le fait qu'une photo se rapproche, sans la copier, d'une œuvre picturale n'est pas en soi ce qui l'empêchera d'être une œuvre. Tout est dans la manière de présenter les choses et de les défendre.

M. Jorge Alvarez

Il est difficile de saisir ce qu'est la propriété intellectuelle. Bien des personnes, y compris très cultivées et instruites, réfléchissent en termes d'art alors que le concept est inapproprié s'agissant de propriété intellectuelle, quand bien même ce qui est artistique peut être inclus, mais c'est une autre histoire. Il en va de même lorsque l'on évoque l'originalité : il convient d'être extrêmement prudent. L'originalité prévaut dans le domaine de l'esthétique, des originalités existent dans le domaine de l'économie et une originalité s'attache à ce qui relève de la propriété intellectuelle, du droit. C'est encore une autre façon de voir les choses. Il faut entrer dans chaque type de raisonnement pour dévider la pelote.

Mme Mariette Gyssels Molina, Observatoire de l'Image

Quel est le devenir d'une photo qui a été déniée aux droits d'auteur et comment Éric Larrouil pourra-t-il la faire vivre dans son fonds si on lui dénie le droit d'auteur ? Comment pourra-t-il utiliser cette image et comment l'auteur pourra-t-il continuer d'en vivre ?

M. Jorge Alvarez

J'en profite pour soulever la question de la propriété, la propriété matérielle et immatérielle, que je suppose être la propriété intellectuelle.

Supposons qu'un tribunal décide qu'une œuvre est non protégeable par le droit de la propriété intellectuelle, qu'elle n'est donc pas originale. Il n'en reste pas moins qu'il existe un auteur de cette œuvre non protégée, non originale. L'auteur est alors dépossédé de sa propriété. C'est ce qui se produit dans nombre de jugements et ce qui paraît illégal, quand bien même il s'agirait d'une propriété banale. Voilà une question sur laquelle les auteurs de la doctrine devraient se pencher.

M. Laurent Merlet

Des décisions de justice ne reconnaissant pas l'originalité, il n'y a donc pas d'actes de contrefaçon et l'image est librement utilisable. C'est pourquoi je m'interrogeais sur d'autres modalités permettant une rémunération équitable, non au sens des sociétés de gestion collective.

En qualité de directeur général de l'agence VU', M. Larrouil s'est interrogé sur le mode de rémunération qui pourrait se substituer, dans la mesure où il y a eu incontestablement un travail, un investissement financier et une utilisation, même si ce n'est pas une œuvre de l'esprit au sens du droit d'auteur. De là, se pose une question pratique : les tribunaux sont-ils prêts à admettre un autre mode de rémunération de la photographie lorsqu'elle est jugée comme n'étant pas une œuvre de l'esprit et quels seraient les barèmes de rémunération, qui différeraient du droit d'auteur, très protecteur et dissuasif ?

On ne s'en plaindra pas en cas de reproduction sans autorisation. Les droits d'auteur sont en effet plus élevés qu'un contrat de cession de droits. Mais que vaudrait une photographie rémunérée sur le fondement, comme indiqué pour l'agence VU', du parasitisme ou d'une faute contractuelle ? S'il s'agit de 90 euros, il est certain que le coût d'un avocat est plus élevé.

Mme Marie-Claude Hervé

La question ne nous a pas été posée. Dans un dossier, nous aurions aimé pouvoir nous placer sur le plan du parasitisme. Il s'agissait de photos de paysage prises par un photographe professionnel qui avait pour clients habituels les tours operators ou les agences de voyage ; il vendait ces photos qui servaient à illustrer les catalogues. Au vu des éléments qui avaient été fournis, qui forment toujours la base de son travail, le juge a conclu que les photos n'étaient pas originales. Cela dit, elles avaient été utilisées par un client. En l'occurrence, le tribunal aurait pu sanctionner sur le fondement de la faute délictuelle, arguant que sans bourse déliée, une autre partie s'était approprié les investissements tant financiers qu'humains du photographe. Cela aurait été possible. Mais le juge n'a pas été saisi sur ce fondement, le photographe n'a donc pas perçu de rémunération.

Pourtant, le principe reste celui-ci : le travail est effectué soit dans le cadre d'un contrat de travail, soit dans le cadre de louage d'ouvrage. Si le travail est utilisé par une tierce personne non partie à ce contrat, il y a faute.

