



La galerie Agathe Gaillard (1975-1984) : la photographie à l'épreuve du marché de l'art

Jeanne Millécamps

► To cite this version:

Jeanne Millécamps. La galerie Agathe Gaillard (1975-1984) : la photographie à l'épreuve du marché de l'art. Histoire. 2022. dumas-03791497

HAL Id: dumas-03791497

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03791497>

Submitted on 29 Sep 2022

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

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

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'Histoire de la Sorbonne
Centre d'histoire sociale des mondes contemporains

La galerie Agathe Gaillard (1975-1984)

La photographie à l'épreuve du marché de l'art



Jeanne MILLÉCAMPS

Mémoire de master 2 préparé sous la direction de Madame Julie Verlaine

Année universitaire 2021-2022

SESSION JUIN 2022



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'Histoire de la Sorbonne
Centre d'histoire sociale des mondes contemporains

La galerie Agathe Gaillard (1975-1984)

La photographie à l'épreuve du marché de l'art

Jeanne MILLÉCAMPS

Mémoire de master 2 préparé sous la direction de Madame Julie Verlaine

Année universitaire 2021-2022

SESSION JUIN 2022

Page de garde : Yvette TROISPOUX, *Agathe Gaillard*, série « Vernissages à la galerie Agathe Gaillard », 10 juin 1975 © CNAP

Ma particularité est d'avoir cru suffisamment à un marché possible pour ne pas chercher à dépendre d'un autre revenu. Cela paraissait fou mais ça ne l'était pas puisque ça a marché, jamais aussi mal qu'on l'a dit, jamais aussi bien non plus.

Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, 2013.

Remerciements

Que soient remerciées toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce mémoire.

Julie Verlaine, pour sa disponibilité, son écoute et ses conseils avisés tout au long de mes recherches. Véronique Figini, maître de conférences en histoire de la photographie à l'ENS Louis-Lumière, pour son expertise et ses nombreuses recommandations.

Agathe Gaillard, pour son accueil chaleureux, son enthousiasme, son intérêt et sa confiance. À nos échanges fructueux et moments partagés à discuter de photographie.

François Nawrocki, responsable des fonds et collections, et Fanny Lautissier, chargée des fonds photographiques contemporains, et toute l'équipe de la bibliothèque Kandinsky, pour m'avoir accueillie dans leurs locaux, fait découvrir avec passion le métier d'archiviste et accompagnée durant le traitement du fonds de la galerie.

Matthieu Rivallin, chargé de collections à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, pour avoir pris le temps de me faire découvrir les fonds d'André Kertész, de Daniel Boudinet, de Gilles Ehrmann et de Denis Brihat. Colette Morel, assistante de collection à la Société française de photographie, et Vincent Guyot, pour m'avoir partagé la riche histoire du Club des 30x40 à travers leurs archives.

À mes relecteurs et relectrices, pour leur lecture attentive et leurs remarques constructives.

Sommaire

Introduction

Prologue. Agathe Gaillard et les prémices de la vente de tirages photographiques (1968-1975)

Première partie : La galerie Agathe Gaillard et la construction du marché des tirages de collection

Chapitre 1 – Des tirages de presse aux tirages de collection

Chapitre 2 – Légitimer un marché en construction

Deuxième partie : Écrire et transmettre l'histoire de la photographie

Chapitre 3 – Exposer des photographes contemporains

Chapitre 4 – De l'auteur à l'artiste

Troisième partie : Les voies de la consécration (1980-1984)

Chapitre 5 – Une entrée saluée sur le marché de l'art contemporain

Chapitre 6 – L'intervention de la galerie dans la constitution de collections publiques

Conclusion

État des sources

Bibliographique

Annexes

Table des annexes

Table des illustrations

Table des matières

Index

Table des abréviations, sigles et conventions

AFDP : Association française pour la diffusion de la photographie

AFDPP : Association française pour la diffusion du patrimoine photographique

AN : Archives nationales

APO : Association pour la défense et la promotion de la photographie originale

BK : Bibliothèque Kandinsky

BNF : Bibliothèque nationale de France

CNAP : Centre national des arts plastiques

DAP : Délégation aux arts plastiques

DP : Direction du patrimoine

FIAC : Foire internationale d'art contemporain

FNAC : Fonds national d'art contemporain

FRAC : Fonds régional d'art contemporain

MNAM : Musée national d'art moderne

SFP : Société française de photographie

Introduction

Le 31 décembre 2020, par un décret publié au Journal Officiel, Roselyne Bachelot, la Ministre de la Culture, a rétrogradé la photographie à un « bureau » au sein du ministère de la Culture alors qu'elle avait durement gagné sa place de « délégation » en 2017 aux côtés du théâtre et de la musique¹. « Parent pauvre des arts », la photographie occupe encore aujourd'hui une place relativement fragile au sein des politiques publiques de la culture. Simple remaniement, diront certains, mais les termes employés ici sont symboliques et entraîneront des répercussions à coup sûr dans le milieu de la photographie – baisse de budget, personnel restreint, politiques modestes. La place de la photographie, comme toute autre forme artistique, est et restera fragile car son destin dépend étroitement de la sensibilité d'un petit nombre de décideurs. Dans ce secteur déjà fragilisé depuis de nombreuses années par des coupes budgétaires, les photojournalistes souffrent encore davantage depuis l'arrivée d'Internet et des renversements des modèles économiques² : les rédactions piochent désormais dans des banques d'images sans prendre la peine d'embaucher et de rémunérer correctement des professionnels de l'image. De plus, avec l'arrivée des réseaux sociaux, les photojournalistes entrent davantage en concurrence avec les photographes amateurs, qui sont devenus d'importants relais d'informations. Afin de diversifier leurs revenus, les photojournalistes côtoient aujourd'hui le monde de l'art : depuis 1989 est organisé tous les étés le festival *Visa pour l'image* à Perpignan, qui a pour objectif de revaloriser et de

¹ Lionel Charrier, « La photographie rétrogradée au sein du ministère de la Culture », *Libération*, 16 janvier 2021.

² Karine Taveaux-Grandpierre, Joëlle Beurier, *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours : structures, culture et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

récompenser, par des expositions, des remises de prix et des bourses, une photographie de presse en quête de commercialisation.

Cette situation n'est pas sans rappeler celle des années 1970. L'arrivée de la télévision réduit l'importance des images dans les journaux ainsi que les débouchés des jeunes photographes qui vivent des commandes. Pour y remédier, ils se tournent vers l'art. Parmi les acteurs du secteur, les galeries d'art, dont le travail croise l'expertise des conservateurs et historiens de l'art, ont joué un rôle déterminant dans la reconnaissance de la photographie comme expression artistique : la culture est devenue une des réponses pour sortir de cette crise³.

Agathe Gaillard, une pionnière à Paris

Désirant travailler sur une période charnière de l'histoire de la photographie, celle de sa reconnaissance comme pratique artistique, les galeries d'art me sont apparues comme des acteurs majeurs mais néanmoins absents de ce récit.

Depuis les années 1930, les photographes poursuivent deux objectifs⁴ : l'un commercial qui répond à la demande de commanditaires (presse, publicité, mode) et l'autre, plus personnel, consistant à être reconnus comme des auteurs en publiant leur œuvre dans des ouvrages. En 1928, Lucien Vogel fonde le magazine *Vu* en France et emploie des photographes qui revendiquent leur statut d'auteur. Aux États-Unis, *Life* est créé par Henry Luce sur le modèle de ce même magazine français. Pour l'heure, les photographes tendent à privilégier le sujet sur l'objet : l'édition précède l'exposition. Certains photographes, proches des cercles intellectuels et artistiques de leur temps, s'affranchissent de la figure d'auteur et de la fonction purement documentaire de la photographie. Ils proposent une œuvre innovante et originale en questionnant les limites du médium.

Alors qu'il ne possède pas encore de valeur marchande, le tirage photographique commence à être exposé dans des circuits non-marchands avant d'être vendu. Le *Museum of Modern Art* (MoMA) inaugure un département de photographie en 1940 sous la responsabilité du photographe Edward Steichen. À partir des années 1960 s'amorce un déclin progressif de la presse illustrée. L'arrivée de la télévision et de la retransmission des actualités à chaud poussent les photographes à affirmer davantage leur regard d'auteur. Après Magnum (1947), de nouvelles agences photographiques voient le jour comme Gamma (1968), Viva (1972),

³ Michel Poivert, *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019.

⁴ Sylvie Pflieger, Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994.

Sygma (1973) et Sipa (1973) dont certaines ont un fonctionnement proche de celui d'une galerie et redéfinissent les relations entre les photographes et leur agence. Les clichés diffusés, plus détachés de l'événement et plus esthétiques, contribuent à accélérer la spécialisation artistique de la photographie.

À la fin des années 1960, le tirage photographique devient une finalité en soi en tant que tirage de collection. Les départements de photographie se multiplient dans les musées comme au *Art Institut of Chicago* en 1974 et les premières structures qui encadrent le marché des tirages de collection apparaissent. Le marchand américain Lee Witkin ouvre la première galerie de photographie à New York en 1968, suivi de près par Harry Lunn à Washington. À Londres, l'État subventionne la *Photographer's Gallery* à partir de 1971 tandis que la galerie Wilde s'installe à Cologne en 1972. Symbole de modernité, les artistes plasticiens s'emparent du médium qui fait son entrée sur le marché de l'art. Les galeries d'art exposent une photographie dite plasticienne tandis que les galeries de photographie tendent à privilégier la photographie de photographes.

En France, il n'existe pas encore de structures similaires à celles rencontrées aux États-Unis. Quelques rares institutions consacrent une partie de leurs murs et de leurs réserves au médium comme la Bibliothèque nationale qui ouvre un cabinet des Estampes à partir de 1940, le musée Réattu en Arles qui ouvre un département de photographie en 1965 et le musée Nicéphore Niépce, dédié à la photographie et inauguré en 1972 à Châlons-en-Champagne. Du côté des initiatives privées, des galeries exposent des photographies tout en cumulant diverses fonctions de la boutique à la maison d'édition, en passant par le salon de thé. Lorsqu'elle ouvre sa galerie de photographie en 1975, Agathe Gaillard fait figure de pionnière dans le paysage français des années 1970. Originaire du sud de la France, elle monte à Paris en 1965 après l'obtention de son baccalauréat⁵. C'est par hasard qu'elle s'intéresse à la photographie en travaillant au rayon des livres d'art de la galerie-librairie La Hune dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés avant d'ouvrir, dix ans plus tard, une galerie consacrée au médium.

⁵ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013.

1975-1984, une décennie charnière pour la photographie en France

L'ouverture de la galerie Agathe Gaillard signe les débuts du marché des tirages de collection en France. Méprisée au cours des années 1970, la photographie des photographes, à la différence de la photographie dite plasticienne, suit à ses débuts une voie parallèle au marché de l'art. À partir des années 1980, elle est progressivement reconnue par les institutions comme une pratique artistique à part entière. Le premier budget pour la photographie est alloué par le ministère de la Culture en 1976 via la création du premier service de photographie. L'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 marque un tournant pour l'ensemble du milieu culturel. Le budget consacré à ce dernier franchit la barre symbolique du 1 %. Les années 1980 voient la multiplication des initiatives tant privées que publiques qui contribuent à l'essor du marché des tirages de collection. Les collections photographiques s'enrichissent par le biais de commissions d'achat tandis que les galeries de photographie se multiplient dans la capitale et en province. Le marché des tirages de collection s'intègre progressivement au marché de l'art durant la décennie. En 1984, la photographie est sur la voie de la consécration : la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) convie les galeries de photographie pour une troisième fois après deux premières foires prometteuses, la troisième édition du Mois de la Photo à Paris bat son plein drainant toujours plus de visiteurs et le photographe hongrois André Kertész, figure emblématique de la galerie Agathe Gaillard, fait don de l'ensemble de son œuvre à la France, posant la deuxième pierre à l'édifice des donations de fonds photographiques de photographes vivants, commencée en 1979.

Le marché de l'art post-mai-68 : un marché en profondes mutations

Le marché des tirages de collection n'est pas le seul à connaître de profondes mutations à partir des années 1970. Alors que les galeries parisiennes régnaient sur le marché de l'art depuis la Libération, l'année 1964 marque la consécration de New York comme nouveau centre de gravité de la scène artistique⁶. Désormais, les artistes peuvent faire carrière sans passer par la capitale française. La crise que connaît Paris se poursuit avec les événements de mai-68. Confronté à de vives contestations, le système marchand se voit contraint de répondre aux nouvelles attentes des collectionneurs. Celles-ci se traduisent par une démocratisation de la culture, une redéfinition du métier de marchand et de la fonction de la galerie. À la fin des années 1960, l'art contemporain commence à être reconnu et les marchands d'art deviennent des galeristes, qui se voient confier de nouvelles missions. Alors

⁶ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, 2^e éd., Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

que les foires et les biennales se multiplient, le marché de l'art devient un marché capitaliste et mondialisé et les galeristes, de véritables entrepreneurs. Ces derniers jouent dorénavant un rôle de premier plan dans la construction des valeurs et des goûts artistiques, aux côtés des historiens, des critiques et des conservateurs.

Une histoire sociale et culturelle du marché de l'art

Depuis plusieurs années, les *art market studies* connaissent un développement considérable : colloques, tables rondes et conférences se multiplient. En France, les travaux pionniers de la sociologue Raymonde Moulin sur le marché de la peinture et le marché de l'art⁷, publiés entre la fin des années 1960 et le début des années 2000, restent une référence. Les galeries d'art, évoquées à quelques reprises dans ces ouvrages, n'avaient cependant pas fait l'objet d'études approfondies jusqu'aux travaux de Julie Verlaine. Dans *Les galeries d'art contemporain à Paris*⁸, le rôle social que jouent les galeries d'art est mis en lumière. Agent double, les galeries d'art obtiennent la confiance des artistes et doivent répondre aux attentes du public. En tant qu'intermédiaire artistique, elles prennent part à la construction de la réputation des artistes, à la distribution commerciale de leurs œuvres et à la formation des goûts et des valeurs artistiques. Espaces de mise à disposition et de mise en relation, elles contribuent à élargir la connaissance d'un artiste, susciter la vocation de collectionneur et valoriser des œuvres en y attachant une valeur économique et esthétique. Avec *Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*⁹, Julie Verlaine poursuit les réflexions menées au cours de sa thèse et entame une série de monographies consacrées à des artistes et galeristes. Ce mémoire, en établissant une histoire sociale et culturelle de la galerie Agathe Gaillard, s'inscrit dans le droit chemin de ces travaux.

Parce qu'elle est reproductible, la photographie possède un statut à part sur le marché de l'art. La galerie Agathe Gaillard est d'ailleurs une « galerie de photographie » alors que les expressions « galerie de peinture » ou « galerie de sculpture » sont rarement employées. À la fin des années 1990, les économistes Dominique Sagot-Duvaurox et Sylvie Pflieger ont entamé une série de travaux sur le marché des tirages photographiques¹⁰. Constitué d'un ensemble d'objets hétérogènes, il existe divers marchés du tirage photographique en fonction

⁷ Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967 ; *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris Flammarion, 2000.

⁸ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, 2^e éd., Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

⁹ Julie Verlaine, *Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016.

¹⁰ Sylvie Pflieger et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché des tirages photographiques*, *op. cit.*

de la finalité de celui-ci : le marché des tirages domestiques (studio de photographie), le marché des photographies anciennes (le marché de l'antiquité brocante et le marché des chefs d'œuvre anciens), le marché de la photographie contemporaine et le marché des tirages comme produit de la presse et de l'édition. Ils y présentent de manière chronologique les différentes étapes de leur construction et les différents acteurs qui les animent en fonction des époques. Si cet ouvrage est utile pour comprendre les rouages propres à ces marchés, il adopte une approche économique et se penche davantage sur la situation des années 1990, ce dernier étant une commande du ministère de la Culture. Les deux auteurs théorisent toutefois une idée particulièrement importante de ce mémoire : par ses objets, sa construction et ses acteurs, le marché des tirages photographiques est un marché additionnel à celui de l'art contemporain.

Une histoire sociale et culturelle de la photographie

L'histoire de la photographie ne s'est pas non plus emparée spécifiquement de l'objet d'étude que sont les galeries de photographie. À partir des années 1980, cette histoire s'est construite autour de grandes rétrospectives où chercheurs et critiques retracent l'histoire esthétique et culturelle de la photographie en étudiant les différentes industries culturelles dans lesquelles s'inscrit la photographie. L'ouvrage qui offre la synthèse la plus fournie à ce jour est celui dirigé par Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*¹¹, dont les chapitres mêlent histoire esthétique – les différents courants artistiques en photographie – et histoire culturelle – sa production, sa médiation et sa réception. L'histoire culturelle de la photographie a poursuivi son développement avec les nombreux travaux de Françoise Denoyelle au sujet de la photographie de l'entre-deux-guerres¹², de photographes humanistes¹³ mais également sur le festival des Rencontres d'Arles plus récemment¹⁴. En parallèle de cette histoire culturelle de la photographie s'est donc développée une histoire de l'art appliquée à la photographie (Poivert¹⁵, Nori¹⁶, Gattinoni¹⁷). Ces travaux supposent l'existence d'une part d'une histoire française de la photographie et d'autre part d'une esthétique française. Michel Poivert, dans son ouvrage parle volontiers d'une photographie de « qualité¹⁸ » française pour se référer à

¹¹ Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.

¹² Françoise Denoyelle, *Le marché de la photographie, 1919-1939*, Paris/Montéal, L'Harmattan, 1997.

¹³ Françoise Denoyelle, *Le siècle de Willy Ronis*, Paris, Éditions Terre bleue, 2012.

¹⁴ Françoise Denoyelle, *Arles, les rencontres de la photographie : une histoire française*, Paris, Art Book Magazine, 2019.

¹⁵ Michel Poivert, *50 ans de photographie française des années 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019.

¹⁶ Claude Nori, *La photographie en France. Des origines à nos jours*, Paris, Contrejour, 1988.

¹⁷ Christian Gattinoni, *La Photographie en France (1970 – 2005)*, Paris, CulturesFrance, 2006.

¹⁸ Michel Poivert, *50 ans de photographie des années 1970 à nos jours*, *op. cit.*

cette particularité. Gaëlle Morel a livré une analyse d'un moment particulier de l'histoire de la photographie en France, celui de l'institutionnalisation de la photographie d'auteur¹⁹, et Léo Martinez a effectué une thèse sur le rôle des expositions en France dans la légitimation de la photographie comme expression artistique²⁰. Cette thèse m'est particulièrement utile et complète les travaux de Gaëlle Morel dans la mesure où elle articule son propos autour d'un mode de diffusion de la photographie.

Aucune synthèse n'a été réalisée à ce jour sur le rôle des galeries de photographie dans la reconnaissance du médium. Ce mémoire a donc pour ambition de faire dialoguer deux courants historiographiques – les *art market studies* et l'histoire culturelle de la photographie – afin de revenir sur les débuts du marché des tirages de collection en France au moyen de sources inédites.

Un corpus de sources en partie inédites

Durant ses dix premières années d'activité, la galerie n'expose pas moins de soixante photographes au cours d'expositions individuelles²¹. D'horizons géographiques et professionnels variés, ils constituent mon corpus principal (annexe 1, p. 169). Les expositions collectives et les photographes qui y participent ainsi que les photographes en dépôt sont également évoqués à travers ce mémoire mais n'ont pas été pris en compte lors de la réalisation des diverses bases de données. Ce choix est motivé par le manque d'information concernant ces photographes et des expositions collectives, tandis que les expositions individuelles font l'objet d'une plus vaste documentation dans le fonds de la galerie.

Ce mémoire est le résultat du dépouillement de sources en partie inédites. Au cours de mes recherches, j'ai effectué un stage à la Bibliothèque Kandinsky afin de traiter et archiver le fonds de la galerie Agathe Gaillard. De la réalisation des expositions, aux échanges avec les artistes en passant par les livres d'or, ce fonds permet d'approcher la communauté qui gravite autour de la galerie, d'identifier son identité et de comprendre son fonctionnement interne. Trois entretiens réalisés avec Agathe Gaillard permettent de compléter les informations recueillies dans le fonds (annexe 3, p. 175). Les questions préparées au préalable étaient orientées vers les informations qu'il me manquait, pour confirmer ou infirmer des

¹⁹ Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

²⁰ Léo Martinez, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005*, thèse, dirigée par Luce Barlangue, Université Toulouse 2 Le Mirail, 27 septembre 2011.

²¹ La liste complète des expositions entre 1975 et 1984 se trouve en annexe 2, p. 171.

hypothèses de travail élaborées avec les premières analyses des sources recueillies. D'une durée de deux heures chacun, ces entretiens ont été très riches en informations et ont été l'occasion de confronter les travaux des historiens sur la période au témoignage de la galeriste qui avait vécu les événements. Ces échanges ont demandé par la suite un important travail de recontextualisation en confrontant les propos tenus aux autres sources. L'enjeu a été de trouver un juste équilibre entre les différents points de vue consultés – Agathe Gaillard, les pouvoirs publics, la presse – afin de nuancer mon propos tout au long du mémoire.

Les mémoires écrites par Agathe Gaillard²² constituent une source centrale dans mon étude car elles ont servi de base pour la réflexion et l'élaboration du corpus de sources. Ces mémoires ont été utilisées afin de lister les grands événements qui jalonnent l'histoire de la galerie : l'organisation des expositions, les rencontres avec les photographes et les journalistes, la participation à des manifestations culturelles, et de recueillir le point de vue d'Agathe Gaillard sur ces événements. Elles représentent une importante mine d'informations sur les coulisses de cette entreprise et retranscrivent l'ambiance de ces années 1970 et 1980 par le biais de l'écriture, qui est parfois plus compliquée à appréhender dans les cartons d'archives.

Les fonds d'archives publiques représentent la part la moins importante des sources mais constituent un point de vue différent de celui de Agathe Gaillard et de la presse. Parmi les fonds remarquables, celui de la donation d'André Kertész conservée aux archives nationales²³. À la Bibliothèque nationale de France, est conservée une importante documentation sur les Mois de la Photo²⁴ et sur la FIAC²⁵ constituées de dossiers de presse, affichettes, cartons d'invitation et catalogues d'exposition. Aux archives de la Ville de Paris, se trouvent les archives du Bureau de la Photographie au sein de la Direction des affaires culturelles²⁶, notamment les sous-séries 1 et 5 relatives aux rapports d'activités de l'association Paris Audiovisuel, organisatrice du Mois de la Photo, et des achats, commandes et acquisitions de photographies par le Bureau.

Ont également été contactées la Fondation Henri Cartier-Bresson et l'Association des Amis de Marc Riboud afin de recueillir, au travers d'archives, la parole des photographes. Malheureusement, aucune source en lien avec la galerie Agathe Gaillard ne s'y trouvait. En raison d'un déménagement d'une partie des fonds des archives nationales du site de

²² Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013.

²³ AN : 20144581/3 : Donation André Kertész 1984 – 2006.

²⁴ BnF : FOL-WZ-1153 : « Mois de la Photo » (1980-1982).

²⁵ BnF : 4-WZ-6999 : Foire internationale d'art contemporain (1975-1992).

²⁶ 1222W/1-7 – Direction des affaires culturelles, Bureau de la photographie (1978-1986).

Fontainebleau vers le site de Pierrefitte-sur-Seine, le fonds relatif aux acquisitions du Fonds national d'art contemporain (FNAC) n'a pas pu être consulté²⁷.

Le marché des tirages de collection en France, de sa mise en place à son intégration au marché de l'art

En raison de sa reproductibilité, le médium photographique occupe une place singulière sur le marché de l'art. Son intégration à celui-ci fait l'objet de vives contestations au milieu des années 1970 : sa valeur marchande et esthétique est remise en cause et est rejetée par une partie de la communauté. Le mémoire propose de suivre la trajectoire d'une pionnière qui, à Paris, a joué un rôle de premier plan dans la reconnaissance du médium en France, dans un contexte de transformations du marché de l'art.

Un prologue revient sur les dix années qui précèdent l'ouverture de la galerie entre 1965 et 1975. Dix années « parisiennes » au cours desquelles Agathe Gaillard se familiarise avec la photographie et constitue ses réseaux. Trois axes chronologiques et thématiques guident ensuite cette étude.

La première partie se concentre sur l'instauration des normes et des valeurs en vigueur sur le marché des tirages de collection entre les années 1970 et 1980. Pour être reconnu, le tirage photographique doit être identifié et défini comme une œuvre d'art et son marché sérieusement organisé afin de rassurer les collectionneurs (chapitre 1). La valeur marchande des tirages de collection étant inférieure à celle des arts plastiques, le modèle économique sur lequel repose la galerie est fragile. Agathe Gaillard doit s'entourer d'une communauté fidèle et engagée pour sa cause afin d'élargir ses réseaux (chapitre 2).

La deuxième partie est consacrée au travail de médiation que réalise Agathe Gaillard entre le public et les œuvres de ses photographes. Axée sur la photographie contemporaine, la programmation artistique invite le public à se plonger dans la création photographique du XX^e siècle. À la fois instance de légitimation et de consécration, la galerie contribue à l'élargissement de la connaissance sur l'histoire de la photographie en présentant des photographes historiques et de jeunes talents (chapitre 3). Cette création peut être inédite : la galerie se présente comme un laboratoire d'expérimentations pour les photographes. Nouant un lien privilégié avec leur galeriste, ces derniers lui confient la gestion de leur œuvre photographique (chapitre 4).

²⁷ AN : 20120243/43 et 20120243/44 : Acquisitions du FNAC.

Les années 1980 voient le périmètre artistique et culturel de la photographie s'élargir. À la suite de leur intégration au marché de l'art, les galeries de photographie empruntent des réseaux d'échanges nouveaux tels que les foires, les salons et les ventes aux enchères (chapitre 5). L'État, l'un des plus importants commanditaires d'art en France, est un allié indispensable pour les galeries d'art souhaitant enrichir les collections d'art publiques (chapitre 6).

PROLOGUE

Agathe Gaillard et les prémices de la vente de tirages de collection (1965-1975)

Dans son ouvrage, *Mémoires d'une galerie*²⁸, Agathe Gaillard dit avoir été « enlevée²⁹ » par le photographe Jean-Philippe Charbonnier au milieu des années 1960 alors qu'elle travaillait au rayon des livres d'art de la galerie-librairie La Hune. Cette rencontre avec le photographe, qui devient par la suite son mari, est un facteur déterminant pour celle qui ne connaît la photographie qu'au travers les livres qu'elle dépose en rayon. Il n'est cependant pas le seul. À partir de 1967, le couple voyage à travers le monde et réalise des reportages pour divers magazines. Agathe Gaillard assiste Jean-Philippe Charbonnier et apprend le métier de photographe. À leur retour, elle décide de dédier son temps, à sa manière, à la photographie.

Elle adhère au Club photographique de Paris – communément appelé le Club des 30x40 – en plein mois de mai 1968 et y occupe d'importantes responsabilités au sein du comité directeur. En décembre de la même année, elle édite ses propres cartes postales, « Les Chefs-d'œuvre de la photographie », qui connaissent un succès retentissant en France et à l'étranger. Durant ces années, elle côtoie quotidiennement des professionnels – photographes, journalistes et conservateurs – et enrichit ses contacts dans le milieu de la photographie.

²⁸ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris Gallimard, 2013.

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

De son emploi de libraire à sa rencontre avec les plus grands photographes de l'époque, ce prologue propose de revenir sur la décennie qui précède l'ouverture de la galerie afin d'étudier les facteurs qui ont motivé et permis à Agathe Gaillard d'ouvrir sa galerie.

Une première approche de la photographie à La Hune

Avec son baccalauréat en poche, Agathe Gaillard quitte Nîmes et rejoint Paris en 1965 où elle est embauchée à la galerie-librairie La Hune. Située en plein cœur du quartier de Saint-Germain-des-Prés, c'est un haut-lieu pour les intellectuels et les artistes qui s'y rencontrent pour exposer et discuter de littérature, de peinture et parfois de photographie. Agathe Gaillard est embauchée au rayon des livres d'art qu'elle a pour mission de ranger³⁰. Durant ces quelques mois passés à la librairie, elle parcourt les œuvres des plus grands photographes de l'époque tels que Ralph Gibson, Henri Cartier-Bresson et Robert Doisneau sur les étagères de la section « photographie » qu'elle crée avec sa supérieure et qui ne compte à ses débuts qu'une douzaine d'ouvrages³¹. C'est grâce à la lecture de ces derniers qu'elle prend goût à la photographie. En parallèle de la vente de livres d'art, Agathe Gaillard s'essaie à la vente de tirages photographiques. Toujours sous la supervision de sa supérieure, elle expose dans une vitrine qui donne sur la rue Saint-Benoît un premier tirage, *Les coulisses des Folies Bergère* de Jean-Philippe Charbonnier, proposé à 200 F. L'opération, répétée à trois reprises, est un échec, bien qu'un passant leur propose d'en acheter un pour 50 F, ce qu'elles refusent. Sa rencontre avec Jean-Philippe Charbonnier en décembre 1965, qui fréquente la librairie avec d'autres amis photographes, met un terme à son expérience à La Hune. Agathe Gaillard quitte toutefois ce lieu avec une idée en tête : celle de vendre des ouvrages et des cartes postales de photographie³².

L'étroitesse du rayon des livres de photographie et les échecs successifs de la vente de tirages de collection révèlent la place marginale qu'occupe le médium photographique en France au milieu des années 1960. En l'absence de collectionneurs et de véritables politiques publiques, le marché des tirages de collection est inexistant en France. Seules quelques rares institutions exposent des photographes de manière régulière comme la Bibliothèque nationale de France qui ouvre un département consacré à la photographie contemporaine en 1968 sous la direction de Jean-Claude Lemagny. Du côté des galeries, la Hune fait partie des quelques enseignes qui exposent des tirages photographiques mais la vente de ces derniers n'est pas encore envisagée. Pour l'heure, la plupart des photographes se contentent de travailler pour

³⁰ Entretien avec Agathe Gaillard, Paris, 2 novembre 2021.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

la presse et de montrer leurs tirages à leurs confrères dans de petits locaux loués pour l'occasion.

Sociabilisation et professionnalisation au Club des 30x40

Le Club photographie de Paris – dit Club des 30x40 en référence à la taille des tirages photographiques exposés lors des réunions – est créé en 1951 par Roger Doloy³³. Le club est caractéristique du paysage photographique français de l'époque car il est une instance professionnelle de type « corporatif³⁴ » qui compte aussi bien des photographes amateurs et professionnels que de simples passionnés comme Agathe Gaillard. Au milieu des années 1960, le club photographique est une instance privilégiée car il est l'un des seuls à promouvoir activement la photographie³⁵. Trois conditions doivent être réunies pour être un membre actif de l'association : être à jour dans sa cotisation, être parrainé par deux membres du club et être agréé par le comité directeur³⁶. Le club se veut assez strict sur ses conditions d'admission afin d'assurer sa qualité et sa renommée auprès des autres clubs photographiques français et étrangers.

Le club se structure autour de réunions hebdomadaires – les séances générales – qui ont lieu tous les jeudis soir successivement au 10, rue de la Boétie dans le VIII^e arrondissement de Paris et à la Maison des jeunes au 76, rue Mouffetard dans le V^e jusqu'en 1971 puis au Centre international de séjour de Paris (CISP) au 6, avenue Maurice Ravel dans le XII^e jusqu'en 1980. Durant les séances générales, un photographe, inscrit ou invité d'honneur, présente ses travaux aux membres présents afin qu'ils puissent en discuter et les critiquer. C'est le cas notamment de Gisèle Freund qui est invitée par Roger Doloy à la séance du 10 octobre 1968 pour présenter ses photographies³⁷. Sont également abordées au cours de ces séances générales des questions d'actualité photographique comme les expositions en cours ou les livres qui viennent de paraître. À côté de ces séances générales, le club organise des conférences, des visites, des expositions et des concours de photographie mais aucune activité spéculative liée à la vente de tirages ou de livres photographiques. Seules les publications du club – Jeune Photographie et les Cahiers des 30x40 – et quelques autres

³³ Michel Cabaud, *Roger Doloy*, Paris, Trace(s), 1999.

³⁴ Michel Poivert, *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019.

³⁵ Voir Françoise Denoyelle, *Arles, les Rencontres de la photographie. Une histoire française*, Paris, Art Book Magazine, 2019.

³⁶ Statuts du Club photographique de Paris, Fonds du Club des 30x40, dossier « Fonctionnement (1960-1969) » (SFP).

³⁷ Lettre de Roger Doloy à Gisèle Freund, 16 septembre 1968, Fonds du Club des 30x40 (SFP).

activités ponctuelles – dîners, expositions, sorties, etc. – sont payantes et permettent d'assurer la pérennité de la structure.

Au sein du club, Agathe Gaillard se fait rapidement une place au sein du comité directeur aux côtés de Jean-Philippe Charbonnier. Ce comité rassemble vingt et un membres qui occupent des postes aussi divers que secrétaire, trésorier ou rédacteur. En janvier 1972, à la suite d'une assemblée générale, un nouveau comité directeur est élu et Agathe Gaillard devient chargée de l'accueil, de l'animation des séances générales et des relations avec les éditeurs³⁸. À titre d'exemple, elle organise une soirée le 12 janvier 1972 intitulée « Les femmes dans un monde d'hommes : la photographie ? » centrée sur la place de la femme dans le milieu photographique³⁹. En 1973, elle est élue pour s'occuper de la rédaction des publications. Elle rédige au cours du mois de juin 1973, dans le cahier d'informations qui circule en interne, un article intitulé « Les reporters photographes ont-ils une âme ?⁴⁰ » dans lequel elle défend le regard d'auteur des photoreporters. En 1974, elle devient secrétaire et se charge une nouvelle fois de l'accueil et de l'animation des séances générales, en plus de la rédaction des publications du club⁴¹. En 1975, Roger Doloy quitte pour un temps la présidence du club. Jean-Claude Gautrand, qui était vice-président, devient président. Pour le remplacer, les membres votent en faveur d'Agathe Gaillard qui devient vice-présidente du club le 24 avril 1975, quelques mois à peine avant l'ouverture de sa galerie⁴². Plus que des fonctions honorifiques, le club permet à Agathe Gaillard de se professionnaliser. La préparation et l'animation des séances générales lui demandent de se renseigner sur chaque photographe invité et de se confronter quotidiennement à l'actualité photographique et aux problématiques qui la traversent. De plus, elle apporte son aide lors de l'organisation des expositions – de la conception au montage – comme ce fut le cas pour « Portraits de photographes », une exposition conçue sur une idée originale de la nouvelle galeriste à l'occasion des vingt-cinq ans du club et présentée du 18 septembre au 17 octobre 1975 au CISP (fig. 1). Outre ces fonctions, Agathe Gaillard côtoie quotidiennement des professionnels de la photographie : des conservateurs comme Jean-Claude Lemagny et Michel Quétin se rendent régulièrement aux séances du club. Toutes ces activités préparent la jeune femme au métier de galeriste qui demande une importante culture générale, un regard averti sur la photographie et un grand sens des responsabilités.

³⁸ Le nouveau comité directeur (janvier 1972), Fonds du Club des 30x40, dossier « Fonctionnement (1970-1979) » (SFP).

³⁹ Michel Cabaud, *Roger Doloy, op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ Cahier d'informations (juin 1973), Fonds du Club des 30x40, dossier « Jeune Photographie (1970-1973) » (SFP).

⁴¹ Cahier des activités (avril 1974), Fonds du Club des 30x40, dossier « Publications (1974-1980) » (SFP).

⁴² Activités (juillet 1975), Fonds du Club des 30x40, dossier « Publications (1974-1980) » (SFP).

Il arrive parfois qu'Agathe Gaillard mêle ses fonctions au sein de l'association à ses activités plus personnelles. Durant la séance du 26 avril 1973, elle accueille et discute avec Ralph Gibson, un photographe américain qu'elle a rencontré quelques mois plus tôt pour son projet d'édition de cartes postales et qu'elle a décidé d'inviter au club pour qu'il présente son travail⁴³. Le Club des 30x40 a également permis à Agathe Gaillard de faire de nombreuses découvertes photographiques qui viennent nourrir son projet éditorial, puis à partir de 1975, son projet de galerie de photographie. Les photographies de Gisèle Freund, Izis, Denis Brihat, Marc Riboud, Michel Kempf, Jean-Louis Swiners, Bernard Descamps, Richard Kalvar, Daniel Masclet, Claude Batho, Erica Lennard, Gilles Ehrmann et Roland Laboye sont régulièrement exposées ou commentées par les membres du club au cours des séances hebdomadaires. D'autre part, c'est également au sein de cette structure qu'elle rencontre ou approfondit ses liens avec Jean-Pierre Sudre, Michel Desjardins, Édouard Boubat, Henri Cartier-Bresson, Jeanloup Sieff, Robert Doisneau, Léon Herschtritt et Willy Ronis dont les cartes postales font partie de la première série à être éditée à partir de décembre 1968.

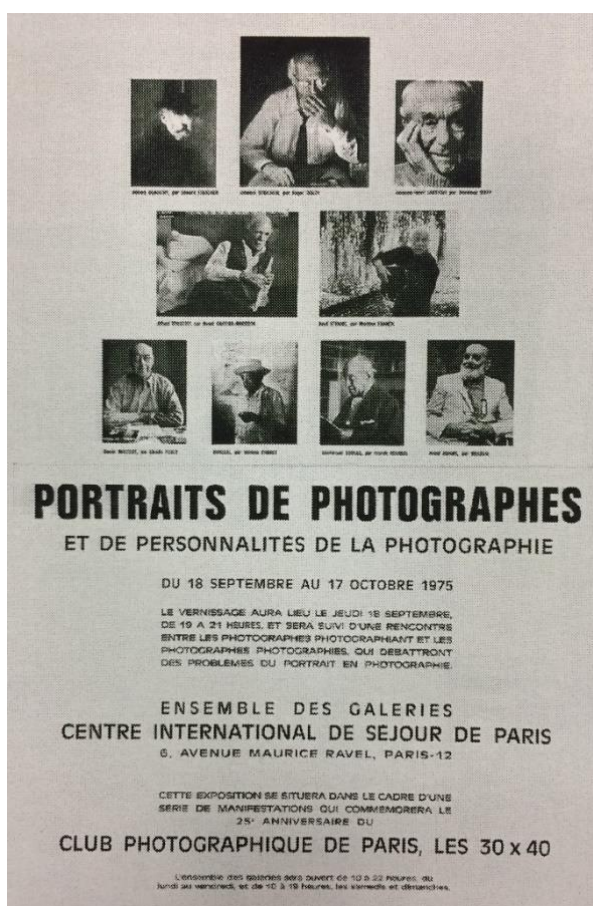


Figure 1. Affiche de l'exposition « Portraits de photographes » présentée au CISP du 18 septembre au 17 octobre 1975.

⁴³ Ralph Gibson au Club Photographie de Paris, Fonds du Club des 30x40, dossier « Jeune Photographie (1970-1973) » (SFP).

Le succès éditorial des « Chefs-d'œuvre de la photographie »

Au cours de l'année 1968, Agathe Gaillard réunit chez elle dix photographes à qui elle parle de son projet d'édition de cartes postales. À l'exception de quelques tentatives de musées américains, c'est une première mondiale. Selon elle, l'art ne doit pas être réservé qu'aux personnes aisées et pense que la photographie gagnerait à être diffusée largement dans l'espace grâce à ce format⁴⁴. En effet, ce dernier permet de réduire les coûts de fabrication car les cartes de 14,8 cm sur 10,6 cm sont imprimées à des milliers d'exemplaires réduisant ainsi leur rareté et ne coûtent qu'un franc seulement. Édouard Boubat, Henri Cartier-Bresson, Jean-Philippe Charbonnier, Michel Desjardins, Robert Doisneau, Léon Herschtritt, Man Ray, Willy Ronis, Jeanloup Sieff et Jean-Pierre Sudre valident le projet tandis qu'Agathe Gaillard choisit elle-même les photographies à imprimer chez Draeger, qui édite, entre autres, les ouvrages de Henri Cartier-Bresson. Pour cela, cinq critères sont établis par l'éditrice : les photographies doivent être simples pour être lisibles par le plus grand nombre, fortes et intemporelles pour être regardées dans la durée quel que soit le pays, elles doivent pouvoir se réduire au format souhaité, être caractéristiques du style du photographe et doivent permettre de créer des séries équilibrées. En décembre 1968, la première série éditée des « Chefs-d'œuvre de la photographie » se compose de dix cartes postales noir et blanc, tirées chacune à des milliers d'exemplaires. Agathe Gaillard parcourt les musées, tabacs, librairies et les « endroits où [elle] avait envie qu'elles soient⁴⁵ » afin de proposer aux commerçants principalement français et européens de les commercialiser. Certains acceptent, certains refusent⁴⁶. Alors que ces cartes étaient à l'origine destinées à ces commerces de proximité, elles entrent progressivement dans les galeries. Le galeriste américain Lee Witkin en commande en 1971 après les avoir vues à la galerie 2C2A lors de son séjour à Paris⁴⁷ puis confirme que leur vente est un succès dans plusieurs de ses lettres ultérieures⁴⁸.

Cette activité n'est pas qu'une opération financière qui permet de faire vivre la jeune femme mais une opération qui lui sert à entrer en contact avec de nouveaux photographes comme André Kertész. Contacté afin de réaliser une carte postale de sa célèbre photographie *Satiric Dancer* (fig.2), le photographe accepte volontiers la proposition d'Agathe Gaillard. Leur correspondance à ce sujet témoigne de l'organisation d'une telle activité éditoriale. Dans une

⁴⁴ Entretien avec Agathe Gaillard, *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Les points de vente à Paris : La Hune, La Demeure, Marbeuf, Lido, Or du Temps, FNAC, La Carterie, Pictorial Service, Tabac du Dôme, Tabac Henri-IV, Tabac Le Marigny, La Galère. En province : librairie Tessier (Nîmes), librairie Brissaud (Argentières), librairie du Grillet (Tournon), librairie de la Presse (Biarritz), CODEF (Mulhouse), Ciné-Photo-Club (Rouen).

⁴⁷ Lettre de Lee Witkin à Agathe Gaillard, 18 octobre 1971, Fonds Galerie Agathe Gaillard (BK).

⁴⁸ Lettres de Lee Witkin à Agathe Gaillard, 3 février et 13 juillet 1972, Fonds Galerie Agathe Gaillard (BK).

lettre du 27 mai 1969, l'éditrice propose à André Kertész de faire partie de la deuxième édition de cartes postales prévue pour l'automne 1969⁴⁹ et lui indique que Brassai, Emmanuel Sougez, Werner Bischof, Jacques-Henri Lartigue, Bill Brandt, Guy Bourdin et Manuel Alvarez Bravo ont déjà accepté d'y participer tandis que Robert Capa et Richard Avedon n'ont pas encore donné leur réponse. Contre l'impression de dix mille cartes postales, 400 francs sont directement versés au photographe. En plus de ces droits de reproduction, André Kertész exige 10% du prix de vente et propose également d'ajouter à la sélection sa photographie *Magda*, une photographie déjà éditée en carte postale par le *Museum of Modern Art* de New York (MoMA). L'édition de *Satiric Dancer* (fig. 2) rencontre rapidement un succès retentissant à l'échelle internationale, en témoigne les lettres qu'adresse Agathe Gaillard à André Kertész les 22 février 1972 et 15 décembre 1974⁵⁰, le tenant informé de la vente et de la réimpression de dix mille nouveaux exemplaires. Pourtant, l'édition de ces cartes postales de photographie était un pari risqué. Dans la capitale française, celles-ci se trouvaient en concurrence directe avec les cartes postales représentant la tour Eiffel.

Satiric Dancer n'est pas la seule carte à connaître un tel engouement. Il en est de même pour les autres cartes éditées, si bien que la presse se met à en parler⁵¹. La revue américaine *Popular Photography*, l'une des plus grandes revues de photographie de cette époque, consacre un article aux éditions Agathe Gaillard dans son numéro de septembre 1969. Alors qu'Agathe Gaillard a fait le premier pas avec André Kertész par l'intermédiaire de ses cartes postales, c'est l'inverse qui se produit avec Ralph Gibson venu séjourner à Paris en 1973. Lors de la première prise de contact, il déclare : « *it is part of the tradition now*⁵² » laissant penser que les éditions Agathe Gaillard sont désormais un passage obligé pour les photographes. Peu avant l'ouverture de la galerie, sur les cinquante cartes postales éditées (annexe 4, p. 193), certaines sont vendues à cinquante mille exemplaires, ce qui demande à l'éditrice un travail constant de réimpression entre 1968 et 1975. En tout, ce sont près de 600 000 cartes qui ont été vendues entre 1968 et 1975. Agathe Gaillard met un terme à cette activité avec l'ouverture de sa galerie mais continue d'écouler ses stocks au cours des années suivantes. Bien que la sélection des photographes proposés soit limitée, elle a tout de même permis d'établir un panorama partiel de l'histoire de la photographie et d'en suivre son évolution au fil des ans.

⁴⁹ Lettre de Agathe Gaillard à André Kertész, 27 mai 1969, Fonds André Kertész (MAP).

⁵⁰ Lettres de Agathe Gaillard à André Kertész, 22 février 1972 et 15 décembre 1974, Fonds André Kertész (MAP).

⁵¹ *Photographie Nouvelle, Techniques Graphiques, Le Figaro, Popular Photography Italiana, Réalités*.

⁵² Lettre de Ralph Gibson à Agathe Gaillard, 19 décembre 1973, Fonds Galerie Agathe Gaillard (BK).



Figure 2. André Kertész, *Satiric Dancer*, 1926.