Mme Sophie Lecointe, *Direction générale des médias et des industries culturelles, ministère de la Culture et de la Communication*

Nous appliquons pour le ministère le régime du droit d'auteur des journalistes, qui est un peu particulier, mais qui est d'origine législative. Le législateur lui-même a consacré un droit d'auteur pour les journalistes de l'écrit mais aussi des photographes, sous réserve de l'entrée en vigueur d'un barème de rémunération minimum qui est en voie d'adoption. C'est ainsi que les photographes qui publieront leurs photographies dans la presse seront considérés *de jure* comme auteurs, parce que la loi l'aura prévu, indépendamment du caractère original ou non de la photo. Je pense à l'exception citée par M. Merlet évoquant la convention avec l'AFP s'agissant d'une décision de jurisprudence un peu atypique. En fait, le législateur en a fait quelque chose de portée plus générale pour les photographies ou les textes publiés dans la presse. C'est un régime de droits d'auteur spécifique, créant une brèche car on ne se posera plus la question de l'originalité dès lors que la photographie aura été publiée et qu'elle fera l'objet d'une exploitation dans un titre de presse ou sur des supports numériques qui gravitent autour du titre de presse. La qualité d'auteur n'est plus remise en question ; en tout cas, le droit à toucher une

rémunération en droits d'auteur est consacré par la loi. Il est important d'avoir cet élément à l'esprit.

Mme Armelle Canitrot

Depuis quand ce concept d'originalité est-il revenu à la surface lors des procès et pourquoi ?

Mme Marie-Claude Hervé

Tout simplement pour des circonstances de fait. Le droit d'auteur et l'originalité existent depuis plusieurs siècles. Ils sont nouveaux dans le domaine de la photographie dans la mesure où l'intérêt que l'on porte à la photographie est très récent. Nous avons eu à connaître des procès avec des photographes reconnus qui, au moment où ils ont pris leurs photographies, ne leur accordaient aucune valeur patrimoniale, de telle sorte qu'elles n'ont pas été conservées ou, si elles le furent, ce fut dans de très mauvaises conditions.

Les litiges sont apparus avec la prise de conscience de la valeur de la photographie. Par ailleurs, les choses ont évolué avec l'arrivée d'internet dans le domaine de la photographie comme dans tous les domaines économiques – le design, la mode... On dispose sur internet de photographies qui sont mises à disposition du public gratuitement, ou plus exactement que le public considère comme gratuites parce que présentes sur internet. L'internet serait la gratuité.

Mme Armelle Canitrot

La copie y est extrêmement facile.

Mme Marie-Claude Hervé

Des circonstances de fait font que la photographie est reprise. Dans un tel cas, les juges font jouer les débats classiques de la propriété intellectuelle.

Mme Armelle Canitrot

La lourdeur de la procédure qui en découle a-t-elle pour objet de tempérer les ardeurs de personnes qui pourraient se revendiquer auteurs ?

Mme Marie-Claude Hervé

Il n'y a aucune raison de procéder à une distinction entre la photographie et les autres œuvres de l'esprit ; c'est pourquoi l'on applique exactement le

même critère. On ne peut nier un climat d'insécurité, dans la mesure où une certaine subjectivité s'attache toujours à l'appréciation de l'originalité. On ne peut dire par avance que telle photographie sera protégée ou non, si ce n'est, comme l'a précisé Sophie Lecointe, quand la loi prend les dispositions nécessaires.

M. Daniel Barroy

Avant 1957, la photographie n'était pas protégée par le code de la propriété intellectuelle. Ce n'est qu'en 1957 que la brèche a été ouverte s'agissant de photographies réputées artistiques ou documentaires. Le critère d'originalité ne s'appliquait pas. On a eu à connaître des jurisprudences à hurler de rire. D'autant que la notion d'artistique était nécessairement attachée au beau !

En 1986, avec l'originalité, devenue critère de droit commun, la photographie a basculé dans le droit commun. Mais si un peintre fait x tableaux, un écrivain écrit x livres, la photographie suppose des volumes autrement considérables. Et s'il faut les étudier photo après photo, les juges ne peuvent qu'être débordés, sans que mon propos soit péjoratif. Une photographie, je le rappelle, ce n'est plus un négatif ; avec internet, une photographie c'est d'abord un fichier numérique. Des millions de fichiers circulent tous les jours.

M. Dominique Sagot-Duvaurox

En cas de procès, les photographes, par l'intermédiaire de leurs avocats, doivent faire la preuve de l'originalité de leur démarche. Ne peut-on comparer cette démarche au système des brevets : le dépôt du procédé marquant l'originalité ?

Seconde question : dans le domaine de la peinture, nombre d'artistes peignent « à la manière de ». Des procès ont-ils remis en cause l'originalité de ces peintres qui ne font que refaire des peintures déjà mille fois refaites ?

M. Laurent Merlet

Je ne connais pas de jurisprudence sur le cas de peintres peignant « à la manière de ».

M. Dominique Sagot-Duvaouroux

Il y a donc deux poids, deux mesures. Le concept d'originalité s'applique à la propriété intellectuelle, mais le fait est que l'on ne traite pas de la même façon le photographe et un peintre ordinaire.