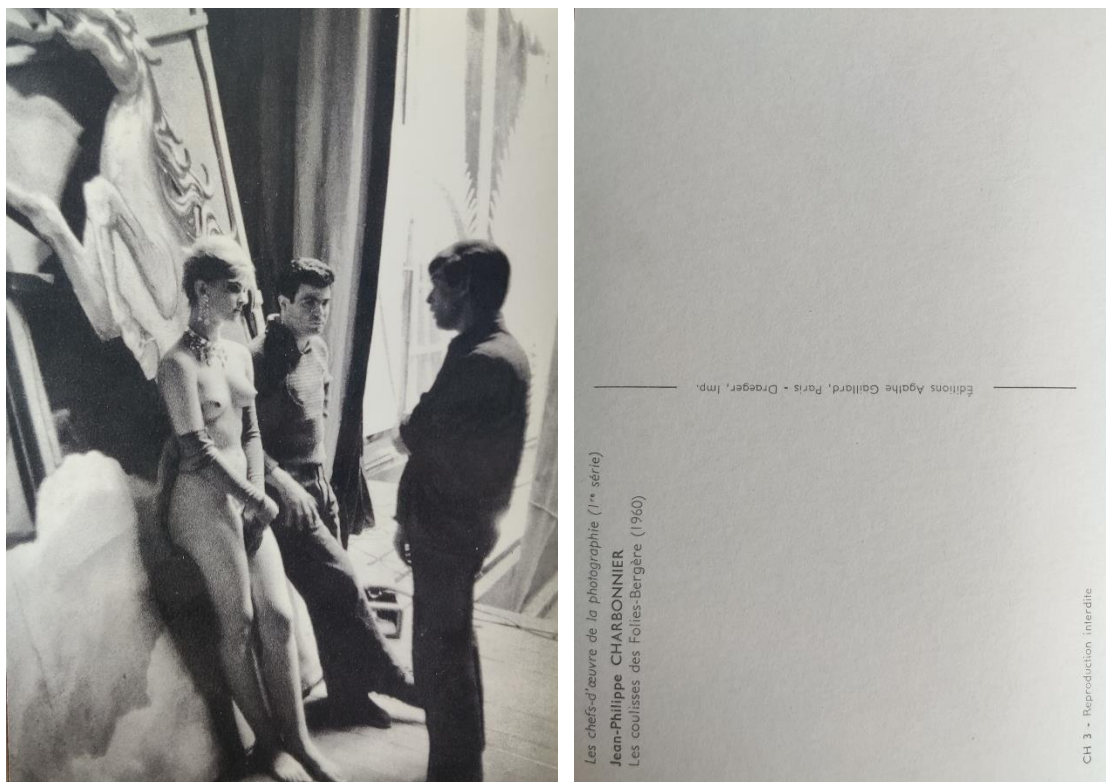


Figure 3. « Les Chefs d'œuvre de la photographie », 1^{ère} série. Jean-Philippe Charbonnier, *Les coulisses des Folies Bergère*, 1960, recto et verso.

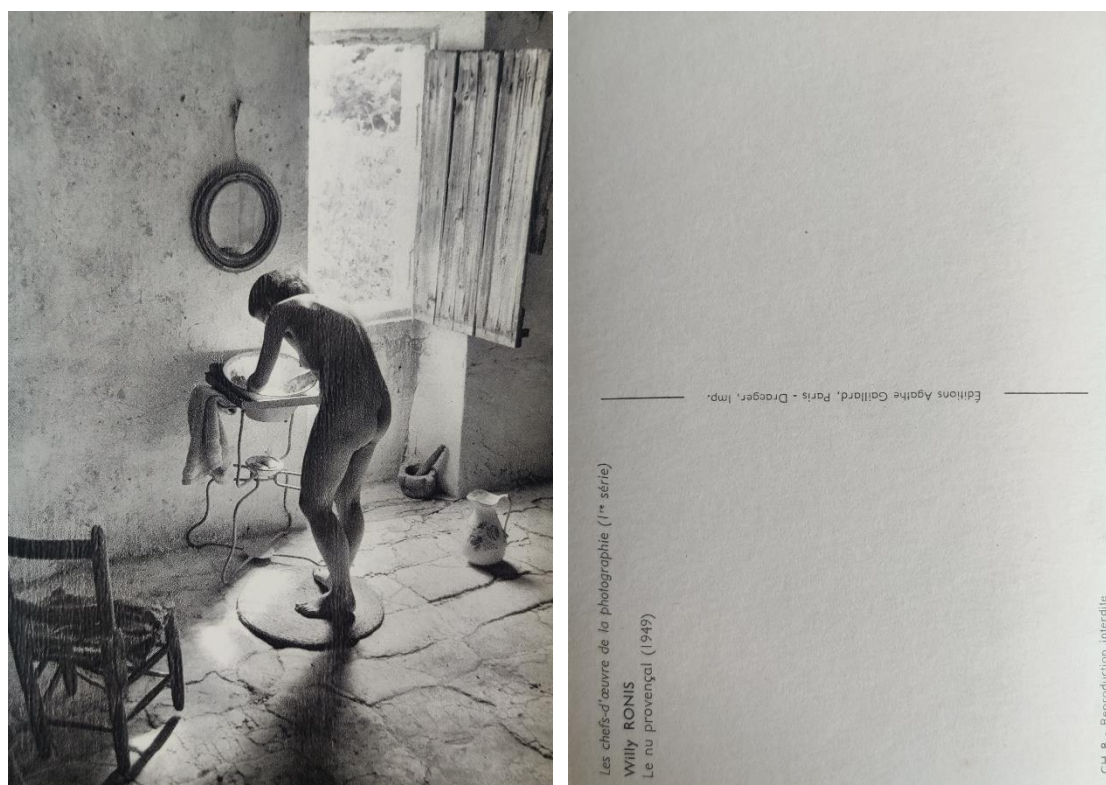


Figure 4. « Les Chefs d'œuvre de la photographie », 1^{ère} série. Willy Ronis, *Le nu provençal*, 1949, recto et verso.

Un tour d'horizon du marché des tirages photographiques

À l'échelle internationale, ce sont les villes de Londres et de New York qui forment les pôles les plus dynamiques du marché des tirages photographiques. Le galeriste Lee Witkin est pionnier en ouvrant sa galerie de photographie du même nom à New York en 1969. Vient ensuite la *Photographers' Gallery*, subventionnée par l'État, dans la capitale anglaise en 1971. Par la suite, d'autres initiatives voient le jour en Europe, à Milan et Cologne notamment. En France, le marché n'est pas encore structuré. Ce sont les galeries d'art qui s'essaient les premières à la vente de tirages comme La Demeure qui ouvre son département de photographie en 1968 et organise plusieurs expositions monographiques (fig. 5). Cependant, elle abandonne cette activité au bout de quelques années en raison du désintérêt croissant de sa galeriste pour le médium.



Figure 5. Vernissage de l'exposition "Jeanloup Sieff/Hippolyte Bayard" à la galerie La Demeure, 10 décembre 1968. De gauche à droite : Denis Brihat, Jean-Philippe Charbonnier, Agathe Gaillard et Jean Dieuzaide. Photographie de Yvette Troispoux.

La vente s'effectue également dans des « galeries » de photographie qui cumulent diverses fonctions, de la librairie au café en passant par la maison d'édition, afin de compléter cette activité de vente qui ne permet pas de vivre correctement. C'est le cas de la galerie Delpire fondée en 1963 à Paris, qui propose à la fois un espace d'exposition, une librairie, une maison d'édition et dont le modèle économique repose sur les revenus engendrés par l'agence

de publicité que possède Robert Delpire. En 1974, Claude Nori fonde Contrejour également dans la capitale, qui est à la fois un espace d'exposition, une maison d'édition et un journal. Ces galeries ne se trouvent pas seulement à Paris, ce mouvement connaît également une expansion en direction du sud. À partir de 1969, les magasins Fnac ouvrent des galeries de photographie dans plusieurs dizaines de villes françaises. Ces espaces sont uniquement dédiés à l'exposition et permettent d'accompagner la sortie d'ouvrages de photographes. De plus, une activité culturelle autour de la photographie voit le jour dans le sud de la France. Les Rencontres internationales de la photographie d'Arles, un festival annuel de photographie se déroulant en Arles, est initié par l'historien Jean-Maurice Rouquette, le photographe Lucien Clergue et l'écrivain Michel Tournier. À Toulouse, en collaboration avec la mairie, le photographe Jean Dieuzaide inaugure la galerie du Château d'Eau en 1974, qui ressemble davantage à un musée dans son organisation et son financement qu'à une galerie de photographie. L'ensemble de ces initiatives ont contribué à la reconnaissance artistique de la photographie en France. Cependant, ces « galeries » ne sont pas véritablement des galeries au sens marchand du terme. Elles ne tirent pas exclusivement leurs revenus de la vente de tirages photographiques, et parfois même, ne la pratiquent nullement.

C'est dans ce contexte qu'Agathe Gaillard s'est lancée dans l'ouverture de sa galerie. Comme l'a souligné Julie Verlaine dans *Les galeries d'art contemporain à Paris*⁵³, ce parcours est souvent mythifié. Dans ses mémoires, Agathe Gaillard nous explique qu'adolescente, elle est allée consultée une voyante qui lui a présagé un destin tout tracé :

Vous gagnerez votre vie dans le commerce de l'art. Vous êtes artiste mais pas créatrice. Ce sera quelque chose sur les murs, mais pas de la peinture, quelque chose d'autre, je ne sais pas, quelque chose de nouveau⁵⁴.

Pour comprendre ce parcours qui semblait tout tracé, il faut noter l'importance de son conjoint Jean-Philippe Charbonnier et des nombreux photographes qu'il lui a fait rencontrer et qui ont été déterminants pour la suite. La galeriste souligne d'ailleurs que si son conjoint avait été peintre, ce serait à la peinture qu'elle aurait sûrement consacré une grande part de sa vie.

⁵³ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, 2^e ed., Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

⁵⁴ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, op. cit., p 7.

PREMIÈRE PARTIE

LA GALERIE AGATHE GAILLARD ET LA CONSTRUCTION DU MARCHÉ DES TIRAGES DE COLLECTION

CHAPITRE 1

Des tirages de presse aux tirages de collection

Le vernissage de l'exposition *Days at sea* du photographe Ralph Gibson au soir du 10 juin 1975 signe le lancement de la galerie Agathe Gaillard. Lors de cette soirée, qui rassemble majoritairement des photographes, le projet est accueilli avec un grand enthousiasme. Toutefois, les semaines et les mois qui suivent cette ouverture ne sont pas toujours synonymes de quiétude et la galeriste fait rapidement face aux premières difficultés. Les critiques de la part des visiteurs fusent comme elle le rapporte dans ses mémoires : « Ils [des visiteurs] ne supportaient pas que des photos se présentent comme des œuvres d'art, avec un prix qui dépassait celui du film et du papier¹ » tandis que « des photographes [...] étaient dérangés par cette utilisation de la photo, qu'ils jugeaient contre nature² »

Les usages et la valeur octroyés à ces tirages photographiques suscitent des interrogations. Pour que ces derniers deviennent des objets d'art, le marché des tirages photographiques a adopté les conventions déjà en vigueur sur le marché de l'art contemporain. Pourtant, le tirage photographique est pourvu d'une caractéristique qui vient contredire ces principes : sa reproductibilité mécanique. Afin de rassurer les collectionneurs et protéger le travail des photographes, les acteurs du marché doivent éclaircir un certain nombre de procédés et établir des normes strictes. Surtout, le marché des tirages de collection redistribue les cartes : le photographe passe du statut d'illustrateur à celui d'auteur ; les

¹ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013, p. 16.

² *Ibid.*

agences de photographie, acteur historique du marché des tirages qui géraient les droits d'auteur des photographes doivent compter avec l'apparition des galeries qui introduisent un nouveau rapport de force sur un marché désormais tourné vers les États-Unis.

Le choix du quartier du Marais

Le projet des « Chefs d'œuvre de la Photographie » n'a jamais été une fin en soi. L'idée d'une galerie est évoquée dès l'année 1973, lors du séjour de Ralph Gibson à Paris, puis dans une lettre échangée avec lui en 1974³. C'est d'ailleurs ce dernier, avec Jean-Philippe Charbonnier, qui encourage Agathe Gaillard à se lancer dans cette aventure. Deux raisons majeures poussent l'éditrice à devenir galeriste. Elle expose la première lors d'un entretien avec la presse :

Il y a une raison profonde aussi (qui s'ajoute au désir de trouver de nouveaux débouchés aux photographes) : c'est que la photographie a été si mal traitée, si mal imprimée, si mal encadrée, si utilisée sans respect, le tout si frustrant pour les photographes, qu'on a éprouvé le besoin de revenir au tirage original, le vrai travail de photographe, directement sorti de ses mains⁴

Prenant le contre-pied des cartes postales, elle souhaite désormais se concentrer sur le tirage original, signé par le photographe et limité en nombre, qu'elle considère être « le vrai travail de photographe ». La deuxième raison est le manque de contact avec le public lors de l'édition de ses cartes postales. Conçue comme un espace d'échanges et de rencontres, Agathe Gaillard souhaite devenir l'intermédiaire entre les photographes, qu'elle admire et qu'elle veut défendre, et le public auquel elle s'identifie en tant qu'admiratrice de la photographie. La galerie entend également proposer une définition de la photographie, stimuler la création contemporaine et contribuer à l'élaboration de la culture et de l'art contemporain⁵, ce qui était limité avec les « Chefs d'œuvre de la photographie » malgré leur succès populaire.

³ Lettre de Ralph Gibson à Agathe Gaillard et Jean-Philippe Charbonnier, 26 avril 1974, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Ralph Gibson »

⁴ Anonyme, « Une galerie par mois : Agathe Gaillard », *Clair Obscur*, N°1, octobre 1975.

⁵ Yves Doazan, « Agathe Gaillard : une galerie photographique », *Photo-jeunesse*, novembre 1981.



Figure 6. L'emplacement de la galerie Agathe Gaillard dans le quartier du Marais (4^e arrondissement).

Au printemps 1975, Agathe Gaillard trouve ses locaux dans le quartier où elle habite, un critère essentiel dans la recherche de la jeune femme qui ne se voyait pas quitter son quartier⁶. Son choix se porte sur une rue anciennement malfamée et en cours de réhabilitation par la Ville de Paris où les loyers sont moins chers que dans les rues voisines (fig. 6). La rue du Pont Louis-Philippe (4^e arrondissement) se situe entre l'Île Saint-Louis et la rue de Rivoli et si ce choix peut sembler n'être qu'un hasard de circonstances, la situation géographique est pourtant exceptionnelle. Depuis le début des années 1970, le « quartier de Beaubourg » - appelé par la suite le « quartier du Marais » au fur et à mesure qu'il s'étend à l'est jusqu'à la place de la Bastille – connaît des transformations majeures⁷. De nombreuses galeries d'art contemporain font le pari de s'y installer en prévision de l'inauguration du futur Centre Pompidou prévue pour 1977. *L'Officiel des galeries* recense douze galeries en 1975 dans le quartier « Beaubourg Les Halles Marais », trente en 1977 et plus d'une cinquantaine en 1979⁸. Le 3, rue du Pont Louis-Philippe se situe à seulement cinq-cents mètres de l'un des plus

⁶ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013.

⁷ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, 2^e ed., Paris, Editions de la Sorbonne, 2019.

⁸ *Ibid.*

grands centres artistiques européens et au cœur d'un quartier qui se veut être la nouvelle place forte du marché de l'art parisien.

Dans sa galerie, Agathe Gaillard dispose de près de 120m² d'espaces d'exposition, divisés en trois parties. La première, qui donne sur la rue du Pont Louis-Philippe, est d'une superficie de 40m² (fig. 8). La deuxième, qui donne sur la rue des Barres, une rue parallèle à la rue Louis-Philippe, est d'une superficie de 37m² (fig. 9). Enfin, un sous-sol de 20m² situé sous le premier espace, complète le tout (fig. 10). Cette configuration a l'avantage de présenter trois espaces distincts, pouvant accueillir jusqu'à trois expositions différentes simultanément.



Figure 7. Façade de la galerie au 3, rue du Pont Louis-Philippe. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky.



Figure 8. Vue du premier espace d'exposition donnant sur la rue du Pont Louis-Philippe. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky.



Figure 9. Vue du deuxième espace d'exposition donnant sur la rue des Barres. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky.



Figure 10. Vue du troisième espace d'exposition, un sous-sol situé sous le premier espace d'exposition. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky.

Comme on peut l'apercevoir sur l'image ci-dessus (fig. 8), la vente de cartes postales se poursuit malgré tout. La galerie vend d'une part, la collection des « Chefs d'œuvre de la photographie » et d'autre part, de nouvelles collections analogues à celle-ci comme une série sur la photographie argentine contemporaine éditée par la maison d'édition La Azotéa à Buenos Aires⁹. Ainsi, deux logiques de production, en apparence contradictoires, cohabitent de manière originale à la galerie : l'art et l'industrie. Bien que ces deux objets n'appartiennent pas aux mêmes marchés, Agathe Gaillard a tenu à vendre les deux au sein de sa galerie. Selon elle, les cartes postales sont un souvenir du tirage de collection et permettent de le rendre plus vivant tandis que les tirages de collection sont une réalisation particulière car ils sont limités en raison de la fragilité de leur négatif¹⁰. Deux notions, l'unicité et la reproductibilité, avec d'un côté, des cartes postales qui sont proposées à la vente au plus grand nombre pour faire découvrir la photographie à moindre coût et de l'autre, des tirages de

⁹ Jean-Claude Gautrand, « Chroniques des gens d'images : les photos se vendent désormais comme des tableaux », *Parisien Libéré*, 30 juin 1975.

¹⁰ Propos recueillis par Jean-Jacques Bois, « Agathe Gaillard : l'autre réalité », février 1981, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Activité générale »

collection qui défendent l'idée qu'il existe des artistes parmi les photographes produisant des œuvres originales destinées à être collectionnées.

Le tirage original : un nouvel objet d'art en question

Le marché de l'art contemporain repose sur trois grands principes fondamentaux qui servent à certifier la valeur d'une œuvre. L'unicité permet d'assurer sa rareté. L'authenticité permet de garantir la signature d'une œuvre. L'innovation permet de souligner sa nouveauté. Tous trois forment ce que l'on appelle la convention d'originalité qu'ont adoptée les marchands d'art au début du XX^e siècle¹¹. Le marché des tirages photographiques adopte également cette convention lorsqu'il émerge afin de s'intégrer au marché de l'art contemporain déjà existant. Cependant, comme le souligne Walter Benjamin dans son ouvrage¹², la photographie bouleverse ces principes et le concept d'art en raison de sa reproductibilité mécanique. En effet, cette caractéristique propre à la photographie ne permet pas l'adoption de cette convention sans adaptation car la nature du médium repose sur sa diffusion. Un travail de définition par les acteurs du marché a été nécessaire afin que le tirage photographique puisse devenir original. Au cours des années 1970, ce travail est déjà bien entamé puisque les premiers marchands de photographies originales se sont réunis à New York afin d'établir des règles communes¹³. Celles-ci continuent de s'affiner jusqu'à la fin des années 1980.

Afin de répondre au critère d'unicité, la rareté d'un tirage photographique s'apprécie sur deux critères. D'une part, le tirage doit être numéroté et son nombre limité. Lorsqu'Agathe Gaillard ouvre sa galerie, aucune loi ne précise le nombre d'exemplaire à ne pas dépasser¹⁴. Toutefois, bien qu'illimité en théorie, l'usage fixe ce nombre en général entre vingt-cinq et trente. D'un point de vue technique, le négatif s'abîme au fur et à mesure des tirages. En raison du processus laborieux et coûteux en laboratoire, les photographes préfèrent limiter leurs tirages. La dimension artisanale du tirage vient d'ailleurs remettre en question la reproductibilité mécanique du tirage : les gestes du tireur ne peuvent pas se reproduire à l'identique. Certes, tous les tirages d'un même négatif se ressemblent à bien des égards mais ils possèdent des caractéristiques qui les rendent uniques. La limitation des tirages n'a donc pas été inventée pour le marché des tirages photographiques, au contraire, les photographes

¹¹ Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, « La construction sociale d'un marché : le cas du marché des tirages photographiques », François Eymard-Duvernay (dir.), *L'économie des conventions, méthodes et résultats*, t. 2, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2006, p. 45-60.

¹² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, 2013 [1955].

¹³ Gérard Barrère, « Les photographies : que valent-elles ? », *Connaissance des arts*, juillet 1976.

¹⁴ Ce n'est qu'en 1991 que les tirages originaux deviennent limités à trente exemplaires et intègrent, du point de vue juridique, la définition des œuvres d'art.

ont toujours très peu tiré et c'est pour cela que les tirages originaux sont des objets rares. La situation devient même paradoxale avec l'introduction de cette limitation : les tirages numérotés deviennent plus nombreux puisqu'ils sont tirés à dix, quinze, vingt voire trente exemplaires, que les tirages non numérotés qui ne dépassent parfois pas la dizaine d'exemplaires.

D'autre part, une hiérarchie de valeur entre les différents tirages s'est mise en place pour en valoriser certains au détriment d'autres. Le tirage à la plus grande valeur et le plus recherché est le tirage vintage, *vintage print*, tirage d'époque ou encore tirage original d'époque. Il est contemporain à la prise de vue et réalisé à partir du négatif original par le photographe ou sous son contrôle direct. La hiérarchie s'établit ensuite comme suit : un tirage effectué à partir d'un négatif original par le photographe ou sous son contrôle direct quelques années après la prise de vue (tirage original), un tirage effectué à partir d'un négatif original par une personne autorisée par le photographe après la mort de ce dernier, un tirage effectué à partir d'un négatif original par un tiers avec le consentement du photographe et un tirage effectué à partir d'une copie d'un négatif original (contretype). Cette hiérarchie cache néanmoins une subtilité derrière le terme de tirage d'époque. Il est entendu que plus un tirage a été réalisé il y a longtemps, plus il aura de la valeur. Un tirage réalisé et vendu dans les années 1980 n'est pas un tirage d'époque, bien qu'il soit contemporain à la prise de vue. Entre une photographie d'André Kertész et son tirage réalisé dans les années 1920 (un tirage original d'époque) et une autre photographie prise et tirée dans les années 1960 par lui ou sous son contrôle direct (un tirage original), bien que les deux tirages soient réalisés peu de temps après la prise de vue, le premier possède une plus grande valeur en raison *de facto* de sa rareté. Le terme de « vintage » ou « d'époque » n'est pas clairement défini par les acteurs du marché des tirages de collection. Le *vintage print* désigne les tirages réalisés entre le XIX^e siècle et globalement le premier tiers du XX^e siècle, issus de négatifs parfois perdus ou abîmés qui ne peuvent plus être utilisés. L'apparition de la presse illustrée dans les années 1930 et l'augmentation du nombre d'agences de photographie dans les années 1960 ont favorisé la sauvegarde des négatifs. À partir de cette époque, les tirages issus de ces négatifs deviennent moins rares et donc moins chers que les premiers. Par convention, on parle du tirage original pour désigner un tirage signé et limité car c'est le tirage le plus répandu sur le marché.

L'intervention d'un tiers dans la réalisation du tirage pose question vis-à-vis du critère d'authenticité. Peut-on parler d'authenticité si une partie du travail n'est pas effectuée par la personne qui le signe ? Pour cette raison, les tirages effectués sous le contrôle direct du photographe ou par une personne autorisée ont une plus grande valeur que les tirages qui sont réalisés après la mort de l'auteur avec ou sans ses instructions. Pour compléter cette

hiérarchie, sont considérés comme originaux uniquement les tirages signés de la main du photographe.

L'innovation n'est pas un critère que peuvent décider seuls les photographes ou les galeristes. Elle est le fruit d'un travail concomitant des conservateurs, des critiques, des historiens et des galeristes sur un temps long :

Le travail des galeries mais aussi des critiques ou des commissaires d'exposition consiste essentiellement à construire un discours de légitimation de la nouveauté par rapport au passé et d'encourager, par la publication de catalogues, d'articles critiques et l'organisation d'exposition, une dynamique mimétique des autres artistes¹⁵

L'établissement puis l'adoption de ces critères d'originalité contribuent à l'émergence du marché des tirages de collection à partir de la fin des années 1960 qui se distingue des marchés de la presse et de l'édition reposant sur des logiques industrielles de reproductibilité. Cependant, la mise en pratique peut se révéler plus compliquée qu'il n'y paraît, les critères n'étant pas sans défaut et la profession étant marquée par une forte volonté d'indépendance des photographes¹⁶. Agathe Gaillard entre régulièrement en conflit avec les photographes qui refusent de numéroter leurs tirages. Il est parfois compliqué de le faire : il ne s'agit pas seulement d'inscrire ce nombre sur le tirage mais d'anticiper le nombre de tirages qui pourraient être réalisés et d'être contraint par la suite à suivre cette limitation. En somme, il est difficile dans les faits de contrôler le nombre de tirages réalisés. Par conséquent, circulent sur le marché des tirages dont les indications ne rendent pas compte de la réalité : le plus souvent, il y a moins de tirages réellement réalisés par rapport au nombre annoncé. Ainsi, un tirage peut tout à fait indiquer être un exemplaire d'une série de vingt et être un tirage unique. La hiérarchie des valeurs entre tirages n'est, elle aussi, pas toujours respectée par la galeriste. Au cours d'un des entretiens réalisés, elle justifie ce choix par le fait que tous les tirages vintages ne sont pas bons, techniquement et esthétiquement parlant, et que la finition du tirage prime, selon elle, sur son ancienneté¹⁷. Sur ce marché, dont l'objet est le résultat à la fois d'une prise de vue et de la réalisation d'un tirage, ces deux étapes ont autant d'importance l'une que l'autre.

Au-delà de cette convention sujette à débat, la valeur du tirage original repose avant tout sur son essence : il est la traduction exacte de la vision et de la volonté d'un photographe,

¹⁵ Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, N°22, septembre 2008 [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1005> [consulté le 26 mai 2022].

¹⁶ Clara Bouveresse, « Le marché de l'art à la conquête de la photographie, 1991 », Julie Verlaine (dir.), *Le comité professionnel des galeries d'art : 70 ans d'histoire, 1947-2017*, Paris, Hazan, 2017, p. 81-85.

¹⁷ Entretien avec Agathe Gaillard, Paris, 1^{er} mars 2021.

ce qui le différencie fondamentalement des tirages de presse ou d'édition. Autre différence, le tirage est conçu spécialement pour l'exposition et/ou la collection : il a pour finalité d'être une œuvre d'art. C'est dans cette optique qu'Agathe Gaillard conçoit et envisage sa nouvelle aventure.

Un nouveau rapport de force entre les agences de photographie et les galeries

Durant les années 1960 et 1970, la télévision envahit les foyers et provoque le déclin de la presse illustrée. Les photographes ne peuvent pas rivaliser avec les images retransmises en direct sur les chaînes d'informations et commencent à photographier d'une manière nouvelle. Désormais, la presse recherche des regards singuliers et assume son approche subjective des événements : la figure d'auteur émerge. En France, la loi du 11 mars 1957 élargit la définition du droit d'auteur aux techniques d'enregistrement et de reproduction et permet aux photographes qui font preuve d'une implication dans leur photographie de bénéficier d'avantages. Le photographe quitte la sphère médiatique pour la sphère intellectuelle et culturelle¹⁸ : son œuvre est protégée légalement au titre d'œuvre originale et il peut l'exploiter de manière indépendante. Bien que la photographie ait été incluse à la définition du droit d'auteur, la galerie Agathe Gaillard ne bénéficie pas d'exonérations au cours de la période. La taxe qu'elle doit payer sur chaque transaction s'élève à 17,6 % alors qu'elle est de 8 % pour les œuvres d'art¹⁹. La photographie acquiert alors le statut d'œuvre originale, conféré par la loi du 11 mars 1957, mais par encore celui d'œuvre d'art. Cette subtilité souligne bien les paradoxes du tirage photographique et les difficultés qu'il rencontre dès son entrée sur le marché de l'art.

Les agences de photographie sont un acteur historique du marché des tirages photographiques. Depuis l'essor de la presse illustrée des années 1930, elles gèrent la distribution et la diffusion de photographies et les revenus liés aux reproductions de ces dernières dans la presse et l'édition. Le photographe cède alors une partie de ses droits sur ses travaux. Avec l'arrivée des galeries et le déclin de la presse, leur place est sérieusement remise en question. En témoigne la part très faible des photographes de la galerie représentés par des agences photographiques au cours de la période qui s'élève à 8 % (tableau 1). L'écrasante majorité des photographes représentés par la galerie n'a jamais été en agence (70 %) ou l'a quittée avant ou au cours de la période (15 %). Cet exil des agences vers les galeries montre un engouement des photographes pour le marché des tirages de collection

¹⁸ Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

¹⁹ Jean-Claude Gautrand, « Photographier... », *Culture et Communication*, juin 1980.

qui cherchent à retrouver une certaine liberté artistique et à diversifier leurs revenus. Cet exil est toutefois à nuancer car il a commencé avant l'apparition des premières galeries de photographies. Depuis les années 1920, les photographes expriment de plus en plus leurs sensibilités à travers leurs reportages. Les rédactions portent davantage leur attention sur le style d'un photographe que sur l'information en elle-même lors du processus de recrutement²⁰. À partir des années 1950, les photographes cherchent une alternative à la presse traditionnelle. La création de l'agence Magnum en 1947 marque un tournant dans le rapport entre les photographes et leur production photographique²¹. Magnum est une agence photographique dont les photographes membres sont actionnaires de la société. Ils prennent part à toutes les décisions qui la concernent et surtout, restent propriétaires de leurs photographies. D'autres agences de photographie comme VU', Viva et Gamma dans les années 1970 cherchent elles aussi une voie alternative dans la gestion et la distribution de photographies. On peut affirmer que la multiplication des galeries de photographie achève un processus déjà entamé depuis deux décennies et que ces dernières représentent désormais une voie sérieuse pour les photographes souhaitant échapper aux commandes de la presse et évoluer directement sur la scène artistique en tant que photographe-artiste.

	Effectif	Part (en %)
Part des photographes en agence jusqu'en 1984	5	8 %
Part des photographes qui ne sont plus en agence ou qui l'ont quittée avant 1984	9	15 %
Part des photographes qui n'ont jamais été en agence	42	70 %
Aucune donnée	4	7 %
Total	60	100 %

Tableau 1. Part des photographes du corpus représentés par des agences de photographie jusqu'en 1984

²⁰ Sylvie Pflieger et Dominique Sagot Duvaux, *Le marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994.

²¹ Clara Bouveresse, *Histoire de l'agence Magnum. L'art d'être photographe*, Paris, Flammarion, 2017.

Des photographes comme Henri Cartier-Bresson, Denis Brihat, Jean-Philippe Charbonnier, Édouard Boubat, Gisèle Freund et Jeanloup Sieff, quittent leur agence avant ou peu avant l'ouverture de la galerie. Pour tous, ce retrait est également synonyme d'arrêt des commandes pour la presse sauf pour Jeanloup Sieff, qui continue d'en honorer certaines alors qu'il expose ses œuvres à la galerie. Il faut dire que certains de ces photographes, nés au début du siècle, vieillissent et ne peuvent plus réaliser autant de reportages qu'avant. Henri Cartier-Bresson se retire de l'agence Magnum à partir de 1974 tout en y laissant ses archives et leur gestion. La même année, Jean-Philippe Charbonnier se retire de l'agence Rapho. Gisèle Freund et Denis Brihat les avaient quittées plus tôt : en 1954 pour la première (agence Magnum) et 1958 pour le second (agence Rapho). Seul deux photographes quittent leur agence au cours de la période : Marc Riboud quitte l'agence Magnum en 1979 et Burk Uzzle la quitte en 1983. Cependant, avoir quitté une agence photographique ne signifie pas pour ces photographes reprendre leurs droits sur les négatifs déposés. Un compromis est passé entre les agences et les galeries : les agences continuent de diffuser l'œuvre sur les marchés traditionnels qui étaient les leurs et les galeries gèrent uniquement les tirages originaux²². Cet accord donne un certain avantage à Agathe Gaillard car les photographes avec qui elle travaille ont une influence plus ou moins importante selon les agences : Jean-Philippe Charbonnier est très proche de la direction de l'agence Rapho tout comme Henri Cartier-Bresson de l'agence Magnum qu'il a lui-même fondée. Il en est de même pour les photographes toujours en agence au cours de la période. Parmi le corpus de photographes, Martine Franck, Robert Doisneau, Richard Kalvar et Marina Faust, sont toujours représentés par des agences (l'agence Rapho pour Robert Doisneau et l'agence Magnum pour les autres).

Les fonctions de ces agences photographiques restent celles qu'elles ont occupées autrefois mais elles s'inscrivent désormais dans de nouveaux réseaux de circulations des images. Le marché des tirages de collection se construit autour des galeries, qui apparaissent comme les nœuds centraux de ces nouveaux échanges et les agences sont écartées de ce nouveau marché mondialisé naissant.

La constitution d'un réseau mondialisé dominé par les États-Unis

La création de galeries de photographie à travers le monde constitue un réseau parallèle aux agences photographiques à mesure que la photographie est légitimée sur le marché de l'art. Le marché des tirages de collection fonctionne de manière plus ou moins centralisée. En théorie, chaque photographe est représenté par une galerie-mère qui gère ses

²² Entretien avec Agathe Gaillard, Paris, 2 novembre 2021.

tirages originaux. Puis, à l'échelle de chaque pays, une galerie possède une exclusivité sur les artistes. La galerie-mère est la galerie qui connaît le mieux l'artiste et dans laquelle sont stockés les tirages et de la documentation pointue sur l'œuvre de ce dernier. Elle les prête selon les besoins pour des expositions aux galeries étrangères. En pratique, les photographes ne sont pas toujours représentés par des galeries-mère. Dans ce cas, ils ont une galerie de prédilection dans les différents pays où ils exposent et fournissent eux-mêmes les tirages demandés. Il arrive parfois qu'un même photographe soit présent dans plusieurs galeries d'un même pays. C'est le cas par exemple du jeune photographe français Hervé Guibert, qui expose successivement à la Remise du Parc en 1979 et à la galerie Agathe Gaillard en 1980²³ ou du photographe espagnol Joan Fontcuberta qui quitte la galerie Agathe Gaillard pour la galerie Zabriskie en 1983 tout en laissant quelques tirages en dépôt à la galerie²⁴. Les photographes ayant le dernier mot sur la manière dont leur œuvre doit être gérée, le marché des tirages de collection n'est qu'arrangements à l'amiable à ses débuts.

Ce réseau ainsi constitué permet une plus grande diffusion des tirages. En raison de leur taille et de leur relative solidité, par rapport à des toiles ou à des sculptures, les prêts d'œuvres ou d'expositions entières sont monnaie courante sur le marché des tirages de collection. Agathe Gaillard collabore à diverses reprises avec des galeries du monde entier, principalement américaines. Lors de l'exposition des « Nus » de Bill Brandt²⁵, la galeriste échange avec Barbara Llyod, une des directrices de la galerie Marlborough de Londres. Pour les photographes américains Larry Clark et John Pfahl, l'intermédiaire est la Robert Freidus Gallery à New York. Dans ce cas, Agathe Gaillard n'échange pas directement avec les photographes en vue de leur exposition.

Concernant la fixation des prix, les photographes jouent un rôle important. Ils sont fixés entre la galerie-mère et le photographe. Pour les photographes exposés aux États-Unis, les prix sont fixés sur le cours du dollar et sont ensuite convertis en francs ou en livres sterling. Le marché des tirages photographiques et de l'art en général étant plus important aux États-Unis²⁶, les directives viennent de l'autre côté de l'Atlantique. Dans une lettre du 5 mai 1981, Henri Cartier-Bresson informe Agathe Gaillard de la régularisation des prix de ses tirages :

Nous sommes tous d'accord qu'il ne serait pas correct d'avoir des prix différents en Europe et en Amérique. Je te demanderai donc de fixer les prix français au cours du dollar au jour où tu traites avec tes clients et de le mentionner au bas de la commande que tu m'envoies : Dollar à Frs... Le marché des tirages collectionneur

²³ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, du 6 mai au 24 mai 1980.

²⁴ Lettre de Joan Fontcuberta à Agathe Gaillard, 25 août 1983, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Joan Fontcuberta »

²⁵ Bill Brandt, *Nus*, du 21 octobre au 28 novembre 1981.

²⁶ Hervé Guibert, « Un territoire fascinant », *Le Monde*, 1^{er} février 1978. On compterait 50 galeries qui vendent de la photographie à New York.

étant aux États-Unis, c'est Helen [Helen Wright, son agent] qui te préviendra en cas de changement de tarif²⁷.

Ces réglementations sont nécessaires afin de ne pas pénaliser l'acquéreur et de montrer le sérieux des photographes et des galeristes dans leur pratique marchande. Puisque deux tirages similaires peuvent se vendre simultanément à deux endroits différents, le marché des tirages photographiques se doit de proposer des prix justes, donc similaires, aux collectionneurs américains et européens.

Entre le milieu des années 1970 et le début des années 1980, le marché des tirages de collection adopte des normes en vigueur sur le marché de l'art. Destiné à la presse, à l'édition ou à la publicité jusqu'aux années 1960, le tirage photographique devient un objet d'art à collectionner. Un marché, dont le centre de gravité sont les États-Unis, se met en place. Cependant, la rigueur avec laquelle les acteurs de celui-ci établissent les normes ne suffit pas, à elle seule, à le légitimer en raison de son statut particulier. Dans la seconde moitié des années 1970, la question de savoir si la photographie est un art se pose encore. Pour rassurer les collectionneurs encore frileux, les galeries de photographie doivent faire preuve de pédagogie, constituer des réseaux professionnels et élargir leurs soutiens afin de peser sur le marché de l'art.

²⁷ Lettre de Henri Cartier-Bresson à Agathe Gaillard, 5 mai 1981, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Henri Cartier-Bresson »

CHAPITRE 2

Légitimer un marché en construction

Lors d'un entretien pour le journal *Le Monde* en 1979, à la remarque « Acheter ou vendre une photo est une pratique qui n'est pas encore tout à fait acquise en France, c'est presque un geste subversif... », Agathe Gaillard répond : « Au début, quand on me donnait de l'argent contre une photo, j'avais l'impression de faire quelque chose de défendu¹ »

Au tournant des années 1980, la photographie n'a pas encore conquis le marché de l'art. En l'absence de grands collectionneurs, les ventes de tirages représentent une part très faible des transactions, du point de vue numérique et financier. Les galeries doivent alors composer avec un cercle restreint de soutiens et chercher à l'élargir progressivement. À Paris, Agathe Gaillard est soutenue par le milieu photographique : les photographes et leurs amis se pressent au 3, rue du Pont Louis-Philippe à chaque vernissage. Issue d'un rassemblement inédit de galeries de photographie, l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO), créée en 1982 et présidée par Agathe Gaillard, cherche à encadrer et protéger le marché des tirages photographiques. Malgré des débuts prometteurs, elle se heurte aussi à ses premières difficultés. La presse nationale et régionale grand public, pionnière en matière de critique photographique, contribue à légitimer la programmation de la galerie tout en lui apportant une meilleure visibilité.

¹ Hervé Guibert, « Spéculations sur la photographie », *Le Monde*, 27 décembre 1979.

La vente de tirages de collection : un modèle économique fragile

Nous l'avons vu dans le prologue, le modèle économique sur lequel reposent les galeries de photographie est fragile. Peu d'entre elles tiennent leur budget. La galerie Agathe Gaillard, qui a perduré jusqu'en 2017, fait figure d'exception dans ce paysage. Bon nombre de galeries photographiques ferment leurs portes au cours des années 1980 et 1990 ou transforment leurs activités économiques afin d'être plus rentable. Bien que le fonds de la galerie conservé à la Bibliothèque Kandinsky ne dispose d'aucun élément comptable relatif à la situation économique et financière de la galerie, quelques remarques peuvent être faites sur son fonctionnement.

Les recettes de la galerie proviennent de diverses sources. La part la plus importante est issue de la vente de tirages originaux. La majeure partie du temps, un accord oral est passé entre le photographe et la galeriste sur le partage des recettes d'une vente. Sur celle-ci, la galeriste touche une commission comprise entre 30 % et 40 % du prix du tirage. Dans le cadre d'une collaboration avec une galerie étrangère, la commission est partagée entre les deux galeries et les tirages non vendus doivent être retournés. Toutefois, cette coopération n'est pas toujours facile et les règles bien établies non plus. Dans une lettre qu'adresse Ralph Gibson à Agathe Gaillard à l'automne 1975², le photographe exprime ses doutes ou tout du moins ses inquiétudes quant à la conclusion de la vente de l'un de ses tirages : il informe Agathe Gaillard que sa galerie américaine a un client pour un de ses tirages stocké au 3, rue du Pont Louis-Philippe³. Dans ce cas de figure, Agathe Gaillard ne touche pas les 40 % de commissions pour cette vente mais seulement 10 %. La galerie américaine qui a trouvé un client empoche les 40 % et Ralph Gibson le reste, c'est-à-dire 50%. Cependant, cette opération ne fonctionne que si les deux galeries souhaitent procéder à cette vente ensemble et Ralph Gibson doute de cette intention. Le photographe se retrouve dans une situation compliquée car les deux galeries auxquelles il a confié ses tirages doivent trouver un compromis malgré deux cultures professionnelles distinctes : le photographe parle volontiers de « french approach⁴ » pour qualifier les pratiques des galeries françaises qui revendiquent une certaine indépendance vis-à-vis du marché américain. Une telle organisation du marché demande aux galeristes une réelle volonté de coopérer dans l'intérêt de l'artiste et pas uniquement dans leur propre intérêt. En règle générale, dans le cas où la galerie coopère avec une galerie étrangère sur une exposition, les recettes sont divisées équitablement en deux. À

² Lettre de Ralph Gibson à Agathe Gaillard, 12 septembre 1975, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Ralph Gibson »

³ Lettre de Ralph Gibson à Agathe Gaillard, 12 octobre 1975, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Ralph Gibson »

⁴ *Ibid.*

ces commissions s'ajoutent la vente des cartes postales à 1 franc, qui est encore importante sur la période, et celle des catalogues, des revues et des ouvrages divers en fonction de la programmation de la galerie. Le rayon « librairie » de la galerie est toutefois peu fourni car Agathe Gaillard n'a pas les moyens logistiques et financiers, à ses débuts, pour commander des ouvrages. Des revues de proximité telles que *Jeune Photographie*, éditée par le Club des 30x40, peuvent être proposées à la vente.

Le fonctionnement général d'une galerie engendre également une partie importante de frais. Concernant les cartes postales, Agathe Gaillard reverse des droits de reproduction au photographe⁵ et prend en charge les taxes et les coûts de fabrication. Pour les tirages originaux, le photographe prend en charge cette fois-ci les coûts de fabrication et d'envoi mais la galeriste doit se charger de l'achat des cadres, de l'édition et de l'envoi des cartons d'invitations, de l'impression des affiches et des commandes de boissons et nourriture pour le vernissage. Sur le plan fiscal, la galerie Agathe Gaillard n'est pas une galerie d'art mais un établissement industriel. Agathe Gaillard est considérée comme une commerçante indépendante et non comme une galeriste d'art, ce qui signifie que la taxe prélevée sur le prix des tirages originaux, tout comme ceux des cartes postales, s'élève à 18,6 %⁶. Bien que les photographes qu'elle représente bénéficient du statut d'auteur et des avantages fiscaux qui l'accompagnent, elle ne bénéficie pas de la taxe à 8 % réservée aux œuvres d'art⁷. L'ambiguïté du statut du tirage, coïncé entre œuvre originale et œuvre d'art, a donc de lourdes répercussions sur les finances de la galerie. En somme, après avoir reversé la commission au photographe et payé la taxe, il reste à Agathe Gaillard environ 20 % du prix du tirage pour payer les frais annexes liés à l'exposition (cadres, cartons d'invitations, affiches et vernissage).

Mise à part les expositions, la galeriste a d'autres frais à honorer liés à la gestion de son établissement. Il s'agit des charges courantes d'eau et d'électricité, et du loyer qui s'élève à 19 000 F sur l'année⁸. Sachant que le tirage d'un jeune photographe se vend autour de 500 F et que celui d'un photographe plus reconnu autour de 1 500 à 2 000 F, Agathe Gaillard ne fait pas de bénéfice durant ses premières années d'activité⁹. Cette situation s'explique aussi par sa volonté de proposer des œuvres relativement accessibles par rapport au reste du marché de l'art contemporain. Dans une lettre qu'elle adresse à André Kertész peu avant son

⁵ Voir Prologue.

⁶ Françoise Ayxendri, « Entrée officielle de la photographie », *Le Matin de Paris*, 1982.

⁷ C'est en 1991 que les galeries de photographies passent du statut d'établissement industriel à celui de galerie d'art. Voir à ce sujet Clara Bouveresse, « Le marché de l'art à la conquête de la photographie, 1991 », Julie Verlaine (dir.), *Le comité professionnel des galeries d'art, 70 ans d'histoire*, Paris, Hazan, 2017, p. 81-85.

⁸ Dossier « Les galeries », *Le Quotidien de Paris*, numéro spécial photographie, 1^{er} septembre 1981, p. 46.

⁹ Dossier « Les galeries à l'épreuve », *Les Nouvelles Littéraires*, 8 juillet 1976.

exposition en 1975¹⁰, elle émet des réserves quant aux prix demandés par le photographe : ce dernier lui demande un peu plus de 200 dollars par tirage soit 850 F. Afin de vivre toutefois correctement de la vente des tirages, la galeriste alterne expositions de photographes historiques, susceptibles d'attirer plus de visiteurs, et expositions de jeunes talents récemment découverts. L'organisation de son local d'exposition en trois espaces distincts lui permet ainsi d'atteindre un équilibre budgétaire et de suivre la règle qu'elle s'impose : celle de proposer des prix relativement bas afin d'en faire bénéficier de nouveaux collectionneurs. Entre 1975 et 1980, ce sont les grands photographes reconnus qui contribuent à la pérennité de l'enseigne. Ainsi, il n'est pas rare de voir exposés deux photographes simultanément¹¹. L'un étant confirmé et l'autre un peu moins. C'est le cas lors de l'exposition d'Edward Weston et de Claude Batho en 1977 et celle de Germaine Krull et de Jean-Philippe Charbonnier en 1978. Dans les deux cas, le premier photographe assure la « tête d'affiche » tandis que le second est un photographe récemment révélé au public.

	1975		1976		1977
Jaromir Funke	400 F	Erica Lennard	400 F	Michel Kempf	500 F
Ralph Gibson	820 F	Manuel Alvarez Bravo	1 000 F	Edward Weston	1 250 F
Henri Cartier-Bresson	1 500 F	André Kertész	1 500 F	Bill Brandt	1 500 F

Tableau 2. Échantillon des prix moyens affichés à la galerie pour un tirage original entre 1975 et 1977

Dans un premier temps, les prix s'échelonnent entre 500 F et 1 500 F (tableau 2). Pour ce tableau, les dates de 1975 à 1977 ont été choisies car davantage d'informations concernant les prix des tirages sont disponibles. Le fait de comparer trois années rend nettement visible

¹⁰ Lettre de Agathe Gaillard à André Kertész, 16 septembre 1975, Fonds André Kertész (MAP).

¹¹ Il ne s'agit pas d'une exposition collective mais de deux expositions distinctes.

le modèle économique de la galerie qui ne change pas entre 1975 et 1977 : trois gammes de prix sont présentées aux visiteurs. Les photographes récemment découverts, étrangers ou français, commencent entre 400 et 500 F. Les photographes un peu plus confirmés se trouvent en milieu de gamme avec des prix qui avoisinent les 1 000 F. Les photographes historiques dépassent largement les 1 000 F et peuvent parfois atteindre les 2 000 F ou 3 000 F voire plus pour certains tirages très rares et recherchés. Ces prix représentent toutefois une moyenne car tous les tirages d'un photographe ne se vendent pas au même prix en fonction de leurs caractéristiques. Ce tableau souligne la façon dont les photographes confirmés compensent les photographes débutants.

Le modèle économique de la galerie repose également sur une autre caractéristique. Agathe Gaillard présente des tirages photographiques qui se situent sur les deux marchés principaux de la photographie : la photographie dite « ancienne » où se vendent des *vintage prints* et la photographie contemporaine d'après-guerre où se vendent des tirages originaux. Cette présence sur les deux marchés présente un atout considérable. Les tirages *vintage*, plus anciens et plus rares que les tirages originaux, se vendent plus chers que les tirages originaux. Ils sont recherchés par les antiquaires et les brocanteurs, ce qui élargit le cercle des collectionneurs habituellement présents à la galerie. Dans un entretien accordé à *Paris-Match* en 2005, la galeriste se souvient avoir réalisé une vente mémorable d'un tirage de *La Fourchette* d'André Kertész pour 8 000 F en 1976¹².

« Chez Agathe¹³ » : un lieu de rassemblement pour la photographie

Les diverses craintes suscitées par la nature reproductible de la photographie ne favorisent pas l'émergence d'une génération de collectionneurs. La pratique qui consiste à collectionner des tirages photographiques reste marginale sur le marché de l'art et parfois totalement incomprise. Or, pour exister et subvenir à ses besoins, la galerie a besoin d'un public fidèle et engagé dans sa cause.

Il n'est pas aisé d'obtenir des informations sur ces collectionneurs d'un nouveau genre mais quelques sources du fonds de la galerie Agathe Gaillard nous permettent d'établir une esquisse de son profil sociologique. La méthode employée ici est celle de l'analyse des photographies de vernissage à la galerie réalisées par la photographe Yvette Troispoux. Une source riche en informations mais qui comporte de nombreuses lacunes. Les vernissages sont

¹² Gaillac-Morgue, « Agathe Gaillard, un autoportrait très imagé », *Paris Match*, 2005, p. 32-33.

¹³ Expression tirée de *Souvenirs d'Agathaland*, un texte écrit par le critique au journal *Libération*, Christian Caujolle, à l'occasion du vingtième anniversaire de la galerie.

des moments particuliers de la vie de la galerie : sont invitées des personnes soigneusement choisies par la galeriste et les artistes. Ils ne nous donnent qu'une indication partielle de la fréquentation de la galerie.

Les vernissages sont un temps fort des sociabilités à la galerie. Dans un entretien pour un journal, Agathe Gaillard déclare qu'ils sont « une fête que les photographes font à leurs amis photographes¹⁴ ». En effet, le premier groupe parmi le public que l'on peut distinguer est celui des photographes. Ces derniers peuvent aussi bien être des photographes représentés par la galerie que des photographes amis ou admiratifs du photographe exposé. Certaines expositions attirent d'ailleurs plus les photographes que les autres groupes de visiteurs. Lors de l'exposition d'August Sander, l'ensemble des tirages a été acquis par des photographes¹⁵. Il s'agit pour ces derniers d'acheter le travail d'un confrère qu'ils considèrent comme un maître. Cette pratique souligne la capacité des photographes à reconnaître sans doute mieux que le reste des visiteurs le potentiel des tirages photographiques et à distinguer les bons des mauvais. Ainsi, sont passés à la galerie des photographes tels que Brassai (fig. 11), Jean Dieuzaide (fig. 12), Arnaud Claass (fig. 15), Jean Fage, Jean Leroy et Roger Doloy (fig. 16). Toujours dans ce cercle des photographes, les amis et la famille des photographes exposés ou simples visiteurs sont naturellement présents lors des vernissages tels que les Sudre, les Batho et les Doisneau.



Figure 11. Gisèle Freund, Brassai et Gilles Walusinski, 1980. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

¹⁴ Propos recueillis par Jean-Jacques Bois, « Agathe Gaillard : l'autre réalité », février 1981, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Activité générale »

¹⁵ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013.

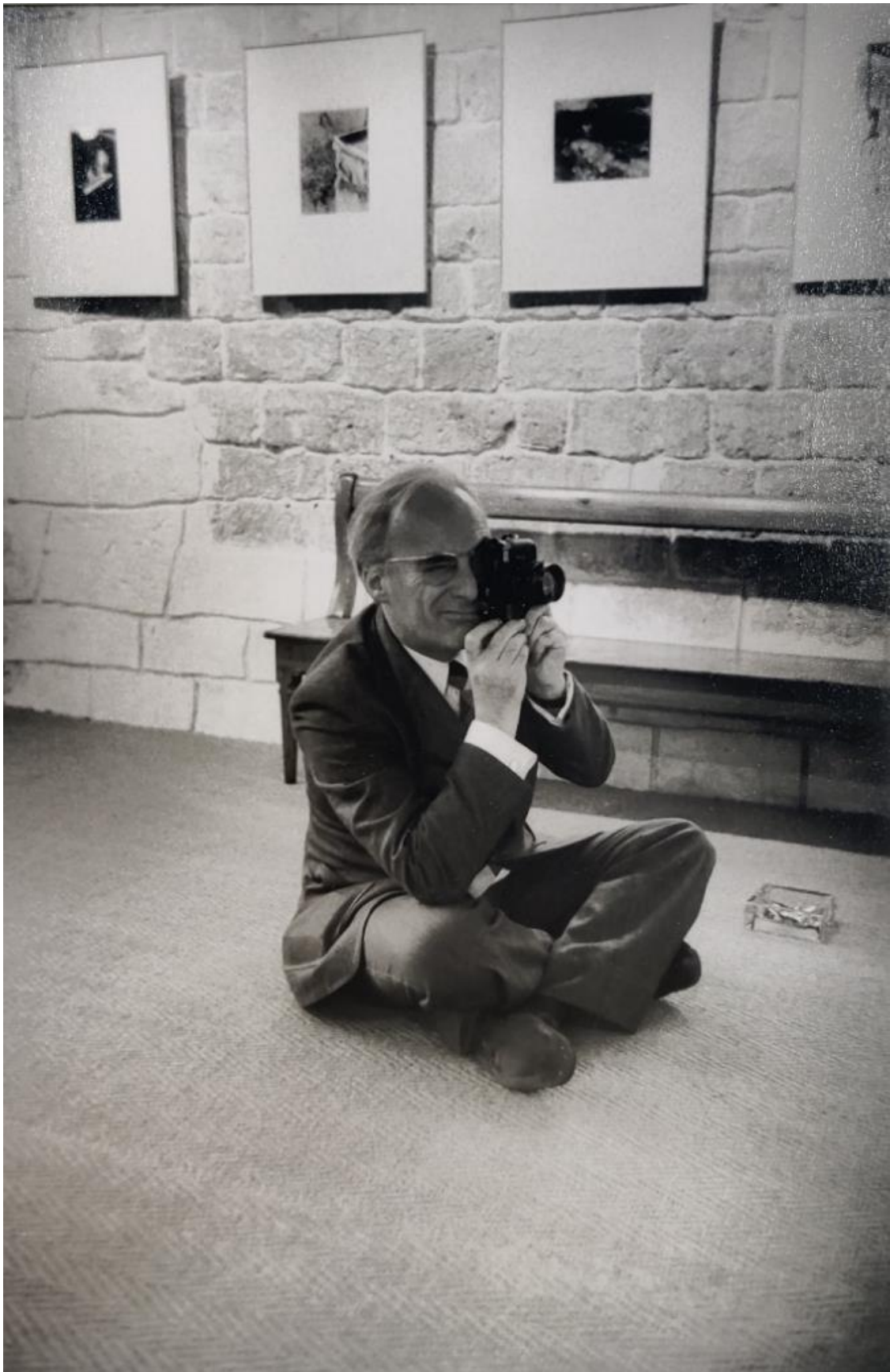


Figure 12. Jean Dieuzaide, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.



Figure 13. Françoise Ayxendri et Christian Caujolle, 1985. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux

Figure 14. Daniel Boudinet et Samia Saouma (La Remise du Parc), 1981. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux

À côté de ces photographes, une part importante des visiteurs de la galerie est déjà familière de la photographie. Il s'agit du groupe des professionnels : critiques, journalistes, éditeurs, conservateurs et galeristes viennent régulièrement visiter la galerie. Cette visite peut s'effectuer dans le cadre de leur travail ou sur leur temps libre. Avant d'être des professionnels, ce sont des passionnés de l'image qui se tiennent au courant de l'actualité photographique. Dans un article publié en décembre 1979¹⁶, Christian Caujolle (fig. 13), journaliste au journal *Libération*, dit avoir fait le tour des galeries de photographie afin d'effectuer plusieurs achats. Certes, un article résulte de cette visite dans les galeries mais les achats effectués l'ont été pour son plaisir personnel. Ses confrères du *Figaro*, du *Monde*, du *Matin de Paris* (fig. 13), du *Quotidien de Paris* et des *Nouvelles Littéraires* font également partie du public régulièrement invités par Agathe Gaillard. Leur présence aux vernissages permet de réaliser des articles de presse pour leur rédaction mais les photographies prises pendant les vernissages témoignent

¹⁶ Christian Caujolle, « Le père Noël collectionne les photos », *Libération*, 18 décembre 1979.

aussi de la proximité de ces journalistes avec les invités. Leur posture indique qu'ils ne sont pas seulement ici en tant que journaliste et critiques d'art.

Les conservateurs ou chargés de mission pour la photographie, peu nombreux en cette fin des années 1970, adoptent les mêmes comportements. Assis à terre, un verre à la main, on les retrouve à discuter avec les photographes : Michel Quétin, conservateur à la direction des Archives de France (DAF) (fig. 17), Jean-Claude Lemagny, conservateur depuis 1968 au département des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale de France (fig. 17), Pierre de Fenoÿl, chargé de mission pour la photographie au Centre Pompidou à partir de 1978 (fig. 18), Michel Delaborde, chargé de mission au ministère de la Culture et rédacteur en chef de la revue *Culture et Communication* et Agnès de Gouvion Saint-Cyr, cheffe de la mission de la photographie également auprès du ministère de la Culture (fig. 19). Les galeristes se font plus rares mais se déplacent notamment pour voir « leurs » photographes. Samia Saouma, directrice de la galerie de photographie La Remise du Parc, assiste au vernissage de l'exposition de Daniel Boudinet en 1981 (fig. 14). Les membres de la galerie de photographie Créatis, Michèle Chomette (fig. 15), marchande indépendante de photographie ancienne et contemporaine, et Iris Clert, directrice de galerie, peuvent également être aperçus sur ces clichés. La galerie accueille également des professionnels tels que des éditeurs avec Georges Herscher, directeur des éditions du Chêne puis fondateur des éditions Herscher à partir de 1980, qui publie de nombreux ouvrages de photographie ; des commissaires-priseurs comme Pierre Cornette de Saint-Cyr ; ou Michel Tournier (fig. 19), un écrivain à l'initiative des Rencontres d'Arles, le premier festival entièrement consacré à la photographie à partir de 1970.

Il est plus difficile de cerner le public de passage qui constitue finalement le public quotidien de la galerie. Contrairement aux galeries d'art voisines, ce public n'est pas composé de grands collectionneurs. Il existe quelques grands collectionneurs de la photographie comme André Jammes, Gérard Lévy et Roger Thérond¹⁷ mais ces derniers se comptent sur les doigts d'une main entre les années 1970 et 1980. De plus, leurs collections sont constituées pour beaucoup de photographies anciennes. Agathe Gaillard affirme que c'est un public jeune. Selon elle, cette jeunesse peut s'expliquer par les prix des tirages qui sont plus accessibles que ceux de la peinture. Par ailleurs, ce public a grandi avec la télévision et possède une culture de l'image plus affirmée que la génération précédente davantage tournée vers les tableaux. Quant au profil socio-professionnel, Agathe Gaillard n'en distingue pas un dominant par rapport aux autres. Tandis que certains économisent longuement pour s'acheter un tirage original, d'autres en achètent plusieurs à la fois.

¹⁷ Michel Nuridsany, « De l'or dans la pellicule », *Le Figaro*, 16-17 février 1980.



Figure 15. Michèle Chomette et Arnaud Claass, 1977. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.



Figure 16. Roger Doloy et Agathe Gaillard, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.



Figure 17. De gauche à droite : John Batho, Michel Quétin et Jean-Claude Lemagny, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.



Figure 18. Jean-Philippe Charbonnier et Pierre de Fenoël, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Pour autant, malgré l'enthousiasme de ces jeunes gens à l'égard de la photographie, le marché n'a pas encore engendré une génération de fervents collectionneurs qui confirmerait la place de la photographie sur le marché de l'art comme c'est le cas aux États-Unis¹⁸. Ce sont des achats effectués au compte-goutte. La galerie a donc besoin d'élargir ses réseaux professionnels au-delà du milieu photographique déjà engagé pour sa cause afin de consolider sa place sur le marché de l'art.



Figure 19. Michel Tournier et Agnès de Gouvion Saint-Cyr, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

¹⁸ Catherine Synave, « Histoire, marché, collections : un tour d'horizon », *La Maison de Marie-Claire*, 1982.

L'association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO) : diffuser, protéger et promouvoir la photographie sur le marché de l'art

Depuis 1975, d'autres galeries de photographie ont rejoint Agathe Gaillard sur le marché des tirages photographiques. Au début des années 1980, on en dénombre huit, qui comme Agathe Gaillard, ont dédié leur espace d'exposition à la photographie. Chacune a sa spécialité. La galerie Zabriskie, qui a ouvert ses portes en 1977 est une branche française de la galerie américaine du même nom à New York. Elle présente des photographes majoritairement américains comme Robert Steicher, Weegee et Robert Franck¹⁹ mais également des artistes français comme John Batho. La Remise du Parc, inaugurée en 1979 est cataloguée comme une galerie « underground²⁰ » où on y trouve aussi bien des photographes du XIX^e siècle que de la photographie des années 1950 en passant par de nouvelles découvertes plus contemporaines. La galerie Viviane Esders, également ouverte depuis 1979, dépasse le cadre *stricto sensu* de la photographie d'auteur en présentant des artistes qui utilisent la photographie dans leurs créations comme Luigi Ghirri, Lisette Model, Joyce Tenneson tout comme le Studio 666, fondé en 1980, qui représente Sarkis et Janicot, une approche résolument tournée vers les arts plastiques. Alain Paviot était un marchand d'antiquités avant d'ouvrir la galerie Octant en 1978. Il se tourne vers la photographie française primitive du XIX^e siècle puis la photographie moderne avec Man Ray et Brassaï. Michèle Chomette, qui ne possède pas de galerie jusqu'en 1985, reçoit uniquement sur rendez-vous et vend des photographies à la fois anciennes et contemporaines.

Jusqu'en 1982, peu d'échanges ont lieu entre ces diverses galeries parisiennes malgré leur proximité géographique (fig. 20) et artistique. Une certaine rivalité s'est installée en raison des rares débouchés qu'offre le marché des tirages photographiques. La situation financière de certaines d'entre elles est critique et certaines menacent de fermer leurs portes²¹. La situation change lorsqu'en mars 1982, le commissaire-priseur Pierre Cornette de Saint-Cyr, à la tête d'une grande maison de vente et amateur de tirages originaux, invite ces galeries à se rassembler sous une même bannière afin de peser sur le marché de l'art.

¹⁹ Xavier Girard, « Objectif : photo », *Paris Plus*, avril 1982.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Hervé Guibert, « Un territoire fascinant », *Le Monde*, 1^{er} février 1978.

Figure 20. Les galeries de photographie à Paris en 1984



Les galeries de photographie parisiennes fondent une association loi 1901 : l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO). Toutes parisiennes, ces dernières sont au nombre de sept : Agathe Gaillard, Carol-Marc Lavrillier et Catherine Regnault (Studio 666), Viviane Esders (galerie Viviane Esders), Samia Saouma (La Remise du Parc), Alain Toucas (galerie Zabriskie), Alain Paviot (la galerie Octant) et Robert Delpire (galerie Delpire). Une seule galerie non spécialisée en photographie est également membre de l'association : la galerie de France. À ces galeries s'ajoutent d'autres professionnels du milieu de la photographie : le commissaire-priseur Pierre Cornette de Saint-Cyr et les photographes Christiane Barrier et François Bouchard²².

Ce rassemblement de professionnels du marché des tirages photographiques rappelle la création aux États-Unis de l'*Association of International Photography Art Dealers* (AIPAD) en 1979, à la différence que l'APO n'a pas de vocation à aller sur la scène internationale. L'analyse de ses statuts aide à bien cerner ses motivations et ses ambitions (annexe 5, p. 195).

²² Fiche de renseignements généraux et statuts de l'association, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association pour la défense et la promotion de la photographie originale »



Figure 21. De gauche à droite : Jean-Pierre Lambert, Viviane Esders, Alain Paviot, Agathe Gaillard, Carol-Marc Lavrillier, 1988. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

L'article 4 mentionne les objectifs de l'association. Un premier volet concerne la clarification des termes employés sur le marché des tirages photographiques. Il s'agit pour l'association d'apporter une définition au tirage original de collection et de la défendre contre tout ce qui pourrait lui porter atteinte. Le second volet concerne les actions concrètes de protection : l'association a vocation à défendre la photographie originale sur le marché de l'art et auprès des institutions publiques.

La principale action menée par cette association est la rédaction d'une « charte pour la photographie originale » (annexe 6, p. 199). Elle est rédigée par Christiane Barrier à la demande d'Agathe Gaillard à l'automne 1982 à la veille de deux rencontres majeures entre la photographie et le marché de l'art : la ventes aux enchères publiques de photographies anciennes et contemporaines du 27 novembre 1982 et la 9^{ème} édition de la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) qui invite pour la première fois des galeries de photographie²³. S'adressant en particulier aux collectionneurs, cette charte se doit d'explicitier les règles en

²³ Voir Chapitre 5.

vigueur sur le marché des tirages photographiques afin d'établir un lien de confiance entre vendeurs et acquéreurs.

Cet effort de transparence à l'égard de la définition du tirage original et du fonctionnement de son marché souligne la vocation avant tout pédagogique de la charte. Autrement dit, tout ce qui y est écrit est déjà une réalité sur le marché. Aucune nouvelle règle n'est établie par l'APO au cours de ces réunions sur l'année 1982. La charte est uniquement une officialisation de tous les engagements oraux pris entre galeristes et photographes depuis les débuts du marché. Ces réunions ne sont pas sans rappeler les premières tentatives américaines à la fin des années 1960 mentionnées dans le chapitre précédent mais par la mise à l'écrit de ces engagements, c'est une action pionnière à l'échelle internationale. Par ailleurs, aucune autre charte n'a été établie à la suite de cette dernière, si bien qu'elle fait toujours autorité de nos jours.

Si l'on regarde de plus près son contenu, la charte établit des définitions claires et hiérarchisées des différents types de tirages qui circulent sur le marché. Elle propose en premier lieu une définition de la photographie, puis du négatif et du procédé de tirage. Elle souligne ensuite les différences entre le tirage de presse, destiné comme son nom l'indique à la presse et le tirage original, destiné à sa simple existence de tirage. L'APO établit ici une distinction de qualité entre les deux : le tirage de presse est d'une moins bonne qualité que le tirage original en raison de la technique utilisée. À la définition du tirage original, sont précisées les caractéristiques du tirage d'époque, du tirage réalisé plusieurs années après la prise de vue, du retirage réalisé après la mort du photographe et du contretype afin que les collectionneurs sachent mesurer leur valeur respective. De plus, on peut voir à travers cette charte une justification de cette valeur : en expliquant le processus de réalisation, ce manifeste met l'accent sur la nature unique du tirage puisqu'il est effectué de manière artisanale. Surtout, cette charte sert à rassurer le collectionneur en mettant au jour la hiérarchie qui structure le marché. Autrement dit, tous les tirages ne se valent pas et l'APO a pour mission de garantir aux collectionneurs la qualité des tirages mis en vente, c'est-à-dire leur rareté d'objet, leur rareté de sujet et leur rareté de signature²⁴, afin de protéger à la fois le collectionneur et le photographe. Il est difficile de mesurer la diffusion de cette charte et son impact réel sur le marché des tirages photographiques. La charte a été ajoutée en annexe du catalogue de vente à l'occasion de la vente aux enchères de photographie ancienne et contemporaine organisée

²⁴ Sylvie Pflieger et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994.

par l'APO²⁵ afin que les collectionneurs puissent la consulter. Au-delà de ce catalogue, elle a été citée à plusieurs reprises par diverses revues spécialisées.

À la suite de sa diffusion, les membres de l'APO ont pour mission de la faire respecter. Dans une lettre adressée au directeur du groupe Fnac en 1984, Agathe Gaillard dénonce une mauvaise pratique de l'entreprise :

Nous constatons avec surprise que la Fnac édite une collection de petits emboîtages contenant 10 reproductions imprimées de photographie et qu'elle base leur promotion auprès du public et de la presse sous le label « photographie originale ». [...] L'appellation « photographie originale » pour des reproductions imprimées, outre qu'elle constitue une publicité mensongère génère dans le public une confusion que vous ne pouvez continuer d'encourager²⁶

D'autres actions sont menées par l'association dans le but de défendre et de promouvoir la photographie auprès des institutions cette fois. Il s'agit de faire remarquer aux autorités publiques l'importance que prend le marché des tirages photographiques sur le marché de l'art afin de faire reconnaître le tirage original comme une œuvre d'art. Outre l'interpellation du ministère de la Culture au sujet de la taxe qui pèse sur la vente des tirages photographiques, l'APO n'est pas satisfaite de l'action du gouvernement en matière d'achat. Dans une lettre adressée à Agnès de Gouvion-Saint-Cyr, chef de la mission de la photographie au ministère de la Culture, l'association fustige les actions du ministère qui vont à l'encontre de l'esprit de la charte :

Le rôle que vous jouez actuellement auprès des bibliothèques de prêt, dissuadant leurs responsables de visiter les galeries où ils auraient accès à un meilleur choix, plus vaste et plus récent, des œuvres des photographes de la « liste officielle » que vous leur imposez [...] allant jusqu'à fixer vous-mêmes des prix très inférieurs à l'usage²⁷

Dans cette lettre, l'APO accuse le ministère de bafouer les règles mises en place par les acteurs du marché en excluant délibérément les galeries d'art de leur processus d'acquisition. En agissant de la sorte, l'APO craint que les efforts entrepris depuis plusieurs années pour faire reconnaître la valeur artistique et marchande des tirages originaux volent en éclat. Surtout, l'APO craint un manque à gagner dans la mesure où l'État, par sa politique

²⁵ Maison de ventes aux enchères Cornette de Saint-Cyr, *Photographies 19^e et 20^e siècle : vente aux enchères publiques sous le patronage de l'APO et de Paris Audiovisuel. Vente, Paris, Nouveau Drouot, salle 10, 27 novembre 1982*, Paris, 1982.

²⁶ Lettre de l'APO au directeur de la Fnac, 7 mars 1984, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association pour la défense et la promotion de la photographie originale »

²⁷ Lettre de l'APO à Agnès de Gouvion Saint-Cyr, 2 février 1983, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association pour la défense et la promotion de la photographie originale » L'intégralité de la lettre se trouve en annexe 7, p. 204.

active en matière d'acquisitions photographiques depuis le début des années 1980, est l'un des acquéreurs, voire l'acquéreur le plus important en France.

Si l'association pour la défense et la promotion de la photographie originale parvient difficilement à se faire entendre au cours des années 1980 auprès des institutions publiques, ce rassemblement inédit de galeries de photographie a tout de même permis de structurer de manière juridique et politique un contre-poids aux actions gouvernementales jugées décevantes et de faire entendre la voix de ce monde, relativement restreint, jusqu'au sommet de l'État.

La galerie face à la critique journalistique

Fidèle soutien de la galerie depuis ses débuts, la presse est un allié de taille dans la légitimation de la photographie comme pratique artistique. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce ne sont pas les revues spécialisées de photographie qui évoquent la galerie mais davantage les revues d'art et les quotidiens nationaux²⁸. Au cours de la période, les expositions à la galerie sont largement commentées dans les pages des trois quotidiens nationaux *Libération*, *Le Monde* et *Le Figaro*. Créée en 1971, la rubrique de photographie du *Figaro* est la première du genre à paraître. Elle est tenue par Michel Nuridsany (fig. 22), qui devient un des premiers critiques de photographie en France. S'en suit la création des rubriques du *Monde* en 1977 et celle de *Libération* en 1978, respectivement tenues par Hervé Guibert (fig. 24) et Christian Caujolle (fig. 26). La presse locale est également active. Les rédacteurs Jean-Luc Monterosso (fig. 25) au *Quotidien de Paris* et Françoise Ayxendri (fig. 23) au *Matin de Paris* suivent avec attention le programme de la galerie. Le dernier soutien est celui du milieu littéraire, notamment celui d'André Laude, journaliste aux *Nouvelles Littéraires*. Ces rubriques représentent un tournant culturel car pour la première fois, la photographie bénéficie d'un suivi régulier dans des rubriques qui paraissent chaque semaine dans les pages culturelles.

D'une revue à une autre, la construction des articles est sensiblement la même. De textes brefs avec très peu d'illustrations au cours des années 1970, on passe à des textes plus longs, occupant parfois une double page illustrée au tournant des années 1980. Les journalistes commencent généralement par une biographie du photographe afin de le présenter à un public qui ne le connaît peut-être pas. Cette courte présentation contribue également à historiciser le photographe et le situer par rapport aux autres photographes et

²⁸ Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

courants artistiques. André Laude, à l'occasion de la première exposition d'Erica Lennard en 1976, dépeint l'univers artistique dans lequel évolue l'artiste : « Elle s'inscrit dans la nouvelle expression photographique, esthétique et méditée, riche de signification et rigoureusement élaborée, reflétant nos angoisses, nos brisures modernes²⁹ » De même, à l'occasion de la rétrospective de Daniel Masclet en 1977, Jean-Claude Gautrand souligne l'importance de ce photographe pour l'histoire de la photographie : « Scrupuleux enregistreur de vérité, disciple de Weston, Daniel Masclet est l'un des révolutionnaires des années 1930 qui sont, en fait, les pères de la photographie contemporaine³⁰ » Ou encore Christian Caujolle pour l'exposition de Richard Kalvar en 1980 : « Une des écritures les plus originales de la nouvelle génération de reporters, brillant et angoissé comme le monde qu'il saisit au vol³¹ »

D'autre part, ces critiques servent à légitimer l'importance des travaux présentés à la galerie. Ces derniers peuvent être dans la continuité de travaux déjà célèbres, comme c'est le cas avec l'exposition de Helmut et Gabriele Nothhelfer en 1977 : « Ce que nous montrent Gabriele et Helmut Nothhelfer est d'une richesse, d'une densité exceptionnelle. [...] Il y a dans ces photographies une épaisseur, une dimension qui font demeurer ces images longtemps dans la mémoire. Les questions qu'elles posent sont des questions existentielles³² » Sur l'exposition des Nothhelfer, Jean-Claude Gautrand ajoute : « Comme jadis Sander au travers de ses portraits, les Nothhelfer au travers de leurs photographies brossent une fresque de la fin de ce siècle³³ » Au contraire, les photographes peuvent être en rupture avec ce qui a été fait précédemment. À propos de l'exposition de Michel Kempf en 1977, André Laude écrit : « Apparemment insouciant des tendances qui nous viennent de New York et de Los Angeles, M. Kempf renouvelle la photographie française, où triomphe un certain sens de la mesure, laquelle n'exclut pas la colère et la savoureuse fraternité³⁴ »

Malgré un regard différent porté sur le marché des tirages photographiques³⁵, certains étant enthousiastes et d'autres plus méfiants, tous les journalistes s'accordent à dire que la galerie Agathe Gaillard est une galerie de référence en matière de photographie ne détournant pas la photographie de sa valeur esthétique première au profit de pratiques marchandes douteuses. Une référence, en premier lieu, dans leur parcours professionnel. Jean-Luc Monterosso, rédacteur au *Quotidien de Paris* puis délégué général de l'association Paris Audiovisuel à partir de 1979, a fait ses armes au 3, rue du Pont Louis-Philippe. Dans un documentaire réalisé par la fille d'Agathe Gaillard, Jean-Luc Monterosso se souvient de sa

²⁹ André Laude, « Erica Lennard », *Les Nouvelles Littéraires*, 1976.

³⁰ Jean-Claude Gautrand, *Le Photographe*, juillet 1977.

³¹ Christian Caujolle, « Richard Kalvar », *Libération*, 27 février 1980.

³² Michel Nuridsany, « Images d'une société en miettes », *Le Figaro*, 24 octobre 1977.

³³ Jean-Claude Gautrand, *Le Photographe*, décembre 1977.

³⁴ André Laude, « Michel Kempf », *Les Nouvelles Littéraires*, 21-28 avril 1977.

³⁵ Voir Robert Pujade, *Art et photographie. La critique et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2005.

première exposition à la galerie : « Ce lieu est un lieu magique, un lieu mythique. La première fois que je suis venu ici, c'était pour l'exposition d'Izis [en 1975], c'était la première fois que je rencontrais Agathe. [...] J'ai fait mon premier papier dans le Quotidien de Paris sur cette exposition magnifique³⁶ »

Christian Caujolle a également débuté sa carrière de journaliste entre les murs de la galerie en visitant régulièrement les expositions entre 1976 et 1978³⁷. En 1978, il publie son premier article dans *Libération* sur la rétrospective consacrée à Marc Riboud³⁸. Au-delà d'une simple relation professionnelle, Agathe Gaillard entretient une relation amicale forte avec certains des journalistes. Françoise Ayxendri, journaliste au *Matin de Paris*, accompagne la galeriste lors de son déplacement à New York pour rendre visite à André Kertész et réaliser une série d'entretiens pour la sortie du livre *André Kertész* par Agathe Gaillard³⁹. Hervé Guibert, journaliste au *Monde*, interrompt ses critiques à partir de 1980 pour exposer ses travaux personnels à la galerie à l'occasion de la sortie de son livre *Suzanne et Louise*⁴⁰ et du *Seul Visage*⁴¹ en 1984.

Une référence ensuite pour le milieu de la photographie. Hervé Guibert rend compte régulièrement des expositions proposées à la galerie à travers des critiques et toutes sont de belles réussites selon lui : « On peut actuellement voir, chez Agathe Gaillard, un choix des meilleures photos de Marc Riboud ⁴² » ; « La galerie Agathe Gaillard, qui montre ce travail après cinq ans d'absence, offre aux visiteurs, dans sa première salle, un choc visuel qui peut les mener au ravissement⁴³ » Tout comme Hervé Guibert, Michel Nuridsany applaudit le travail de la galeriste : « J'ai rarement vu une exposition rencontrer dès les premiers jours un tel succès public⁴⁴ » ; « L'ensemble de ces photographies forme ainsi, non seulement l'exposition la plus intelligemment conçue qui soit, la plus sensible aussi, mais encore une œuvre bouleversante qui ressemble aux compositions aléatoires⁴⁵ » ; parfois dans des propos plus nuancés : « Il y a beaucoup de photographies aux cimaises de la galerie. Trop peut-être. Mais paradoxalement, c'est dans ce trop, me semble-t-il, que se révèle cette liberté qui m'a frappé et que ces photos trop précautionneusement encadrées, trop ostensiblement mises en

³⁶ Églantine Charbonnier, *Quel talent nous avons... Surtout moi !*, Association l'Œil du jeune européen, 2001, 50 mn.

³⁷ Christian Caujolle, *Souvenirs d'Agathaland*, op. cit.

³⁸ Christian Caujolle, « Marc Riboud, photographe », *Libération*, 24 novembre 1978.

³⁹ Agathe Gaillard, *André Kertész*, Paris, Belfond, 1980.

⁴⁰ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Hallier, 1980.

⁴¹ Hervé Guibert, *Le Seul Visage*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

⁴² Hervé Guibert, « Photo Marc Riboud », *Le Monde*, 25 septembre 1978.

⁴³ Hervé Guibert, « Faucon l'inspiré », *Le Monde*, 13 novembre 1984.

⁴⁴ Michel Nuridsany, « Ne bougeons plus ! », *Le Figaro*, 27 février 1978.

⁴⁵ Michel Nuridsany, « Jean-Philippe Charbonnier : composition aléatoire », *Le Figaro*, 21 juin 1976.

évidence, n'auraient sans doute pas dégagée⁴⁶ » Christian Caujolle couronne le tout en lançant une bouteille à la mer :

J'ai trouvé son accrochage extrait de quatre ans et demi d'existence tout à fait merveilleux. Ce petit musée de la photographie avait changé au gré des ventes de photos. Il était toujours aussi passionné et passionnant. Je me suis alors pris d'une envie de souhaits. Si toutes les galeries, dans la différence de leur parti-pris, étaient aussi rigoureuses que ce lieu, la photographie [en] 80 serait vraiment sortie d'affaire⁴⁷

La présence de rubriques culturelles dédiées à la photographie prouve que l'importance prise par la photographie requiert la présence de critiques spécialisés pour être théorisée. D'autre part, grâce à ces rubriques, la photographie est amenée à un nouveau public, un public plus large qui ne s'intéresse pas nécessairement à ce médium de prime abord⁴⁸. La critique représente alors un tremplin pour la galerie car celle-ci gagne en visibilité à l'échelle nationale. De plus, comme Agathe Gaillard l'explique dans ses mémoires, ces journalistes ont une formation littéraire, ils écrivent bien, et par conséquent, leur analyse intéresse le public.



Figure 22. Agathe Gaillard et Michel Nuridsany, 1979. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

⁴⁶ Michel Nuridsany, « Cartier-Bresson portraitiste », *Le Figaro*, 14-15 janvier 1984.

⁴⁷ Christian Caujolle, « Pas de flash pour moi », *Libération*, 3 janvier 1980.

⁴⁸ Robert Pujade, *Art et photographie. La critique et la crise*, op. cit.



Figure 23. Françoise Ayxendri, 1981. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.



Figure 24. Hervé Guibert, 1984. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Si la galerie parvient difficilement à vivre de son activité durant ses premières années, sa base de soutiens s'élargit progressivement au fil du temps. D'un milieu photographique restreint, la galerie étend son réseau professionnel aux galeries de photographie voisines. Forte de cette alliance, celles-ci commencent à être entendues par les institutions. L'importante diffusion des quotidiens nationaux et régionaux accélère cette tendance car ils consacrent l'action d'Agathe Gaillard. Au fil des pages, la galerie devient une référence en matière de photographie française contemporaine.



Figure 25. Claudine Maugendre et Jean-Luc Monterosso, 1984. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.



Figure 26. Christian Caujolle, 1979. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

DEUXIÈME PARTIE

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

CHAPITRE 3

Exposer des photographes contemporains

« Jeunes ou vieux, quelle importance ? Puisque nous respirions le même air, nous étions tous contemporains¹ » Dans ses mémoires, Agathe Gaillard expose son projet initial. Derrière le terme de « photographe contemporain », la galeriste entend des photographes vivants qu'elle a personnellement rencontrés². En partie initié avec les « Chefs d'œuvre de la photographie » qui fait la part belle aux photographes dits « contemporains », le projet se poursuit sur les murs de la galerie à travers une riche programmation représentative de la création du XX^e siècle.

La définition large que la galeriste donne de la photographie contemporaine gomme cependant d'importantes disparités sociales entre les photographes. En effet, en fonction de leur profil sociologique, tous n'ont pas les mêmes aspirations. Ce chapitre prosopographique proposera d'appréhender plus en détails ce corpus afin de comprendre qui ils sont, d'où ils viennent et quelles sont leurs ambitions en exposant à la galerie. Pour ce faire, les dossiers d'artistes présents dans le fonds de la galerie Agathe Gaillard, en particulier les éléments biographiques, qui sont une importante source d'informations, ont été recoupés avec des

¹ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013, p. 20.

² Seuls les photographes August Sander et Edward Weston ont été exposés alors qu'ils étaient décédés. Ces expositions ont été organisées à l'aide leurs descendants. Le cas de Pierre Molinier est particulier car il est décédé seulement quelques mois avant son exposition à la galerie alors qu'il avait rencontré Agathe Gaillard en personne et qu'ils avaient tous deux convenus d'une exposition.

notices trouvées dans des ouvrages généraux d'histoire de la photographie³. À travers l'étude de leur genre, de leur origine et de quelques parcours professionnels, on tentera de situer leur passage à la galerie et de comprendre le rôle que joue celle-ci dans leur carrière.

Où sont les femmes ?

La profession de photographe, essentiellement masculine depuis son apparition, se traduit à la galerie par une forte disparité entre la présence des hommes et celle des femmes (fig. 27). Les hommes, au nombre de cinquante, sont largement surreprésentés par rapport à leurs homologues féminins qui ne sont qu'une dizaine (Claude Batho, Claude Alexandre, Erica Lennard, Martine Franck, Gisèle Freund, Germaine Krull, Marina Faust, Gabriele Nothhelfer, Sandra Eleta et Colette Alvarez Urbajtel). Ce choix est justifié par la galeriste :

Pour moi, à la galerie, le « combat féministe » ne consistait pas, même si c'était utile et efficace, à me concentrer sur des œuvres de femmes, mais à faire entendre ma voix de femme dans un monde mixte. Ces deux préoccupations, la Photo et le féminisme, cohabitaient : il s'agissait de faire prendre en considération deux groupes humains condamnés à demeurer modestes et méprisés, ceux dont on dit qu'ils doivent « rester à leur place »⁴

En effet, il ne s'agit pas pour Agathe Gaillard de distinguer les hommes des femmes. Lorsqu'elle rencontre un photographe, elle rencontre avant tout un artiste et un travail personnel. Pour elle, il s'agit en premier lieu de défendre les photographes car la photographie dans son ensemble est méprisée. Défendre les femmes photographes en particulier devient un objectif secondaire. Comme elle l'a d'ailleurs souligné⁵, si Agathe Gaillard n'avait exposé que des femmes, elle n'aurait pas pu faire connaître, comme elle le désirait, les grands photographes du XX^e siècle, tant les hommes ont contribué à celui-ci. Suivant cette logique, les femmes exposées à la galerie sont issues de toutes les générations et de divers courants artistiques : de la Nouvelle Objectivité allemande des années 1920 à la photographie contemporaine des années 1970 et 1980, en passant par le reportage des années 1930 à 1960.

Agathe Gaillard semble admirative du combat mené par Antoinette Fouque qu'elle rencontre à la galerie à l'occasion du vernissage de l'exposition d'Erica Lennard, *Les Femmes, les sœurs*, en 1976. Antoinette Fouque est à l'initiative des éditions et de la librairie des Femmes créées en 1973 puis de la Galerie des Femmes qui ouvre ses portes au 74, rue de

³ Voir Claude Nori, *La photographie en France. Des origines à nos jours*, Paris, Contrejour, 1988.

⁴ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, *ibid.*, p. 21.

⁵ Entretien avec Agathe Gaillard, Paris, 2 novembre 2021.

Seine à Paris en 1981. Agathe Gaillard collabore à plusieurs reprises avec ces deux structures, notamment par l'intermédiaire de Marie Dedieu, Michèle Barrière et Claudine Mulard⁶. Une première fois dans le cadre de l'édition de l'ouvrage *Les Femmes, les sœurs*⁷ de Erica Lennard en 1976 et une deuxième fois avec celui de Claude Batho, *Le moment des choses*⁸, en 1977.

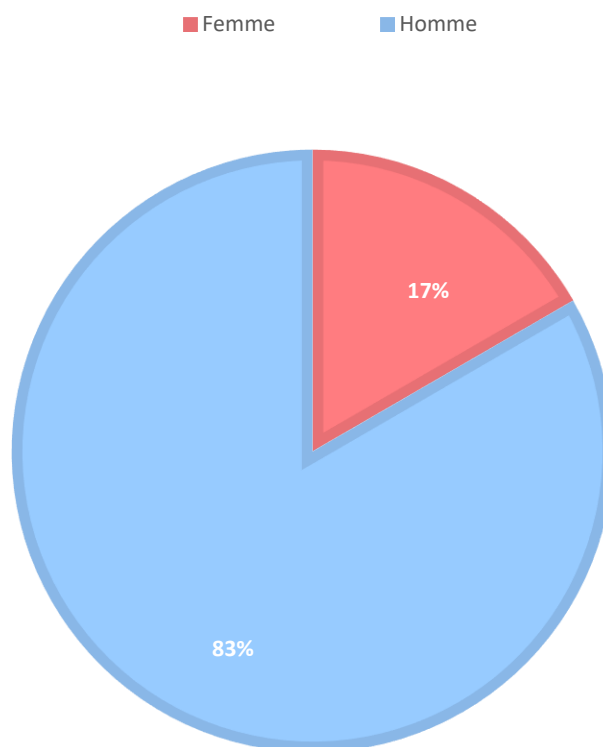


Figure 27. Répartition des photographes exposés à la galerie entre 1975 et 1984 selon leur genre

Une histoire mondiale de la photographie

La programmation artistique de la galerie en a fait sa renommée : la multiplication d'articles élogieux à son égard en témoigne. Outre les valeurs sûres que sont les photographes historiques du XX^e siècle, la force de la galerie Agathe Gaillard réside dans ses choix d'artistes audacieux et peu communs. Dans ses mémoires, elle synthétise son programme artistique en

⁶ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, *ibid.*, p. 21.

⁷ Erica Lennard, *Les Femmes, les sœurs*, Paris, Éditions des Femmes, 1976.

⁸ Claude Batho, *Le moment des choses*, Paris, Éditions des Femmes, 1977.

une phrase : « Je trouvais nécessaire, tout en découvrant la diversité d'autres cultures, de concentrer mon effort sur les photographes français⁹ »

Les photographes européens sont les plus exposés à la galerie entre 1975 et 1984 avec près de 75 % d'artistes provenant du Vieux Continent (fig. 29). De ce grand groupe, trois « blocs » se détachent. Un premier bloc d'Europe de l'Ouest avec des artistes provenant d'Angleterre (Bill Brandt), d'Irlande (Alan Mac Weeney), d'Espagne (Joan Fontcuberta et Ferran Freixa) et de Belgique (Martine Franck). Un deuxième bloc d'Europe centrale et d'Europe de l'Est avec l'Allemagne (Harold Edgerton, Wolf von dem Bussche, August Sander, Gabriele et Helmut Nothhelfer, Wilhelm Schürmann, Gisèle Freund et Germaine Krull), la Pologne (Harry Meerson), l'Autriche (Marina Faust et Manfred Willman), la Hongrie (André Kertész), la République Tchèque (Jaromir Funke) et la Lituanie (Izis). Le troisième bloc européen, qui est de loin le plus important sur l'ensemble du corpus, est la France avec 27 photographes. En effet, dès le lancement de ses cartes postales, Agathe Gaillard avait à cœur de défendre la photographie française sur la scène internationale. À cela, plusieurs raisons. Premièrement, Agathe Gaillard est française et commence à s'intéresser à la photographie par l'intermédiaire des photographes français. Son engagement au sein du Club des 30x40 l'a sûrement poussée à vouloir les défendre un peu plus que les autres bien que le club accueille également des photographes étrangers. Deuxièmement, depuis la forte croissance du marché de l'art américain au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la France a quelque peu perdu leurs lettres de noblesse sur la scène internationale face à New York¹⁰. Dans un article, Michel Nuridsany alerte sur cette influence grandissante du marché américain :

L'Amérique exerce sur les jeunes artistes une fascination dont on peut constater les effets chaque jour. Que faire contre cette influence croissante ? Montrer la jeune photographie française, montrer qu'elle existe, vigoureuse, originale, plus importante qu'on ne le croit.¹¹

À Paris, l'exemple le plus probant de cette influence croissante est l'ouverture de la galerie Zabriskie en 1977, branche française de la galerie du même nom à New York. Les artistes qui y sont représentés sont en grande partie américains, même si quelques français y sont également exposés. Contrairement aux autres galeries françaises de photographie, Agathe Gaillard est donc la seule à représenter en exclusivité les grands maîtres français de la photographie : Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Marc Riboud mais aussi la nouvelle génération avec des photographes tels que Bernard Faucon, Jean-Claude Larrieu et Hervé

⁹ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, *ibid.*, p. 48.

¹⁰ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, 2^e ed., Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

¹¹ Michel Nuridsany, « Permanence de la photographie française », *Le Figaro*, 1976.

Guibert. Pour autant, la galerie ne renonce pas à exposer la photographie américaine sur ses murs. Son ambition étant de faire un tour d'horizon de la création contemporaine, les États-Unis sont un passage obligé pour la galeriste. Ils sont 8 à être exposés à la galerie entre 1975 et 1984 (Erica Lennard, Edward Weston, Burk Uzzle, Richard Kalvar, Arthur Tress, Larry Clark et John Pfahl) et constitue le deuxième groupe en termes d'effectif derrière les Français.

Le troisième groupe et pas des moindre est celui des photographes latino-américains (Marino Aguilar, Marco Valdivia, Manuel Alvarez Bravo, Colette Alvarez Urbajetel, Humberto Rivas et Sandra Eleta). Qualifiée de « terre inconnue¹² » en matière de photographie, l'Amérique latine est très peu présente sur le marché des tirages de collection. Seul Manuel Alvarez Bravo, originaire du Mexique, est parvenu à se faire une place sur la scène artistique grâce à ses liens avec Henri Cartier-Bresson. Pourtant, l'Amérique latine est riche de talents qu'Agathe Gaillard souhaite montrer au public. C'est par l'intermédiaire de ses amis photographes et éditrices à la Azotéa à Buenos Aires, Maria Cristina Orive et Sara Facio que la galeriste fait la découverte de ces talents venus tout droit du Panama, du Guatemala et de l'Argentine. Si seulement cinq de ces artistes ont eu droit à une exposition monographique au cours de la période, une part plus importante a exposé à la galerie. En 1981, une grande exposition collective intitulée *Photographie argentine contemporaine*¹³ est organisée (fig. 28). Si ces derniers ne sont pas pris en compte dans les statistiques, une dizaine d'artistes supplémentaires venus d'Amérique latine¹⁴ sont bel et bien exposés à la galerie à ce moment-là.

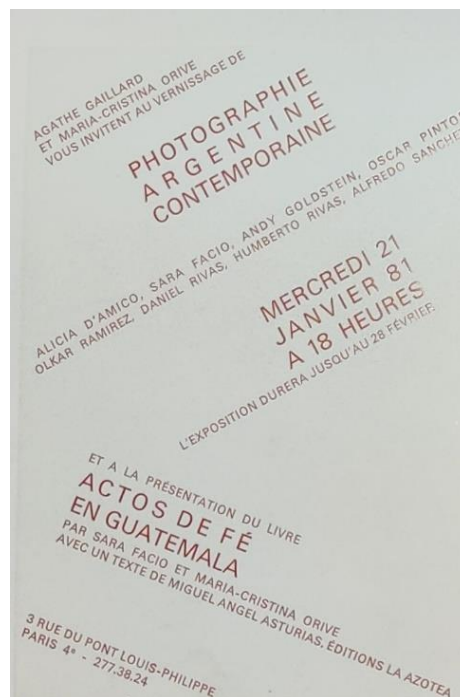


Figure 28. Carton d'invitation de l'exposition collective *Photographie argentine contemporaine* du 21 janvier au 28 février 1981.