Mme Marie-Claude Hervé

La personne qui dépose un brevet à l'INPI est en situation bien plus favorable que le photographe, car l'institut lui délivre un titre, que la partie adverse devra contester. Une présomption est attachée au titre. L'auteur, quant à lui, n'en détient aucun. Lorsque ce dernier revendique un droit, à lui d'apporter la preuve de l'originalité lorsque ce droit lui est contesté. Il est donc en moins bonne position que la personne qui dépose un brevet, une marque, un dessin ou un modèle. Je précise que de petits malins déposent des photographies en tant que marques.

Mme Odile d'Harcourt, *Agence photographique de la Réunion des Musées nationaux*

Dans une vie antérieure, j'ai travaillé à la Spadem, Société de la propriété artistique des dessins et modèles. Nous comptons Picasso parmi les adhérents, mais également des photographes, qui étaient traités de la même manière que les peintres. Lorsqu'ils adhéraient, on leur demandait de déposer un dossier qui passait ensuite devant une commission qui décidait de leur adhésion. Car des photographes du dimanche prenant des portraits de famille au pied de la Tour Eiffel demandaient également à adhérer.

Une fois adhérents, les personnes payaient une cotisation, leur nom était répertorié dans les bases de données de la Spadem ; ils étaient alors protégés comme les autres artistes. Je me souviens d'une photographie, prise quatre mois dans les forêts équatoriales photographier un okapi au soleil levant. Sa photo avait été détournée dans un magazine italien. La Spadem était intervenue, évitant le procès, car, après transaction, elle avait obtenu gain de cause et perçu des dommages pour cette contrefaçon.

Je rappelle cette affaire pour m'interroger : l'hémorragie actuelle n'est-elle pas due à l'absence d'encadrement du métier de photographe, au manque de soutien juridique, à l'absence de notre tutelle, le ministère, qui pourrait définir un cadre précis du métier de photographe, d'exploitation, etc. ?

Quand la Spadem a fermé, de nombreux photographes se sont retrouvés totalement désemparés, ne sachant pas auprès de qui se plaindre.

M. Daniel Barroy

Le marché est parasité par des millions de photographies. La démarche que nous pouvons imaginer ne sera opératoire que si nous arrivons à réguler la concurrence entre les prix de marché fabriqués des professionnels et les prix de marché qui seront nécessairement concurrencés par les photos mises à disposition sur le net. La mise en œuvre d'un tel dispositif économiquement et juridiquement n'est pas si simple.

À la suite du rapport Lescure, nous réfléchissons à la problématique des métadonnées, derrière laquelle se dessine le dépôt qui n'est pas conforme aux droits d'auteur en France. Cela nous ramène plutôt à la logique du copyright, mais à quoi bon protéger des photos qui seraient déposées si, de toute façon, le marché ne récupère que des photos gratuites qui n'ont pas été déposées ?

Nous aurons à traiter d'un autre sujet dont d'aucuns commencent à se saisir : comment les photos qui circulent sur les réseaux peuvent-elles retrouver de la valeur ? Comment les faire accéder à une économie créative ? Nombre d'acteurs y réfléchissent à l'heure actuelle et c'est sans contester la question sous-jacente.

Mme Jeanne Sivieude, juriste, Hachette Livre

Je ne pense pas qu'il y ait deux poids, deux mesures pour la photographie. Vous parliez de copie. En peinture, la question se pose moins souvent et nourrit moins les litiges, car si une personne copie un artiste, soit cela se voit, soit cela ne crée pas de litiges devant les tribunaux, peut-être aussi parce que les artistes qui ont peint l'œuvre originale sont morts. En photo, la question se pose plus souvent ; en droit de dessins et modèles, la question se pose tous les jours. Ce ne sont pas deux poids, deux mesures, mais, entre peinture et photos, les moyens sont simplement différents.

Mme Véronique Martingay

On a le sentiment que le net charrie des flots d'images. Cela dit, dès lors que l'on cherche des données précises, on ne se noie pas vraiment. En fait, il y a énormément de reprises et de redites ; les images sont

renvoyées sur Facebook ou sur Pinterest. À l'inverse, des sujets sont très peu couverts, on ne trouve pas tout sur internet. C'est cette notion de masse qu'il conviendrait de réorganiser, car ces flots sont plutôt, selon moi de l'ordre de l'échange.

Mme Marie-Claude Hervé

Je vais essayer de répondre à la question des photographies « à la manière de ». Ce n'est pas un sujet facile, elle pose la question plus générale du plagiat. Je citerai un exemple précis : la photo de Che Guevara, qui a été reprise il y a peu pour une affiche de film. Che Guevara avait été remplacé sur l'affiche par une femme. L'affaire est venue devant le tribunal. Fallait-il ou non condamner cette photo ? D'un côté, on oppose la liberté artistique des concepteurs de l'affiche, de l'autre, la protection de l'auteur, décédé, mais qui a des ayants droit. En première instance, il a été conclu que l'affiche n'était pas contrefaisante. En appel, les juges du premier degré ont été infirmés. J'ignore si l'affaire a été portée devant la Cour de cassation.

Il faut trouver un équilibre entre la liberté artistique qui ne doit pas être limitée parce qu'un monopole a été reconnu à d'autres et la protection de l'auteur.

Mme Nadine Guidimard, *iconographe indépendante*

J'interviendrai sur la reproduction des tableaux. Par avance, je demande pardon à la Réunion des Musées Nationaux et aux agences d'art ! S'agissant de la reprographie en deux dimensions, la question se pose du photographe ou du musée – je pense aux États-Unis – à imposer un droit de reproduction lorsque la peinture est dans le domaine public. Quelqu'un a-t-il une opinion sur la question ? Dans quelle mesure peut-on arguer d'un droit d'auteur ?

Mme Odile d'Harcourt, *Agence photographique de la Réunion des Musées nationaux*

Il n'y a jamais eu de droits d'auteur à la RMN sur ces photos. Nous avons des droits d'auteur sur Brassai, sur tous les artistes relevant du « patrimoine photographique », mais en l'occurrence ce sont des droits de reproduction, qu'il conviendrait sans doute de débaptiser pour nommer « redevance ».

Mme Marie-Claude Hervé

La photo d'un tableau aura du mal à passer le critère de l'originalité dès lors que le photographe aura voulu être le plus fidèle possible au tableau. La fidélité à l'auteur premier est contraire à l'idée d'originalité. En revanche, si un auteur explique le regard particulier qu'il a eu en élaborant sa photo et que celle-ci porte l'empreinte de sa personnalité, on verra si ce qu'il dit tient la route, mais si le photographe se contente d'être fidèle à l'œuvre, la photo ne sera pas considérée comme originale.

Mme Monelle Hayot

Elle n'est pas originale, mais une redevance est due.

Mme Odile d'Harcourt

La Réunion des Musées nationaux n'est pas seule concernée, il y a des agences – Scala, Bridgeman-Giraudon. Il conviendrait de traiter à part entière le sujet des agences photographiques.

Mme Monelle Hayot

Que l'on traitera un autre jour quand on abordera l'accès aux œuvres publiques, plus libres et plus générales.

Mme Odile d'Harcourt

Il serait intéressant de parler à nouveau de cette dénomination de droits d'auteur, des droits donnés qui sont accordés sur une facture au même titre qu'un photographe protégé, à savoir une utilisation précise, une durée donnée, une diffusion géographique déterminée. Mais qu'en est-il ensuite des « wiki », des opendata, des personnes qui font la même chose que nous, mais gratuitement ou encore des photos que l'on retrouve sur le net sans aucune information de titre, de lieu de conservation ? C'est ainsi que l'on a retrouvé sur Wikipaintings un Chagall reproduit sur la couverture de Diapason, avec pour seule mention « Wikipaintings ». N'y figuraient ni le nom de Chagall, ni le titre, ni le lieu de conservation.

Mme Armelle Canitrot

C'est un autre débat qui pourrait faire l'objet d'un colloque à venir.

Mme Martine Ravache

Quelles sont les perspectives à ouvrir au vu des échanges d'aujourd'hui ?

Mme Nathalie Bocher Lenoir, *Responsable du Pôle Illustration Sejer/Editis*

Aujourd'hui, l'économie a besoin d'idées, d'imagination, d'originalité et de création. Il conviendrait de franchir ce premier cap et ne plus être bloqués par des reproductions systématiques et ainsi replacer le processus de création au cœur de la question des documentaires comme de la presse. Mme Ombredanne l'a évoqué.

Si la création pouvait reprendre une place forte, peut-être arriverait-on ...

M. Daniel Barroy

... à être rémunérés !

Mme Monelle Hayot

Merci d'avoir été présents avec nous cet après-midi. Nos débats seront présentés sur *observatoiredeimage.com*.

Les membres de l'Observatoire de l'Image

L'Observatoire de l'Image, créé en 1999, est le regroupement informel des différents acteurs de l'Image (agences photographiques, éditeurs de livres, de presse magazine, de cartes postales, documentaristes) représentés par leurs associations professionnelles.

Il a pour objectif de dénoncer les contraintes et pratiques abusives qui pèsent en matière d'illustration, et de sensibiliser les médias, les magistrats et l'interprofession sur les problématiques liées au droit de photographier, de filmer et de publier.

C'est ainsi que L'Observatoire de l'Image est le centre d'un échange d'idées, de concertation et de propositions, destinées à faire évoluer les mentalités, les pratiques, et attirer l'attention de tous ceux pour qui la photographie est une source de création, de témoignage et de culture.

L'Observatoire de l'Image diffuse régulièrement une lettre d'information juridique faisant état de l'évolution des procédures liées à la diffusion de l'image et organise annuellement un colloque dont les Actes sont publiés et accessibles sur www.observatoiredelimage.com.