Présenté comme tel, le programme de la galerie peut sembler éclectique. Pourtant, ces artistes ont tous un point commun : ils ont une culture française. En effet, Agathe Gaillard tient à présenter des photographes possédant un attrait particulier pour la France et sa culture. Si le graphique se base sur le pays de naissance des artistes, il ne prend pas en considération les diverses influences qu'il y a pu avoir dans la vie de ces photographes. Nombre de ces

¹² Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, *ibid.*, p. 49.

¹³ *Photographie argentine contemporaine*, du 21 janvier au 28 février 1981.

¹⁴ Il s'agit de : Alicia d'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Oskar Pintor, Olkar Ramirez, Daniel Rivas, Humberto Rivas et Alfredo Sanchez.

artistes sont venus en France au cours de leur carrière et ont été marqués par ce séjour. André Kertész fuit sa Hongrie natale en 1925 pour rejoindre Paris. Izis, né dans l'empire russe et actuelle Lituanie, arrive à Paris en 1930 après avoir fui les persécutions antisémites. Ce n'est pas uniquement dans des contextes tragiques que ces artistes gagnent la France. La photographe allemande Germaine Krull aime passer de nombreux séjours dans le sud de la France durant ses vacances. La photographe américaine Erica Lennard décide de quitter les États-Unis au cours des années 1970 pour venir tenter sa chance à Paris, tout comme le photographe américain Richard Kalvar.

Malgré la volonté de montrer des photographes aux origines variées, il est néanmoins important de souligner l'absence de photographes africains et asiatiques de cette fresque. Il faut attendre les années 1990 et 2000 pour les voir exposer à la galerie : les plus célèbres étant le photographe japonais Daido Moriyama et la photographe saoudienne Reem Al Faisal.

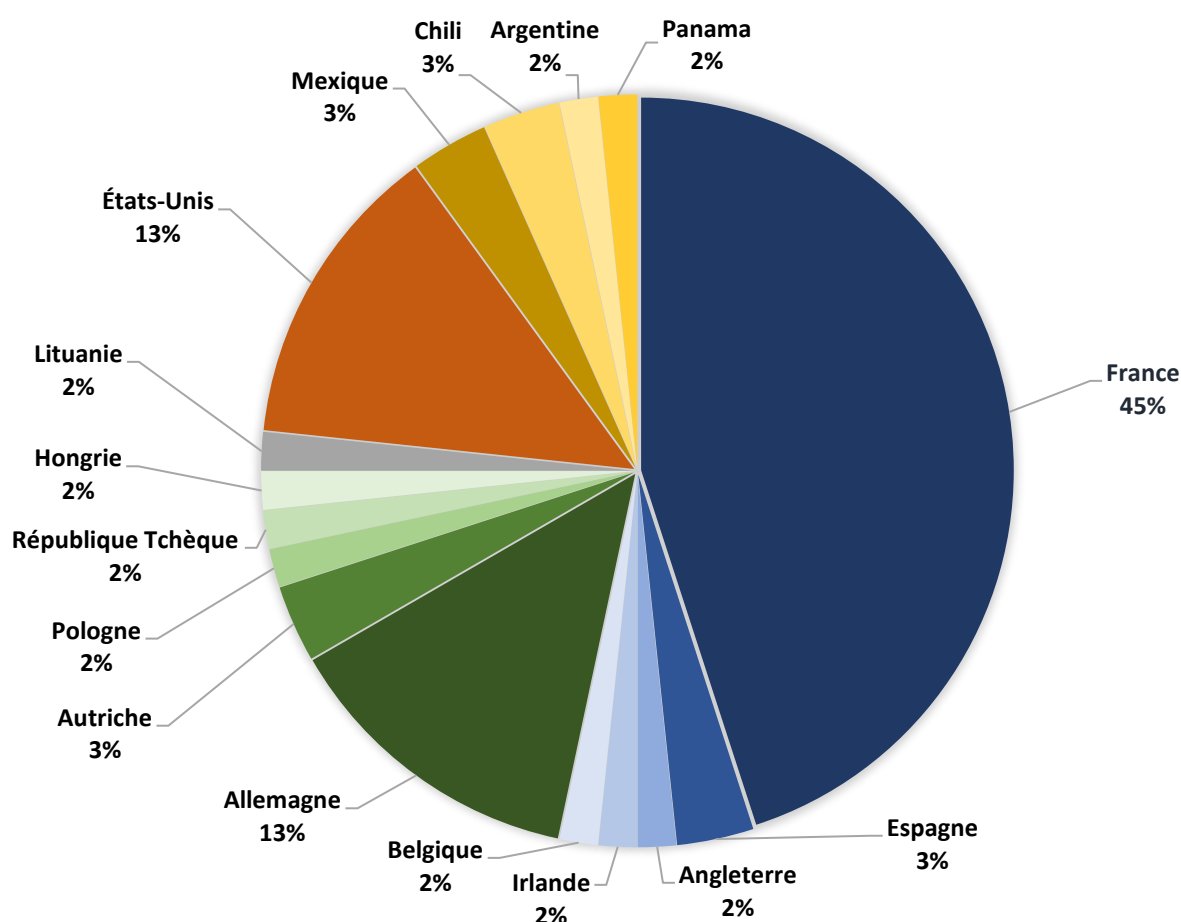


Figure 29. Répartition des photographes exposés à la galerie entre 1975 et 1984 selon leur pays d'origine

André Kertész, Edward Weston, Germaine Krull, August Sander et Henri Cartier-Bresson : grandes figures de la modernité photographique

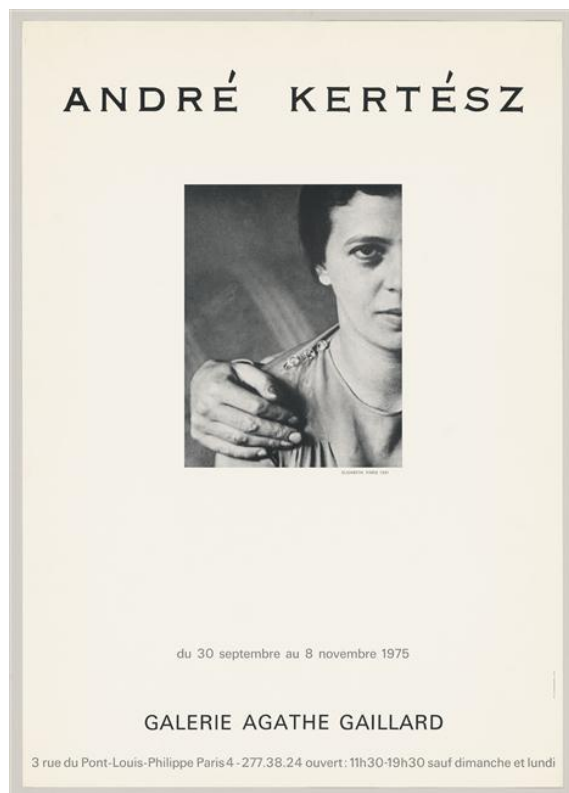


Figure 30. Affiche de la première exposition de André Kertész, du 30 septembre au 8 novembre 1975.

André Kertész, de son vrai nom Andor, est né à Budapest en 1894 dans une famille bourgeoise. En 1912, il acquiert son premier appareil photographique, un Leica, et réalise son premier reportage durant la Première Guerre mondiale. À la fin de la guerre, il publie ses clichés dans des journaux et en vend une partie sous forme de cartes postales. En 1925, il décide de quitter Budapest pour rejoindre Paris et démarrer une carrière de photographe. À Paris, il commence à travailler pour les magazines *VU* à partir de 1928 et *Art et Médecine* à partir de 1931. Il fréquente de nombreuses personnalités artistiques et littéraires éminentes de l'entre-deux-guerres comme Brassai, Mondrian et Marc Chagall. André Kertész est influencé par le courant surréaliste qui vise à explorer le médium photographique et l'amener vers l'imaginaire.

L'aboutissement de cette recherche se traduit par la réalisation de ses *Distorsions*, des portraits de femmes déformés et disproportionnés. Son travail est exposé pour la première fois en 1927 à la galerie du Sacre du Printemps puis à la galerie Julien Lévy à New York en 1932. Entre 1933 et 1934, il publie ses deux premiers livres : *Enfants*¹⁵ et *Paris vu par André Kertész*¹⁶. En 1936, il quitte Paris pour rejoindre New York où il a signé un contrat avec l'agence Keystone. Arrivé à New York, il expose une première fois au MoMA en 1937 lors de l'exposition *Photography 1839-1937*. En 1938, il ne travaille plus pour l'agence Keystone mais collabore avec les magazines *Vogue* et *House & Garden*. Bien qu'il acquière la nationalité américaine en 1944, son intégration reste difficile : il ne parle pas anglais couramment et entretient des relations plutôt distantes avec les institutions culturelles américaines. En 1963, il séjourne à Paris à l'occasion de sa première rétrospective en France à la Bibliothèque nationale de France. L'année suivante, le MoMA lui consacre une première exposition personnelle. En 1975, il est l'invité d'honneur des Rencontres Internationales de la

¹⁵ André Kertész, *Enfants*, Paris, Librairie Plon, 1933.

¹⁶ André Kertész, *Paris vu par André Kertész*, Librairie Plon, 1934.

photographie à Arles et expose pour la première fois à la galerie Agathe Gaillard sous la forme d'une rétrospective comptant trente-trois épreuves allant de 1914 à 1974¹⁷ (fig. 30). Deux autres expositions suivront : en 1980 durant le Mois de la Photo¹⁸ (fig. 31) et en 1981 à l'occasion de la sortie de son ouvrage *From my window*¹⁹.



Figure 31. André Kertész lors du vernissage de son exposition Photos récentes, 1980. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Edward Weston est né aux États-Unis en 1886. Il prend ses premières photographies en 1902. À partir de 1906, il suit des cours à l'université de photographie de l'Illinois et ouvre son premier studio en Floride en 1911. Ses photographies font l'objet de nombreuses expositions entre 1914 et 1917. Durant les années 1920, le photographe s'engage dans des expérimentations semi-abstraites et rencontre les photographes Alfred Stieglitz, Paul Strand et Charles Sheeler à New York. En 1932, il devient membre du groupe f64 qu'il fonde avec Ansel Adams. Ce groupe défend la *straight photography*²⁰, un courant artistique consistant à réaliser des clichés fidèles à la réalité qui ne nécessitent pas de manipulations après la prise

¹⁷ André Kertész, du 30 septembre au 8 novembre 1975.

¹⁸ André Kertész, *Photos récentes*, du 5 novembre au 6 décembre 1980.

¹⁹ André Kertész, *À ma fenêtre, Polaroid SX 70*, du 2 décembre 1981 au 23 janvier 1982 à l'occasion de la sortie de André Kertész, *From My Window*, New York, New York Graphic Society, 1981.

²⁰ Le terme de *pure photography* est également utilisé.

de vue. Ce courant émerge en réaction au mouvement pictorialiste qui met l'accent sur la précision d'exécution du tirage. Le MoMA organise une importante rétrospective de l'œuvre de l'artiste en 1946. À Paris, le photographe Daniel Masclet organise une rétrospective en 1950. Alors qu'Edward Weston décède en 1958, la galerie présente une partie de ses travaux en 1977²¹.

Germaine Krull est née en Allemagne (ex-Prusse orientale) en 1897. À partir des années 1910, elle suit des études de photographie. Elle ouvre un studio de photographie à Munich en 1919 puis à Berlin en 1920. Après avoir été expulsée de Bavière en raison de ses liens avec des militants communistes, elle s'installe à Amsterdam en 1925 et à Paris à partir de 1926. Dans la capitale, elle publie son premier ouvrage, *Métal*²², en 1929 puis *Cent X Paris*²³. Elle réalise par ailleurs de nombreux reportages pour les magazines *VU*, *Marianne* et *Voilà*. Germaine Krull devient une figure essentielle de la Nouvelle Vision, un courant contemporain de la Nouvelle Objectivité, qui privilégie des angles de vues inédits comme la plongée, la contre-plongée et la vision latérale. En 1929, les clichés de Germaine Krull sont présentés à l'exposition *Film und Foto* à Stuttgart qui consacre l'émergence de la photographie moderne. De 1931 à 1938, Germaine Krull sillonne les routes d'Europe et voyage dans le sud de la France. À partir de 1940, elle part s'installer au Brésil où elle dirige le service photographique de la France Libre. En 1967, la Cinémathèque française lui consacre une rétrospective. La photographe s'installe par la suite en Inde à partir de 1965. Sa première exposition à la galerie en 1978 présente des portraits d'artistes comme Colette et Cocteau mais également ses célèbres travaux de commande réalisés dans les usines Peugeot et Citroën²⁴.

August Sander est également né en Allemagne en 1876. Il achète son premier appareil photographique à l'âge de seize ans. Fils de mineurs, il travaille à la mine durant une partie de son adolescence. Au début des années 1920, il s'installe comme photographe professionnel dans un studio à Cologne. Il photographie les personnalités des cercles culturels allemands. Il publie en 1929 son premier recueil de portraits : *Antlitz der Zeit*²⁵ [Visages d'une époque] (fig. 33). En élaborant une telle fresque de son époque, mêlant des personnes aux parcours et aux classes sociales divers, August Sander rompt avec les recherches plastiques de son temps pour se rapprocher d'une photographie objective. Il renoue ainsi avec la première fonction de la photographie : celle de rendre compte du réel. Le photographe s'intéresse également aux paysages allemands. Il élabore à partir de 1933 ses premiers albums

²¹ Edward Weston, du 16 novembre au 31 décembre 1977.

²² Germaine Krull, *Métal*, Paris, Librairie des arts décoratifs, 1929.

²³ Germaine Krull, *Cent X Paris*, Berlin, Verlag der Reihe, 1929.

²⁴ Germaine Krull, *Photos retrouvées, 1922-1932*, du 24 mai au 14 juillet 1978.

²⁵ August Sander, *Antlitz der Zeit*, Munich, Transmare Verlag, 1929.

représentant la nature. Avec l'arrivée des nazis au pouvoir, son livre de portraits est interdit à la vente. À la fin de la guerre, August Sander s'occupe de classer ses archives photographiques. Il élabore un travail photographique sur Cologne, ville détruite par le second conflit mondial. La municipalité acquiert ce portfolio en 1953. Le photographe est exposé au MoMA lors de l'exposition *Family of Man* en 1955. August Sander meurt en 1964 alors que sa première grande exposition personnelle se tient au MoMA en 1969. En 1976, Agathe Gaillard présente quarante-quatre de ses portraits, tirés pour l'occasion par son fils Gunther²⁶ (fig. 32).

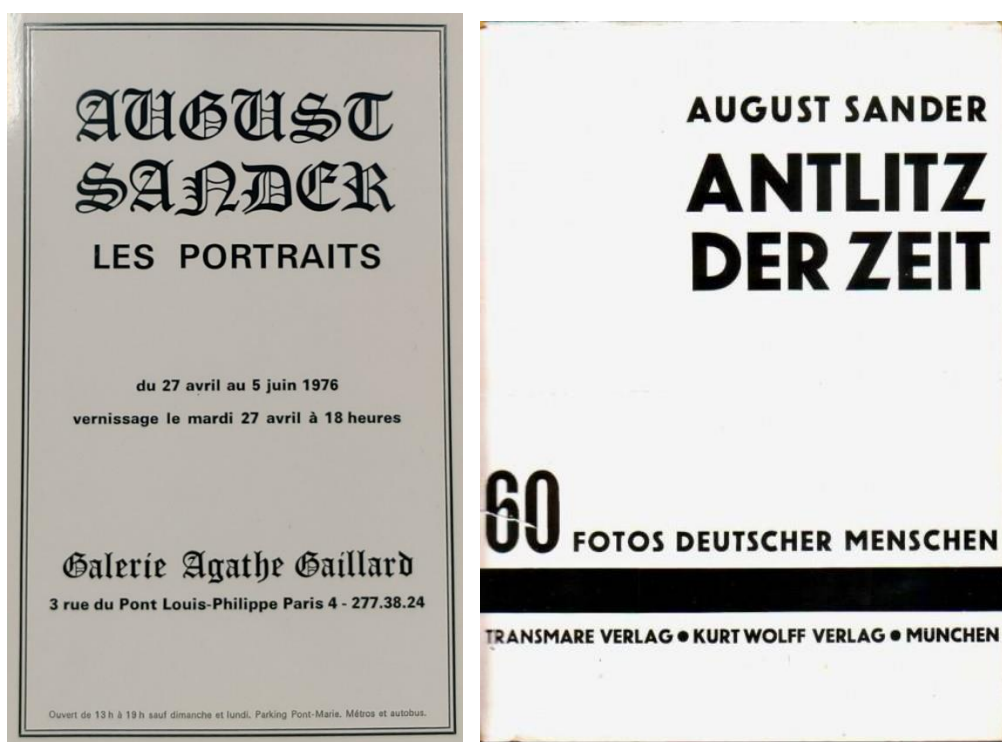


Figure 32. Carton d'invitation de l'exposition *Portraits* de August Sander, du 27 avril au 5 juin 1976.

Figure 33. Couverture de l'ouvrage *Antlitz der Zeit* de August Sander (1929)

Dans la continuité de la photographie objective, la photographie de reportage connaît un renouveau au tournant des années 1930. Henri Cartier-Bresson naît à Chanteloup, en Seine-et-Marne, en 1908. À partir de 1926, il étudie la peinture auprès d'André Lhote et fréquente les surréalistes. En 1931, il décide de se consacrer entièrement à la photographie. En 1932, il réalise ses premiers voyages et publie ses clichés dans les revues *Photographie* et *Voilà*. En 1933, la galerie Julien Lévy lui consacre une première exposition. Au sortir de la guerre, son intérêt se porte sur les portraits d'artistes et écrivains tels que Matisse, Picasso,

²⁶ August Sander, *Les portraits*, du 27 avril au 5 juin 1976.

Paul Claudel. En 1947, le MoMA organise l'exposition *Photographs by Henri Cartier-Bresson*. Cette même année, il fonde avec Robert Capa, David Seymour, William Vandivert et George Rodger l'agence coopérative Magnum Photos qui réunit des photoreporters. Il continue ensuite à voyager en Inde, en Chine, en URSS, au Japon, à Cuba et publie ses clichés dans le monde entier grâce aux magazines *Life*, *Holiday* et *Queen*. En parallèle de ces reportages, il publie de nombreux ouvrages : *Images à la sauvette* en 1952²⁷, *D'une Chine à l'autre* en 1954²⁸, *Moscou vu par Henri Cartier-Bresson* en 1955²⁹ et *Vive la France* en 1970³⁰. Il est exposé pour la première fois en France en 1955 aux Arts Décoratifs de Paris et au Grand Palais en 1970. En 1974, il arrête de publier des reportages dans la presse et se détache de Magnum pour se consacrer à la peinture et au dessin. Il accepte de présenter en exclusivité une partie de ses portraits à la galerie en 1983³¹.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, la photographie est perçue par les artistes comme un moyen d'expression moderne en raison de sa rapidité, sa mobilité et sa reproductibilité³². Les photographes présentés ci-dessus incarnent ce renouveau et font basculer la photographie dans la modernité en explorant les limites du médium. Divers courants se forment : le surréalisme, la Nouvelle Objectivité, la photographie objective, la *straight photography* et la photographie documentaire durant les années 1920 et 1930. Proche des cercles intellectuels et artistiques de leur temps, leurs publications connaissent un grand succès entre les années 1920 et 1950. Ils se consacrent d'une part à leurs travaux personnels qu'ils publient dans des ouvrages et d'autre part à leurs travaux de commande qu'ils vendent à la presse. Les années 1930 sont un âge d'or pour la presse illustrée qui voient l'apparition de magazines comme *Vu*, *Life* et *Vogue*. Lors de leur première exposition à la galerie, ces photographes ont plus de soixante ans. Certains ont connu une consécration institutionnelle par l'intermédiaire des musées comme Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Manuel Alvarez Bravo et André Kertész. Leurs œuvres sont présentes dans les collections des musées français et étrangers et font l'objet d'expositions régulières. D'autres, tombés dans l'oubli, sont en quête de reconnaissance auprès du public et des institutions comme Germaine Krull, Jaromir Funke, Bill Brandt, Daniel Masclet, Edward Weston, August Sander et Izis. Cette quête de reconnaissance est particulièrement forte en France, qui ne possède que de rares institutions consacrées à la photographie. Pour tous, le passage à la galerie est une valorisation de leur travail : bien que certains vivent déjà très bien du marché des tirages

²⁷ Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Éditions Verve, 1952.

²⁸ Henri Cartier-Bresson, *D'une Chine à l'autre*, Paris, Éditions Delpire, 1954.

²⁹ Henri Cartier-Bresson, *Moscou vu par Henri Cartier-Bresson*, Paris, Éditions Delpire, 1955.

³⁰ Henri Cartier-Bresson, *Vive la France*, Paris, Robert Laffont, 1970.

³¹ Henri Cartier-Bresson, *Portraits*, du 24 novembre 1983 au 28 janvier 1984.

³² Quentin Bajac et Clément Chéroux (dir.), *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou (17 octobre 2012-14 janvier 2013), Paris, Centre Pompidou, 2012.

photographiques, l'exposition dans une galerie d'art montre que leur œuvre séduit toujours. Vivant des droits de reproductions de leurs œuvres, ils se méfient de la spéculation engendrée par le marché de l'art. Par exemple, Henri Cartier-Bresson n'a effectué aucun dépôt de ses tirages de façon permanente dans une galerie, sauf chez Agathe Gaillard. La galeriste représente pour eux une personne de confiance, capable de les défendre sur un marché dont certains ne maîtrisent pas les codes.

Édouard Boubat, Martine Franck, Jeanloup Sieff et Ralph Gibson : des reporters d'un nouveau genre

Édouard Boubat naît à Paris en 1923 et étudie à l'école Estienne. Il réalise ses premières photographies entre 1946 et 1950, une période durant laquelle il fait la rencontre des trois photographes Henri Cartier-Bresson, Brassai et Robert Frank. Il expose à la Bibliothèque nationale de France en 1949 au cours d'une exposition personnelle. Il entre au magazine *Réalités* en 1951 en tant que photoreporter aux côtés de Jean-Philippe Charbonnier et effectue ses premiers voyages en Europe. Figure éminente de la photographie humaniste, un courant qui met l'homme et son quotidien au cœur des préoccupations, il est surnommé par Jacques Prévert le « correspondant de paix ». Il reçoit le prix Kodak en 1947 pour sa photographie *La petite fille aux feuilles mortes*. Grâce à l'invitation de Robert Delpire, il expose à la galerie La Hune en 1951 puis en 1955, il est exposé au MoMA lors de l'exposition *The Family of Man*. La Bibliothèque nationale de France lui consacre deux expositions personnelles, l'une en 1949 et l'autre en 1973. En 1970, il quitte *Réalités* pour devenir photoreporter indépendant à l'agence Rapho. Il continue de voyager à travers le monde, au Népal, en Inde, en Roumanie, au Kenya, au Brésil. Il est l'invité d'honneur des Rencontres d'Arles en 1971. Il se lance dans une importante activité éditoriale à partir des années 1970 : *Miroirs Autoportraits* en 1973³³, *La Photographie* en 1974³⁴ et *Vues de dos* en 1981³⁵. Il expose à la galerie Lee Witkin en 1976 puis à la *Photographers' Gallery* en 1978. Le *Art Institute of Chicago* lui consacre une exposition personnelle en 1976 qui est suivie par celle du Musée d'Art Moderne de Paris en 1980. C'est en 1981 qu'il expose pour la première fois à la galerie à l'occasion de la sortie de son ouvrage *Vues de dos*³⁶.

³³ Édouard Boubat, *Miroirs Autoportraits*, Paris, Denoël, 1973.

³⁴ Édouard Boubat, *La Photographie*, Paris, Poche, 1974.

³⁵ Édouard Boubat, *Vues de dos*, Paris, Paris, Gallimard, 1981.

³⁶ Édouard Boubat, du 17 novembre au 31 décembre 1981.



Figure 34. Jean-Philippe Charbonnier et Édouard Boubat, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Martine Franck, née à Anvers en 1938, est une photographe belge. Elle passe son enfance entre la Belgique, l'Angleterre et les États-Unis. En 1956, la future photographe commence des études d'histoire de l'art à Madrid et rejoint l'École du Louvre en 1958. Elle entame son premier grand voyage en 1963 en Asie où elle réalise ses premières photographies. De retour à Paris en 1964, elle travaille un temps avec le magazine *Time-Life* avant de devenir photographe indépendante et de collaborer avec *Fortune*, le *New York Times* et *Vogue*. Elle se lie d'amitié avec Marc Chagall, Michel Foucault et Paul Strand. Elle fait la connaissance de Henri Cartier-Bresson en 1966 et l'épouse en 1970. La même année, elle intègre l'agence VU, une agence créée par Pierre de Fenoÿl, puis participe à la création de l'agence Viva en 1972 aux côtés d'Hervé Gloaguen, Guy Le Querrec, François Hers, Richard Kalvar et Jean Lattes. Par la création de cette agence, les membres aspirent à poursuivre « leur métier de reporter tout en préservant leur identité d'auteur³⁷ ». La galerie lui consacre sa toute première rétrospective en 1980.

³⁷ Claude Nori, *La photographie en France. Des origines à nos jours*, Paris, Contrejour, 1988, p. 206.



Figure 35. De gauche à droite : Henri Cartier-Bresson, Pierre de Fenoÿl, André Kertész et Martine Franck, 1980. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Jeanloup Sieff est un photographe au style inclassable. Né à Paris en 1933 de parents d'origine polonaise, il explore tous les styles de la photographie de mode, de publicité, de nu, de nature morte en passant par le reportage. Après un baccalauréat de philosophie, il se consacre à des études de photographie à l'école de Vaugirard puis à l'école de Vevey. Il publie pour la première fois en 1950 dans le magazine *Photo Revue*. Il poursuit sa carrière de *reporter* et devient photographe pour *Elle* entre 1955 et 1958. En 1959, Jeanloup Sieff quitte l'agence Magnum un an après l'avoir intégrée pour rejoindre le magazine *Réalités* et son agence de photographie. Résolument indépendant, il demande aux rédactions de ne pas retoucher ses photographies³⁸. À partir de 1961, il poursuit ses reportages aux États-Unis où il collabore avec les plus grands magazines de l'époque : *Look*, *Glamour*, *Esquire* et *Harper's Bazaar*. De retour à Paris en 1962, il travaille pour *Vogue*, *Nova* et *Elle*. Il expose à la galerie La Demeure en 1969 et à la galerie Nikon à Paris en 1972 à l'occasion d'expositions personnelles. En 1967, ses travaux sont exposés à la Bibliothèque nationale de France pour une exposition collective intitulée *La jeune photographie française*. En 1976, il expose à la galerie Agathe Gaillard une

³⁸ Claude Nori, *La photographie en France. Des origines à nos jours*, *ibid.*

exposition au titre original : *43 portraits de dames remarquables pour une raison ou pour une autre, dont quelques paysages hautains*³⁹.

Ralph Gibson est un photographe américain né près des studios de Hollywood en 1939. Baignant dans le milieu cinématographique depuis qu'il est jeune – son père travaille pour la Warner Bros. –, il s'engage dans la marine en 1956 le jour de ses dix-sept ans. C'est lors de ses années de service qu'il réalise ses premières photographies. En 1960, il tente de reprendre ses études pour devenir photographe de mode mais il est convaincu que la meilleure façon de devenir photographe n'est pas de retourner à l'école. Il devient l'assistant de la photographe Dorothea Lange à San Francisco et à partir de 1962, entame une carrière de photographe indépendant à Los Angeles. Ses premières photographies sont publiées dans la revue *Nexus* en 1963. En 1966, il déménage à New York et enchaîne les contrats. Il y fait la rencontre de Robert Frank, Larry Clark et Mary Ellen Mark. Rejetant la photographie commerciale qu'il a désiré pratiquer dans un premier temps, il se tourne vers une photographie plus personnelle. Il auto-publie une trilogie à partir de 1970 aux éditions Lustrum Press qu'il a fondées : *The Somnambulist* en 1970⁴⁰, *Déjà Vu* en 1973⁴¹ et *Days at sea* en 1974⁴². Au début des années 1970, il entame un tour d'Europe au cours duquel il photographie abondamment la France et l'Angleterre. Une première exposition personnelle lui est consacrée au San Francisco Art Institut en 1970. Il expose par la suite à la galerie Léo Castelli à New York et à la galerie Wilde en Allemagne en 1975. Il a l'honneur d'inaugurer la galerie Agathe Gaillard avec sa série de photographies *Days at sea*. Ce choix est une indication quant à la politique artistique que souhaite mettre en place Agathe Gaillard : « l'énergie, la volonté absolue de faire ce qu'il veut comme il le veut⁴³ » pour reprendre les mots de Michel Nuridsany.

³⁹ Jeanloup Sieff, *43 portraits de dames remarquables pour une raison ou pour une autre, dont quelques paysages hautains*, du 9 novembre au 10 décembre 1976.

⁴⁰ Ralph Gibson, *The Somnambulist*, New York, Lustrum Press, 1970.

⁴¹ Ralph Gibson, *Déjà Vu*, New York, Lustrum Press, 1973.

⁴² Ralph Gibson, *Days at sea*, New York, Lustrum Press, 1974.

⁴³ Michel Nuridsany, « Ralph Gibson : l'exigence de la liberté », *Le Figaro*, 1975.

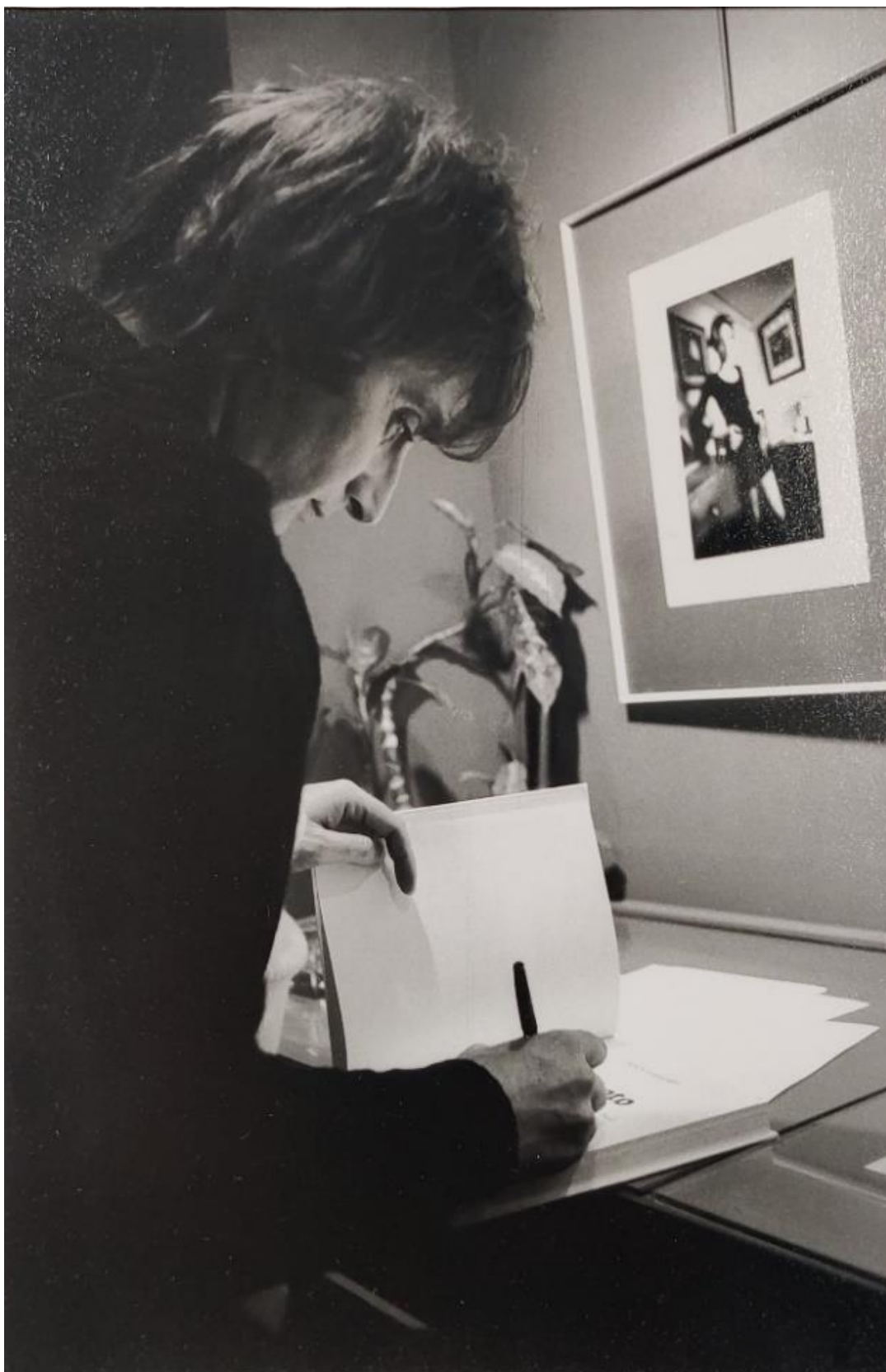


Figure 36. Jeanloup Sieff au vernissage de son exposition, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux

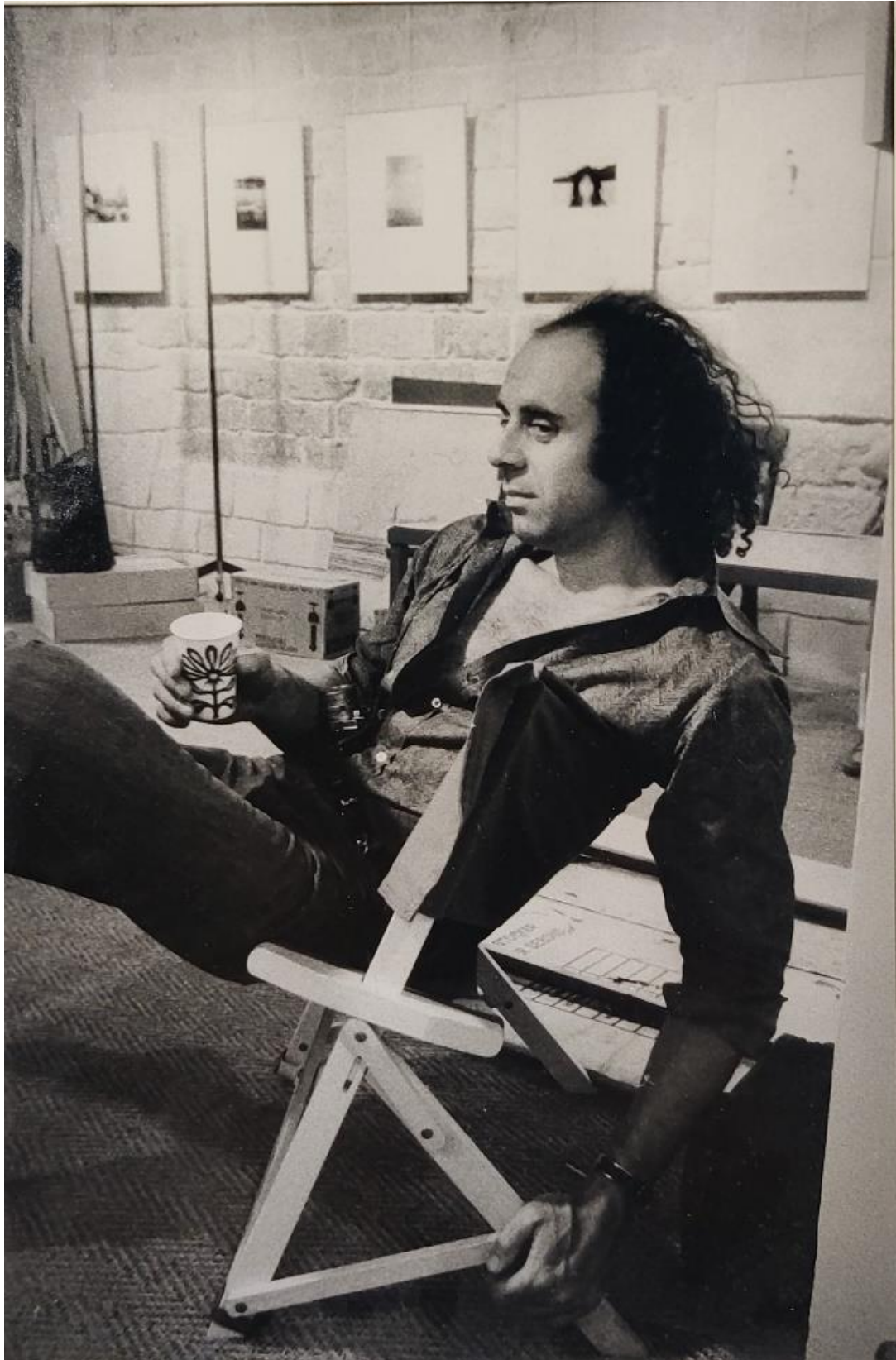


Figure 37. Ralph Gibson, 1975. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Dans la lignée du photographe Ralph Gibson, une génération de jeunes photographes américains propose un regard singulier sur leur environnement : Burk Uzzle et ses photographies récentes de sa quête en Amérique⁴⁴ ; Alen Mac Weeney et ses photographies sur l'Irlande ; Richard Kalvar et Arthur Tress . Ils sont tous issus d'une tradition documentaire qui a émergé au cours des années 1930. Contrairement à la génération précédente qui a su développer une œuvre à part entière tout en exerçant un travail alimentaire, les photographes nés durant l'entre-deux-guerres brouillent les frontières entre photographies de commande et travaux personnels. Ils affirment de plus en plus leur regard d'auteur sur les événements qu'ils photographient et revendiquent une forte indépendance : ils incarnent le renouveau des agences de photographie qui émergent au cours des années 1960 et 1970. Tout comme leurs aînés, ils essaient de vivre grâce aux commandes de la presse et à la diffusion de leurs ouvrages mais l'amorce du déclin de la presse illustrée au cours des années 1970 les pousse à diversifier leurs sources de revenus. Ils tentent activement de faire reconnaître leurs travaux auprès des institutions muséales et du marché de l'art. Contrairement à leurs aînés, ils sont davantage présents dans les galeries d'art. Pour eux, exposer à la galerie Agathe Gaillard est une étape qui vient confirmer leur reconnaissance en France et en Europe. Parmi cette génération, certains photographes sautent définitivement le pas et tournent le dos à la presse pour amorcer une œuvre personnelle comme Denis Brihat et Claude Batho.

Jean-Claude Larrieu, Bernard Faucon et Hervé Guibert : chefs de file de la photographie contemporaine

Dans le documentaire réalisé en 2001 par Églantine Charbonnier, la galeriste repense aux premiers temps de la galerie. « Il y a eu leur période⁴⁵ » dit-elle en évoquant Jean-Claude Larrieu, Bernard Faucon et Hervé Guibert, avant de poursuivre « Faucon a éclairé très fort un moment de la galerie et il a apporté un renouveau à une époque parce que c'était quelqu'un qui n'était pas attendu⁴⁶ ».

Bernard Faucon est un photographe français né à Apt en 1950. Il entame des études de philosophie de 1969 à 1974 avant de se tourner vers la peinture. Il entame son œuvre photographique à partir de 1976 en faisant la part belle aux mises en scène, un procédé rare en photographie à l'époque. Son travail le rapproche alors de réflexions davantage plasticiennes qui reposent sur l'utilisation de l'image au moyen de la création. Une première

⁴⁴ Burk Uzzle, du 21 février au 31 mars 1979.

⁴⁵ Églantine Charbonnier, *Quel talent nous avons... Surtout moi !*, Association l'Œil du jeune européen, 2001, 50 mn.

⁴⁶ *Ibid.*

exposition lui est consacrée à la galerie Léo Castelli à New York. La galerie Agathe Gaillard le révèle au public français en présentant pour la première fois ses travaux en France en 1979⁴⁷, puis à deux nouvelles reprises 1981⁴⁸ et 1984⁴⁹. Son ami Jean-Claude Larrieu, directeur de la photographie dans le milieu cinématographique, est né en 1943. Il photographie à ses heures perdues, notamment Bernard Faucon sur qui il réalise un reportage, *La vie de Bernard Faucon*. Il expose pour la première fois à la galerie grâce à une aide décernée par la Ville de Paris en collaboration avec l'association Paris Audiovisuel⁵⁰.

Hervé Guibert est avant tout un journaliste, critique et écrivain. Né en 1955, il débute une œuvre photographique à la fin des années 1970. En grande partie autobiographique, celle-ci met en scène l'écrivain et les nombreux allers et retours qui existent entre photographie et littérature, notamment dans son roman-photo *Suzanne et Louise*⁵¹, publié en 1980. Il expose pour la première fois à la Remise du Parc en 1979 puis à la galerie Agathe Gaillard en 1980⁵².



Figure 38. Pierre et Bernard Faucon, 1979. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

⁴⁷ Bernard Faucon, *Les plaisirs et les jeux*, du 4 avril au 26 mai 1979.

⁴⁸ Bernard Faucon, *Les grandes vacances*, du 8 janvier au 28 février 1981.

⁴⁹ Bernard Faucon, *Évolution probable du temps*, du 7 novembre au 29 décembre 1984.

⁵⁰ Hervé Guibert, « Jean-Claude Larrieu chez Agathe Gaillard », *Le Monde*, 7 novembre 1979.

⁵¹ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Hallier, 1980.

⁵² Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, du 6 au 24 mai 1980.



Figure 39. Jean-Claude Larrieu, 1983. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Les trois photographes cités sont les chefs de file de ce que l'on pourrait appeler la « nouvelle génération », celle qui, née après la Seconde Guerre mondiale, n'appartient à aucune école photographique et arrive tout juste sur le marché des tirages de collection. Elle rompt avec la génération précédente car elle est la première à pouvoir vivre directement de la vente de ses tirages et à explorer les frontières entre photographie et art contemporain. C'est généralement elle qui est désignée par « photographie contemporaine » à partir des années 1980. D'autres photographes français, dans cette lignée, grossissent les rangs de cette jeune génération : François Delebecque, artiste plasticien né en 1955 ; Bertrand Clech né en 1951 ; Michel Kempf, né en 1946, qui se consacre à ses travaux personnels à partir de 1974 et Roland Laboye, né en 1944, directeur de galerie et photographe professionnel à partir de 1969. Si certains sont photographes à plein temps, d'autres exercent une autre activité professionnelle en parallèle. Cette nouvelle génération n'est pas que française : Erica Lennard, photographe américaine née en 1950 connue pour son œuvre consacrée aux jardins et à l'architecture ; Larry Clark, né en 1943, également américain, directeur de la photographie et réalisateur, entame une œuvre photographique décalée sur les jeunes de sa ville natale ;

Gabriele et Helmut Nothhelfer, un couple de photographes natifs de Berlin et de Bonn nés en 1945, s'intéressent aux temps libres des Allemands.

Pour cette génération, la galerie est une instance de légitimation. Exposés majoritairement en galerie, ce passage est une première étape avant l'exposition de leurs œuvres dans les musées. Parmi eux, certains exposent même pour la toute première fois, musées et galeries confondus. François Delebecque, qui présente trois séries, bénéficie de l'aide à la première exposition, dispensée par la Marie de Paris, pour son exposition de 1982. De même, Bertrand Clech, lauréat de l'atelier de création de la Ville de Paris (fig. 42) et Guy Hervais, pour ses deux reportages sur la mode et l'Opéra à Paris⁵³. Ces aides consistent à aider financièrement et logistiquement le photographe à trouver une galerie, effectuer des tirages et imprimer des cartons d'invitation.



Figure 40. Roland Laboye et Agathe Gaillard, 1984. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

⁵³ Hervé Guibert, « Guy Hervais : l'Opéra et la mode », *Le Monde*, 28 septembre 1981.



Figure 41. Bertrand Clech et Erica Lennard, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

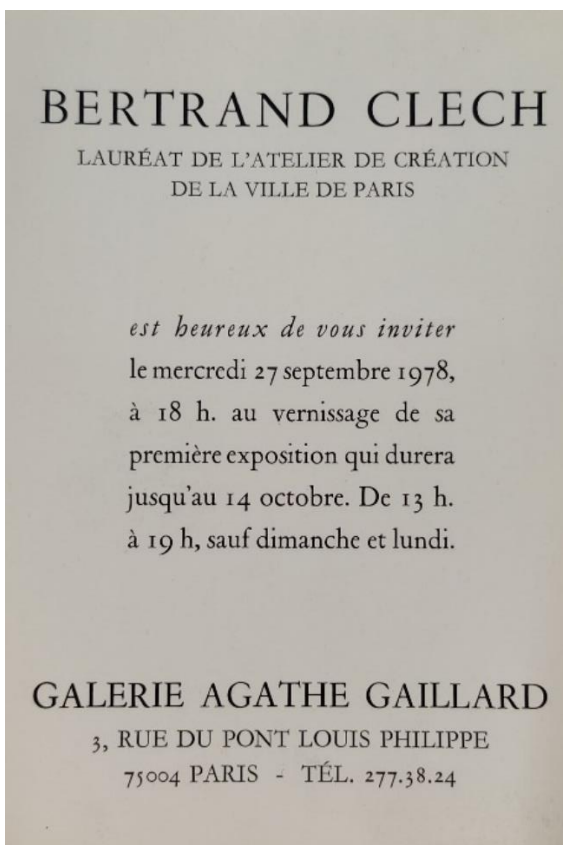


Figure 42. Carton d'invitation de l'exposition de Bertrand Clech, du 27 septembre au 14 octobre 1978.

L'étude du profil socio-professionnel des photographes nous a permis de distinguer trois générations. Des photographes historiques aux photographes les plus contemporains, l'expression de « photographie contemporaine » regroupe donc une grande diversité de profils. Par sa programmation, la galerie Agathe Gaillard ambitionne de proposer une histoire mondiale de la photographie du XX^e siècle, des avant-gardes des années 1920 à la nouvelle génération qui est révélée dans les années 1980. La galerie ne joue pas le même rôle dans la carrière de chacun : des photographes en voie de légitimation aux jeunes talents révélés, certains ont une partie de leurs œuvres dans des collections publiques et privées tandis que d'autres exposent pour la première fois. En revanche, tous connaissent une situation socio-économique relativement précaire en tant qu'artiste. Agathe Gaillard, qui connaît très bien les règles du marché, sait les défendre et les promouvoir.

CHAPITRE 4

De l'auteur à l'artiste

À l'occasion de sa première exposition à la galerie en 1976¹, Jeanloup Sieff anticipe les questions que pourrait lui poser la presse en rédigeant un texte². À la question « Pourquoi exposer des photographies, ne sont-elles pas faites pour être publiées dans des magazines ou des livres ? », il écrit : « Elles sont faites pour être vues telles que leur auteur les a voulues, avec un format, une composition et des valeurs propres »

L'exposition devient, après la presse et l'édition, une des finalités du tirage photographique. Ce changement de paradigme est un tournant esthétique et historique. Désormais, les photographes produisent une œuvre en vue de l'exposer. Bien loin des exigences des rédactions ou des maisons d'édition, la galerie devient un lieu privilégié d'expérimentations artistiques. Donnant libre cours à leur imagination, les photographes se dévoilent sous un nouveau jour. Par ses connaissances pointues du marché de l'art, Agathe Gaillard devient un intermédiaire culturel indispensable entre les photographes et le public.

¹ Jeanloup Sieff, *43 portraits de dames remarquables pour une raison ou pour une autre, dont quelques paysages hautains*, du 9 novembre au 10 décembre 1976.

² « Réponses anticipées à des questions improbables », Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Jeanloup Sieff »

De la première prise de contact avec les photographes à la vente de leurs tirages originaux, ce chapitre propose de revenir sur la production photographique exposées à la galerie et sur le rôle que joue Agathe Gaillard dans sa promotion auprès du public.

Premiers contacts

Le premier contact avec les photographes est plutôt facile à établir pour Agathe Gaillard car ces derniers sont enthousiastes à l'idée d'exposer en galerie à Paris. Parfois, elle se présente justement en tant que gérante d'une galerie de photographie à Paris, parfois en tant que femme de Jean-Philippe Charbonnier³. Dans les deux cas, malgré quelques refus notables⁴, elle attire la sympathie des artistes qu'elle souhaite exposer.

Une partie des photographes exposés au cours de la période ont été approchés avant l'ouverture de la galerie au cours des séances du Club des 30x40 ou dans le cadre de l'édition des Chefs-d'œuvre de la photographie⁵. Ces rencontres ont été soit à l'initiative de la galeriste, soit à l'initiative des artistes : elle rencontre pour la première fois le couple Ralph Gibson et Erica Lennard à Paris à la demande du photographe⁶. Pour autant, tous les artistes ayant participé aux Chefs d'œuvre ne réitèrent pas nécessairement leur soutien en confiant leurs tirages à la galerie. À cela, deux raisons principales : soit la vente de tirages ne les intéresse pas, soit ils sont déjà représentés par une galerie. Sur les quarante-quatre photographes édités, dix-huit sont exposés à la galerie entre 1975 et 1984 et trois sont simplement en dépôt.

Jean-Philippe Charbonnier reste un médiateur central entre Agathe Gaillard et le milieu photographique. En tant que photographe, il recommande et suggère à sa femme plusieurs noms de confrères ou amis susceptibles d'être intéressés par l'exposition et la vente de leurs tirages. Il participe parfois directement aux échanges avec les artistes : dans ses lettres, Harold Edgerton s'adresse dans un premier temps à la fois à Agathe Gaillard et à Jean-Philippe Charbonnier. Pour le reste, Agathe Gaillard prospecte elle-même. Elle rencontre André Kertész aux Rencontres d'Arles en 1975 après de longs mois à échanger avec lui par courriers (fig. 43), Manuel Alvarez Bravo (fig. 44) et Larry Clark – dont l'éditeur est Ralph Gibson – aux Rencontres de 1979. Grâce à Christian Caujolle, elle fait la connaissance de Bernard Faucon, un ami très proche de Jean-Claude Larrieu, qu'elle a déjà croisé au Club des

³ Lettre de Agathe Gaillard à Harold Edgerton, 9 avril 1975, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Harold Edgerton »

⁴ Brassaï a refusé de collaborer avec Agathe Gaillard car elle représentait déjà André Kertész. Les deux photographes se sont froissés au cours des années 1920 à la suite d'un désaccord.

⁵ Voir Prologue.

⁶ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013.

30x40. En s'intéressant de près aux éditions de cartes postales de photographie, elle fait la connaissance de Cristina Orive et de Sara Facio, gérantes de La Azoeta, une maison d'édition à Buenos Aires en Argentine, qui connaissent de nombreux photographes sud-américains.

La collaboration entre Agathe Gaillard et les photographes à la galerie est conduite de manière tacite. En effet, peu de contrats à valeur juridique sont rédigés. Basée sur une relation de confiance entre la galeriste et ses photographes, les collaborations sont établies à l'amiable. À l'ouverture de la galerie, Agathe Gaillard cherche à faire entrer des tirages en dépôt dans sa galerie, en parallèle de la préparation d'expositions. Le point central des discussions est la question des commissions. C'est elle qui lie financièrement la galeriste et ses artistes. Comme nous l'avons vu au chapitre 2, cette commission oscille entre 30 et 40 % du prix du tirage. Dans certains cas, Agathe Gaillard pose elle-même ses conditions de collaboration en prenant appui sur le modèle que les photographes lui ont fourni jusque-là. Elle demande à Harold Edgerton de lui envoyer dès que possible des tirages et propose en échange de lui remettre les deux tiers du prix à chaque vente⁷. La même lettre est envoyée à Andreas Feininger⁸, qui accepte selon ces termes de coopérer avec la galerie. Le rôle de la galeriste va parfois plus loin puisqu'Andreas Feininger laisse Agathe Gaillard choisir les prix des tirages elle-même⁹. Que les tirages soient exposés ou simplement en dépôt, les termes du contrat ne changent pas.

Pour les photographes un peu plus frileux vis-à-vis de ces procédés à l'amiable, des contrats sont signés entre les deux parties (annexes 8 et 9, p. 206 et 207). En réalité, ce n'est pas seulement par crainte mais plutôt par souci d'organisation. Pour des photographes comme André Kertész et Henri Cartier-Bresson, dont l'œuvre est reconnue à l'échelle internationale et qui multiplient les interlocuteurs sur le marché de l'art, il est nécessaire d'encadrer strictement la collaboration afin de ne pas léser les collectionneurs aux quatre coins du monde. De ce fait, les contrats et les prix sont fixés en amont par le photographe et leurs éventuels agents et sont soumis ensuite aux galeristes. Au cours de la période étudiée, alors que le marché des tirages de collection n'en est qu'à ses débuts, ce n'est pas le cas le plus fréquent. Pour André Kertész, les contrats sont signés à chaque nouvelle exposition. En les signant, la galeriste a une lourde responsabilité puisqu'elle a la charge financière et logistique du transport des œuvres et de leur sécurité durant la durée du prêt¹⁰.

⁷ Lettre de Agathe Gaillard à Harold Edgerton, 9 avril 1975, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Harold Edgerton »

⁸ Lettre de Agathe Gaillard à Andreas Feininger, 9 avril 1975, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Andreas Feininger »

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Fonds André Kertész (MAP).



Figure 43. Christian Caujolle, André Kertész et Agathe Gaillard aux Rencontres d'Arles, 1979.
Source : archives photographiques en ligne des Rencontres d'Arles. Photographie de Marion Kalter.



Figure 44. Manuel Alvarez Bravo, Agathe Gaillard et André Kertész aux Rencontres d'Arles, 1979.
Source : archives photographiques en ligne des Rencontres d'Arles.

Une attention particulière est portée sur la fixation des prix : celle-ci peut changer et la galeriste doit se plier à ces modifications dans les vingt-quatre heures. La galeriste doit ensuite protéger l'intégrité de l'œuvre : ne pas changer son titre, ne pas la reproduire sans le consentement de l'artiste et respecter les conditions de conservation requises. À la fin de l'exposition ou à la demande de l'artiste, les œuvres doivent être retournées sous trois jours et les éventuels paiements effectués sous trente jours.

Le contrat établi avec Henri Cartier-Bresson est très différent¹¹. Contrairement à celui d'André Kertész, il n'attire pas l'attention sur les précautions à prendre durant le transport, le dépôt et l'exposition. Ce contrat sert plutôt à délimiter le rôle d'Agathe Gaillard. La galeriste ne peut pas vendre les tirages du photographe à n'importe qui : elle a interdiction de vendre à d'autres galeries, librairies ou tout autre société qui souhaiteraient les vendre à leur tour à un public. La vente est également circonscrite dans l'espace : Agathe Gaillard ne peut vendre qu'en France et en Europe à l'exception de la Grande-Bretagne où Henri Cartier-Bresson y est déjà représenté. Cette exclusivité en Europe est cependant partagée avec les galeristes Robert Delpire et Lucien Henry, qui peuvent également procéder à des ventes. Les prix sont fixés par Henri Cartier-Bresson et les tirages effectués par le laboratoire Pictorial. Autrement dit, à chaque commande, Agathe Gaillard doit envoyer un bon à Henri Cartier-Bresson qui l'envoie directement au laboratoire. Malgré ces contraintes, le dépôt des tirages de ces maîtres de la photographie assure à Agathe Gaillard une renommée sur le marché de l'art. Concernant le choix des tirages à exposer, les photographes sont relativement libres de le faire. Agathe Gaillard peut parfois intervenir en donnant son opinion, sur ce qui risque de plaire ou de ne pas plaire au public, comme elle le fait lors de la première exposition de André Kertész à la galerie : le photographe lui laisse choisir une partie des tirages parmi son ouvrage *Soixante ans de photographie*¹².

La galerie, un espace de création et de (re)découverte

En raison de son histoire, la photographie n'a pas toujours eu pour finalité l'exposition. Une partie de la création exposée à la galerie n'est pas inédite dans la mesure où l'image a été auparavant diffusée par la presse et l'édition. Et Agathe Gaillard n'échappe pas à l'exercice traditionnel de la rétrospective. Celle-ci concerne davantage les photographes les plus âgés du corpus dont l'œuvre est la plus fournie. Pour sa première rétrospective, André Kertész présente trente-trois épreuves datant de 1914 à 1974¹³. En 1976, ce sont les portraits d'August

¹¹ Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Henri Cartier-Bresson »

¹² André Kertész, *Soixante ans de photographie, 1912-1972*, Paris, Éditions du Chêne, 1972.

¹³ André Kertész, du 30 septembre au 8 novembre 1975.

Sander qui sont accrochés sur les murs de la galerie, quarante-quatre portraits exécutés alors qu'il dirigeait un studio de photographie à Cologne¹⁴. Beaucoup moins connu qu'August Sander, Jaromir Funke, le père de la photographie tchèque, fait l'objet d'une « étonnante¹⁵ » rétrospective en 1978¹⁶. La rétrospective consacrée à Harold Edgerton¹⁷, professeur émérite au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T), est quelque peu particulière. N'étant pas photographe de métier, Harold Edgerton expose pour la première fois en Europe. Une rétrospective de ses clichés réalisés grâce à la stroboscopie, une technique consistant à décomposer un mouvement rapide par une suite d'images fixes grâce à un appareil (le stroboscope), dont il est l'inventeur (fig. 45). Ces clichés portent dans un premier temps un intérêt scientifique et industriel et, grâce à Agathe Gaillard, un intérêt esthétique et patrimonial.

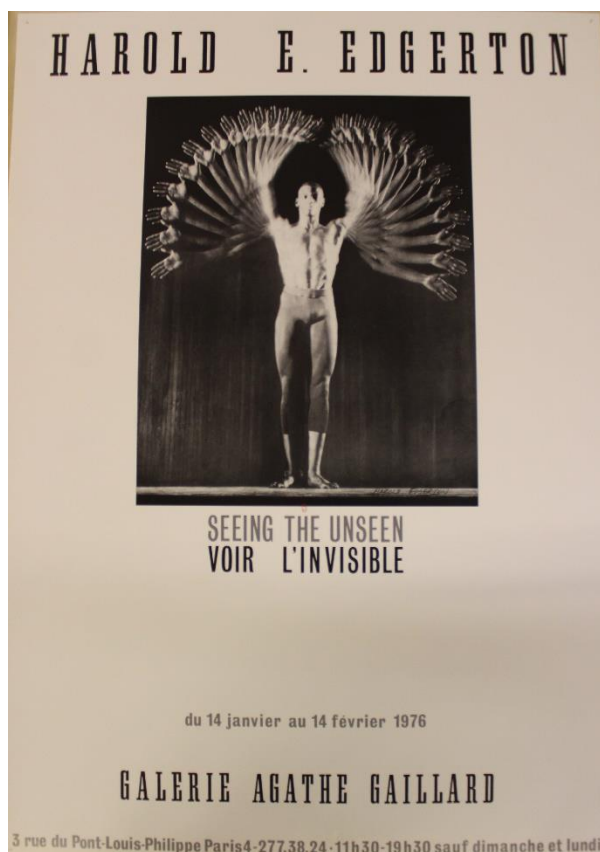


Figure 45. Affiche de l'exposition de Harold Edgerton, *Seeing the Unseen*, du 14 janvier au 14 février 1976.

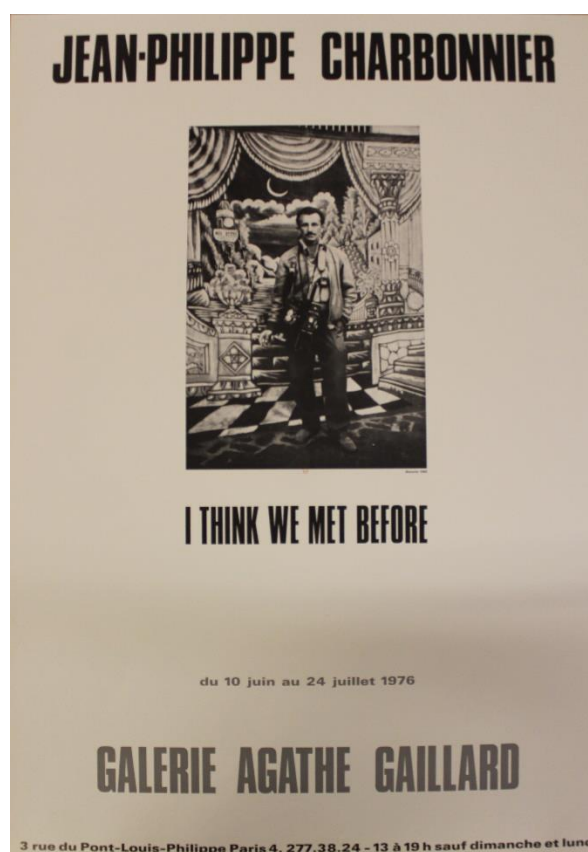


Figure 46. Affiche de l'exposition de Jean-Philippe Charbonnier, *I think we met before*, du 10 juin au 24 juillet 1976.

¹⁴ August Sander, *Les portraits*, du 27 avril au 5 juin 1976.

¹⁵ Jean-Luc Monterosso, « Funke l'oublié. Un phare de la photographie tchèque », *Le Quotidien de Paris*, 6 janvier 1978.

¹⁶ Jaromir Funke, du 4 janvier au 12 février 1978.

¹⁷ Harold Edgerton, *Seeing the Unseen*, du 14 janvier au 14 février 1976.

L'exposition que présente Jean-Philippe Charbonnier à l'occasion du premier anniversaire de la galerie en juin 1976 ressemble également à une rétrospective mais diffère de celles mentionnées ci-dessus¹⁸ (fig. 46). Issues des archives du photographe, ces quarante-quatre photographies en noir et blanc de 1944 à 1976 sont pour la plupart inédites¹⁹. D'autre part, les clichés sélectionnés ont été choisis en raison du dialogue qui s'instaurerait entre eux d'où le titre *I think we met before*. Dans sa programmation, Agathe Gaillard souhaite faire redécouvrir ces photographes populaires auprès du public français, de manière totalement nouvelle. Marc Riboud, célèbre reporter de l'agence Magnum, ne déroge pas à la règle. Lors de son exposition en 1978, en plus de ses photographies de voyage en Chine déjà exposées à Paris en 1966, sont exposés des tirages inédits pris entre les années 1950 et 1970²⁰ :

Nous croyions bien le connaître puis voici qu'une exposition, chez Agathe Gaillard, nous le fait véritablement découvrir [...] Une exposition aussi intelligente, organisée, avec une telle exigence nous permet d'opérer des recoupements, de noter des constantes, d'analyser dans ses plus subtils détails ce qui fait le prix de cet art puissant et généreux²¹

Cette redécouverte des photographes se poursuit par l'exposition de leurs travaux les moins connus. En 1980, Gisèle Freund présente un reportage sur des paysans pauvres en Angleterre et une série d'objets du quotidien²². De la même façon, Henri Cartier-Bresson expose en 1983 un peu plus de deux cents portraits²³, l'un de ces derniers centres d'intérêts en photographie depuis qu'il a quitté la présidence de Magnum en 1974 pour se consacrer au dessin. Tournant définitivement le dos aux photographies commerciales, les photographes dévoilent des travaux plus personnels. Jean-Philippe Charbonnier part à la découverte du quartier du Marais dans lequel il habite. Il présente ses photographies lors de sa deuxième exposition en 1978 intitulée *L'exotisme se trouve à un demi-ticket de métro de chez moi*. Pour sa troisième exposition en 1981, André Kertész emprunte la même voie. *À ma fenêtre* est une série de clichés pris au Polaroid entre 1979 et 1981. L'exposition compte les cinquante meilleurs tirages de cette série réalisée dans son appartement new yorkais. Depuis la mort de sa femme Élisabeth en 1977, l'œuvre d'André Kertész est hantée par le souvenir de cette relation passée. Ces images du quotidien, en toute intimité, révèlent le jardin secret du photographe, bien loin des clichés réalisés dans le cadre des commandes de la presse et de la publicité. Par cette innovation technique et esthétique, l'œuvre d'André Kertész se renouvelle pour se placer non plus sur le marché des tirages comme sous-produit (de la

¹⁸ Jean-Philippe Charbonnier, *I think we met before*, du 10 juin au 24 juillet 1976.

¹⁹ André Laude, « Jean-Philippe Charbonnier », *Les Nouvelles Littéraires*, 24 juin 1976.

²⁰ Marc Riboud, du 15 novembre au 30 décembre 1978.

²¹ Michel Nuridsany, « Du photojournalisme au reportage », *Le Figaro*, 10 décembre 1978.

²² Gisèle Freund, du 16 avril au 24 mai 1980.

²³ Henri Cartier-Bresson, *Portraits*, du 24 novembre au 28 janvier 1984.

presse, de l'édition, de la publicité) mais sur le marché des tirages à finalité artistique. Si les tirages ne sont pas à vendre, ils viennent faire la promotion du catalogue édité par les éditions Herscher²⁴.

Longtemps le livre a été le principal support de diffusion de la photographie. Au tournant des années 1980, ce dernier reste un outil majeur de promotion et les expositions à la galerie sont souvent conçues à partir d'un livre. L'édition conserve ainsi un lien étroit avec la photographie, même après l'arrivée du marché des tirages de collection. Pour son exposition inaugurale le 10 juin 1975, la galerie propose une exposition de Ralph Gibson intitulée *Days at sea*²⁵. Cette série de photographie est tirée d'un livre édité en 1974 aux éditions Lustrum Press²⁶. Dans une lettre adressée à la galeriste le 10 avril 1975 en vue de sa première exposition au mois de juin, Ralph Gibson propose naturellement d'exposer ses trente cinq tirages les plus récents. Ces derniers ne suffisent toutefois pas à remplir les murs des espaces d'exposition qui peuvent en accueillir une soixantaine. Il propose alors d'ajouter des tirages plus anciens à la sélection, les plus vendus de ses deux précédents ouvrages²⁷. On peut multiplier les exemples comme celui-ci : Hervé Guibert publie son roman *Suzanne et Louise* en 1980²⁸, une série de photographie sur ses deux tantes maternelles et expose ses tirages à la galerie dans la foulée²⁹ ; Larry Clark publie son livre *Tulsa*³⁰ en 1971, un reportage sur les jeunes de la ville de Tulsa édité par Ralph Gibson et le présente à la galerie en 1981³¹ ; Arthur Tress publie son livre *Facing Up*³² en 1980 et en expose les tirages en 1981³³.

Au-delà des murs où sont accrochés les tirages, les abords de la galerie servent à des mises en scène originales. Lors du vernissage de son exposition intitulée *Évolution probable du temps* en 1984³⁴, Bernard Faucon monte un feu d'artifices à l'arrière de la galerie donnant sur la rue des Barres (fig. 47). Créant la surprise générale, la photographie sort de son cadre et conquiert de nouveaux espaces.

²⁴ André Kertész, *À ma fenêtre*, Paris, Herscher, 1981.

²⁵ Ralph Gibson, *Days at sea*, du 10 juin au 28 juillet 1975.

²⁶ Ralph Gibson, *Days at sea*, New York, Lustrum Press, 1974.

²⁷ Ralph Gibson, *The Somnambulist*, New York, Lustrum Press, 1970 et Ralph Gibson, *Déjà Vu*, New York, Lustrum Press, 1973.

²⁸ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Hallier, 1980.

²⁹ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, du 6 au 24 mai 1980.

³⁰ Larry Clark, *Tulsa*, New York, Lustrum Press, 1971.

³¹ Larry Clark, *Tulsa*, du 3 juin au 18 juillet 1981.

³² Arthur Tress, *Facing Up*, New York, St Martins Press, 1980.

³³ Arthur Tress, *Facing Up*, du 23 avril au 30 mai 1981.

³⁴ Bernard Faucon, *Évolution probable du temps*, du 7 novembre au 29 décembre 1984.



Figure 47. Feux d'artifice à l'occasion du vernissage de l'exposition de Bernard Faucon, 1984.
Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MANM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troipoux.

La curiosité d'Agathe Gaillard ne semble pas avoir de limites concernant le sujet des photographies, si bien que l'on retrouve l'ensemble des genres traditionnels : le portrait, le nu, les natures mortes et le paysage. En 1981, Daniel Boudinet expose une partie de ses portraits d'acteurs et de réalisateurs, une exposition en collaboration avec le magazine *Le Cinématographe* pour lequel a travaillé le photographe³⁵. August Sander, Gisèle Freund et Henri Cartier-Bresson, entre autres, ont également exploré cette voie. Le nu, genre qui se vend le plus en photographie, est abondamment exposé. À commencer par les *Nus* de Bill Brandt en 1981 mais aussi ceux du photographe chilien Marco Valdivia en 1977 qui renouvellent le genre³⁶. Cet érotisme fait parfois parler de lui. Lorsque Larry Clark publie son ouvrage *Tulsa* en 1971, celui-ci est interdit à la vente aux États-Unis à la suite de nombreuses plaintes déposées³⁷. Suivant un jeune groupe de drogués de la ville de Tulsa, ville natale du photographe américain, le reportage de Larry Clark ne peut être publié dans les magazines. L'exposition reste alors pour le photographe le seul moyen de montrer son travail au public.

³⁵ Daniel Boudinet, *Portraits*, du 31 mars au 30 avril 1981.

³⁶ Marco Valdivia, *Nus*, du 15 juin au 23 juillet 1977.

³⁷ Christian Caujolle, « Les shoots d'images de Larry Clark », *Libération*, 15 juin 1981.

Le soir du vernissage, seules trois personnes font le déplacement pour admirer ses photographies³⁸.

Moins sulfureuses, les photographies du potager de Denis Brihat³⁹, qui s'inspirent de la peinture, ravient tout de même la critique (fig. 48) : « Les gens ont tellement vu des nus, des fesses, des seins, qu'ils ne savent plus voir une tomate, un poireau, un coquelicot. Minutieux comme un hyper-réaliste, lyrique comme un grand barbu au cœur vert, Denis Brihat enseigne les beautés naturelles⁴⁰ » De la même façon, les paysages sont mis à l'honneur. Wolf von dem Bussche expose sa série de cactus en 1976⁴¹ (fig. 49) et Bernard Descamps, une série de paysages divers en 1981⁴² puis ses clichés des dunes du Sahara en 1984⁴³.

Tout comme son désintérêt pour la date de la prise de vue, Agathe Gaillard n'affiche aucune préférence concernant la couleur des clichés. La galerie reste tout de même une référence en matière de photographie noir et blanc. La majorité des photographes exposés travaillent en noir et blanc et une minorité, seulement, explore la couleur, un procédé encore peu utilisé au tournant des années 1980 en raison des coûts de fabrication et de la difficulté technique de l'impression. Bernard Faucon reste l'une des seules grandes références de la photographie en couleur avec ses mises en scène entièrement tirées selon le procédé Fresson, mis au point au début des années 1950. Denis Brihat apporte des touches de couleur à ses clichés grâce à des techniques complexes de virages de ses tirages aux sels métalliques (or, sel, vanadium)⁴⁴.

De l'accrochage à la vente

L'étape du transport des œuvres est une étape intermédiaire entre la prise de contact et l'accrochage. C'est une étape qui concerne davantage les photographes installés à l'étranger car ceux installés en France préfèrent les donner en main propre à la galeriste. En effet, le transport est une étape longue et périlleuse qui peut se révéler angoissante à bien des égards.

³⁸ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, op. cit.

³⁹ Denis Brihat, *Herbes, coquelicots et autres photographies*, du 15 décembre 1976 au 22 janvier 1977.

⁴⁰ André Laude, « Herbes, coquelicots et autres photographies par Denis Brihat », *Les Nouvelles Littéraires*, 13 janvier 1977.

⁴¹ Wolf von dem Bussche, du 28 septembre au 6 novembre 1976.

⁴² Bernard Descamps, du 5 mars au 18 avril 1981.

⁴³ Bernard Descamps, *Sahara*, du 9 février au 17 mars 1984.

⁴⁴ Notes de l'artiste à propos de son exposition, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Denis Brihat »

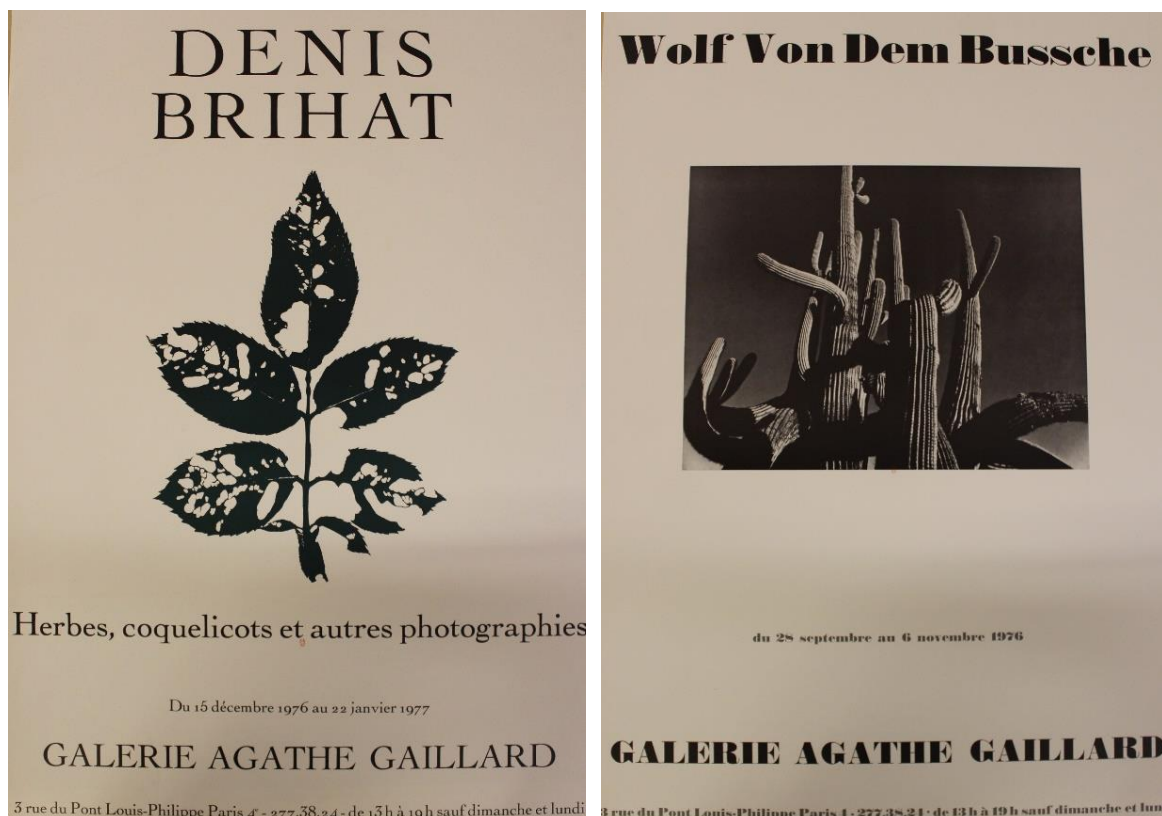


Figure 48. Affiche de l'exposition de Denis Brihat, *Herbes, coquelicots et autres photographies*, du 15 décembre 1976 au 22 janvier 1977.

Figure 49. Affiche de l'exposition de Wolf von dem Bussche du 28 septembre au 6 novembre 1976.

Dans une lettre de 1981, Arthur Tress fait part de ses angoisses à Agathe Gaillard : « *Please let me know if the photographs arrive in Paris. I am terrified of some disaster*⁴⁵ » Les tirages photographiques étant moins fragiles que des peintures ou des sculptures en raison de leur taille, de leur poids et de leur composition, leur transport est rendu possible sans dispositions particulières. Leur relative solidité facilite grandement les échanges internationaux mais il reste toujours une part d'inconnu et de hasard tant qu'ils ne sont pas arrivés à destination. Quoi qu'il en soit, la situation financière de la galerie d'une part et des photographes d'autre part ne permet pas d'envisager de meilleures dispositions.

Entre 1975 et 1984, plus de soixante photographes sont exposés à travers pas moins de soixante-dix expositions monographiques et trois expositions collectives. D'une durée de quatre à six semaines, les expositions représentent un travail constant d'accrochages et de démontages. Sur une saison, entre huit et dix expositions sont réalisées. Seule dans sa

⁴⁵ Lettre de Arthur Tress à Agathe Gaillard, 11 mars 1981, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Arthur Tress » Traduction : Dis-moi si les tirages arrivent à Paris. Je suis terrifié à l'idée qu'une catastrophe se produise.

galerie, Agathe Gaillard fait appel de temps à autre à des assistants pour l'aider dans ses tâches quotidiennes comme la photographe Christiane Barrier. À partir de 1983, elle prend une assistante à temps plein, Anne de Mondenard, étudiante à l'École du Louvre, qui fait ses premiers pas dans l'univers de la photographie.

Après avoir laissé une grande part de liberté aux photographes, l'accrochage est le terrain favori d'Agathe Gaillard⁴⁶. C'est un moment où elle peut exprimer librement sa créativité mais elle peut être secondée par le photographe qui vient donner un avis sur la disposition :

C'est ma part de création, c'est là où j'ai le trac [...] J'adore l'accrochage, c'est là où on partage énormément [avec l'artiste] [...] il n'y a pas de vérité absolue, il y a des vérités complexes [à propos de la disposition des images]⁴⁷

En effet, l'accrochage est un moment déterminant pour le bon déroulement de l'exposition à venir. Il est une proposition de lecture sur la photographie et un moment déterminant dans la construction de la relation avec le public⁴⁸. Ce n'est pas seulement le sujet de la photographie qui doit être mis en valeur mais le tirage en lui-même. Selon la galeriste, les murs peints en gris permettent de révéler ce potentiel. À mi-chemin entre le noir et le blanc des tirages, le gris semble être une teinte parfaite, par sa neutralité, pour inviter à regarder le travail du photographe à l'état brut. Les tirages, d'une dimension avoisinant les trente centimètres sur quarante centimètres, sont ensuite présentés dans des cadres blancs à hauteur à des yeux.

Entre le démontage d'une exposition et l'accrochage d'une nouvelle, Agathe Gaillard laisse toujours quelques jours de battement :

Il y a toujours 2-3 jours entre le décrochage et l'accrochage pour que les murs restent libres et vacants prêts à accueillir la nouvelle exposition. C'est le mur qui parle au moment de l'accrochage, c'est lui dit qui oui ou non⁴⁹

La galerie pouvant accueillir entre cinquante et soixante tirages simultanément, les photographes ont une contrainte à respecter lorsqu'ils soumettent une proposition d'exposition. Fidèle à lui-même, Jeanloup Sieff justifie son choix de présenter « 43 portraits de dames remarquables pour une raison ou pour une autre⁵⁰ » sur un ton humoristique :

⁴⁶ Propos recueillis par Jean-Jacques Bois, « L'autre réalité », février 1981.

⁴⁷ Églantine Charbonnier, *Quel talent nous avons... Surtout moi !*, Association l'Œil du jeune européen, 2001, 50 mn.

⁴⁸ Françoise Ayxendri, « Bon anniversaire Agathe ! », *Le Matin de Paris*, 5 juin 1985.

⁴⁹ Églantine Charbonnier, *Quel talent nous avons... Surtout moi !*, *Ibid.*

⁵⁰ Jeanloup Sieff, *43 portraits de dames remarquables pour une raison ou pour une autre, dont quelques paysages hautains*, du 9 novembre au 10 décembre 1976.

Agathe m'a dit ne pouvoir exposer qu'une cinquantaine de photographies, que ce nombre me paraissait bien trop précis, sec, entier, et que celui qui se prononçait le plus agréablement, qui roulait le mieux sous la langue tout en s'en rapprochant d'assez près, était « quarante-trois »⁵¹

Mais ce chiffre peut varier du tout au tout en fonction de l'utilisation de l'espace. Henri Cartier-Bresson présente deux cents portraits en 1983 alors qu'André Kertész accroche sur les murs « seulement » trente-trois épreuves en 1975.

Quel que soit la richesse de l'oeuvre, Agathe Gaillard se veut la complice du photographe. Après celui-ci, elle est la première, en tant que galeriste, à connaître l'oeuvre de l'artiste. Face au public, son expertise porte sur des questions d'ordre technique. Autrement dit, elle peut apporter des précisions quant aux caractéristiques du tirage : la ou les technique(s) employée(s), le nombre d'exemplaires et sa représentativité par rapport à l'ensemble de l'oeuvre de l'artiste. Ses commentaires ne portent pas sur la dimension esthétique des clichés que le public est le seul habilité à juger. En fonction des ventes réalisées, Agathe Gaillard tient au courant l'artiste des éventuels retirages à effectuer. Ceux-ci sont variables d'un photographe à l'autre. Certains tirent très peu, entre trois et cinq exemplaires par tirage pour Denis Brihat ; d'autres tirent entre cinq et dix exemplaires comme Bernard Faucon ou Marino Aguilar ; tandis que Joan Fontcuberta et Ralph Gibson tirent jusqu'à vingt-cinq exemplaires.

L'espoir de réaliser une vente maintient les artistes dans l'attente et l'angoisse, d'autant que le marché des tirages de collection est incertain. Les Nothhelfer demandent des nouvelles à Agathe Gaillard durant leur exposition :

Tu vas nous décrire dans ta prochaine lettre, comment cela se passe ? Les gens qui viennent, c'est quel genre ? [...] Tu m'as dit aussi que tu as vendu quelques photographies. Combien et lesquelles ?⁵²

Malgré cette incertitude, le marché des tirages de collection est prometteur pour les jeunes photographes. Les artistes les plus vendus possèdent une cote, ce qui clarifie l'état du marché. Le tableau ci-dessous prend pour exemple le cas de quatre photographes qui connaissent une augmentation nette du prix de leurs tirages originaux au cours de la période (fig. 8). Une nouvelle fois, ces prix, qui peuvent varier d'un tirage à un autre, sont une moyenne

⁵¹ « Réponses anticipées à des questions improbables », Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Jeanloup Sieff »

⁵² Lettre de Gabriele Nothhelfer à Agathe Gaillard, 3 novembre 1977, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Gabriele et Helmut Nothhelfer » Les fautes d'orthographe ont été corrigées.

qui indiquent une tendance générale. Alors qu'ils ne dépassaient pas les 1 000 F en 1975, ces prix finissent par être multipliés par cinq, six ou sept en l'espace de dix ans.

	1975	1980	1982	1984
Manuel Alvarez Bravo	1 000 F	1 400 F	3 000 F	
Ralph Gibson	820 F		entre 4 000 et 6 000 F	7 000 F
Robert Doisneau	600 F	1 500 F	entre 2 000 et 3 000 F	4 000 F
Izis	600 F	1 000 F	2 000 F	3 000 F

Tableau 3. Exemples de prix moyens affichés à la galerie pour un tirage original entre 1975 et 1984

La correspondance dépasse parfois le cadre strictement professionnel. S'engage alors entre Agathe Gaillard et les photographes une correspondance plus personnelle. À travers elle, c'est le rôle que joue la galeriste dans la vie des artistes qui est mis en lumière. Dans une lettre datée de 1983, Jean-Claude Larrieu la remercie pour ce qu'elle a fait pour lui : « Sache simplement que j'ai toujours été touché par la confiance que tu as sue me témoigner (sans états inutiles) depuis le premier jour⁵³ »

Au-delà des murs de la galerie

Même si les expositions en dehors de la galerie se font rares, Agathe Gaillard a l'opportunité de diffuser les travaux de ses artistes ailleurs en France et à l'étranger. En 1980, elle est invitée par la ville de La Rochelle à l'occasion d'une carte blanche. Son choix se porte sur la photographie humaniste : Marc Riboud, Jean-Philippe Charbonnier, Édouard Boubat,

⁵³ Lettre de Jean-Claude Larrieu à Agathe Gaillard, 11 juin 1983, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Jean-Claude Larrieu »

Izis, Robert Doisneau et Henri Cartier-Bresson sont présentés au cours d'une exposition collective intitulée *Photographier ceux qu'on aime* du 15 juin au 15 juillet. En 1983, elle se rend en Argentine, à la Fondation San Telmo à Buenos Aires, pour exposer les *Chefs d'œuvre de la photographie française* (fig. 50). Invitée par le *Consejo argentino de la fotografia*, elle expose cent cinquante tirages confiés spécialement pour l'occasion par les photographes. Parmi eux, des photographes renommés comme Jean Dieuzaide, Jacques-Henri Lartigue et William Klein et des photographes prometteurs comme Claude Batho, Gilles Ehrmann et Jérôme Ducrot. Bien qu'elle ne soit pas à l'origine du titre de l'exposition, celui-ci est un joli clin d'œil à ses cartes postales.



Figure 50. Brochure de l'exposition *Les Chefs d'œuvre de la photographie française* à la Fondation San Telmo à Buenos Aires (Argentine) du 15 juin au 15 juillet 1983.

Lorsque ce n'est pas Agathe Gaillard qui emprunte à des galeries étrangères, c'est elle qui prête volontiers des œuvres. Il y a peu de traces de ces échanges dans le fonds de la galerie pour la période étudiée mais cela ne veut pas dire qu'ils n'ont pas été nombreux durant cette dernière. En tant que galeriste, son rôle est de gérer l'œuvre des artistes et cette gestion passe par le prêt d'œuvres à des galeries d'art et des musées étrangers. À titre d'exemple, elle prête des tirages de Daniel Masclet en 1977 à Wilhelm Schürmann, qui, en plus d'être un

photographe de la galerie, est directeur de la galerie Schürmann & Kicken à Aix-La-Chapelle en Allemagne.

Agathe Gaillard contribue également de manière indirecte à la consécration de ses photographes en endossant le rôle de jury lors de remises de prix. En 1984, elle est pressentie pour faire partie de la commission chargée de délivrer une aide à la première exposition décernée par le ministère de la Culture⁵⁴. François Delebecque la remercie d'avoir soutenu sa candidature pour une résidence d'artiste à la Villa Médicis à Rome : « Peut-être le sais-tu déjà, aussi donc j'irai à Rome dès la rentrée (1^{er} octobre) et pour 1 an. Puis-je te remercier d'avoir soutenu ma candidature avec verve et efficacité⁵⁵ »

Puis, c'est en tant qu'écrivain, qu'Agathe Gaillard fait la promotion de ses artistes. En 1980, Jean-Luc Monterosso inaugure « Les grands photographes », une nouvelle collection des éditions Pierre Belfond, qui a pour but de réaliser la biographie des grands photographes du XX^e siècle. Cette collection est particulière et se distingue de ce qu'il se fait habituellement car elle prend la forme d'un dialogue entre ces grands photographes et des personnalités du milieu photographique – historiens, conservateurs, galeristes, etc. La rédaction du premier tome est confiée à Agathe Gaillard, qui part interviewer André Kertész chez lui, à New York, à l'été 1980 (fig. 51). De cet échange est publiée la biographie *André Kertész*⁵⁶ qui reste encore aujourd'hui une référence en la matière : de nombreuses biographies ont été publiées après la mort du photographe mais elle est la seule à avoir été publiée du vivant du photographe et à délivrer des détails aussi intimes sur sa vie et son parcours professionnel grâce au format de l'*interview*. À la suite de ce premier tome, sont publiés entre autres *Man Ray* par Serge Bramly en 1980, *Lartigue* par Henri Chapier en 1981, *Willy Ronis* par Bertrand Éveno en 1983, *Robert Doisneau* par Jean-François Chevrier en 1983, *Bill Brand* par Patrick Roegiers en 1987 et *Walker Evans* par Gilles Mora en 1989.

Agathe Gaillard devient rapidement une figure incontournable dans la carrière de ces photographes qui aspirent à la reconnaissance institutionnelle car elle promeut, défend et diffuse leur œuvre. La galerie contribue également à stimuler la création artistique en proposant des travaux toujours plus récents ou en portant un regard neuf sur les anciens. Désormais, les photographes gagnent leur vie, ou une partie, grâce à la vente de tirages

⁵⁴ AN 20040373/1-3 – Bureau de l'Inspection générale pour la photographie de la délégation aux Arts plastiques (1979-1996). Sous-série 1.

⁵⁵ Lettre de François Delebecque à Agathe Gaillard, 20 juillet 1983, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « François Delebecque »

⁵⁶ Agathe Gaillard, *André Kertész*, Paris, Belfond, 1980.

originaux : ils deviennent des artistes grâce à la reconnaissance de la photographie d'auteur par le marché de l'art.

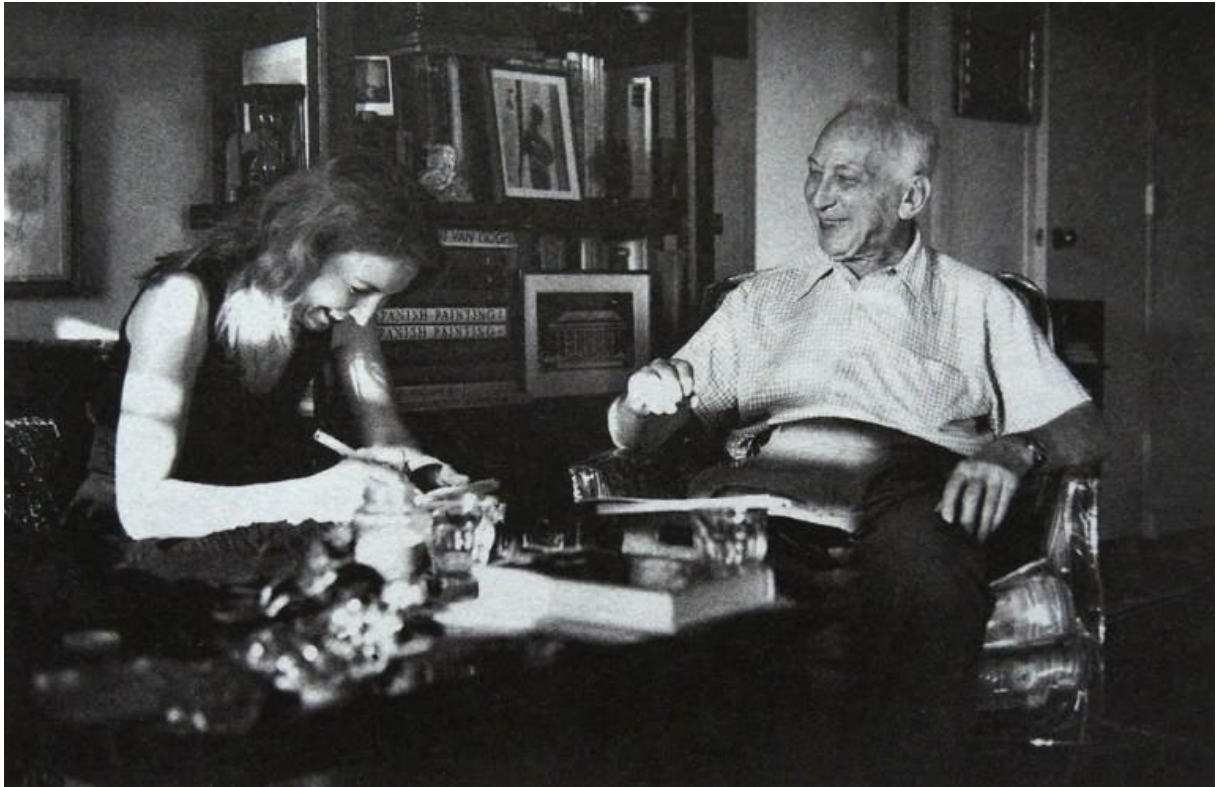


Figure 51. Agathe Gaillard et André Kertész dans l'appartement du photographe à New York au printemps 1980. Photographie de Françoise Ayxendri.

TROISIÈME PARTIE
LES VOIES DE LA CONSÉCRATION (1980-1984)

CHAPITRE 5

Une entrée remarquée sur le marché de l'art

Intégrer le marché de l'art a toujours été l'objectif premier de la photographie. En adoptant les règles du marché de l'art, elle espérait connaître la même ascension que l'art contemporain depuis les années 1960. Alors que la photographie ancienne et plasticienne atteignent des sommets depuis plusieurs années, la photographie d'auteur des années 1950 à 1970 peine à les rattraper en raison du manque de considération des politiques culturelles publiques.

Pourtant, les choses semblent se précipiter au tournant des années 1980. Dans un article publié au mois de février 1980, Michel Nuridsany affirme que la galerie Agathe Gaillard vit très bien de la vente de ses tirages depuis quelques mois¹. Après cinq premières années difficiles du point de vue financier, la galeriste peut enfin souffler. Pour cause, trois événements d'ampleur viennent bousculer le milieu photographique durant la décennie 1980. Le premier « Mois de la Photo » en 1980 promet de redonner à Paris sa place de capitale de la photographie. La vente aux enchères publiques de photographie ancienne et contemporaine en 1982 crée la surprise en confirmant le dynamisme du marché des tirages de collection. La même année, la Foire internationale d'art contemporain convie pour la première fois des galeries de photographie à l'événement. Les foires, salons et maisons de vente étant les trois

¹ Michel Nuridsany, « De l'or dans la pellicule », *Le Figaro*, 16-17 février 1980.

principaux canaux de diffusion de l'art², la photographie fait son entrée officielle sur le marché de l'art.