A.N.I

Association nationale des Iconographes

ANI c/o EMI-CFD

7 rue des Petites Ecuries

75010 PARIS www.ani-asso.fr

F.N.A.P.P.I.

Fédération Nationale des Agences de Presse Photos et Informations

15, rue Lafayette 75009 Paris

Tél : 01.44.92.79.23 – fnappi@wanadoo.fr – www.fnappi.com

S.A.P.H.I.R.

Syndicat des Agences de Presse Photographiques d'Information et de Reportage

24, rue du Faubourg Poissonnière 75010 Paris

Tél : 01.42.47.01.00 – www.ffap.fr

S.N.A.P.I.G.

Syndicat National des Agences Photographiques et d'Illustration Générale

46, rue de la Mare 75020 Paris

Tél : 01.49.29.69.69 – info@snapig.com – www.snapig.com

S.N.E.

Syndicat National de l'Edition

115, boulevard Saint Germain 75006 Paris

Tél : 01.44.41.40.50 – www.sne.fr

S.E.P.M

Syndicat des Editeurs de la Presse Magazine

26, Avenue de l'Opéra 75001 Paris

Tél. : 01.42.89.27.66 - sepm@lapressemagazine.fr -

www.lapressemagazine.fr

U.S.P.A.

Union Syndicale de la Production Audiovisuelle

5, rue Cernuschi 75017 Paris

Tél : 01.40.53.23.00 – www.uspa.fr

ANI

Association nationale des Iconographes

ANI c/o EMI-CFD

7 rue des Petites Ecuries

75010 PARIS www.ani-asso.fr

Association loi 1901 créée en 1997 et animée par des professionnels de l'image à titre bénévole, l'ANI rassemble des éditeurs photo free-lance ou en poste fixe : rédacteurs photo qui travaillent dans la presse, documentalistes multimédia en photothèque, iconographes en agence ou dans l'édition, acheteurs d'art, organisateurs d'expositions, consultants en photo, etc.

Spécialistes de la recherche d'images, l'ANI défend une certaine pertinence du regard au travers de choix iconographiques. Rigueur professionnelle et connaissance du monde de la photo garantissent la qualité des visuels proposés. Les compétences des iconographes membres de l'ANI sont plus que jamais indispensables dans un monde submergé d'images.

Réseau professionnel de plus de 200 adhérents, l'ANI est en contact avec d'autres associations professionnelles du monde de l'image en France et à l'étranger. Ses activités sont variées : liste de diffusion (échange permanent d'informations : droit, statuts, sujets photos, questions pratiques), expositions, lectures de books lors de festivals photos, débats sur le métier et formations.

Présidente : Claudia Zels

Vice-présidente : Lætitia Guillemin

Trésorière : Béatrice Téraube / adjointe : Claire Bréhier

Secrétaire : Audrey Diguët / adjointe : Isabelle Latapie

F.N.A.P.P.I

Fédération Nationale des Agences de Presse Photos et Informations

Siège social : 15, rue Lafayette – 75009 Paris.

fnappi@wanadoo.fr - www.fnappi.com

La FEDERATION NATIONALE DES AGENCES DE PRESSE PHOTOS & INFORMATIONS, issue du Syndicat des Agences de Presse Photographiques créé au mois d'avril 1989 à la suite d'une scission intervenue au sein de la "Fédération Française des Agences de Presse", regroupe aujourd'hui 24 des principales Agences françaises, dont SIPA PRESS, ABACA, STARFACE, GAMMA, VISUAL PRESS, K C S PRESSE, DPPI MEDIA, E-PRESS PHOTO... et n'accepte comme adhérents que des Agences de production.

Les adhérents de la F.N.A.P.P.I, véritables Agences de presse, agréées par la CPPAP, ne se contentent pas, en effet, de commercialiser les photos qui leur sont confiées, mais diffusent en grande majorité sujets et reportages qu'ils produisent ou co-produisent.

S'il était besoin de prouver la vitalité et le dynamisme des Agences de Presse Photographiques françaises regroupées au sein de la F.N.A.P.P.I ou, plus simplement, d'évaluer leur importance, il suffirait de laisser parler les chiffres.

Les adhérents de la F.N.A.P.P.I ont réalisé en 2014 un Chiffre d'Affaires de plus de 50.000.000 €, et diffusent plusieurs milliers de photographes journalistes et auteurs dans plus de 60 pays dont 30 % régulièrement. Les documents diffusés font, dans 90% des cas, partie d'un reportage complet accompagné d'un texte ou d'une interview. Outre de très nombreux reportages magazines génériques, les plus grands noms du monde des Arts, des Lettres, de la Politique, du Spectacle et en général tout ce qui touche de près ou de loin à l'actualité font l'objet de reportages diffusés par les entreprises agences de presse adhérentes de la F.N.A.P.P.I.. Majoritairement, nos adhérents disposent aujourd'hui d'une base documentaire numérique en ligne en constante progression, mais qui, d'ores et déjà, s'évalue à plusieurs dizaines de millions d'images.

Fondateur de la "COORDINATION OF EUROPEAN PICTURES AGENCIES PRESS STOCK HERITAGE" (CEPIC), la F.N.A.P.P.I est membre du SYNDICAT DE LA PRESSE QUOTIDIENNE NATIONALE (SPQN) et adhère à ce titre aux engagements de la FEDERATION NATIONALE DE LA PRESSE FRANCAISE.

En France et entre autres, la F.N.A.P.P.I dispose, entre autres, de représentants au sein de la COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE, de la COMMISSION DE LA CARTE D'IDENTITE DES JOURNALISTES PROFESSIONNELS, d'un siège au Conseil d'Administration d'AUDIENS, organisme collecteur paritaire agréé de la filière presse, ainsi et également qu'un siège au CPNEF (Commission Paritaire Nationale de l'Emploi et de la Formation). La F.N.A.P.P.I est adhérente à l'Observatoire de l'Image.

Le bureau exécutif, élu pour un an lors de l'Assemblée Générale, est le suivant :

Président : Mete ZIHNIÖGLU (Sipa Press)

Tel : 01 47 43 47 43 / E-mail : mete@sipa.com

Vices Présidents : Bruno CASSAJUS (Abaca) Tel : 01 55 90 56 30 / E-mail :

bruno@abacapress.com et Patrick WEISS (Visual Press Agency) Tel : 01 41 05 72 22 / E-mail : patrick@visualpressagency.fr

Secrétaire Général : Fabrice CHASSERY (KCS Presse)

Tel : 01 56 91 00 51 / E-mail : fabrice@kcspresse.net

Trésorier : Odile BOURREAU (Phanie) Tel : 01 47 70 10 10 / E-mail : odilebourreau@gmail.com

S.A.P.H.I.R

Syndicat des Agences de Presse Photographiques d'information et de Reportage

24, rue du Faubourg Poissonnière – 75010 Paris

Tél. : 01.42.47.01.00

Fax : 01.42.47.05.10

Une représentativité de plus de 60 % du marché

Une équipe de permanents spécialisés au service de la profession

Le Syndicat des Agences de Presse Photographiques d'Information et de Reportage (SAPHIR) rassemble une quinzaine d'agences de presse photographiques, dont les trois leaders mondiaux.

Elles représentent plus de 65 millions d'euros de chiffre d'affaires, soit plus de 60% du marché.

La variété en tailles et en productions des agences du SAPHIR garantit une couverture large des problématiques de la branche. Les agences se reconnaissent dans les principes déontologiques du journalisme et de l'information, et dans un profond respect pour les auteurs des photographies.

Depuis sa création en 1983, le SAPHIR a vocation à :

- défendre les intérêts économiques, commerciaux et sociaux de ses membres ;
- valoriser la place des agences et du photojournalisme dans la société de l'image ;
- préserver la déontologie de la profession.

Pour les agences du SAPHIR, l'accès aux données publiques et la libre circulation des photographes sont deux des fondements d'une société démocratique.

Le SAPHIR garantit à ses adhérents une veille permanente sur l'évolution de l'ensemble des paramètres économiques pour leur permettre de renforcer leur indépendance économique et éditoriale.

Le SAPHIR est membre de la Fédération Française des Agences de Presse (FFAP). Il siège notamment à la Commission Paritaire des Publications et Agences de Presse (CPPAP), à la Commission professionnelle des photographes indépendants de l'Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs (AGESSA).

Directrice générale : Florence Braka, f.braka@ffap.fr

Bureau du syndicat :

Président : Christophe Mansier (MaxPPP)

Vice-Présidente : Violaine Sand (Roger-Viollet)

Trésorier : Eric Larrouil (Agence Vu')

Secrétaire général : Clément Saccomani (Magnum Photos)

Administrateur : Serge Corre (Andia Presse)

S.N.A.P.I.G

Syndicat National des Agences Photographiques d'Illustration Générale

46, rue de la Mare – 75020 Paris

Tél. : 01.49.29.69.69 / Fax : 01 49 29 69 70

info@snapig.com

Le Snapig s'est créé en 1984 autour de l'idée forte du respect du droit des auteurs, afin d'offrir aux diffuseurs, tous secteurs confondus de la presse, de l'édition, de la publicité, une « utilisation tranquille de l'image ».

Aujourd'hui, le Snapig regroupe aujourd'hui 19 agences photographiques, des plus grandes entreprises internationales aux plus petites structures. Leurs collections sont soit généralistes, soit spécialisées.

Les agences adhérentes représentent plus de 10 000 auteurs photographes.