Le Mois de la Photo : une manifestation populaire

À l'automne 1980, la photographie est projetée de manière inattendue sur le devant de la scène. Un premier « Mois de la Photo » est organisé dans la capitale et occupe de nombreux espaces d'exposition. Très attendu par certains, il parvient à créer l'événement en drainant des milliers de visiteurs³. L'idée de cette manifestation remonte à 1978 avec la création de l'association Paris Audiovisuel par Jean-Luc Monterosso et Henry Chapier qui souhaitent promouvoir l'image sous toutes ses formes. Lorsque Jean-Luc Monterosso, délégué général de l'association, propose de parer de photographies les murs de la capitale, il est soutenu par Michel Boutinard Rouelle, le directeur des Affaires culturelles de la Ville de Paris. L'objectif du service des affaires culturelles est de redonner une position centrale à Paris sur la scène artistique internationale pour qu'elle s'affirme comme une place forte du marché de l'art contemporain face à New York. En collaborant avec l'Association Paris Audiovisuel, la photographie et son marché florissant sont choisis pour incarner ce renouveau.

Comme tout festival, le Mois de la Photo ambitionne de créer l'événement⁴. Dès son lancement, il a toutes les qualités pour y parvenir. Sa durée d'un mois permet aux non-initiés de se laisser tenter par la richesse du programme présenté. La mobilisation de lieux renommés de la capitale comme le Musée national d'art moderne, la bibliothèque historique de la Ville de Paris et d'espaces d'expositions de proximité comme les mairies d'arrondissement contribue à ancrer le festival dans le paysage parisien. Le centre de la capitale est quadrillé d'expositions et un circuit en bus proposé par la mairie de Paris permet d'en faire le tour. En matière de programmation, le festival tente de contenter tous les visiteurs. Le premier Mois propose un panorama presque complet de l'histoire de la photographie des origines à nos jours : de grands noms de la photographie à la jeune création⁵.

² Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts », 1997.

³ Jean-Luc Monterosso, « L'avenir de la communication horizontale », *Le Monde*, 25 octobre 1982.

⁴ Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidioglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine, Julie Verlaine (dir.), *Une histoire des festivals, XX-XXI^e siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013.

⁵ Archives de la Ville de Paris : 1222W/5 : Direction des affaires culturelles – « Mois de la Photo à Paris », novembre 1980.

La première édition est inaugurée le 20 octobre 1980 en présence des photographes Henri Cartier-Bresson, Ralph Gibson, Willy Ronis et André Kertész, invités d'honneur pour l'occasion. Elle compte une vingtaine d'expositions réparties entre les musées et lieux d'expositions de la Ville de Paris et les galeries d'art. Malgré le caractère éclectique de la programmation, une place de choix est accordée à la photographie ancienne, notamment dans

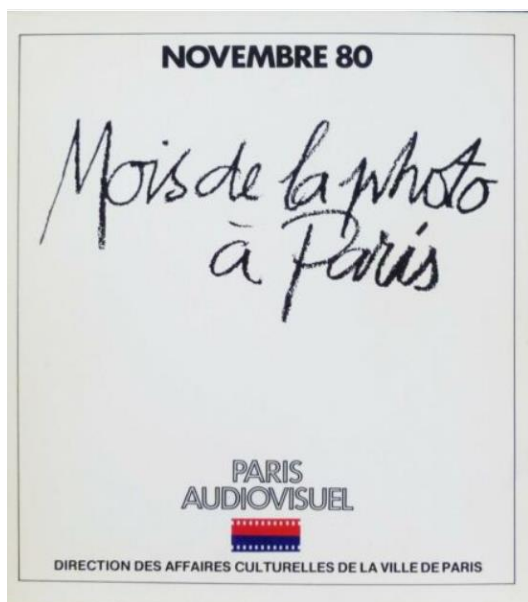


Figure 52. Couverture du catalogue édité à l'occasion du premier Mois de la Photographie à Paris en 1980.

les locaux appartenant à la mairie de Paris : le forum des Halles propose de revenir sur la photographie de Louis Ducos du Hauron, inventeur de la photographie en couleurs tandis que la Bibliothèque historique de la Ville de Paris en organise une sur Charles Marville, photographe de la fin du XIX^e siècle. Le XX^e siècle est également représenté : le Musée d'art moderne de la Ville de Paris organise une exposition sur Henri Cartier-Bresson et le Trianon de Bagatelle, à Neuilly, sur Bill Brandt. La photographie plus contemporaine est plutôt à découvrir dans les galeries d'art privées par la voie d'expositions organisées avec le soutien de la Ville de Paris ou sous son patronage. Ce Mois de la Photo n'est pas uniquement dédié à la photographie française malgré sa volonté de

redorer l'image de la France en matière de photographie. Il intègre de nombreux photographes étrangers comme à l'espace Canon qui présente au cours d'une exposition la *Nouvelle photographie hollandaise*⁶ et à l'*American Center* (14^e arrondissement) qui se penche sur l'histoire de la photographie japonaise des origines à nos jours. Aux expositions s'ajoutent d'autres formes de communication comme les débats, les colloques, les projections et les ventes qui permettent de rassembler non seulement un public de photographes et de critiques d'art mais également un public issu du milieu universitaire avec les historiens. Une « Nuit de la Photo au Palace » est ainsi organisée le 27 novembre 1980 par Agathe Gaillard et l'équipe du Palace durant laquelle sont projetées sous forme de diaporamas des photographies. La galeriste s'investit par ailleurs dans l'organisation d'une exposition au 3, rue du Pont Louis-

⁶ Archives de la Ville de Paris : 1222W/5 : Direction des affaires culturelles – « Mois de la Photo », novembre 1980 – Programme.

Philippe car l'événement représente une chance inouïe de visibilité pour les galeries de photographie. C'est la première fois que la galerie participe à un événement de cette ampleur.

Pour ce premier Mois, la galerie Agathe Gaillard accueille le photographe André Kertész, ce qui crée un événement dans l'événement (fig. 53). La venue de l'artiste hongrois dans la capitale attire les foules, notamment des photographes, qui sont heureux de retrouver un de leurs maîtres. Pour reprendre la célèbre formule de Henri Cartier-Bresson : « Nous devons tous quelque chose à Kertész ». Pourtant, rien n'était calculé du côté de la galeriste. L'exposition à la galerie était déjà prévue avant que les dates du festival ne tombent en raison de la sortie de l'ouvrage *André Kertész*⁷ rédigé par Agathe Gaillard au cours de l'été 1980 pour la collection « Les grands photographes » aux éditions Belfond. L'importante médiatisation créée autour de la manifestation engendre une augmentation considérable de fréquentation de la galerie⁸. En ce mois de novembre 1980, la galerie est remplie de visiteurs comme le relate Agathe Gaillard dans ses mémoires :

Une foule d'inconnus, d'aspect inhabituel, désorientés devant les photos et volontiers irrespectueux, envahit les galeries. Ce n'était pas un public agréable, ni vraiment intéressé, mais plutôt avide de prospectus et éventuellement chapardeur. Ce doit être ce qu'on appelle les touristes⁹

Ces visiteurs sont encore plus jeunes que le public habituel de la galerie : les trois-quarts ont moins de vingt-cinq ans¹⁰. Malgré ce succès d'estime, la galerie est à nouveau confrontée au problème de ses débuts : la photographie plaît mais le marché des tirages photographiques ne décolle pas faute de collectionneurs. Ce festival de la photographie est donc un succès en demi-teinte pour la galeriste.

Au fil des éditions, les objectifs de ce festival se construisent et s'affinent : en 1982, l'objectif du Mois de la Photo n'est plus de proposer un panorama complet de la photographie mais de réfléchir sur le phénomène photographique qui prend de l'ampleur, aussi bien dans la vie quotidienne des personnes que dans les politiques culturelles publiques¹¹. En 1984, l'objectif est d'ouvrir la photographie au plus grand nombre, et non plus seulement aux initiés¹².

⁷ Agathe Gaillard, *André Kertész*, Paris, Belfond, 1980. Agathe Gaillard s'est rendue à New York au printemps 1980 pour réaliser une série d'entretiens avec le photographe et publier sa biographie sous la supervision de Jean-Luc Monterosso qui dirige la collection. De son côté, Paris Audiovisuel avait prévu de sortir ce premier opus pour le mois de novembre à l'occasion du festival.

⁸ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013.

⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰ Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

¹¹ AN : 20080681/91 : Le Mois de la Photo – Dossier de presse de l'édition 1982.

¹² Archives de la Ville de Paris : 1222W/1 : Direction des affaires culturelles – Rapport d'activités des actions menées depuis 5 ans (1979-1984) – Paris prépare son troisième « Mois ».



Figure 53. André Kertész devant *Half Elizabeth* lors de son exposition *Photos récentes* à la galerie du 5 novembre au 6 décembre 1980.

Cette ambition nouvelle souligne la volonté de la mairie de Paris et de l'association Paris Audiovisuel de légitimer la photographie car elle prend une place de plus en plus importante au sein des politiques culturelles de la ville. Les différentes éditions du Mois de la Photo tentent, au fil des années, d'embrasser le phénomène photographique dans son entièreté. Si la deuxième édition ne comptait pas moins d'une cinquantaine de lieux accueillant des manifestations, cette troisième édition propose une centaine d'expositions sur les thèmes de la mode, de la couleur et du spectacle. L'élargissement de la programmation se traduit d'ailleurs dans l'espace, en témoignent ces deux plans du festival sur lesquels on aperçoit l'étendu du festival en 1980 (fig. 54) et en 1982 (fig. 55).

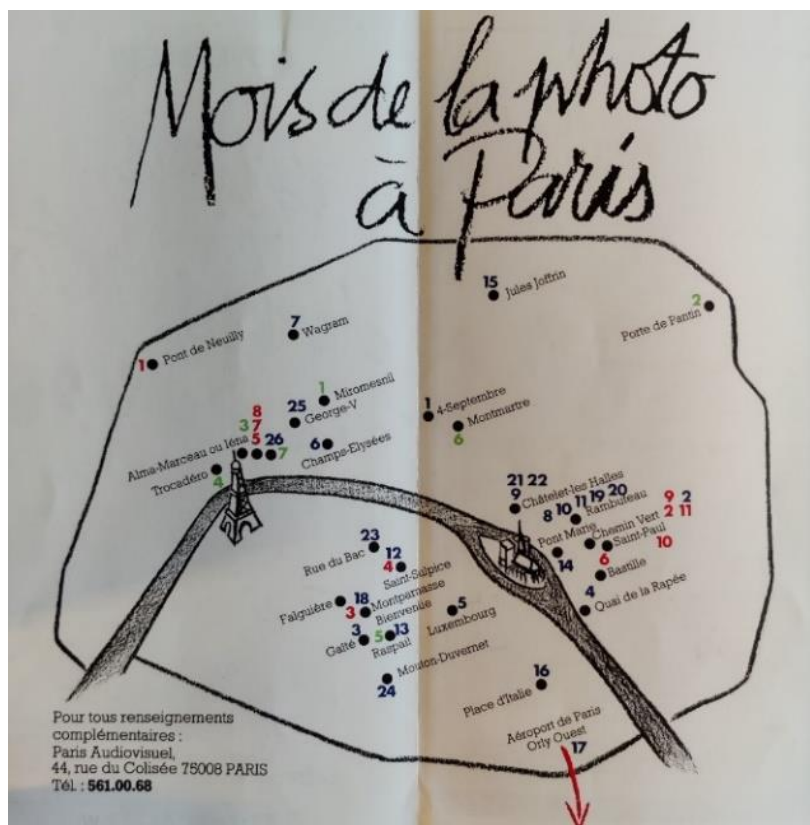


Figure 54. Plan de l'emplacement des différentes manifestations du premier Mois de la Photographie à Paris en 1980

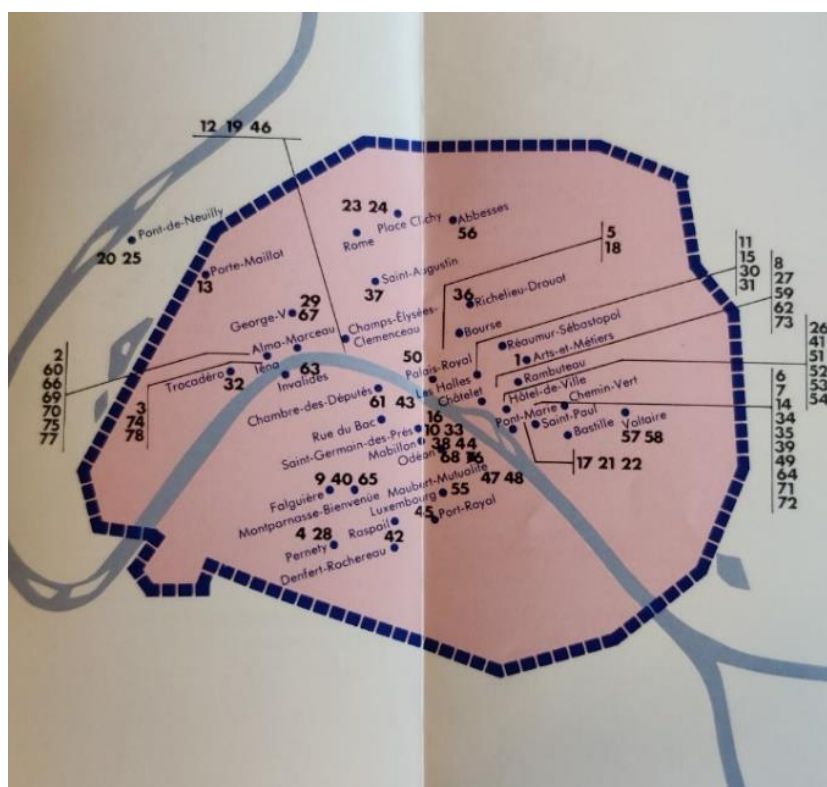


Figure 55. Plan de l'emplacement des différentes manifestations du deuxième Mois de la Photographie à Paris en 1982

Cette diversité dans l'approche du médium photographique amène les organisateurs à repenser ce Mois de la Photo pour les deuxième et troisième éditions. En 1982 et 1984, le festival n'est plus centré sur la photographie mais sur l'image, ce qui la rapproche de son projet initial mais qui dessert la photographie originale. Comme le souligne Michel Guerrin, journaliste et critique de photographie pour *Le Monde*, dans un article rédigé à l'occasion de la troisième édition :

Puisque la photographie est mise à toutes les sauces, un tout et n'importe quoi, à la fois création et illustration, admirée et consommée, bref, source de malentendus les plus énormes, le Mois est également un fourre-tout sans véritables lignes directrices. Plutôt que de répondre à cette ambiguïté de la photo, il l'accentue¹³

Cette évolution est également sensible dans la galerie. Si les expositions de Denis Brihat et de Gilles Larrain en 1982 sont explicitement rattachées à la programmation du festival (fig. 56), celle de Bernard Faucon en 1984 ne l'est plus (fig. 57). Agathe Gaillard ne mentionne pas sur le carton d'invitation que l'exposition est présentée dans le cadre du Mois de la Photo et le vernissage a par ailleurs lieu après le lancement du Mois.

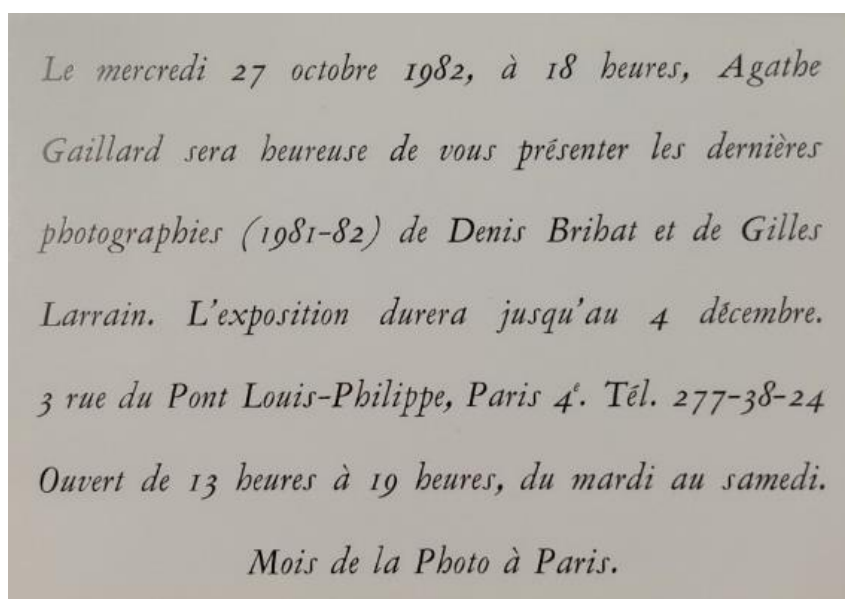


Figure 56. Carton d'invitation pour les expositions de Gilles Larrain et de Denis Brihat, du 27 octobre au 4 décembre 1982.

¹³ Michel Guerrin, « L'image durable », *Le Monde*, 12 novembre 1984.

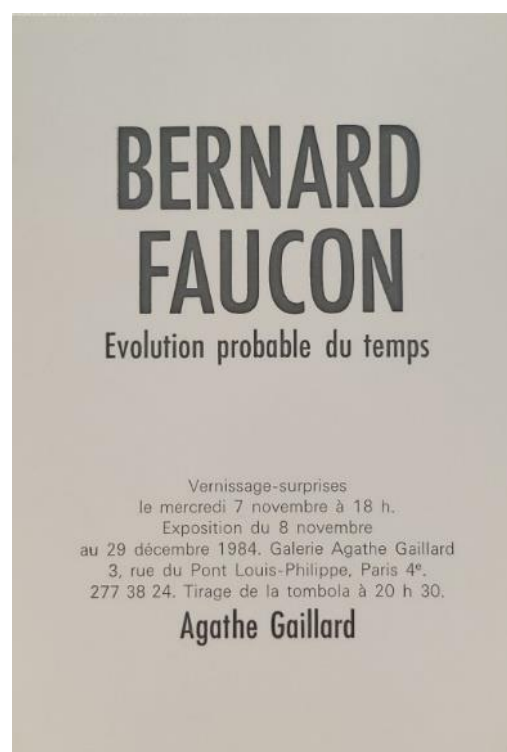
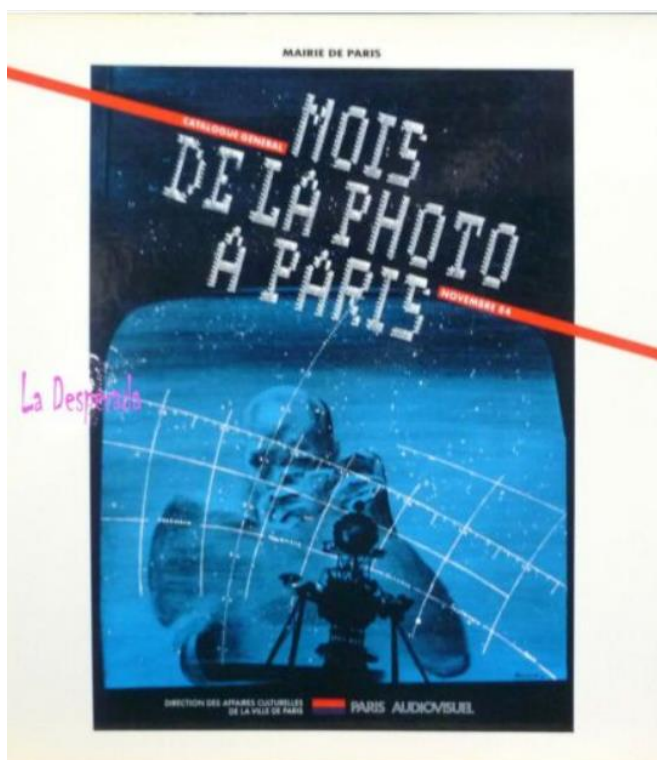


Figure 57. Carton d'invitation de l'exposition de Bernard Faucon, Evolution probable du temps, du 7 novembre au 29 décembre 1984.

Figure 58. Couverture du catalogue édité à l'occasion du troisième Mois de la Photographie à Paris en 1984.

Malgré ce festival devenu un « fourre-tout » de l'image qui dessert la photographie originale, on ne peut pas nier le succès grandissant de cette manifestation au fil des éditions. Selon Jean-Luc Monterosso, le Mois de la Photo a accueilli 300 000 visiteurs lors de sa première édition¹⁴. La seconde édition est également un franc succès¹⁵, plus encore que la première, car davantage de lieux ont été conviés à l'événement. L'adjectif « populaire » est régulièrement employé par la presse pour qualifier cette manifestation culturelle qui vient confirmer la photographie comme une pratique culturelle reconnue au sein de la société française. La troisième édition, quant à elle, a réuni plus de 500 000 visiteurs dans 85 lieux différents¹⁶. Le budget alloué à l'association Paris Audiovisuel par la mairie de Paris montre davantage cette popularisation : en 1980 ce budget est de 500 000 francs¹⁷ tandis qu'en 1984,

¹⁴ Jean-Luc Monterosso, « L'avenir de la communication horizontale », *Le Monde*, 25 octobre 1982.

¹⁵ Michel Nuridsany, « Vente à Paris. Drouot : premier succès pour la photographie », *Le Figaro*, 29 novembre 1982.

¹⁶ Archives de la Ville de Paris : 1222W/1 : Direction des affaires culturelles – Rapport d'activités 1984 – Actions menées depuis 5 ans.

¹⁷ Hervé Guibert, « Où va la photographie ? », *Le Monde*, 10 juillet 1980.

il passe à 3 millions de francs¹⁸. La manifestation draine un public avide de découvrir ce médium et s'ouvre au marché des tirages de collection. Les galeries d'art, et parmi elles, les galeries de photographie, représentent une grande part des contributeurs de cette manifestation. On y retrouve durant les éditions 1980, 1982 et 1984, les galeries membres de l'APO, qui présentent chacune des expositions. En termes de proportion, les galeries d'art organisent près de la moitié des manifestations de ces « Mois ». Ces données montrent bien la volonté du festival d'intégrer pleinement les galeries d'art afin de dynamiser le marché des tirages. Le Mois de la Photo est d'ailleurs à l'initiative à deux reprises, en 1980 et 1982, de ventes aux enchères de photographies anciennes et contemporaines.

« La photographie sous le marteau¹⁹ »

En France, la première vente aux enchères de photographies s'est déroulée le 27 avril 1977 à Drouot Rive Gauche²⁰. Le public, constitué majoritairement de jeunes gens, était au rendez-vous. Pourtant, les photographies contemporaines, estimées entre 500 F et 1 000 F se sont mal vendues. La plupart sont parties pour 200 F ou 300 F²¹. Seules les photographies anciennes d'un Edward Steichen et d'un August Sander se sont relativement bien vendues, entre 3 500 et 3 800 F²². Par la suite, la première édition du « Mois de la Photo », malgré sa popularité, n'a pas su créer l'événement autour de sa vente aux enchères organisée par les commissaires-priseurs Guy Loudmer et Hervé Poulain le 20 octobre 1980. Passée inaperçue, il faut attendre celle de la seconde édition pour que le marché des tirages photographiques suscite l'intérêt de la presse²³.

Cette troisième vente aux enchères de photographie en France est supervisée par l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO) qui expertise et valide les lots mis en vente : Agathe Gaillard prend en charge la photographie contemporaine et Alain Paviot la photographie ancienne. La vente est également patronnée par l'association Paris Audiovisuel dans la mesure où elle est organisée dans le cadre du Mois de la Photo à Paris. Cette vente aux enchères, qui se déroule le 27 novembre 1982 au Nouveau Drouot sous le ministère du commissaire-priseur Pierre Cornette de Saint-Cyr, est

¹⁸ Archives de la Ville de Paris : 1222W/1 : Direction des affaires culturelles – Rapport d'activités 1984 – Actions menées depuis 5 ans.

¹⁹ Le titre est repris d'un article de Christian Caujolle, « La photo sous le marteau », *Libération*, 27-28 novembre 1982.

²⁰ Jean-Marie Guillaume, « Prémices d'un marché », *Le Monde*, 30 avril 1977.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ Sylvie Pflieger et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994.

différente des deux premières en raison de la présence plus importante de photographies contemporaines. Grâce à cette vente, l'image du marché des tirages de collection est dépoussiérée et passe d'une image d'un marché d'antiquités à celui d'un secteur dynamique sur le marché de l'art contemporain. Pour autant, à l'instar de la première édition du Mois de la Photo, l'hôtel des ventes propose des lots de tirages qui retrace l'histoire de la photographie des origines à nos jours. De la photographie primitive du milieu du XIX^e siècle, en passant par le pictorialisme avec Edward Steichen, le surréalisme avec André Kertész, la Nouvelle Objectivité et la toute récente photographie contemporaine, tous les courants artistiques, ou presque, sont représentés.



Figure 59. De gauche à droite : Alain Paviot, Pierre Cornette de Saint-Cyr, Harry Lunn (marchand américain) et Agathe Gaillard. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Les photographes de la galerie sont bien présents au cours de cette vente. Sur les 125 lots mis en vente, 17 lots proviennent des artistes de la galerie. On compte aussi bien de jeunes photographes comme Claude Batho et Bernard Faucon que de photographes qui font désormais référence comme Bill Brandt et Gisèle Freund. Chaque lot comporte un certain nombre de détails dont le nombre d'exemplaire, la date, le type et l'auteur du tirage et la mention de la signature du photographe, trois éléments chers aux yeux de l'APO qui publie à cette occasion sa charte pour la photographie originale. Celle-ci est directement annexée à la

fin du catalogue²⁴ (fig. 60) de vente pour être visible par tous les collectionneurs présents dans la salle. En ce qui concerne les tirages proposés par Agathe Gaillard, ils sont relativement récents : une grande partie ont été réalisés au cours des années 1970 mais certains sont d'époque, notamment ceux d'Edward Weston et de André Kertész²⁵.

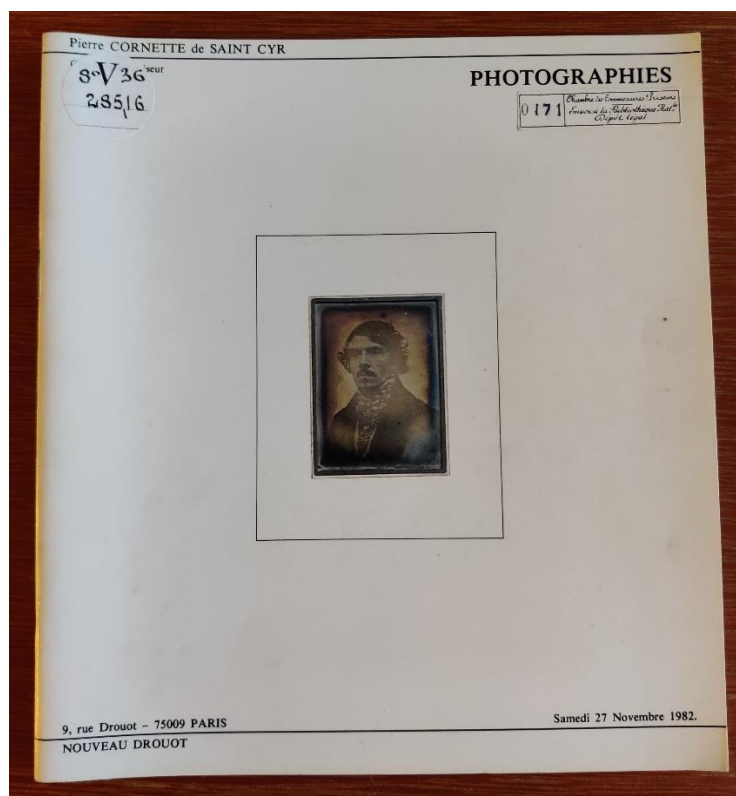


Figure 60. Couverture du catalogue de la vente aux enchères publiques de photographies anciennes et contemporaines du 27 novembre 1982. Source : BnF.

Différente des précédentes ventes aux enchères publiques de photographie, celle-ci l'est également par son issue. Si elle a été autant médiatisée c'est qu'elle marque le réveil du marché des tirages photographiques. Ce n'est plus seulement la photographie ancienne qui attire les collectionneurs mais désormais la photographie contemporaine. Estimés entre 1 500 et 4 000 F²⁶, les poulains d'Agathe Gaillard se sont bien vendus : entre 2 000 F et 2 300 F pour les tirages de Édouard Boubat, Jean-Philippe Charbonnier, Robert Doisneau et Izis²⁷ alors qu'ils peinaient à dépasser la barre des 1 000 F en 1980. Au cours de la vente, les cotes ont

²⁴ Maison de ventes aux enchères Cornette de Saint-Cyr, *Photographies 19^e et 20^e siècle : vente aux enchères publiques sous le patronage de l'APO et de Paris Audiovisuel. Vente, Paris, Nouveau Drouot, salle 10, 27 novembre 1982*, Paris, 1982.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Christian Caujolle, « La photographie sous le marteau », *op. cit.*

²⁷ Michel Nuridsany, « Ventes à Paris, Drouot : premier succès pour la photographie », *op. cit.*

même rejoint celles des galeries et les mauvais souvenirs de 1977 et 1980 ont été effacés. En tout, la vente a généré plus de 500 000 F de profits avec quatre produits qui se sont vendus à plus de 20 000 F²⁸. Néanmoins, les débouchés restent restreints. Si les produits se sont bien vendus, ne sont présents dans la salle des ventes que des journalistes spécialisées, quelques photographes, un historien et un collectionneur²⁹. Aucune galerie ni aucun musée n'a fait le déplacement ce jour. Surtout, aucun jeune collectionneur à l'horizon comme ce fut le cas à l'hôtel des ventes en 1977. La vente de 1982 revêt un caractère quasi professionnel. Un constat confirmé par Michel Nuridsany et Christian Caujolle, tous deux présents pour l'événement. Conscients de l'enjeu de cette vente, les deux journalistes savaient que celle-ci allait confirmer, ou non, la vitalité du marché des tirages de collection. Au terme de la journée, le bilan est sans appel : les tirages se vendent bien mais ne dépassent pas le cercle d'un public spécialisé. Paris n'est pas parvenue à s'immiscer dans la bipolarisation entre New York et Londres.

Ce succès nouveau pour la photographie contemporaine n'est pas sans rappeler les efforts fournis par l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale depuis mars 1982. Si les collectionneurs se sont jetés à l'eau, c'est qu'ils se sont tout de même sentis rassurés et mis en confiance par la situation du marché. La charte rédigée par l'APO figure parmi les éléments centraux de l'ouvrage. Le descriptif des tirages attire l'attention des potentiels collectionneurs sur les conditions de production de ces derniers : technique employée, date de la prise de vue, date du tirage, nombre d'exemplaires. Ces éléments sont aussi importants que le titre et l'auteur de l'œuvre. On mesure l'importance du rôle de l'APO dans cette entreprise au moment où le marché des tirages photographiques a cruellement besoin de professionnels qui encadrent les pratiques, sensibilisent et rassurent les collectionneurs. Même si le marché des tirages photographiques ne se professionnalise pas au moment de cette vente et de la rédaction de la charte, car il l'était déjà avant la tenue de ces dernières, il acquiert néanmoins une forme de reconnaissance par le marché de l'art grâce au travail fourni par les galeries de photographie et l'implication de Pierre Cornette de Saint-Cyr dans la défense du tirage original.

Le succès de la vente marque d'autant plus l'entrée du tirage original sur le marché de l'art dans la mesure où la Foire Internationale d'Art Contemporain, où s'est faite remarquée la photographie, s'est terminée tout juste un mois plus tôt.

²⁸ Christian Caujolle, « La photo a la cote », *Libération*, 29 novembre 1982.

²⁹ *Ibid.*

La Foire internationale d'art contemporain : une première pour les galeries de photographie

La fin de l'année 1982 est chargée pour le marché des tirages de collection. En plus du Mois de la Photo et de la vente aux enchères, la photographie est pour la première fois exposée à la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) qui se tient à Paris au Grand Palais du 22 octobre au 1^{er} novembre 1982. Son entrée, attendue, est saluée par la presse.

C'est une nouvelle fois sous l'égide de l'APO que les galeries de photographie sont conviées à l'événement par le commissaire-priseur Pierre Cornette de Saint-Cyr. Outre les sept galeries membres de l'APO³⁰, trois marchands indépendants font le déplacement : il s'agit de Michèle Chomette, marchande à Paris, Harry Lunn et Daniel Wolf, deux marchands américains. Le dossier de presse de la FIAC conçu pour l'occasion souligne l'importance de l'événement en consacrant quatre pages à la présentation de ces derniers venus. Cette présentation porte sur les galeries et non pas sur la photographie originale déjà présente à la FIAC par l'intermédiaire des galeries d'art. Cette intégration à l'une des plus grandes foires d'art contemporain est un tournant pour la photographie car sa valeur marchande est officiellement reconnue par le marché de l'art. En saisissant cette nouvelle opportunité, les galeries de photographie bénéficient d'un rayonnement international. Pour la première fois, elles sont au contact des acteurs qui façonnent et animent le marché de l'art au-delà du strict cadre des initiés de la photographie. Les foires d'art sont avant tout des carrefours de rencontres et d'échanges où sont présents les plus grands collectionneurs et exposées les tendances du marché³¹. Désormais la photographie « s'achète, circule, se collectionne, se met au mur³² » comme les plus grandes œuvres d'art. Cette édition de la FIAC est une consécration pour ces galeries de photographie et leurs photographes qui sont considérés comme de grands artistes au même titre que leurs homologues plasticiens.

Bien que le nombre de galeries de photographie reste modeste (10) par rapport à l'ensemble des galeries présentes (146), la photographie emprunte dorénavant des circuits de transactions internationaux qui lui étaient jusque-là fermés. Depuis les années 1960, les transactions s'effectuent majoritairement en galerie³³. Désormais, la photographie est au contact de nouveaux circuits de transactions internationaux. Les seules questions qui demeurent sont celles de la réaction des potentiels collectionneurs lors de leur déambulation.

³⁰ Galerie Agathe Gaillard, Galerie Zabriskie, Galerie Octant, La Remise du Parc, Galerie Viviane Esders, Le Studio 666 et La Galerie de France.

³¹ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts », 1997.

³² BnF : 4-WZ-6999 : Dossier de presse, édition 1982.

³³ Sylvie Pflieger et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché des tirages photographiques*, *op. cit.*

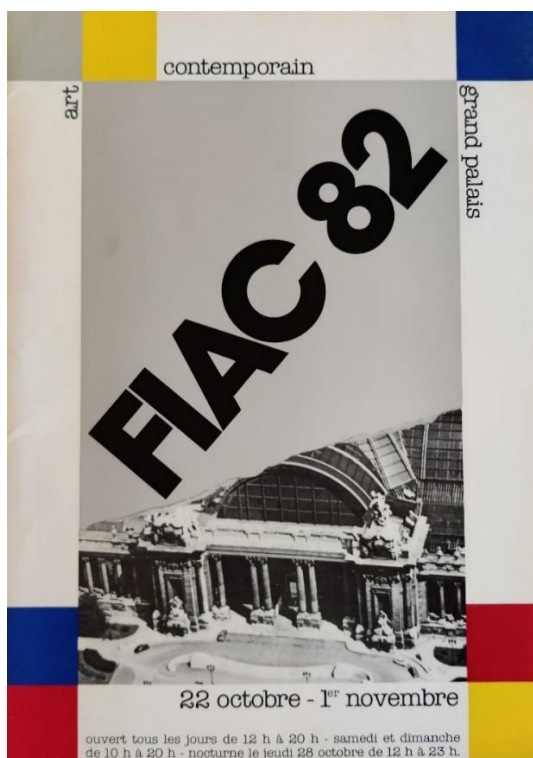


Figure 61. Couverture du dossier de presse de la Foire internationale d'art contemporain de 1982.
Source : BnF.

Lors de cette première édition, ces derniers restent encore frileux devant l'événement photographique. Malgré cette visibilité accrue et cette reconnaissance par le marché de l'art contemporain, le tirage original souffre encore de sa nature reproductible. Comme l'indique le dossier de presse, l'objectif de cette première édition est de réaliser une synthèse de l'histoire de la photographie en présentant aux visiteurs un tour d'horizon de la création des origines à nos jours.

Pour ce faire, les galeries de l'APO présentent une exposition collective qui contribue à historiciser la photographie et à établir un référentiel de valeur entre les différents tirages³⁴. Sur son stand, Agathe Gaillard décide de présenter des photographies de Ralph Gibson, qui caractérise la césure qui s'est opérée entre la

photographie de commande et la photographie d'auteur au cours des années 1970. Tout comme la charte de l'APO rédigée à l'intention des collectionneurs pour la vente aux enchères publiques de photographies anciennes et contemporaines du 27 novembre 1982, le dossier de presse de la FIAC tente de rassurer les collectionneurs en expliquant les critères sur lesquels sont fixés les prix des tirages. Leur originalité, leur rareté et leur authenticité sont rappelées. Même si les tirages se sont bien vendus durant cette première édition, les galeries de photographie étaient avant tout présentes pour faire preuve de pédagogie : la question revenue sans cesse a été celle du nombre d'exemplaires. La crainte suscitée par la reproductibilité mécanique du médium empêche les collectionneurs d'investir dans un objet existant en grande quantité³⁵. C'est au terme de cette foire qu'Agathe Gaillard prend la décision de forcer la main des photographes pour qu'ils signent leurs tirages³⁶. Lassée d'entendre toujours les mêmes questions des visiteurs à propos de leur multiplicité, la galeriste préfère prendre les choses en main en amont de la vente.

³⁴ Christian Caujolle, « Et fiac photo », *Libération*, 25 octobre 1982.

³⁵ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, op. cit.

³⁶ *Ibid.*



Figure 62. De gauche à droite : Harry Lunn, Catherine Regnault (Le Studio 666), Agathe Gaillard, Alain Paviot, Viviane Esders, Alain Toucas (Galerie Zabriskie) à la FIAC de 1982. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

Si cette entrée est saluée par la critique, elle cache néanmoins des rivalités au sein même du monde de l'art. Le plan du salon révèle la place marginale qu'occupe les galeries de photographie (fig. 63). Nichées sur une mezzanine à l'étage, les galeries de photographie sont mises à l'écart. La terminologie employée par la direction de la foire souligne également cet isolement : l'expression d'« espace photo » marque une rupture culturelle entre la photographie et l'art. Cette rupture semble très paradoxale alors même que des galeries d'art exposent des photographies originales dans leurs espaces³⁷. Par ailleurs, si l'on regarde du côté de la presse non spécialisée dans la photographie, l'entrée des galeries de photographie est très peu évoquée. En revanche, les soixante tirages de Rodtchenko présentés par une galerie de Cologne le sont abondamment³⁸. Il semblerait qu'il existe un gouffre sur le marché de l'art entre les « photographies de photographes » présentées dans les galeries d'art et la photographie plasticienne, qui l'est dans les galeries de photographie, qui ne subissent pas le même traitement médiatique.

³⁷ Michel Nuridsany, « La photo à la FIAC : une épreuve originale », *Le Figaro*, 29 octobre 1982.

³⁸ Geneviève Breerette, « Possibles itinéraires », *Le Monde*, 30 octobre 1982.

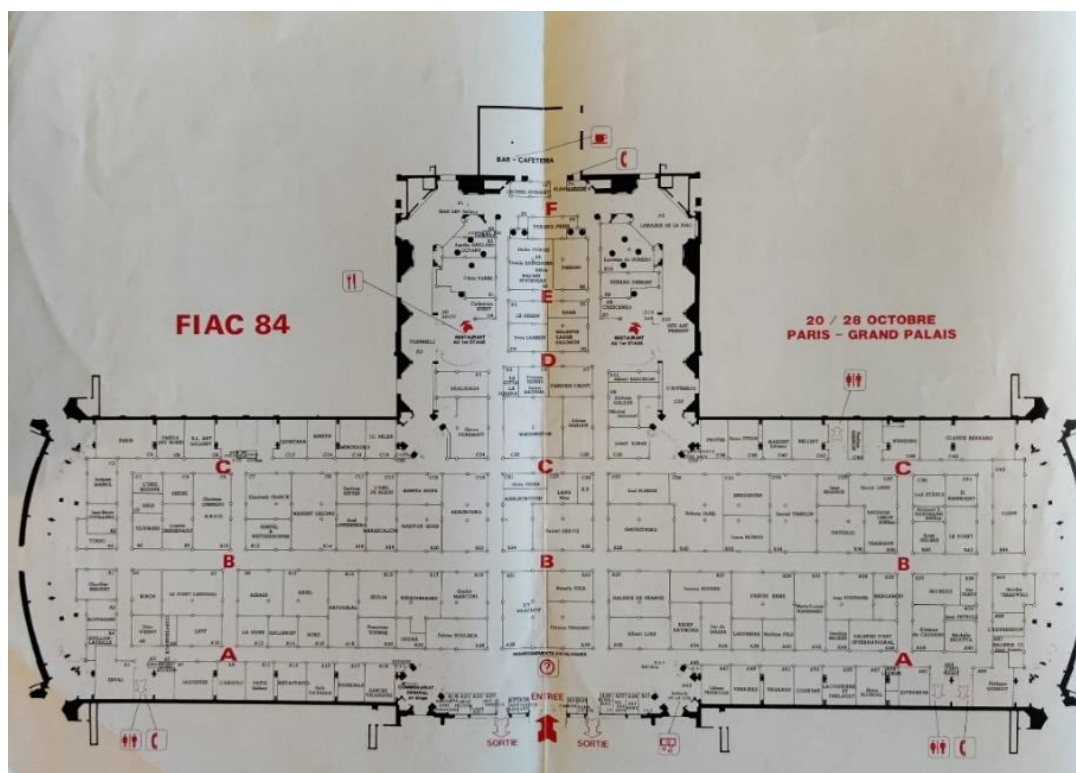


Figure 63. Plan du salon de la FIAC en 1984. L'espace photo se situe au niveau des lettres E et F.
Source : BnF.

Si ces dernières réflexions ne sont que des hypothèses, on peut affirmer cependant qu'il existe bien une scission au sein du monde de la photographie entre les photographies anciennes et plasticiennes, majoritairement exposées dans les galeries d'art, qui valent plus cher sur le marché des tirages de collection que les photographies d'auteur, représentées par des galeries de photographie qui peinent à attirer les collectionneurs. La fourchette de prix de cette édition varie de 1 000 à 5 000 F pour les nouvelles valeurs comme Jan Groover et Bruno Stevens, de 4 000 à 6 000 F pour une valeur contemporaine reconnue comme Ralph Gibson et de 10 000 et 50 000 F pour les tirages des grands maîtres de la photographie ancienne comme Eugène Atget ou Édouard Baldus³⁹. Malgré ces réticences pour la photographie contemporaine, les prix pratiqués à la foire sont tout de même bien au-dessus de ce que Agathe Gaillard a l'habitude de pratiquer à la galerie. L'importance et la renommée de la foire les poussent à vouloir montrer les meilleurs tirages qu'elles possèdent face à une clientèle prestigieuse.

³⁹ BnF : 4-WZ-6999 : Dossier de presse, édition 1982.

Les galeries de photographies sont de nouveau conviées l'année suivante. Après avoir créé la surprise, les galeries de photographie doivent maintenant s'intégrer à la foire⁴⁰. Agathe Gaillard présente une sélection des photographies de Bernard Faucon, Manuel Alvarez-Bravo et André Kertész. L'ambition de la galeriste et l'espoir qu'elle place en cette foire grandit au fil de ses participations. Passant d'un à trois photographes présentés aux visiteurs, elle n'expose pas moins d'une quinzaine de photographes en 1984 : Manuel Alvarez Bravo, Bernard Faucon, Ralph Gibson, Marina Faust, Larry Clark, John Pfahl, André Kertész Kertész, Marc Riboud, Henri Cartier-Bresson, François Delebecque, Harold Edgerton, Gisèle Freund, Jean-Philippe Charbonnier, Pierre Molinier, Alen Mac Weeney, Erica Lennard et Martine Franck. Ce nombre conséquent peut s'expliquer par la curiosité des visiteurs qui pousse la galeriste à présenter toujours plus de ses tirages en réserve. Car si les visiteurs se déplacent à la FIAC, c'est bien parce qu'ils souhaitent, aussi, admirer des œuvres qu'ils ne peuvent pas encore voir dans les musées français⁴¹.

Le Mois de la Photographie en 1980 puis la vente aux enchères publiques de photographies anciennes et contemporaines et la Foire internationale d'art contemporain en 1982 sont trois événements majeurs qui marquent l'entrée du marché des tirages de collection sur le marché de l'art. Par cette intégration à de nouveaux circuits marchands, les galeries de photographie confirment leur place sur la scène artistique mais une certaine fragilité demeure. Les galeries de photographie sont évincées de la FIAC en 1988, jugées trop problématiques par les galeries d'art qui vendent également des tirages originaux de leurs côtés. Au fil des éditions, le Mois de la Photo n'arrive pas à tenir ses promesses et se fait vite remplacé par le festival Paris Photo au cours des années 1990. L'État, grand absent depuis l'ouverture de la galerie, joue pourtant un rôle déterminant dans la consécration de la photographie par la constitution de collections.

⁴⁰ Michel Nuridsany, « L'espace photographique », *Le Figaro*, 25 septembre 1983.

⁴¹ Hervé Gauville, « FRIC FRAC en France », *Libération*, 15-16 décembre 1984.

CHAPITRE 6

L'intervention de la galerie dans la constitution de collections publiques

L'arrivée de la gauche au pouvoir en mai 1981 marque un tournant dans la conduite des politiques culturelles. En raison de leurs travaux pionniers en matière de défense, de promotion et de diffusion de l'art contemporain, les galeries d'art deviennent un interlocuteur incontournable pour l'État qui souhaite enrichir les collections publiques et apporter son soutien à la création artistique. S'intéressant à toutes les formes d'art, y compris les « arts mineurs », Jack Lang, le nouveau ministre de la Culture, entend donner une place centrale à la photographie.

À partir de 1981, le statut de la photographie au sein du ministère est revalorisé, ce qui contribue à sa légitimation artistique. L'élargissement des services attachés au ministère conduit le médium à suivre deux voies : celle de la création et celle du patrimoine. Cette revalorisation se traduit matériellement dans les collections des musées et des bibliothèques : la photographie passe du statut d'archive à celui d'œuvre d'art. Alors que la photographie d'après-guerre est peu présente dans ces collections, la galerie Agathe Gaillard devient un intermédiaire privilégié pour l'enrichissement de ces fonds. En 1984, André Kertész fait don de l'ensemble de son œuvre à la France. La galeriste, à travers l'Association des Amis d'André Kertész, joue un rôle de premier plan afin de protéger l'intégrité de son œuvre.

Le FNAC et les FRAC, des acteurs centraux du soutien à la création artistique

Jusqu'au début des années 1980, les collections publiques de photographies sont rares. Seuls quelques musées et bibliothèques, pionniers en la matière, ont fait de la photographie un objet central de leur collection. Inspiré du modèle américain, le musée Réattu d'Arles est le premier musée des beaux-arts en France à ouvrir un département de photographie. Ouvert en 1965, à la demande du photographe Lucien Clergue et du conservateur du musée Jean-Maurice Rouquette, sa collection comporte de grands noms de la photographie du XIX^e siècle et des années 1930. À Châlons-en-Champagne, le musée Nicéphore Niepce ouvre ses portes en 1977 et propose un parcours retraçant l'histoire de la photographie de son invention jusqu'à nos jours. Au musée d'Orsay, Françoise Heilbrun et Philippe Néagu se concentrent sur le XIX^e siècle et constituent une collection tournée vers la période primitive et les pictorialistes¹.