Son action se développe autour de trois axes clairement définis :

- Le respect des engagements contractuels vis-à-vis des auteurs, en particulier une gestion rigoureuse des droits collectés.
- La transparence des relations entre les agences et les diffuseurs.
- Une réflexion sur l'évolution du marché de la photographie et de l'image.

C'est ainsi que :

Le SNAPIG entretient des relations permanentes avec l'ensemble des acteurs professionnels et institutionnels de la communication, des médias et de la Culture.

Il veille aux évolutions législatives ou jurisprudentielles sur le droit d'auteur et le droit à l'image.

Le syndicat soutient ses adhérents en intervenant volontairement en justice à chaque fois que la liberté de photographier ou de publier est mise en danger.

Enfin, soucieux de la montée en puissance des réclamations liées au droit à l'image, le SNAPIG a suscité la création de l'Observatoire de l'Image. Pour la première fois, l'ensemble des professionnels de l'image, (agences photographiques, éditeurs de presse, éditeurs de livres, de cartes postales, documentaristes et producteurs audiovisuels) se réunissent autour des pratiques et des jurisprudences liées au droit à l'image et s'interrogent sur le rôle de l'image dans un monde en pleine mutation.

Président : Gilles Taquet (Photononstop)

Vice-présidents : Pascal Deloche (agence Godong),

Emmanuelle de Lharminat (agence Kharbine Tapabor)

Trésorier : Lydie Salaun (agence BSIP)

Secrétaire général : Véronique Martingay (agence La Collection)

Membre Honoraire : Mariette Molina Gyssels

S.N.E

Syndicat National d'Édition

115, Boulevard Saint-Germain – 75006 Paris

Tél. : 01.44.41.40.50

Fax : 01.44.41.40.77

www.sne.fr

Le Syndicat National de l'Édition (SNE), organisation professionnelle des entreprises d'édition, défend les intérêts des éditeurs de publications de toute nature, directement ou indirectement réalisées et commercialisées auprès du public, sous quelque forme et sur quelque support que ce soit.

Le Syndicat représente aujourd'hui sur l'ensemble de la France plus de 500 maisons d'édition, qui assurent la quasi-totalité du chiffre d'affaire de la profession. Il est animé par les représentants des maisons d'édition qui en sont membres.

Le Syndicat représente les éditeurs au sein de la Fédération des Editeurs Européens (FEE), qui défend leurs intérêts auprès des institutions communautaires, comme de l'Union Internationale des Editeurs (UIE).

Le soutien de la création et de la recherche par la défense de la liberté de publication, du respect du droit d'auteur et du principe du prix unique du livre constitue l'objet du Syndicat selon les termes de ses statuts. Le Salon du livre, qui se tient chaque année à Paris depuis

1981 sous l'égide du Syndicat, est la principale action de promotion collective du livre et de l'édition.

Les commissions du Syndicat (Illustration, Economique, Juridique, etc.), qui travaillent à partir des orientations données par le Bureau, rassemblent les éditeurs sur des thèmes communs à l'ensemble de la profession. Des commissions ad hoc peuvent être instituées par le Bureau sur toute question qui ne relève pas de la compétence d'une commission permanente.

Les groupes du Syndicat (Jeunesse, Art, Bande dessinée, Enseignement, etc.) sont des structures d'information et de proposition des différents secteurs de l'édition. Les groupes qui le souhaitent peuvent conduire des opérations particulières aux secteurs qu'ils couvrent dans le cadre des actions collectives du Syndicat et assurer leur présence collective au Salon du livre.

Le Syndicat édite des publications et diffuse des documents. Il collecte chaque année, auprès de l'ensemble des entreprises de la profession, les informations statistiques obligatoires pour le compte du Service des statistiques industrielles (SESSI) du ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie.

Président : Vincent Montagne (Média Participations)

Déléguée générale : Christine de Mazières

Contacts : Lore Vialle-Touraille, SNE – ltouraille@sne.fr

Julien Chouraqui, SNE – jchouraqui@sne.fr

Présidente de la commission illustration du SNE : Nathalie Bocher-Lenoir (Responsable du pôle illustration-médias SEJER/EDITIS) nbocher@sejer.fr

Jean-Stanislas Retel, Membre fondateur de l'Observatoire de l'image

Présidente de l'Observatoire de l'image : Monelle Hayot (Directrice des éditions Monelle Hayot)

S.E.P.M

Syndicat des Editeurs de la Presse Magazine

26, Avenue de l'Opéra – 75001 Paris

Tél. : 01.42.89.27.66 / Fax : 01.42.89.31.05

www.lapressemagazine.fr – sepm@lapressemagazine.fr

Lieu d'échange, d'analyse, de représentation et de négociation, le SEPM est l'organisation professionnelle de la presse magazine.

Il représente les principaux groupes de presse magazine (Lagardère Active, Prisma Media, Bayard Presse, Mondadori France, Groupe Express-Roularta, Groupe Nouvel Observateur, Groupe Marie-Claire, etc.) mais aussi des éditeurs de moyenne et petite taille comme les Éditions Larivière, Niveales Media, Philosophie Magazine, Télérama...

Au total, le périmètre du SEPM représente une centaine d'éditeurs et plus de 500 titres.

Force de propositions, le SEPM organise et coordonne l'action collective des éditeurs, inspirée par une réflexion stratégique et une veille internationale permanentes, et accompagne l'évolution des métiers et des marchés de la presse magazine, notamment dans leur mutation numérique. Il est aussi un outil de promotion du media magazine dans son ensemble, - notamment via l'organisation du Prix des magazines de l'année,- ou de certaines familles en particulier, comme celles de la presse jeunesse et de la presse culturelle. Il conduit ses actions dans le respect de principes forts que sont l'attention portée à la presse d'information générale et politique eu égard à son rôle démocratique, l'attachement aux principes d'éthique professionnelle, d'autodiscipline, et de solidarité, et la défense du pluralisme.

Sa Commission Marketing et Publicité est une véritable direction marketing collective du media magazine, destinée à développer sa part de marché publicitaire.

Il dispense enfin à ses adhérents des prestations de conseil dans des domaines techniques (juridique, réglementaire et social notamment).

Le SEPM est membre fondateur de l'Observatoire de l'image qu'il a présidé à plusieurs reprises.

Dans le cadre de la Semaine de la Presse et des Médias dans l'Ecole, le SEPM a initié des actions d'éducation à l'image en s'associant à des magazines (Polka, Phosphore...) pour proposer aux élèves de 3ème et aux lycéens de réfléchir et de travailler sur le choix, l'utilisation et la contextualisation des images.

Le SEPM a participé très activement aux discussions ayant permis la signature, à l'été 2014, du « Code de bonnes pratiques professionnelles entre éditeurs, agences et photographes » (mission Brun Buisson). A noter qu'il avait signé dès 2004 un code des usages avec les agences photographiques, destiné à encadrer les relations quotidiennes entre agences et éditeurs, et à traiter de la question de la responsabilité en cas de recours des tiers.

Président : Bruno Lesouëf, Directeur des Affaires Publiques pour la presse, Lagardère Active

Vice-Présidents : Xavier Romatet, Président Directeur général, Publications Condé Nast et Nicolas Brimo, Administrateur, Le Canard Enchaîné

Directeur général : Pascale Marie

Responsable des Affaires juridiques et sociales : Marie-Laure Franck

U.S.P.A.

Union Syndicale de la Production Audiovisuelle

5, Rue Cernuschi – 75017 Paris

Tél. : 01.40.53.23.00 / Fax : 01.40.53.23.23

www.uspa.fr

L'USPA est une organisation professionnelle **ouverte à tous les producteurs de programmes de télévision, et à toutes les sociétés qui souhaitent développer cette activité.** Sans aucune exclusive : tous les genres de programmes (fictions, documentaires, spectacles vivants, animation, magazines, jeux, divertissement, etc.) et toutes les entreprises de production, quels que soient leur taille, leur chiffre d'affaires, leur statut juridique.

Par principe, l'USPA entend **soutenir avant tout la création et l'indépendance :**

- en défendant la place des œuvres audiovisuelles dans la programmation et l'investissement des chaînes de télévision,
- en agissant pour la séparation des activités de diffusion et de production afin de donner au producteur un rôle central dans le processus créatif,
- en renforçant, face à tous les interlocuteurs – pouvoirs publics, diffuseurs et opérateurs, autorité de régulation – la représentation du secteur de la production.

La production de programmes de télévision représente un chiffre d'affaires de 1,5 milliard d'euros. Mais le secteur de la production audiovisuelle doit continuer à se renforcer, se doter de règles et faire connaître pleinement son potentiel industriel, créatif et commercial.

Les principales activités de l'USPA sont :

- **Les services aux entreprises de production**
- Diffusion de toutes les informations professionnelles ; permanences et assistances juridique et sociale ; interventions auprès des diffuseurs, des organismes ou des institutions,
- **Les actions pour la défense des intérêts du lecteur**
- En France, auprès des pouvoirs publics et des diffuseurs et par la communication avec les médias.
- En Europe, auprès des institutions européennes,
- **La représentation des producteurs** dans les organismes sociaux et les institutions qui les concernent,
- **La négociation avec les partenaires sociaux** représentant les ouvriers et techniciens intermittents, les permanents, les artistes interprètes, les réalisateurs et les auteurs,
- **L'organisation des rencontres professionnelles.**

Président : Thomas ANARGYROS (EuropaCorp Television)

Délégué Général : Stéphane LE BARS – 01.40.53.23.00 – s.lebars@uspa.fr