Avec son département des Estampes et de la Photographie, la Bibliothèque nationale de France (BnF) tente de rattraper son retard avec l'arrivée de Jean-Claude Lemagny en 1968, chargé des collections contemporaines. Ce dernier instaure un vaste chantier de collecte de photographies d'auteur, principalement en noir et blanc, mais également en couleur. Dans cette collection, l'accent est mis sur les avant-gardes et les photographes les plus contemporains avec un seul mot d'ordre : la photographie dite « créative² ». Alors que la BnF prône la voie du don pour enrichir ses collections, cette stratégie attire les critiques d'Agathe Gaillard, qui parle des « effets pervers³ » de la politique Lang. Si elle entretient de bonnes relations avec Jean-Claude Lemagny qui passe régulièrement au 3, rue du Pont Louis-Philippe, le conservateur n'achète pas de tirages originaux pour son institution mais tente de convaincre les galeristes de faire des dons en convoquant la question du dépôt légal, auquel les photographes sont contraints. Un constat partagé par Sherry Barbier qui dirige l'antenne parisienne de la galerie Zabriskie : « Les musées en France n'achètent pas leurs photos aux jeunes photographes, ils acceptent les dons⁴ » En 1977, le musée national d'art moderne (MNAM) est inauguré. Doté à partir de 1981 d'un département de photographie, emmené par Alain Sayag, sa collection est centrée sur la photographie de l'entre-deux-guerres. Si les relations directes entre les galeries et les musées restent très limitées – les achats s'effectuant directement auprès des photographes – c'est par l'intermédiaire de diverses commissions

¹ Véronique Figini, « Photographie », Vincent Martigny, Laurent Martin, Emmanuel Wallon (dir.), *Les années Lang : une histoire des politiques culturelles, 1981-1993 : dictionnaire critique*, Paris, La Documentation française, 2021.

² Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

³ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013, p. 74.

⁴ Dossier « Les galeries », *Le Quotidien de Paris*, numéro spécial photographie, 1^{er} septembre 1981.

d'acquisitions, gérées par le ministère de la Culture, que les galeries sont le plus sollicitées. Les œuvres peuvent ensuite gagner les collections d'un musée ou d'une bibliothèque selon les attributions.

En 1976 est créé le premier Service pour la photographie au sein du ministère de la Culture, placé sous la tutelle de Pierre Barbin et d'Agnès de Gouvion St-Cyr. En 1980, le service se scinde en deux : Pierre Barbin prend la tête de la Mission pour le patrimoine photographie à la direction du patrimoine (DP) et Agnès de Gouvion Saint-Cyr chapeaute la Mission de la Photographie à la délégation à la création, aux métiers artistiques et aux manufactures (DCMAM)⁵, remplacée en 1982 par la délégation aux arts plastiques (DAP). La DAP se voit confier la gestion du centre national des arts plastiques (CNAP) créé en octobre 1982⁶, chargé de la formation, de l'incitation à la création, de l'aide et des conseils aux artistes, de l'enrichissement des collections publiques et de la diffusion des œuvres d'art. Son action est conjointe à celle du fonds national d'art contemporain (FNAC) qui gère les acquisitions d'œuvres, leurs circulations et leurs diffusions. Une section dédiée à la photographie, dotée de 400 000 francs, est créée en 1982⁷. Envisagée un temps, la collection historique du FNAC ne rejoint finalement pas les collections du MNAM. À défaut, ces deux collections se construisent en miroir et se partagent théoriquement les auteurs décédés (MNAM) et les auteurs vivants (FNAC)⁸.

Sans avoir pu consulter les archives relatives aux acquisitions du FNAC aux Archives Nationales, il est difficile d'estimer la quantité de tirages acquise par cette commission à la galerie. Le fonds de la galerie Agathe Gaillard conserve peu de traces de ces échanges. Il s'emblerait que seuls trois photographes font l'objet d'acquisitions auprès de la galerie par le FNAC au cours de la période étudiée. Il s'agit de Sandra Eleta, Martine Franck et Marc Riboud, dont les œuvres sont attribuées au MNAM en 1988. Cependant au regard du portail des collections du MNAM, les œuvres acquises par le musée ou acquises par l'État puis attribuées au musée sur la période, concernent vraisemblablement plus de photographes : un peu plus d'une vingtaine dont Richard Kalvar, Jérôme Ducrot, Marc Riboud, Robert Doisneau, Bernard Descamps, Arthur Tress, Gilles Ehrmann, August Sander et Édouard Boubat. Des achats qui mettent en lumière la politique du ministère Lang : les photographes d'avant-gardes et la photographie créative contemporaine continuent d'être achetés en majorité. La photographie

⁵ Véronique Figini. « Photographie », *op. cit.*

⁶ Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, *op. cit.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

d'auteur des années 1950 à 1970, grande absente des collections, est acquise auprès de la galerie Agathe Gaillard parce qu'elle est l'une des rares à la représenter.

Les discussions entre les commissions d'achat et Agathe Gaillard sont parfois houleuses. Une commission d'achat du FNAC se réunit le 3 février 1983, la galeriste propose une sélection de dix-sept photographies de Marc Riboud. Prenant connaissance de la volonté de la commission d'acquérir ces photographies en lot pour la moitié de la somme proposée, Agathe Gaillard écrit un courrier au directeur de la DAP afin d'éclaircir certains points sur l'œuvre du photographe :

Les photographies sélectionnées par Marc Riboud et moi-même, parmi les meilleures de son œuvre, ne constituent pas un reportage, ni une série, c'est-à-dire un ensemble de photos sur un même sujet, difficilement séparable parce que décrivant un événement ou une situation, racontant une histoire dont chaque image est utile à l'ensemble : dans ce cas on comprendrait l'intérêt de les acquérir comme un lot.

Mais ces photographies, de toute évidence, ne tombent pas dans cette catégorie, elles ne constituent pas un groupe indissociable, mais sont choisies pour leur qualité visuelle particulière. Elles ont tout ce qui fait l'œuvre d'art : la vision originale et subtile, le style, la qualité des tirages, la force de synthèse et d'abstraction d'une situation⁹

Cet échange met en lumière les difficultés que rencontrent les commissions d'achat. Leur intérêt pour les photographes d'après-guerre est réel car les années 1950 à 1970 représentent un angle mort dans les collections publiques. L'État, par l'intermédiaire de ces commissions d'achat, veut rattraper son retard. Seulement, il a du mal à appréhender cette photographie de reportage. Alors que le statut de la photographie est revalorisé dans les collections publiques, passant du statut d'archive à celui d'œuvre d'art, sa nature n'est pas encore clairement définie par les fonctionnaires siégeant aux commissions. Un constat partagé par l'historien de l'art Jean Clair sur les décisions prises par les commissions d'achat des fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) :

Les nouveaux venus, qui siègent dans les FRAC ou institutions analogues, sont désormais souvent choisis dans les rangs flous de ce qu'on nomme « l'animation culturelle » Superficielle, glanée au jour le jour, leur connaissance de l'art dépasse rarement celui de cette presse artistique spécialisée, vulgaire et jargonneuse [...]

Ayons le courage de le dire : toutes ces commissions, en décourageant le coup de cœur personnel, en diluant la responsabilité individuelle, en favorisant les choix de compromis (indispensables en politique, ils sont désastreux en esthétique), n'ont

⁹ Lettre de Agathe Gaillard à Gérald Gassiot-Talabot, 10 février 1983, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Marc Riboud » L'intégralité de la lettre se trouve en annexe 10, p. 210.

souvent fait qu'acquérir des œuvres médiocres, échantillons éclectiques d'un goût moyen¹⁰

En matière de photographie, certains FRAC semblent dotés d'experts – photographes ou conservateurs – qui connaissent parfaitement le médium. Créés en 1982 par Claude Mollard, à la tête de la DAP, et pensées comme des structures distinctes des musées, ces fonds ont trois missions principales :

Acquérir et créer dans chaque région un ensemble de collections d'art contemporain, sensibiliser le public de chaque région à toutes les formes d'art vivant et participer au développement et à la diffusion de l'art contemporain dans des lieux peu utilisés jusque-là¹¹

Ces collections ont des profils variés en fonction des experts qui sont à leur tête. En Aquitaine, Gilles Mora a la charge de l'enrichissement des collections photographiques. Historien et critique d'art, il fonde à partir de 1981 la revue critique *Les Cahiers de la Photographie* avec Bernard Plossu, Claude Nori, Jean-Claude Lemagny, Denis Roche et Arnaud Claass. Ce FRAC se spécialise dans la photographie et Agathe Gaillard devient son interlocuteur privilégié. Sur les soixante-cinq photographies acquises par les FRAC à la galerie entre 1982 et 1984 (annexe 11, p. 212), quarante photographies ont été acquises par le FRAC Aquitaine (60 %) (fig. 64). Les autres clichés ont été acquis par les FRAC Nord-Pas-de-Calais pour un quart (25 %) et Champagne-Ardenne (14 %).

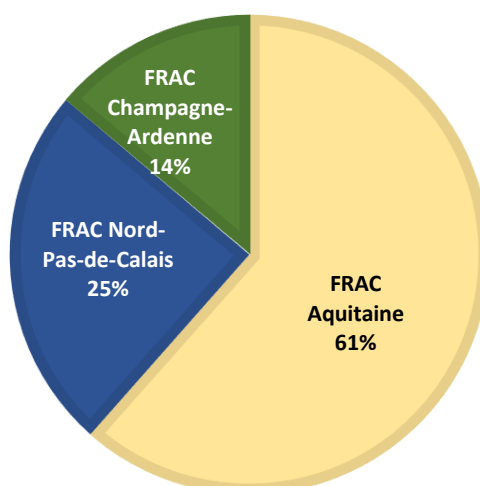


Figure 64. Part des achats effectués par les FRAC auprès de la galerie entre 1982 et 1984

¹⁰ Jean Clair, « Fric Frac en France », *Libération*, 15-16 décembre 1984.

¹¹ Julie Verlaine, *Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016.



Figure 65. Denis Brihat, *Chou-rave*, tirage argentique, virage au sélénium, sulfuration, 48,9 x 38,8 cm.
© FRAC Nouvelle-Aquitaine, SAIF, Dominique Fontenat.



Figure 66. Bernard Faucon, *La Boule de feu*, 1983, photographie couleur, procédé Fresson, 55,5 x 52,5 cm. © FRAC Champagne-Ardenne, Bernard Faucon.



Figure 67. Richard Kalvar, *Chien fatigué, rue de l'Ouest, Paris*, photographie noir et blanc, 19 x 28 cm.
© FRAC Grand-Large – Hauts-de-France, Richard Kalvar, Magnum Photos.



Figure 68. Ralph Gibson, *New York*, 1974, photographie noir et blanc, 35,5 cm x 27,7 cm. © FRAC
Nouvelle-Aquitaine, SAIF, Ralph Gibson.

Ces données, récupérées en ligne sur le portail des collections des FRAC via une requête spécifique¹² confirment une tendance observée par Claude Mollard lorsqu'il écrit à Agathe Gaillard à la suite de ses critiques concernant la politique du ministère de la Culture en matière de politique d'achat de photographies :

Je ne méconnaissais pas le rôle qu'elles ont joué [les galeries de photographie] et doivent continuer de jouer et c'est pourquoi, j'ai donné les instructions pour que les crédits d'achat bénéficient, dans une juste mesure, aux galeries dont le travail difficile permet la promotion des artistes ; à ce titre, près de la moitié des crédits du Fonds National d'Art Contemporain, pour l'exercice 1982, a été affecté aux galeries, en particulier à celles que vous représentez [les galeries de l'APO]¹³

À l'instar des collections du MNAM et du FNAC, les collections des FRAC se dessinent : on retrouve une proportion importante de photographes historiques avec Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson et Robert Doisneau, une part non négligeable de photographie contemporaine avec des photographes comme Bernard Faucon (fig. 66) et Bernard Descamps, puis une part minoritaire – une vingtaine – de photographies des années 1950 à 1970 avec Richard Kalvar (fig. 67), Ralph Gibson (fig. 68) et John Pfahl. Face à la photographie dite plasticienne, la « photographie de photographes » est privilégiée¹⁴.

Au regard de ces interactions avec les commissions d'achat, les relations entre la galerie Agathe Gaillard et les institutions publiques peuvent s'avérer fructueuses car les FRAC deviennent de sérieux collectionneurs qui soutiennent l'activité de la galerie. Entre 1983 et 1990, la photographie représente 2 à 8 % du budget d'acquisition des FRAC mais représente pas loin de 40 % des œuvres acquises¹⁵. L'échec de certaines négociations et l'attitude de certains conservateurs a néanmoins grandement contribué à rendre leurs relations plus difficiles.

¹² Disponible à l'adresse : <http://www.lescollectionsdesfrac.fr/#/artworks>. Requête : acquisition « Agathe Gaillard » ; date « 1982-1984 » Ne concernent que les œuvres numérisées.

¹³ Lettre de Claude Mollard à Agathe Gaillard, 12 avril 1983, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association pour la défense et la promotion de la photographie originale »

¹⁴ Véronique Figini, « Photographie », *op. cit.*

¹⁵ Sylvie Pflieger et Dominique Sagot-Duvauroux, *Le marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994.

La donation André Kertész : vers la constitution d'un patrimoine du 8^{ème} art

En parallèle du versant « création », le versant « patrimoine » de la politique culturelle du ministère Lang est également actif en matière de photographie. Parmi ses missions, celle de la gestion des donations de fonds photographiques effectuées par des photographes, est la plus audacieuse¹⁶.

Depuis son installation à New York en 1936, André Kertész n'a jamais tissé de liens forts avec les institutions américaines. Proche des cercles intellectuels et artistiques parisiens de l'entre-deux-guerres, il affectionne tout particulièrement la capitale française depuis qu'il y a séjourné entre 1925 et 1936. Lorsqu'Agathe Gaillard le contacte pour l'édition de ses cartes postales puis pour une première exposition à la galerie, il n'hésite pas à faire confiance à cette parisienne passionnée de photographie. Photographe oublié en France, il est le grand absent des rétrospectives et ouvrages retraçant l'histoire de la photographie. Par son travail de promotion, la galerie Agathe Gaillard remet au goût du jour l'œuvre de l'artiste. Alors qu'il noue une relation très forte avec sa nouvelle galeriste, ponctuée de balades dans les rues de Paris et d'échanges de courriers affectueux, André Kertész envisage de faire don de l'ensemble de ses tirages et de ses négatifs à la France. Au cours du premier Mois de la Photo en novembre 1980, il fait part de cette envie à Agathe Gaillard, qui prend alors les choses en main¹⁷.

Alors que André Kertész retourne à New York après le succès de son exposition au 3, rue du Pont Louis-Philippe, Agathe Gaillard monte une association dans le but de réaliser sa donation auprès de l'État. Calquée sur le modèle de l'association des Amis de Jacques-Henri Lartigue, qui a fait don de l'ensemble de son œuvre à la France en 1979, l'association des Amis d'André Kertész (A.A.A.K) voit le jour en 1981¹⁸. Dans une lettre du 29 juin 1981, Agathe Gaillard fait part de ses statuts au photographe. L'association a pour but de « préserver, conserver et faire connaître l'œuvre d'André Kertész, et organiser, selon son désir, la donation de son œuvre à la France¹⁹ ». Henri Cartier-Bresson, proche ami du photographe, devient le président de l'association ; Agathe Gaillard, la vice-présidente ; les photographes Christiane Barrier puis Gilles Walusinski, les secrétaires généraux et Françoise Ayxendri, la trésorière. Sont également membres actifs : Jean-Philippe Charbonnier, Robert Doisneau, Marc Riboud, Michel Kempf, Martine Franck, André Jammes (collectionneur) et Jean-Paul Scarpitta (directeur de publication).

¹⁶ Véronique Figini, « Photographie », *op. cit.*

¹⁷ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013.

¹⁸ Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association des Amis d'André Kertész »

¹⁹ Statuts de l'association, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association des Amis d'André Kertész »



Figure 69. André Kertész photographiant Agathe Gaillard dans sa galerie, 1980. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.

L'État français encourage vivement les donations de ce type par la mise en place de différentes structures. À partir de 1983, la Mission du patrimoine photographique est chargée d'animer l'Association française pour la diffusion du patrimoine photographique (AFDPP)²⁰. Elle succède à l'AFDP, l'Association française pour la Diffusion de la Photographie, active entre 1979 et 1983, et se voit confier la réception, la conservation et la diffusion des donations de fonds photographiques. Cette association assure déjà la tutelle de l'Association des Amis de Jacques-Henri Lartigue, qui gère en collaboration avec l'AFDPP le fonds du photographe, le premier à avoir fait don de son œuvre à la France de son vivant en 1979. Jack Lang, qui passe à plusieurs reprises à la galerie à partir de 1981, apprécie grandement l'œuvre d'André Kertész. Réputé proche des artistes, il se tient au courant de l'avancée de cette affaire.

Après un entretien avec Agathe Gaillard, le Chargé de Mission pour le Patrimoine Photographique, Pierre Barbin, pose les principales conditions de donation dans deux lettres des 29 octobre et 12 novembre 1981²¹. Ce dernier souhaite connaître la nature et l'étendue de la donation : le nombre d'épreuves et de négatifs et les éventuels photographies et

²⁰ Véronique Figini, « Photographie », *op. cit.*

²¹ Lettres de Pierre Barbin à Agathe Gaillard, 29 octobre et 12 novembre 1981, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association des Amis d'André Kertész »

contretypes de référence en vue de réaliser des tirages conformes aux volontés du photographe après son décès. Le 14 décembre 1981, André Kertész, entouré de l'association, se rend au ministère pour définir les conditions définitives de la donation²². À la suite de cette entrevue, Henri Cartier-Bresson rédige une note récapitulative soulignant la spécificité du fonds du photographe : André Kertész possède de nombreux négatifs qui pourraient être tirés de façon incontrôlée. Au nom de l'association, il exige que la totalité des tirages soient réalisés du vivant d'André Kertész et sous le contrôle de l'association. Le 17 mai 1982, dans les bureaux de Jack Lang, André Kertész rédige une lettre dans laquelle il déclare son intention de donner son œuvre à la France sans condition restrictive pour sa diffusion²³ (fig. 70). La priorité est désormais à la réalisation d'un inventaire de l'ensemble de l'œuvre en vue de la signature de l'acte de donation.

Le 30 mars 1984, André Kertész signe devant le notaire l'acte de donation. Celle-ci concerne l'ensemble de ses négatifs, verres, films et planches-contact à l'exception de ceux non reproduits dans des publications représentant son épouse ou des membres de sa famille et de l'ensemble de sa correspondance à l'exception de celle non publiée et entretenue avec son épouse ou des membres de sa famille. L'estimation de cette donation s'élève à cinq millions de francs. Par cette donation, l'État français est propriétaire de ces biens et pourra en jouir pleinement après le décès du photographe. L'État s'engage en contrepartie à conserver l'ensemble du fonds dans un local unique, à l'exception des négatifs destinés au Centre de conservation des archives photographiques, à la mise en valeur de ce fonds avec la concertation de l'association des Amis d'André Kertész, de faire figurer la mention « Donation André Kertész » à l'occasion de toute présentation ou reproduction d'un élément de l'œuvre et de mettre à disposition un appartement, situé au-dessus de la galerie au 3, rue du Pont Louis-Philippe, dans lequel peut séjourner le photographe lors de ses visites (fig. 71).

²² Rapport sur la donation, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association des Amis d'André Kertész »

²³ AN : 20144581/3 : Donation André Kertész 1984 – 2006. Memorandum des actes officiels.



Figure 70. André Kertész et Jack Lang, ministère de la Culture, 1982. Photographie de Gilles Walusinski.

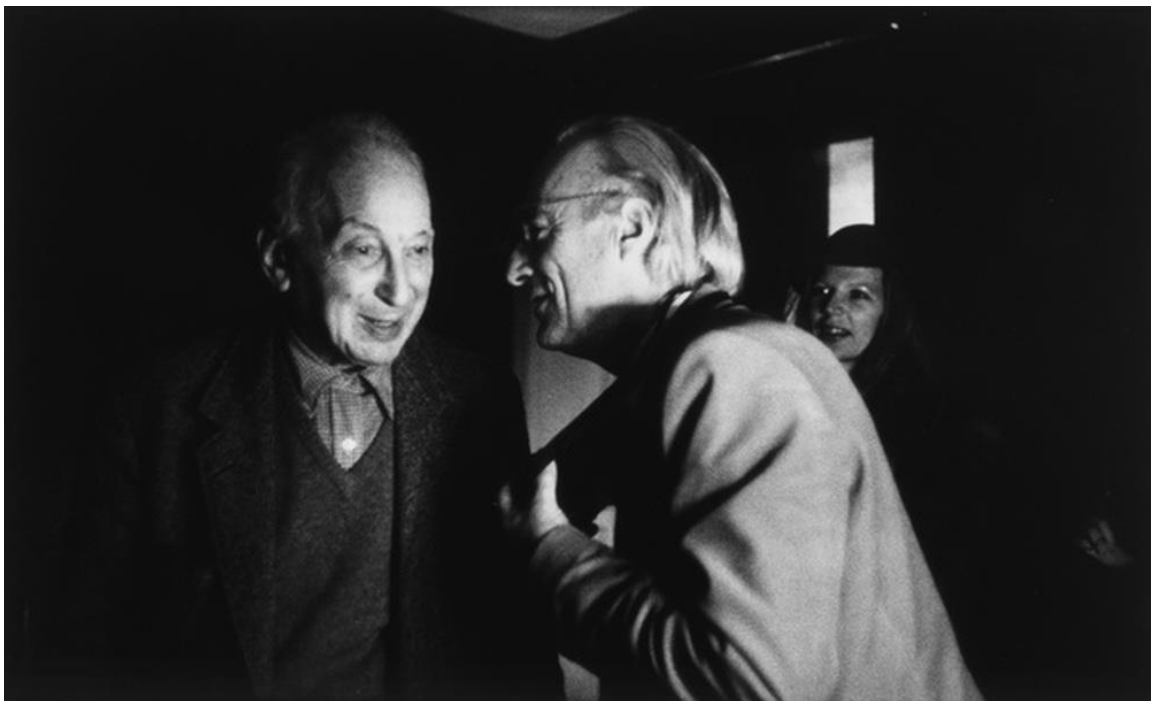


Figure 71. André Kertész découvrant son appartement au 3, rue du Pont Louis-Philippe, 1984.

Dès la signature de l'acte notarié, l'association est inquiète. Les contours de la mission qui lui incombe et les dispositions de mise en valeur de l'œuvre sont imprécis. Le 25 juin 1984, une assemblée générale pointe les prochaines actions à mener. Il s'agit de rapatrier l'œuvre de New York à Paris, de trouver les moyens juridiques et pratiques de donner un réel pouvoir de contrôle à l'association selon les volontés exprimées par André Kertész, de faire respecter et appliquer le choix des photographies à exploiter, de faire faire un jeu d'épreuves du vivant de l'artiste qui servira de modèle pour les tirages effectués après son décès et de déterminer la destination des profits réalisés par la reproduction et la diffusion de l'œuvre²⁴. Peu de temps après la signature de l'acte, Henri Cartier-Bresson poursuit ses échanges avec le ministère pour clarifier ces points. Deux réunions sont organisées les 19 et 24 octobre 1984 au siège de l'AFDPP. Elle réunit divers acteurs concernés par la question des donations de fonds photographiques afin de trouver un accord concernant leur gestion. Des membres de l'Association des Amis de Jacques-Henri Lartigue, des membres du cabinet ministériel et des juristes se concertent. Les discussions reviennent sur la nécessité de diffuser les œuvres de manière dynamique, d'associer les représentants de l'État, les représentants des donateurs ainsi que des personnalités compétentes en matière de création photographique et de sauvegarder le droit moral des donateurs sur leur œuvre. Un rapport des concertations est rendu public le 15 novembre 1984²⁵. Il propose plusieurs issues : un membre de l'Association des Amis d'André Kertész pourrait siéger au conseil d'administration de l'AFDPP et prendre part aux décisions de cette dernière ; Isabelle Jammes, conservatrice de la donation Jacques-Henri Lartigue pourrait être chargée de l'organisation des expositions de l'œuvre d'André Kertész ou du contrôle de la qualité des tirages effectués.

Après une longue confrontation avec les autorités états-uniennes, qui empêchent le rapatriement de l'œuvre d'André Kertész vers la France, les 98 700 négatifs et l'ensemble de la correspondance sont finalement rapatriés en 1987 après avoir été inventoriés par Isabelle Jammes à New York²⁶. En 1995, la direction du patrimoine organise une exposition André Kertész à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort. Les tirages exposés n'ont ni été effectués, ni été contrôlés par l'association. Cette dernière est scandalisée par cette pratique, qui ne respecte pas l'esprit de la donation de 1984. Ne pouvant rien faire contre cela, l'association est dissoute.

²⁴ AN 20144581/3 : Donation André Kertész 1984 – 2006. Procès-verbal de l'assemblée générale de l'A.A.A.K, 25 juin 1984.

²⁵ Rapport sur la donation André Kertész, Fonds Galerie Agathe Gaillard, dossier « Association des Amis d'André Kertész »

²⁶ AN : 20144581/3 : Donation André Kertész 1984 – 2006. Lettre de Pierre Barbin à Henri Cartier-Bresson, 12 janvier 1987.

Poussée par une politique de valorisation des fonds photographiques, la galerie Agathe Gaillard contribue à l'enrichissement des collections publiques à partir de 1982. L'œuvre de certains photographes s'étoffe progressivement et d'autres font leur entrée pour la première fois. Bien que la délégation aux arts plastiques (DAP) parvienne à s'illustrer par l'intermédiaire de l'action du FNAC et des FRAC, son rôle est jugé insuffisant par la galeriste, notamment en termes de valorisation. Tout comme la DAP, la direction du patrimoine (DP) a du mal à se saisir pleinement de ce patrimoine en raison d'un schéma organisationnel qui la fragilise. La multiplication des acteurs et des commissions ne facilite pas la communication et l'entente entre les différentes parties.

Conclusion

Au terme de cette étude, le rôle de la galerie Agathe Gaillard dans la légitimation de la valeur marchande et esthétique de la photographie a été éclairé. Elle a contribué à une importante mise en place de définitions, de règles et de normes, pour faire du tirage de collection une œuvre d'art. Alors que la photographie commence à être théorisée et son histoire écrite au cours des années 1980, la galerie a également pris part à cette entreprise en distinguant des photographes au détriment d'autres. En les accompagnant sur le marché de l'art, Agathe Gaillard s'est vue confié la gestion de leurs tirages photographiques, qu'elle a exposés, diffusés et défendus sur des circuits marchands auprès des collectionneurs, jusqu'à en faire un art officiel en intégrant les collections publiques.

S'appuyant sur les travaux de Julie Verlaine vis-à-vis du rôle social et culturel que jouent les galeries d'art dans l'élaboration des valeurs et des goûts artistiques, la construction de la réputation des artistes et la diffusion des œuvres, ce mémoire vient confirmer ces thèses à travers le parcours de la galerie Agathe Gaillard, qui ouvre sa galerie dans un contexte de profondes mutations du marché de l'art. Entre 1975 et 1984, le marché des tirages de collection connaît une évolution considérable. Inexistant en France en 1975, il parvient à être reconnu au début des années 1980. Face à New York, Paris tente tant bien que mal de rivaliser sur la scène artistique. Le marché des tirages de collection étant aux États-Unis, les collectionneurs tournent leur regard vers la capitale française quelques semaines par an durant les Mois de la Photo, la FIAC et les ventes aux enchères de photographie. À l'instar de l'art contemporain, la photographie acquiert une valeur symbolique sur le marché de l'art grâce à l'action conjointe des critiques et des galeristes. Méprisée pendant un temps, elle rejoint les collections privées et publiques au terme d'un processus de reconnaissance par les acteurs du marché et de légitimation par les pouvoirs publics.

Le mémoire est également venu combler des lacunes, ouvrant un nouveau chapitre de l'histoire culturelle de la photographie. Pratique artistique singulière en raison de sa nature, la photographie tente de se calquer sur les standards imposés par le marché de l'art contemporain tout en suivant sa propre voie. Elle fait l'objet d'un suivi et d'un intérêt particulier par des personnes qui se spécialisent rapidement dans son histoire : critiques, historiens et conservateurs contribuent à théoriser le médium et à élargir sa connaissance, ce qui favorise

l'essor du marché des tirages de collection. Ces deux décennies sont un tournant esthétique pour le médium car il intègre les arts plastiques et les photographes sont reconnus comme des artistes. Très présent, le point de vue d'Agathe Gaillard sur les événements des décennies 1970 et 1980 n'obscurcit pas pour autant pas la voix des photographes. Profitant de leur statut d'artiste nouvellement acquis, ils s'expriment en explorant le médium jusqu'à s'éloigner de leur ancienne production. Les photographies, devenues œuvres d'art, bénéficient d'une nouvelle médiation par le biais de l'exposition et de l'acquisition grâce à l'intermédiaire de la galerie.

Le parcours d'Agathe Gaillard fait toutefois figure d'exception dans un paysage où de nombreuses galeries ferment leurs portes à partir de la fin des années 1980. Il faut attendre la fin des années 1990 pour voir un véritable marché des tirages de collection se développer en France et à l'étranger. Les années qui suivent la donation d'André Kertész sont autant de défis pour la photographie et ses galeries. Malgré son intégration au marché de l'art, elle suscite encore de multiples craintes. Les galeries de photographie sont évincées de la FIAC en 1988 et élaborent une décennie plus tard leur propre foire : la première édition de Paris Photo, première foire internationale dédiée au médium, est inaugurée au mois de novembre 1997 au Grand Palais. Paris, qui l'a vu naître un siècle et demi plus tôt, redevient la capitale de la photographie. Agathe Gaillard poursuit ses prospections et révèlent au grand public – entre autres – les photographes Vincent Godeau, Pierre Reimer, Florence Gruère, Jérôme Sorêt et Luc Choquer. À l'aube des années 2000, la galerie est menacée d'expulsion. La Ville de Paris entreprend une réhabilitation du quartier et ne compte pas renouveler le bail de la galerie au profit de l'aménagement d'un restaurant. Alors que la nouvelle circule dans les médias, le monde de la photographie se mobilise pour sauver ce qu'il estime être « un lieu de mémoire où se sont croisés Kertész, Guibert et Cartier-Bresson²⁷ » Pétitions et lettres de soutien de la part de photographes et d'artistes se multiplient. Finalement, le projet est abandonné, la galerie Agathe Gaillard peut continuer de faire vivre le médium sur les murs du 3, rue du Pont Louis-Philippe. Fermée définitivement en 2017, la galerie Agathe Gaillard aura durablement marqué le milieu de la photographie en défendant l'idée que parmi les photographes se trouvent des artistes.

²⁷ Brigitte Ollier, « La galerie Agathe Gaillard congédiée », *Libération*, 23 septembre 2000.

État des sources

1. Archives publiques

1.1. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

20144581/3 : Donation André Kertész 1984 – 2006

- Statuts de l'Association des Amis d'André Kertész ; procès-verbaux des assemblées générales de l'association des Amis ; correspondance entre Pierre Barbin, chargé de la Mission du Patrimoine Photographique au ministère de la Culture et de la Communication et Henri Cartier-Bresson, président de l'association des Amis ; testament d'André Kertész ; donation d'André Kertész (acte notarié)

20040373/1-3 – Bureau de l'Inspection générale pour la photographie de la délégation aux Arts plastiques (1979-1996)

- Sous-série 1 : Politique d'acquisition. Aides aux manifestations commerciales publiques et privées. Commission d'aide à la première exposition 1984 : arrêté, décision, note
- Sous-série 3 : Enseignement artistique. Grand prix national de la photographie 1982 : arrêté, convocation, procès-verbal, proposition, correspondance

20080681/91 : Galeries nationales du Grand Palais. Dossiers d'expositions : programmation, organisation, montage (1965-2005)

- Le mois de la Photo à Paris : dossiers de presse et affichettes (1982)

1.2. Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Fort de St-Cyr, Montigny-le-Bretonneux.

2005/032 – Fonds André Kertész

2021/032/2 – Fonds Denis Brihat

2005/028/02 – Fonds Daniel Boudinet

2018/08/84 – Fonds Gilles Ehrmann

1.3. Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, Paris.

FOL-WZ-1153 : Mois de la Photo (1980-1982)

- Catalogues, guides des manifestations, programmations, cartes, invitations.

4-WZ-6999 : Foire internationale d'art contemporain (1975-1992)

- Dossiers de presse, catalogues d'exposition, plans des salons.

REC-1332-FT 5 : Recueil d'affiches de la galerie Agathe Gaillard

- Affiches de la galerie Agathe Gaillard (1975-1977).

1.4. Archives municipales de la Ville de Paris, Porte des Lilas, Paris.

1222W/1-7 – Direction des affaires culturelles, bureau de la photographie (1978-1986)

- Sous-série 1 : Rapports d'activité du bureau de la photographie et de ses organismes rattachés (1979-1984). Mois de la Photo 1984. Note à l'attention de Madame Abdul-Hak : acquisitions de contretypes par la Ville de Paris de 1978 à 1981 (1982)
- Sous-série 5 : Activités du bureau. Photographies : expositions, prestations, commandes et achats de photos. Programme Mois de la Photo 1980. Métrobus : campagne du Mois de la Photo 1980. Coupures de presse : « Yvette Troispoux : photographe des photographes » ; « Charbonnier : des photos qui explosent » ; « André Kertész lègue son œuvre à la France »

2. Archives privées

2.1. Société Française de Photographie, Paris.

Fonds du Club des 30x40

- Courriers ; dossiers d'expositions ; fonctionnement ; publications (1968-1975)

2.2. Centre Pompidou – MNAM CCI – Bibliothèque Kandinsky

Fonds Galerie Agathe Gaillard

- Dossiers d'artistes ; expositions collectives ; activités de la galerie ; documentation ; presse ; activités éditoriales et associations (1968-1984)

3. Sources imprimées

Presse (liste non-exhaustive)

Le Figaro (1975 – 1984)

M. N., « Ralph Gibson : l'exigence de la liberté », 30 juin 1975.

M. N., « Kertész, un grand des années 30 et d'aujourd'hui », 20 octobre 1975.

M. N., « La comédie humaine d'August Sander », 10 mai 1976.

M. N., « Composition aléatoire », 21 juin 1976.

M. N., « Denis Brihat, agriculteur et photographe », 10 janvier 1977.

M. N., « Permanence de la photographie française », 17 janvier 1977.

M. N., « La photographie sur le marché de l'art », 24-25 décembre 1977.

M. N., « Ne bougeons plus ! », 27 février 1978.

M. N., « De l'or dans la pellicule », 16-17 février 1980.

M. N., « Le Mois de la Photo : images de la recherche », 5 novembre 1980.

M. N., « André Kertész – Agathe Gaillard : une rencontre au sommet », 12 novembre 1980.

M. N., « Le temps des changements », 14 novembre 1980.

M. N., « Larry Clark : voyage au bout de la nuit », 10 juin 1981.

M. N., « Les polaroids de Kertész », 25 décembre 1981.

M. N., « La photo à la F.I.A.C. Une épreuve originale », 29 octobre 1982.

M. N., « Ventes à Paris. Drouot : premier succès pour la photographie », 29 novembre 1982.

M. N., « L'espace photographique », 25 septembre 1983.

M. N., « Cartier-Bresson portraitiste », 14-15 janvier 1984.

Le Monde (1976-1984)

P. W., « Les femmes, les sœurs » 17 décembre 1976.

J.-M. G., « Prémices d'un marché », 30 avril 1977.

H. G., « Matières voluptueuses », 8 décembre 1977.

H. G., « Le mouvement de la vie », 5 janvier 1978.

Inconnu, « Matières vitrifiées », 11 janvier 1978.

H. G., « Un territoire fascinant », 1^{er} février 1978.

H. G., « Harry Meerson », 26 avril 1978.

H. G., « Les plaisirs de l'enfance », 5 avril 1979.

H. G., « Jean-Claude Larrieu chez Agathe Gaillard », 7 novembre 1979.

H. G., « Le mystère Arthur Tress », 14 novembre 1979.

H. G., « Edouard Boubat à la Fondation Nationale de la Photographie », 5 décembre 1979.

H. G., « Un tour des revues », 2 janvier 1980.

H. G., « L'écritoire de Virginia », 2 mai 1980.

H. G., « Entretien avec Gilles Ehrmann », 9 janvier 1981.

H. G., « Un entretien avec Bernard Faucon », 14 janvier 1981.

H. G., « Guy Hervais, l'Opéra et la mode », 28 septembre 1981.

H. G., « Les nouvelles orientations du Ministère », 5 juillet 1982.

H. G., « Claude Batho, la pharaonne », 20 décembre 1982.

H. G., « L'œuvre immense d'un petit monsieur », 31 mars 1983.

H. G., « François Delebecque, le photographe tireur à l'arc », 26 juillet 1984.

H. G., « Beautés de l'insoluble », 18 octobre 1984.

H. G., « « Photoportraits » sans guillemets », 10 octobre 1985.

Libération (1978 – 1984)

C.C., « Marc Riboud, photographe », 24 novembre 1978.

C.C., « Semaine d'images renouvelées », 11 décembre 1979.

C.C., « Le père Noël collectionne les photos », 18 décembre 1979.

C.C., « 1980, la photo à l'horizon », 25 décembre 1979.

C. C., « Un Mois de la Photo à Paris », 20 octobre 1980.

C. C., « Martine Franck, photographe », 24 octobre 1980.

C.C., « Les « petits riens » d'André Kertész », 21 novembre 1980.

J.-P. T., « Contre-oubli », 21 novembre 1980.

C. C., « L'Allemagne aux 431 portraits d'August Sander (1876-1964) », 9 juin 1981.

C. C., « Les shoots d'images de Larry Clark », 15 juin 1981.

C.C., « Paris vu par Magnum », 23 novembre 1981.

C.C., « Paris-Magnum », 15 décembre 1981.

C. C., « ... Et Fiac photo », 25 octobre 1982.

C.C., « Un service public pour la photographie », 2 novembre 1982.

E.L., « Paris Photo : douze mille images », 2 novembre 1982.

C. C., « Denis Brihat en pleine nature », 10 novembre 1982.

C. C., « La photo sous le marteau », 27-28 novembre 1982.

C. C., « La photo a la cote », 29 novembre 1982.

C.C., « Henri Cartier-Bresson portraitiste », 10-11 décembre 1983.

C. C., « Agathe Gaillard, dix ans pour la galerie »,

Les Cahiers de la Photographie (1981 – 1984)

Numéro 7 – Les espaces photographiques : les galeries (octobre-novembre-décembre 1982)

Numéro 9 – Les photographes humanistes : Doisneau, Boubat, Izis et les autres

Catalogues de ventes

CHRISTIE'S FRANCE, *Agathe Gaillard et la photographie : une pionnière à Paris. Vente, Paris, 9 avenue Matignon, 14 novembre 2013*, Paris, 2013, 148 p.

MAISON DE VENTES AUX ENCHERES CORNETTE DE SAINT CYR, *Photographies 19^e et 20^e siècle : vente aux enchères publiques sous le patronage de l'APO et de Paris Audiovisuel. Vente, Paris, Nouveau Drouot, salle 10, 27 novembre 1982*, Paris, 1982.

Témoignages, recueils et mémoires

GAILLARD Agathe, *André Kertész*, Paris, Editions Belfond, 1980, 123 p.

GAILLARD Agathe, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013, 165 p.

GUIBERT Hervé, *La photo, inéluctablement : recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, 520 p.

4. Sources audiovisuelles

Émission radiophonique

Entretien avec Agathe Gaillard, Peire Legras, Caroline Broué, France Culture, le 29 mai 2013, 34 min.

Documentaire

CHARBONNIER Églantine, *Quel talent nous avons... Surtout moi !*, Association l'œil du jeune européen, 2001, 50 mn.

5. Sources orales

Entretiens

GAILLARD Agathe, galeriste, 8 février 2021, Paris, 2h. Création de la galerie, expositions, collectionneurs, portrait sociologique des photographes, manifestations culturelles, donation André Kertész.

GAILLARD Agathe, galeriste, 1^{er} mars 2021, Paris, 2h. Tirages, marché de l'art, fonctionnement des galeries, donation André Kertész, presse, cartes postales, statut d'auteur.

GAILLARD Agathe, galeriste, 2 novembre 2021, Paris, 2h. Club des 30x40, les agences de photographie, les galeries de photographie à Paris.

Bibliographie

1. Outils et méthodologie

1.1. Dictionnaires

Dictionnaire mondiale de la photographie : des origines à nos jours, Paris, Larousse/VUEF, 2001, 634 p.

DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves et SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, coll. « Dictionnaires Quadrige », 2010, 928 p.

DE WARESQUIEL Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959*, Paris, Larousse/CNRS Editions, 2001, 608 p.

1.2. Epistémologie

MARTIN Laurent et VENAYRE Sylvain (dir.), *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde, 2005, 441 p.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, 4^e éd., Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2015, 122 p.

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, 435 p.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, 455 p.

1.3. Approche théorique de la photographie

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, 192 p.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, 2013 [1955], 141 p.

BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965, 360 p.

CAMPANY David, GUNTHER André, WITKOVSKY Matthew S. et LUGON Olivier, « Histoire(s) de la photographie », *Perspective*, 1, 2013, p. 119-128.

GUERRIN Michel, « La photographie entre document et œuvre », *Le Débat*, 95, 1997, p. 88-95.

LEMAGNY Jean-Claude, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, 384 p.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Philippe Blanchard, Paris, Bourgois, 2008 [1977], 280 p.

WITKOVSKY Matthew S., « Circa 1930. Histoire de l'art et nouvelle photographie », *Etudes photographiques*, 23, 2009, p. 116-138.

2. Sociologie des arts et de la culture en France au XX^e siècle

2.1. Histoire des politiques publiques culturelles

MOULINIER Pierre, *Les Politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2019, 128 p.

ORY Pascal, *L'aventure culturelle française : 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989, 241 p.

POIRRIER Philippe, *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, 2^e éd., Paris, Librairie générale française, 2006, 258 p.

POIRRIER Philippe, *Les politiques de la culture en France*, Paris, La Documentation Française, 2016, 877 p.

POULOT Dominique, *Patrimoine et musée : l'institution de la culture*, nouv. éd., Paris, Hachette, coll. « Carré Histoire », 2014, 256 p.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI François, *Histoire culturelle de la France. Le temps des masses. Le XX^e siècle (t.4)*, Paris, Points, coll. « Histoire », 2005, 528 p.

2.2. L'institutionnalisation de la photographie

BAJAC Quentin, « Stratégies de légitimation. La photographie dans les collections du musée nationale d'Art moderne et du musée d'Orsay », *Etudes photographiques*, 16, 2005, p. 222-233.

DENOYELLE Françoise, *Arles, les Rencontres de la photographie : 50 ans d'histoire*, Paris, La Martinière, 2019, 283 p.

QUESNEL Assia, « Activisme culturel au Centre Georges-Pompidou. Le photoreportage exposé (1977-1997) », *Les Cahiers de l'Ecole du Louvre*, 10, 2017, pagination manquante.

MARTINEZ Léo, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005*, thèse, dirigée par Luce Barlangue, Université Toulouse 2 Le Mirail, 27 septembre 2011.

MOREL Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Editions, 2006, 154 p.

MOREL Gaëlle, « Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996 », *Etudes photographiques*, 16, 2005, p. 32-40.

MOREL Gaëlle, « La figure de l'auteur. L'accueil du photoreporter dans le champ culturel français (1981-1985) », *Etudes photographiques*, 13, 2003, p. 35-55.

NEAGU Philippe et CHEVRIER Jean-François, *La photographie. Dix ans d'enrichissement des collections publiques*, Paris, RMN, 1992, 326 p.

2.3. Histoire de la photographie

2.3.1. Histoire générale de la photographie

AMAR Pierre-Jean, *La photographie. Histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993, 190 p.

BAJAC Quentin, *Du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010, 384 p.

BAJAC Quentin, *La photographie. L'époque moderne, 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005, 160 p.

BRUNET François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2012, 368 p.

FRIZOT Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, 775 p.

GERVAIS Thierry et MOREL Gaëlle, *La photographie. Histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, nouv. éd., 2011, 238 p.

GUNTHER André et POIVERT Michel (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, 623 p.

LEMAGNY Jean-Claude et ROUILLE André (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, éd. mise à jour, 1993, 286 p.

2.3.2. Histoire de la photographie française

DENOYELLE Françoise, *Arles, les Rencontres de la photographie : une histoire française*, Paris, Art Book Magazine, 2019, 251 p.

GATTINONI Christian, *La Photographie en France (1970-2005)*, Paris, Culturesfrance, 2006, 151 p.

NORI Claude, *La photographie française des origines à nos jours*, Paris, Contrejour, nouv. éd., 1988, 175 p.

POIVERT Michel, *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019, 407 p.

2.3.3. Histoire des agences de photographie

BOUVERESSE Clara, *Histoire de l'agence Magnum. L'art d'être photographe*, Paris, Flammarion, 2017, 372 p.

3. Le marché de la photographie

3.1. Photographie et art

GATTINONI Christian et VIGOUROUX Yannick, *Histoire de la critique photographique*, Paris, Scala, 127 p.

PUJADE Robert, *Art et photographie. La critique et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2005, 333 p.

ROUILLE André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, 704 p.

3.2. Le marché de l'art

3.2.1. Principes généraux

BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1996, 116 p.

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts », éd. rev. et augm., 2009, 154 p.

MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts », 1997, 437 p.

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, 286 p.

MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain, « La certification de la valeur de l'art : experts et expertises », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 6, 1993, p. 1421-1445.

MOULIN Raymonde, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, 27, 1986, p. 369-395.

MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, 3^e éd., Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2016, 127 p.

MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « Les conventions de qualité sur le marché de l'art : d'un académisme à l'autre ? », *Esprit*, 10, 1992, p. 43-54.

3.2.2. Les galeries d'art

BENHAMOU Françoise, MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les galeries d'art contemporain en France : portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, Paris, La Documentaire française, 2001, 201 p.

MARSAN Marie-Claire, *La galerie d'art*, Paris, Filigranes, 2008, 153 p.

VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944 – 1970*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2019, 580 p.

VERLAINE Julie, *Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016, 413 p.

3.3. Le marché des tirages photographiques

BOUVERESSE Clara, « Le marché de l'art à la conquête de la photographie (1991) », VERLAINE Julie (dir.), *Le Comité professionnel des galeries d'art. 70 ans d'histoire (1947-2017)*, Paris, Hazan, 2017, p

BOUVERESSE Clara, « Les photographes à l'épreuve du marché. Magnum Photos et le "corporate" », D'ERCOLE Maria Cécilia et MINOVEZ Jean-Michel (dir.), *Art et économie : une histoire partagée*, Toulouse, PUM, 2021, p

HACKING Juliet, *Photography and the Art Market*, Londres, Lund Humphries, 2018, 256 p.

MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « La construction sociale d'un marché : le cas du marché des tirages photographiques », EYMARD-DUVERNAY François, *L'économie des conventions. Méthodes et résultats*, Paris, La Découverte, 2006, vol 2.

MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, 22, 2008, pagination manquante.

PFLIEGER Sylvie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994, 239 p.

ANNEXES

Annexe 1 – Corpus de photographes

	NOM	Prénom	Sexe	Date de naissance	Pays d'origine
1	AGUILAR	Marino	♂		Barbade
2	ALEXANDRE	Claude	♀	1940	France
3	ALVAREZ BRAVO	Manuel	♂	1902	Mexique
4	ALVAREZ URBAJTEL	Colette	♀	1934	Mexique
5	BATHO	Claude	♀	1935	France
6	BOUBAT	Édouard	♂	1923	France
7	BOUDINET	Daniel	♂	1945	France
8	BRANDT	Bill	♂	1904	Angleterre
9	BRIHAT	Denis	♂	1928	France
10	CARTIER-BRESSON	Henri	♂	1908	France
11	CHARBONNIER	Jean-Philippe	♂	1921	France
12	CLARK	Larry	♂	1943	États-Unis
13	CLECH	Bertrand	♂	1951	France
14	DELEBECQUE	François	♂	1955	France
15	DESCAMPS	Bernard	♂	1947	France
16	DOISNEAU	Robert	♂	1912	France
17	DUCROT	Jérôme	♂	1935	France
18	EDGERTON	Harold	♂	1903	Allemagne
19	EHRMANN	Gilles	♂	1928	France
20	ELETA	Sandra	♀	1942	Panama
21	FAUCON	Bernard	♂	1950	France
22	FAUST	Marina	♀	1950	Autriche
23	Fontcuberta	Joan	♂	1955	Espagne
24	FRANCK	Martine	♀	1938	Belgique
25	FREIXA	Ferran	♂	1950	Espagne
26	FREUND	Gisèle	♀	1908	Allemagne
27	FUNKE	Jaromir	♂	1896	République Tchèque
28	GIBSON	Ralph	♂	1939	États-Unis
29	GUIBERT	Hervé	♂	1955	France
30	HERVAIS	Guy	♂	1953	France
31	IZIS		♂	1911	Lituanie
32	KALVAR	Richard	♂	1944	États-Unis
33	KEMPF	Michel	♂	1946	France

34	KERTÉSZ	André	♂	1894	Hongrie
35	KRULL	Germaine	♀	1897	Allemagne
36	LABOYE	Roland	♂	1944	France
37	LARRAIN	Gilles	♂	1938	France
38	LARRIEU	Jean-Claude	♂	1943	France
39	LEBOYER	Frédérick	♂	1918	France
40	LENNARD	Erica	♀	1950	États-Unis
41	LOUIS	Christian	♂	1948	France
42	MAC WEENEY	Alen	♂	1939	Irlande
43	MASCLET	Daniel	♂	1892	France
44	MEERSON	Harry	♂	1910	Pologne
45	MICHAUD	Fernand	♂	1929	France
46	MOLINIER	Pierre	♂	1900	France
47	NOTHHELPER	Helmut	♂	1945	Allemagne
48	NOTHHELPER	Gabriele	♀	1945	Allemagne
49	PFAHL	John	♂	1939	États-Unis
50	RIBOUD	Marc	♂	1923	France
51	RIVAS	Humberto	♂	1937	Argentine
52	SANDER	August	♂	1876	Allemagne
53	SCHÜRMANN	Wilhelm	♂	1946	Allemagne
54	SIEFF	Jeanloup	♂	1933	France
55	TRESS	Arthur	♂	1940	États-Unis
56	UZLLE	Burk	♂	1938	États-Unis
57	VALDIVIA	Marco	♂	1947	Chili
58	VON DEM BUSSCHE	Wolf	♂	1934	Allemagne
59	WESTON	Edward	♂	1886	États-Unis
60	WILLMAN	Manfred	♂	1952	Allemagne

Annexe 2 – Liste des expositions de la galerie (1975-1984)

Source : Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Paris, Gallimard, 2013.

1975

Ralph Gibson « Days at sea » 10 juin au 28 juillet

André Kertész 30 septembre au 8 novembre

Marino Aguilar « Jarabe » 12 novembre au 6 décembre

Izis « La fête à Paris » 9 décembre au 10 janvier 1976

1976

Harold Edgerton « Seeing the Unseen » 14 janvier au 14 février

Erica Lennard « Les Femmes, les sœurs » 24 février au 27 mars

August Sander « Les portraits » 27 avril au 5 juin

Jean-Philippe Charbonnier « I think we met before » 10 juin au 24 juillet

Wolf von dem Bussche 28 septembre au 6 novembre

Jeanloup Sieff « 43 portraits de dames remarquables pour une raison ou pour une autre, dont quelques paysages hautains » 9 novembre au 10 décembre

Denis Brihat « Herbes, coquelicots et autres photographies » 15 décembre au 22 janvier 1977

1977

Roland Laboye 26 janvier au 26 février

Daniel Masclet 2 mars au 2 avril

Michel Kempf « Paysages typographiques et Cie » 6 avril au 7 mai

Ralph Gibson « Quadrants » 11 mai au 11 juin

Marco Valdivia « Nus » 15 juin au 23 juillet

Gabriele et Helmut Nothhelfer 5 octobre au 12 novembre

Edward Weston, Claude Batho 16 novembre au 31 décembre

1978

Jaromir Funke 4 janvier au 12 février

Robert Doisneau « Ne bougeons plus » 15 février au 2 avril

Harry Meerson « Love Cats » 12 avril au 21 mai

Jean-Philippe Charbonnier « L'exotisme se trouve à un demi-ticket de métro de chez moi »,

Germaine Krull « Photos retrouvées 1922-1932 » 24 mai au 14 juillet

Bertrand Clech 27 septembre au 14 octobre

Wilhelm Schürmann 3 octobre au 10 novembre

Frédéric Leboyer 26 octobre au 10 novembre

Marc Riboud 15 novembre au 30 décembre

1979

Joan Fontcuberta 5 janvier au 17 février

Burk Uzzle 21 février au 31 mars

Bernard Faucon « Les plaisirs et les jeux » 4 avril au 26 mai

Christian Louis « Les cornes noires » 9 mai au 20 mai

Jérôme Ducrot 30 mai au 14 juillet

Belle journée en perspective « l'm a Cliché » 6 juin au 15 juillet

Pierre Molinier 19 septembre au 27 octobre

Jean-Claude Larrieu 30 octobre au 1^{er} décembre

1980

Alen Mac Weeney, Claude Alexandre 17 janvier au 23 février

Richard Kalvar 28 février au 5 avril

Gisèle Freund 16 avril au 24 mai

Hervé Guibert « Suzanne et Louise » 6 mai au 24 mai

Manuel Alvarez Bravo, Colette Alvarez Urbajtel 29 mai au 12 juillet

Martine Franck 24 septembre au 31 octobre

André Kertész « Photos récentes » 5 novembre au 6 décembre

Gilles Ehrmann « Œdipe Sphinx » 10 décembre au 17 janvier 1981

1981

Bernard Faucon « Les grandes vacances » 8 janvier au 28 février

« Photographie argentine contemporaine » (Alicia d'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Oscar Pintor, Olkar Ramirez, Daniel Rivas, Humberto Rivas, Alfredo Sanchez) 21 janvier au 28 février

Maria-Cristina Orive, Sara Facio « Actos de Fe en Guatemala » 21 janvier au 28 février

Bernard Descamps 5 mars au 18 avril

Daniel Boudinet « Portraits » 31 mars au 30 avril

Arthur Tress « Facing Up » 23 avril au 30 mai

Larry Clark « Tulsa » 3 juin au 18 juillet

Guy Hervais 17 septembre au 17 octobre

Bill Brandt « Nus » 21 octobre au 28 novembre

Edouard Boubat 17 novembre au 31 décembre

André Kertész « A ma fenêtre » Polaroid SX 70 2 décembre au 23 janvier 1982

1982

Marina Faust 28 janvier au 6 mars

Fernand Michaud 9 mars au 18 avril

Ralph Gibson 21 avril au 5 juin

John Pfahl « Altered Landscapes » 10 juin au 24 juillet

François Delebecque 16 septembre au 23 octobre

Denis Brihat, Gilles Larrain 27 octobre au 4 novembre

Erica Lennard « Paysages » 15 novembre au 9 décembre

1983

Sandra Eleta 2 mars au 16 avril

Manfred Willmann « Schwartz und Gold » 20 avril au 28 mai

Ferran Freixa, Humberto Rivas « Natures mortes » 2 juin au 6 juillet et 1^{er} septembre au 22 septembre

Jean-Claude Larrieu « Les pistils » 6 octobre au 19 novembre

Henri Cartier-Bresson « Portraits » 24 novembre au 28 janvier 1984

1984

Bernard Descamps « Sahara » 9 février au 17 mars

Roland Laboye 21 mars au 5 mai

« Des enfants » (32 photographes) 10 mai au 30 juin

Hervé Guibert « Photographies 1976-1984 » et « Le seul visage » 26 septembre au 3 novembre

Bernard Faucon « Evolution probable du temps » 7 novembre au 29 décembre

Annexe 3 – Retranscription des entretiens avec Agathe Gaillard

1. Paris, 8 février 2021, 2h

**Pourquoi une galerie ? Pourquoi cette envie dès le départ de transmettre et de diffuser ?
Ce n'était pas assez le cas en France à cette époque ?**

Pour regarder les photos autrement car la presse les déformait. L'objectif était de montrer des photographies comme des œuvres d'art. Si on les montre comme une œuvre, ce sont des œuvres. On ne pouvait pas voir à l'époque de tirages originaux de photographes sauf au musée où les collections commençaient à se former au fur et à mesure et aux Rencontres d'Arles. Tout ce qu'il y avait, c'était la presse et le coût du tirage faisait qu'on ne pouvait pas se permettre de tirer des photographies de qualité.

Quelle nouveauté apportiez-vous à la photographie dans les années 1970 avec l'ouverture d'une galerie ? Pourquoi n'y avait-il pas eu de galeries en France avant vous, d'après vous ? Comment expliquer ce « retard » français par rapport aux Etats-Unis par exemple ?

Il n'y a pas eu de retard en France puisque la galerie Lee Witkin a ouvert à New York en 1969 et une autre ensuite à Cologne. Nous étions trois en 1975 puis une dizaine à Paris dans les années 1980. C'était un mouvement international et la critique y a aussi participé en s'intéressant de plus en plus à la photographie comme Hervé Guibert et Christian Caujolle. Puisque Hervé Guibert écrivait des choses intéressantes à propos de la photographie, les Français ont commencé à s'y intéresser.

Pourquoi avoir choisi de représenter entre autres des photographes humanistes ? Peut-on dire que leurs photographies ont connu un regain d'intérêt avec l'ouverture de la galerie ? Etaient-ils tombés dans l'oubli après avoir fait la Une des journaux dans les années 1950 ?

Il n'y a pas de courant humaniste. Ce sont des photographes tous très différents les uns des autres. C'est quoi la photographie humaniste ? Des gens sur les photos ? Oui, ces photographes ont connu un regain d'intérêt auprès des Français car des photographes comme Izis ou André Kertész étaient tombés dans l'oubli. Les photographes qui continuaient à faire des reportages pour la presse comme Jean-Philippe Charbonnier n'étaient pas tombés dans l'oubli, ils étaient connus auprès du public.

Qu'est-ce qui a motivé ces photographes à vous soutenir dans ce projet ? Que recherchaient-ils en exposant ainsi leurs photographies et en vous les confiant ?

Ils ont été motivés car ils y ont vu leur intérêt en sentant que la photographie allait devenir quelque chose de grand. Avant d'être un intérêt, c'était avant tout un plaisir pour eux. L'exposition et l'accrochage relevait de leur loisir et ils le faisaient à côté de leur travail pour la presse.

Pourquoi ont-ils eu du mal à exposer en France alors qu'ils l'étaient à l'étranger ? Ont-ils été découverts par le public français à ce moment-là ?

La photographie américaine s'est imposée à Paris. La galerie Zabriskie, en s'installant à Paris, disait qu'elle était la première galerie de photographie alors que j'étais là depuis 1975. Il y avait beaucoup de mépris de la part des Américains qui connaissait mal la photographie française et ne la reconnaissait pas à sa juste valeur. Les Français étaient-ils trop timides ? N'y avait-il pas assez de fortes personnalités ? En France, la littérature a œuvré pour les photographes français avant que les arts ne le fassent.

Où en étaient professionnellement parlant ces photographes humanistes et que cherchaient-ils à faire de leurs photos dans les années 1970 ? Était-ce la première fois qu'ils vendaient leurs tirages à des particuliers ?

La plupart continuait à travailler pour la presse. L'exposition était un loisir à côté des reportages. C'était la 1^{ère} fois en France qu'ils vendaient à des particuliers car ils l'avaient déjà fait à des institutions comme la BnF et Pompidou.

Comment se définissaient-ils à cette époque ? Comment les qualifiait-on ? Se sont-ils en quelque sorte « reconvertis » en pénétrant le marché de l'art ?

Ils ne s'appelaient pas « artistes » à l'époque. On les appelait comme ça par commodité mais le statut de photographe était très prestigieux dans les années 1970. Les photographes étaient des gens très cultivés, fils de bourgeois, élégants, classes, drôles mais qui n'avaient pas fait d'études. La presse les appelait des « presse-bouton » pour souligner leur capacité à photographier énormément ce qui se passait autour d'eux. Les photographes étaient des gens qui voyageaient beaucoup, qui partaient à l'aventure. C'étaient des hommes très respectés pour ces raisons.

Concernant les expositions, comment choisissiez-vous les artistes et les tirages ? Quel public venait à la galerie (amateur, professionnel, critique, conservateur) ? Quel profil avait le collectionneur ?

Les artistes étaient choisis au détour de rencontres. La grande question qui se posait était « qu'est-ce qu'on montre ? ». Je travaillais toujours en collaboration avec les photographes. On travaillait autour d'un thème. Les photographes voulaient montrer leurs tirages les plus récents. Les murs étaient peints en gris et les photos accrochées dans des cadres blancs. Le format n'excédait pas 30x40cm. Les photos s'apportaient les unes aux autres. Les « tueuses » étaient celles qui ne supportaient aucune photographie à côté d'elles donc elles étaient exposées seules sur un mur. Il n'y a pas de profil du collectionneur. Il y avait des jeunes, des vieux, des photographes, des non-photographes. Certains artistes attiraient plus les photographes comme André Kertész. Beaucoup de photographes achetaient des photographies de leurs confrères. Les photos circulaient entre eux. C'était une génération très intéressée par la photographie à la fois pour des raisons personnelles, mais aussi parce que beaucoup travaillaient pour la presse ou pour l'édition. La question qui revenait souvent était « combien il y en a ? ». On a commencé à numéroter les tirages à ce moment-là, par convention, pour rassurer les collectionneurs. C'était dur de savoir à l'avance ce qui allait plaire donc c'était difficile de tirer à l'avance un nombre précis de photographie. Ces normes se sont

mises en place au niveau international. Tout le monde se connaissait dans le monde de la photographie, c'était un petit monde amical international. Les galeries se sont mises d'accord pour établir des règles communes en matière de photographie.

Concernant la participation de la galerie à des manifestations culturelles, comment avez-vous été au courant de l'organisation du Mois de la Photo à Paris ? Quel lien entreteniez-vous avec Paris Audiovisuel et la mairie de Paris dans l'organisation de l'exposition sur Kertész ? Avez-vous perçu une différence de fréquentation entre l'avant et l'après Mois de la Photo ? Quels changements a apporté cette manifestation pour le marché des tirages photographiques ?

L'association Paris Audiovisuel a pris contact avec toutes les galeries qui exposaient de la photographie pour le premier Mois de la Photo puis la manifestation s'est élargie à d'autres supports pour les éditions suivantes. Cette manifestation a apporté une foule à la galerie, elle était toujours pleine mais ce n'était pas des gens intéressés par la photographie durant la 1^{ère} édition. C'est durant les éditions suivantes que le public était très intéressé.

Pour l'entrée de la photographie à la FIAC : Qui a permis cette ouverture ? Quels photographes ont été exposés ? Quel regard portait-on sur la photographie ?

L'entrée à la FIAC s'est faite grâce à Pierre Cornette de St Cyr qui faisait le tour des galeries à l'époque pour acheter des photographies. Il nous a encouragé avec les autres galeries de photographie à former une association pour qu'on ait plus de visibilité et que ce projet de vente de tirages originaux apparaisse comme plus sérieux. C'est grâce à la création de l'APO que l'on a pu rentrer à la FIAC. Le public était différent du Mois de la Photo car il y avait moins d'amateurs. C'étaient les galeries de peinture qui ont râlé quand elles ont vu notre présence car nous étions des concurrents directs. Elles avaient peur que le public se détourne d'elles. D'autant plus que les galeries de peinture se sont mises progressivement à vendre de la photographie. Nous étions mis à l'écart, au premier étage, sur la mezzanine. Nous étions devenus un problème et nous avons été évincés de la FIAC. Le salon « découverte » est venu dans le courant des années 1980 pour la photographie, pour remplacer la FIAC.

Pour la vente aux enchères de novembre 1982, y avait-il du monde intéressé par ces photographies ou était-ce majoritairement des professionnels de la photographie ?

Il n'y avait eu qu'une seule vente aux enchères avant celle-là. Pierre Cornette de St Cyr avait demandé à Alain Paviot de sélectionner des photographies anciennes et à moi des photographies modernes. Le public était à peu près le même, en plus des personnes qui ne fréquentent que les ventes aux enchères. Il y a eu plus d'engouement pour la photographie moderne car elle attire autant les spécialistes que les amateurs alors que la photographie ancienne intéresse seulement les spécialistes. Il y avait aussi des étrangers très intéressés par le marché des tirages car pour eux, acheter à Paris était devenu chic. J'ai rencontré une personne un jour à New York en 1980 alors que j'attendais Ralph Gibson pour déjeuner dans un restaurant et qui me demandait où j'habitais à Paris et qui m'a répondu : « La rue de la galerie de photo ? ».

Pour le volet patrimonialisation, je m'intéresse à la donation d'André Kertész. Pouvez-vous m'en dire plus sur cet événement ? Comment l'idée a-t-elle germé ? Pourquoi l'État français était-il intéressé ? Qu'est-ce qui a changé pour Kertész et pour le monde de la photographie après cette donation ? Représente-t-elle un tournant dans la quête de la reconnaissance institutionnelle de la photographie en France ?

Plusieurs entrevues avec le Ministère ont eu lieu entre 1980 et 1984. Pour la première, je me suis rendue avec André Kertész, Françoise Ayxandri et Bertrand Éveno au cabinet. Il y a eu ensuite un changement de cabinet avant l'arrivée de Jack Lang [mai 1981]. Les discussions étaient longues et compliquées car il y avait un rejet des galeries, étant des établissements privés. La politique socialiste voulait décider de quoi exposer et rejetait toutes les initiatives privées qui relevaient du marché. Seul Jack Lang était sympathique et proche des artistes. Il est venu quelques fois à la galerie. L'État français s'intéressait à l'œuvre de Kertész car il a vécu une grande partie de sa vie en France et est devenu une grande référence pour les photographes depuis son tirage *Martinique* en 1972 qui l'a consacré maître par les autres photographes. Cette photographie est très importante pour l'histoire de la photographie. On a créé une association avec Henri Cartier-Bresson, « les Amis de Kertész », pour que notre demande soit entendue du ministère. Je me suis rendue ensuite au cabinet avec Riboud et Cartier-Bresson car l'association était composée d'autres photographes qui soutenaient la donation. Là encore, j'ai été écartée des négociations mais Cartier-Bresson a défendu ma cause auprès du Ministère.

Y a-t-il eu d'autres collections nationales ou privées significatives auxquelles vous avez contribué ? (Musées, fondations, institutions)

J'ai vendu très peu de photos aux institutions. Une au centre Pompidou et quelques-unes au musée Carnavalet par le biais de Françoise Reynaud qui venait acheter à la galerie.

2. Paris, 1^{er} mars 2021, 2h.

Est-ce que le marché des tirages a changé la photographie ? Dans vos mémoires, il est écrit qu'Izis a conçu des tirages spécialement pour l'exposition.

Non, il n'a pas changé la photographie mais je fais confiance à la jeune génération qui écrit l'histoire si elle veut montrer cela. C'est vrai que certains photographes sont partis vers le décoratif en exposant des tirages en grand format pour imiter la peinture. Ce n'était pas le cas à la galerie. Les photographes proposaient les expositions et faisaient des tirages spécialement pour. Leur style n'a pas changé. À soixante ans, les photographes se sont repenchés sur leurs photos d'avant, sur celles qui n'avaient pas été publiées dans la presse mais je ne regardais jamais la date des tirages exposés, cela n'avait pas d'importance.

Comment cela se passait-il pour les tirages et les numérotages ? Vous suiviez les normes en vigueur ?

Le statut d'auteur existait en 1975 et le syndicat des photographes était très puissant à l'époque. Boubat et Riboud par exemple ne numérotaient pas forcément leurs tirages. En général, les photographes tiraient entre 4 et 5 tirages. Au-dessus de 30 tirages, je devais payer une taxe de 20% sur chaque vente. Il n'y avait pas de hiérarchie entre les tirages neufs et les tirages vintages. Tous été vendus au même prix. Pour certains photographes, comme Ralph Gibson, les tirages vintages sont mieux que les tirages neufs. Les tirages vintages de Kertész ne sont pas top. Cela dépend vraiment des photographes. Il existe de beaux tirages faits par Kertész par exemple mais pas tous.

On parlait plutôt du marché de l'art ou du marché des tirages photographiques au début des années 1980 ?

Au départ, le marché des tirages était séparé du marché de l'art mais il était nécessaire de s'y intégrer pour survivre. Les galeries d'art ne voyaient pas d'un bon œil notre arrivée à la FIAC alors qu'elles-mêmes vendaient des photos. On a ensuite été évincés de la FIAC [en 1988]

car les galeries d'art ont fait pression sur les organisateurs. On représentait une menace et une concurrence pour elles.

Les photographes humanistes ont-ils été réintroduits en France avec l'ouverture de la galerie ? Que représentait l'ouverture de votre galerie pour eux ? Qu'exposaient-ils ?

Je ne dirais pas qu'ils ont été réintroduits car ils étaient déjà connus. Ils exposaient de tout. L'exposition *I think we met before* de Jean-Philippe Charbonnier a rassemblé des photos qui se faisaient écho entre elles. Marc Riboud a exposé des photos de ses voyages. André Kertész était très connu au moment de son départ pour New York. Il a découvert qu'il était Juif au moment de la guerre. Il a confié toutes ses plaques de verre à une amie en France. En 1963, pendant son expo à la BnF, il retrouve ses négatifs et les fait tirer dans les années 1960. Les photographes qui font du « banal » ont trouvé que Kertész était un maître. Pour sa première expo à la galerie, il a présenté des photographies inconnues à l'époque, surtout des photos de New York, comme la photo du gratte-ciel avec le nuage. Il disait : « Il n'y a qu'à Paris que je peux exposer ces photos, les Américains n'en veulent pas ». Les galeries de photos ont mis au goût du jour ces photos, les musées sont venus après. L'objectif était de montrer à quel point ces photographes connus étaient importants pour l'histoire de la photographie. C'était prestigieux aussi pour eux d'être exposés à la galerie. C'était le signe qu'ils étaient tendances, dans l'air du temps.

Était-ce plus prestigieux pour eux d'exposer à Paris ?

Pas spécialement. New York était pas mal aussi. Ralph Gibson disait par contre : « Voilà une ville où ça doit être bien d'être connu » en parlant de Paris. Je me présentais toujours en disant que j'étais une « galerie française dirigée par une femme ». Le goût français est important et reconnu. Par exemple, les États-Unis n'ont pas de goût. Ils veulent juste contrôler le marché de la photo.

Qu'est-ce que le goût français ?

Il n'y a pas vraiment de définition. C'est un mélange de culture, d'une façon de voir les choses. Il est difficile à décrire mais c'est une façon d'envisager l'art qui est propre à la France. Chaque galerie parisienne a son identité.

Comment se passaient les arrangements entre les galeries de photos pour la représentation des photographes ? Vous étiez la seule à qui Henri Cartier-Bresson avait confié des photos par exemple.

L'exclusivité fonctionne par pays. Il n'y a qu'une galerie de photo qui représente les photographes par pays. Puis chaque photographe est représenté par une galerie-mère où sont stockés ses photos et sa biographie. C'est la galerie qui le connaît le mieux. La galerie-mère peut ensuite passer les expos aux autres galeries à l'étranger. J'étais la seule dans le monde à avoir des photos d'Henri Cartier-Bresson en dépôt. Les autres galeries devaient lui acheter des tirages pour ensuite les vendre. La photographie repose beaucoup sur les relations, les personnes. J'ai eu une grande chance que les photographes me fassent confiance.

Les cartes postales étaient-elles toujours vendues à la galerie ?

Oui, je continuais à vendre des cartes postales à la galerie, durant toute la période. Elles ont un succès car elles étaient plus abordables que les tirages. J'écoulais seulement les stocks qu'il me restait. Le projet a germé en mai 1968 lorsque les photographes ne pouvaient plus vendre leurs photos car il n'y avait plus de journaux et qu'on parlait beaucoup d'art dans la rue. J'ai eu l'idée d'imprimer des cartes postales, car pour moi, elles représentaient bien cette idée. Je les ai appelées les *Chefs d'œuvre de la photographie* et elles ont rencontré un succès grâce aux revues, à la presse et aux magazines, qui en ont parlé. Je n'avais pas beaucoup de tirages mais beaucoup se sont vendus.

Est-ce que l'expression « années Lang » est pertinente pour parler de la photographie dans les années 1980 ?

Oui. Il y a eu un doublement du budget, la mise en place des FRAC, la photographie a été intégrée aux Arts Plastiques. Mais il n'y avait pas d'intérêt pour les galeries de photos car l'État voulait tout gérer. L'essor de la photo en France est dû avant tout aux photographes. Sans

eux, le projet de galerie aurait été impossible. Et plus il y a de galeries, mieux c'est pour le marché car ça fait plus sérieux. Au final, il y a eu plus de galeries spécialisées dans la photo que de galeries qui représentaient la photo.

Comment la presse a-t-elle participé au succès de la photographie en France ?

Beaucoup de revues de photos étaient lues. Le milieu littéraire a davantage soutenu la photo que le milieu pictural, comme André Laude aux *Nouvelles Littéraires*, Hervé Guibert pour *Le Monde* et Françoise Ayxendri. Toutes les revues avaient leur rubrique photo. C'était des belles plumes donc les gens aimaient les lire et comme ils racontaient des choses intéressantes sur la photo, les gens se sont mis à s'intéresser à la photo. Hervé Guibert par exemple écrivait sans « illustrer » avec des photos.

3. Paris, 2 novembre 2021, 2h.

Est-ce que votre travail à la galerie-librairie La Hune a influencé votre travail de galleriste par la suite ?

Je n'ai que mon BAC. Je me suis dit que je ne savais rien faire mais que j'avais beaucoup lu. J'avais un ami libraire qui travaillait dans une librairie. Et c'était vraiment le destin, je crois beaucoup au destin, parce que huit jours après je travaillais à la Hune qui était quand même la meilleure librairie, la plus à la mode et la plus formidable. Et simplement, on m'a mise au rayon des arts, alors que je connaissais plus la littérature. Il y avait aussi dans la même pièce un espace galerie avec quelques expositions. Avec ma cheffe, on a créé le rayon photo avec une douzaine de livres. On a aussi fait un essai dans la vitrine rue Saint-Benoît, on a mis trois fois un tirage original en vente, mais ils n'ont pas été vendus. On les mettait en vente à 200 F, c'était quand même cher. Un monsieur nous l'a proposé 50 F mais on a refusé. Quand je suis partie de la librairie, j'avais l'idée de vendre des livres et des tirages photo. Je suis partie [de la librairie] car Jean-Philippe, que j'ai rencontré, m'a enlevée. A ce moment-là, je l'ai accompagné dans ses voyages et j'ai appris ce qu'était le métier de photographe. En 68, on parlait de l'art dans la rue. L'art ne devait pas être réservé aux gens qui avaient beaucoup d'argent et ça m'a donné l'idée de faire des cartes postales. J'ai réuni chez moi dix photographes (Cartier-Bresson, Boubat, Doisneau) et je leur ai expliqué ce que je voulais faire. Ils ont été d'accord et j'ai choisi des photos que j'ai fait imprimer chez Draeger. J'en ai proposé aux librairies, aux tabacs, aux endroits où j'avais envie qu'elles soient. Quelques fois j'ai été très bien accueillie, quelques fois je me faisais jeter. Ce qui m'intéressait ce n'était pas d'en faire beaucoup, j'en ai fait cinquante en tout, mais d'en vendre beaucoup, j'en ai tiré à dix mille, que je faisais parfois réimprimer quatre ou cinq fois. Elles ont rencontré un succès incroyable dans le monde entier. Tout le monde s'est mis à faire des cartes postales. J'ai rencontré Ralph Gibson comme ça, en 1973, il est venu me voir en me disant « it is part of the tradition now », il voulait faire une carte postale. Je n'ai pas eu de refus. J'apprenais ce que c'était qu'une photo qui pouvait toucher les gens. [...]. Ensuite Jean-Philippe Charbonnier m'a fait rencontrer des photographes, à cette époque, les photographes se connaissaient tous entre eux. Et je me suis dit que ce n'était pas normal que ces personnes, que je trouvais admirables, soient si mal considérées. Si j'ouvre une galerie, on va regarder leurs photos comme des œuvres d'art. Tous les photographes que j'ai sollicités m'ont soutenue dans ce projet, sauf Brassai, qui était hors de la photo depuis longtemps. J'ai décidé de commencer par exposer Ralph Gibson, qui m'avait beaucoup soutenue, parce que lui-même avait décidé de ne plus accepter de

commandes et de travailler comme auteur. Durant la première année, j'ai essayé de montrer des choses différentes qui pouvaient justifier qu'on les montre dans une galerie. Je voulais faire un photographe français oublié et un jeune photographe par an. La première jeune photographe a été Erica Lennard avec son exposition Les femmes, les sœurs. Les éditions des femmes, qui venaient d'ouvrir ont fait leur premier livre photo sur les femmes et les sœurs d'Erica Lennard parce qu'elles étaient venues au vernissage. La première année – Ralph Gibson, André Kertész, Erica Lennard, Bill Brandt et Jean-Philippe Charbonnier – est très caractéristique de ce que je voulais montrer : des jeunes, des vieux, les morts ce n'était pas trop ce que je voulais faire mais il y en a eu que deux. La galerie a eu tout de suite du succès. Le public de la photo était jeune car ils avaient été formés avec le cinéma et la télévision. Il y a eu tout de suite des ventes, ce n'était que des photographes qui ont acheté Sander. Il y avait aussi des gens qui trouvaient ça ridicule, tous les peintres que je connaissais avant la galerie ne me disaient plus bonjour.

Est-ce que les réunions du Photo-Club de Paris ont été formatrices ?

C'était un club extraordinaire. Je l'ai connu en 68 car il avait trouvé une boutique abandonnée rue Quincampoix et comme il n'y avait pas de journaux, les photographes apportaient leurs photos et elles étaient choisies sans regarder le nom et mises au mur avec des punaises. C'est là que j'ai vu pour la première fois Gilles Caron qui était tout jeune. Je suis ensuite allée aux réunions des 30x40 qui étaient très drôles. Il y avait des photographes amateurs et des photographes professionnels qui exposaient des photos et qui se disaient entre eux ce qu'ils en pensaient. Les critiques étaient sérieuses, ils ne se gênaient pas. C'était un milieu à la fois très amusant et très intelligent.

Est-ce que cette diversité de photographes exposés à la galerie vous a différencié des autres galeries de photographie qui sont arrivées à Paris ?

Non. Chaque galerie était une personne particulière, elle faisait en fonction de son goût. On a vite été une dizaine et on était content car plus il y avait de galeries, plus ça faisait sérieux. Chacune avait ses goûts mais faisaient en sorte d'attirer des collectionneurs d'art. J'ai exposé des étrangers et pas seulement des Français car ça m'était complètement égal, mais j'ai toujours voulu être une galerie française avec un goût français, parce qu'ils y avaient des types à l'époque qui appartenaient à la CIA et qui avaient pour mission de s'emparer de la

photographie en France. Je voulais bien exposer des étrangers mais je revendiquais un goût français et aussi le fait que c'était géré par une femme.

Pourquoi c'était important pour vous de revendiquer cette idée ?

Parce que c'était les années 70, les premières années du féminisme à Paris, de la galerie des femmes, des éditions des femmes. C'était un féminisme qui consistait à dire les hommes parlent, on veut parler aussi. On n'avait pas d'ennemis par les hommes. J'étais très amie avec Marie Dedieu qui dirigeait la galerie des femmes. Elle m'a demandé un jour pourquoi j'exposais que des hommes. Je lui ai dit qu'elle exposait que des femmes, qu'elle les mettait très en valeur et que c'était très important, mais que moi je voulais faire entendre ma voix de femme dans un monde mixte. Je n'ai pas envie d'éliminer les hommes, surtout en photo où il y en a beaucoup. Il y avait un féminisme qui n'était pas haineux. Bien sûr j'ai entendu des « Bonjour Mademoiselle, je voudrais parler au directeur » mais moi ça m'était égal, ça ne me vexait pas, je n'allais pas me mettre en colère.

Aviez-vous des bonnes relations avec les autres galeries de photographie ?

Alors, on ne se parlait pas. Et puis en 1981, Pierre Cornette de St Cyr, un commissaire célèbre qui avait mis à la mode et mis en avant le dessin, découvre la photographie et s'y intéresse. Il fait le tour des galeries, parle à tout le monde et il nous convainc de faire une association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO). On fait une grande réunion à la galerie, au début ça gueulait et puis on est devenus très amis. On se téléphonait pour se donner des renseignements, on se faisait des compliments sur nos expositions.

Est-ce que vous pouvez me rappeler comment marche le principe de galerie-mère sur le marché ?

La galerie-mère c'est la première galerie qui a un photographe, en général dans son pays. Ensuite il peut y avoir d'autres galeries qui l'exposent mais c'est la galerie-mère qui prête l'exposition et qui fixe les prix. J'ai travaillé avec la galerie américaine Staley-Wise, qui était spécialiste de la photo de mode. J'avais l'exclusivité en France, ça c'était important. Car

certain collectionneurs sinon pouvaient aller dans une galerie et négocier un prix. C'était plus simple qu'il y en ait qu'une par pays. Et c'était la galerie la plus chère qui imposait le prix, parce qu'il y avait des pays où ça pouvait être moins cher.

Comment travailliez-vous avec les agences de photographie ?

Elles nous détestaient. On ne se parlait pas. Il n'y avait pas de contrat avec les photographes, c'était qu'une entente à l'amiable. Ils apportaient des photos en dépôt, une dizaine, des beaux tirages signés. A l'époque je ne faisais même pas de liste. Quand je les vendais je les payais. Et puis quelques fois ils m'en apportaient des nouvelles, ils m'en reprenaient une, ils en apportaient une autre, etc. Le travail reposait sur la confiance. Le contrat c'était 40% pour la galerie. Il y avait une TVA de 20% sur les tirages. On n'avait pas le droit à la TVA de 8% sur les œuvres d'art. Je vendais les photos, il me restait 40%, moins 20% de TVA, donc 20% pour payer le loyer, tous les frais. Mais je vendais pas mal de photos. J'ai détruit mes factures car je considère que c'est confidentiel de savoir qui achetait quoi et à quel prix mais j'ai pu remarquer que les personnes achetaient facilement trois, quatre photos. Je me souviens que Ralph Gibson, quand on a commencé était à 800 F, ce qui était cher. Les autres photographes étaient entre 400 et 600 F à part Cartier-Bresson qui dépassaient les 1000 F.

Quelle législation était en vigueur pour le statut d'auteur ?

Il n'y avait pas de statut d'auteur. On s'est battu longtemps. Je me souviens, je suis même allée au ministère des Finances où j'ai été reçu par un jeune homme très sympathique mais après je me suis dit s'ils m'ont fait recevoir par ce petit jeune homme c'est que je ne suis pas très importante. Et puis après, sous Lang, je suis allée au Comité des galeries d'art pour discuter et puis finalement à la fin ils me disent : « Oui bon 8% on est d'accord mais pas pour la photo ». Et puis dans les années 1980, on a obtenu la TVA de 8% sur les tirages mais on n'avait pas le droit d'en faire plus de trente. Les Américains étaient toujours très malins pour le business, ils faisaient vingt-cinq exemplaires, puis de nouveaux exemplaires en changeant légèrement le format des tirages. Lang était très sympa mais voulait la mort des galeries et régner sur les artistes, il décidait des bons et des moins bons. Ils ont fait des tentatives pour vendre tous les tirages à 1 000 F alors que ce n'était pas à eux de fixer les prix.

Comment les agences de photographie ont réagi à l'apparition de ces galeries ?

Elles ne se sont pas laissées faire, elles vendaient les droits de reproduction. On pouvait très bien cohabiter. Mais les agences étaient jalouses et certaines ont essayé de vendre des tirages. A ce moment-là, ils les vendaient moins cher et ne respectaient pas les règles en vigueur. C'est vrai que les galeries étaient prestigieuses et eux avaient été prestigieux dans les années 50 quand il y avait des journaux et il commençait à y en avoir moins.

Il n'y avait donc pas de législation formelle en vigueur concernant les ventes ?

Non, c'était tout entre nous mais c'était très respecté, dans tous les pays. Quelqu'un qui se serait mal conduit, ça se savait partout et il était foutu. Personne ne voulait plus travailler avec lui. Et puis ce n'était pas le but des gens, le but des gens c'était de faire reconnaître la photographie. On ne parlait pas d'argent comme maintenant.

Dans la presse de l'époque, on parle souvent du « marché américain » comme d'un prédateur sur le marché français. Pourquoi cette peur du marché américain ?

C'est tout à fait vrai. Lorsque la galerie Zabriskie a ouvert à Paris, deux photographes français avec qui je ne travaillais pas sont venus me voir et ils m'ont dit que maintenant qu'il y avait une galerie américaine à Paris, je pouvais fermer boutique. Je leur ai dit que l'on verra bien et c'est elle qui a fermé avant moi. Il y a toujours eu cette admiration, cette soumission aux Américains et ça continue. Ils sont très forts pour le business, c'est vrai, ils ont beaucoup de qualité, seulement ils ont un défaut, c'est qu'ils veulent toujours dominer, encore maintenant. Ce n'était pas de mauvais partenaires, il y en avait qui étaient sympas. C'est arrivé que je travaille avec Staley-Wise, qui était l'ami d'un ami.

Les Américains venaient acheter en France ?

Oui, du point de vue culturel, la France restait centrale. Et il y avait une forte activité de galeries en France. Ils aimaient bien venir à Paris et étaient bien reçus. Les galeries achetaient

beaucoup de photographies américaines. Mais par exemple, la Bibliothèque nationale achetait aux Américains et exigeait que les Français donnent.

Travaillez-vous avec les galeries d'art qui exposaient de la photographie ?

Non, on était en guerre, ça paraît ridicule maintenant. On était regardés de haut par beaucoup de gens. On restait avec les gens qui s'intéressaient à la photo. La guerre du Golfe a ruiné un tas de galeries, mais nous, on a récupéré un tas de collectionneurs qui se sont dit qu'après tout, la photographie est moins chère et on peut en acheter plusieurs. C'était surtout des acheteurs privés à la galerie. Ensuite il y a eu les FRAC qui avaient une liste des huit photographes à acheter, tous plasticiens comme Boltanski mais ils désobéissaient donc ils achetaient des photos. Mais c'étaient surtout des collectionneurs privés, disons que les autres ont suivi de plus ou moins bonne grâce. Il y en avait qui s'y intéressait, comme Orsay avec Françoise Heilbrun et le musée Carnavalet. Ça n'a pas duré car juste après l'élection de Mitterrand, il y avait désir de nous éliminer sauf que c'est impossible. Les galeries sont présentes dans le monde entier et sont soutenues par des artistes qui n'avaient pas forcément envie qu'un gouvernement socialiste choisisse ce qui est bon.

Lorsque les photographes souhaitaient vendre leurs tirages aux institutions, vous en parliez avant ?

Ils ne vendaient pas toujours directement aux institutions, ils passaient par moi quelque fois. En 86-87, il y a eu la MEP, qui a fait une collection en achetant où elle pouvait, c'est-à-dire aux galeristes et aux galeries. C'était une entente, tout ce qui se vendait en France devait passer par moi sinon on était respectés par personne.

Y a-t-il eu beaucoup de changements de galerie chez les photographes ? Je pense à Hervé Guibert qui est passé de la Remise du Parc à votre galerie.

Alors première exposition à la Remise du Parc car il avait un ami qui était associé à Samia Saouma. Je me souviens être allée au vernissage en me disant « tiens, le critique du Monde fait des photos » C'étaient ses premières photos. Après, quand le livre Suzanne et Louise est paru, aux éditions Allier, ma sœur y travaillait en tant qu'attachée de presse et m'a proposé de

faire les signatures du livre. Hervé Guibert a ensuite voulu exposer à la galerie. Les photographes ne voulaient pas changer de galerie, ils y étaient très attachés, c'était leur maison.

Les photographes de Magnum avaient plus de tirages en dépôt chez vous qu'au siège social de l'agence ?

Il n'y en a pas tellement eu des photographes de Magnum à part Cartier-Bresson. Marc Riboud avait quitté l'agence. Ils ne cherchaient pas tellement les galeries. Avec Cartier-Bresson, on avait fait un contrat, c'était je vends des tirages et Magnum vend les droits de reproduction. On n'avait pas le droit d'aller sur le terrain des uns et des autres. Magnum n'avait pas le droit de vendre des tirages. Avec Hugues de Wurstemberger, qui était à VU', on avait aussi fait un contrat. Avec les agences il fallait faire attention. Avec Rapho, qui avait racheté l'agence TOP, qui était l'agence de Réalités, il n'y avait pas de contrats écrits mais Boubat et Charbonnier veillaient donc il n'y avait pas de problème. Ce que beaucoup de gens ne comprennent pas c'est que c'est vraiment un métier d'être galeriste, tout le monde ne peut pas le faire.

Vendre des photos était un nouveau métier qu'il fallait inventer ?

Oui, on l'a inventé en faisant de notre mieux. On se tenait au courant entre galeristes. Lorsqu'on trouvait que quelqu'un déconnait, on lui disait. On s'était mis d'accord sur le fait que les tirages devaient être signés. Pour la numérotation, ça a été compliqué. Certains photographes ne les ont jamais numérotés. Pierre Cornette de St Cyr nous a fait entrer à la FIAC en 1982 et quand je suis rentrée à la galerie après la foire, j'ai dit aux photographes que j'en pouvais plus de ne parler que de combien de tirages il y a. Je leur ai demandé de numéroter leurs tirages même si je savais que c'était ridicule et aléatoire. Les plus jeunes ont commencé à numéroter mais les plus vieux refusaient toujours. Boubat, Cartier-Bresson, Kertész, n'ont jamais voulu numéroter. Charbonnier, oui, sauf qu'il avait commencé à numéroter lorsque la législation lui permettait de tirer cinquante exemplaires et la loi est passée à trente. Toutes ces photos marquées 2/50 devaient recevoir la TVA de 20% mais je faisais comme si de rien n'était. Certains tirages de Kertész et de Cartier-Bresson ont été vendus plus de cent fois, mais qu'est-ce que c'est par rapport au monde entier ? On était soutenu par les collectionneurs. On avait surtout la chance d'avoir des critiques formidables.

[...]

Que devenaient les tirages après la mort des photographes ?

On vendait ce qui restait. Il y en avait qui avaient fait quelques provisions mais beaucoup ne les signaient que quand ils me les donnaient. Cela dit, je ne peux pas dire qu'il y ait eu tellement de voyous. C'est plutôt ceux qui achetaient des photos anciennes aux puces qui vendaient des tirages moches. Si quelqu'un était malhonnête, cela se savait aussitôt, partout dans le monde. Il y a forcément eu de la malhonnêteté mais je ne suis pas au courant. Dans les ventes aux enchères, il y a des tirages qui viennent de on ne sait où parce que c'est anonyme.

Vous diriez que ce sont deux marchés distincts, celui de la photographie ancienne et celui de la photographie contemporaine ?

Oui, parce que c'étaient des tirages anciens qui n'étaient pas signés qui venaient des puces. A l'époque on trouvait des choses formidables aux puces. C'étaient des marchands spéciaux qui ne vendaient que ça et nous, nous vendions des tirages de photographes que l'on connaissait. Ça m'est arrivé quelque fois d'acheter des tirages à des gens.

[...]

Annexe 4 – Les Chefs d’œuvre de la photographie

Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky, dossier « Les Chefs d’œuvre de la photographie »

CH 1 : Édouard Boubat, *La petite fille aux feuilles mortes*, 1950.

CH 2 : Henri Cartier-Bresson, *Pique-nique sur les bords de la Marne*, 1938.

CH 3 : Jean-Philippe Charbonnier, *Les coulisses des Folies Bergère*, 1960

CH 4 : Michel Desjardins, *La colombe*.

CH 5 : Robert Doisneau, *Un consommateur*, 1952.

CH 6 : Léon Herschtritt, *Le dos d’Anne*.

CH 7 : Man Ray, *Portrait*, 1958.

CH 8 : Willy Ronis, *Le nu provençal*, 1949.

CH 9 : Jeanloup Sieff, *Portrait d’une dame en noir*, 1964

CH 10 : Jean-Pierre Sudre, *Le panier aux œufs*, 1954.

CH 11 : Werner Bischof, *Sur la route de Cuzco*, 1954.

CH 12 : Bill Brandt, *Espace clos*, 1952.

CH 13 : Brassai, *La belle de nuit*, 1933.

CH 14 : Jean-Philippe Charbonnier, *Koweït, Arabie*, 1955.

CH 15 : Marc Garanger, *Femme berbère, guerre d’Algérie*, 1960.

CH 16 : André Kertész, *La danseuse satirique*, 1926.

CH 17 : Jacques-Henri Lartigue, *Bichonnade*, 1905.

CH 18 : Janine Niépce, *New Dehli, Inde*, 1963.

CH 19 : Emmanuel Sougez, *Blancs*, 1948.

CH 20 : Anonyme, *Les dames du Bois de Boulogne*, 1925.

CH 21 : André Abegg, *L’abattoir*, 1967.

CH 22 : Emil Cadoo, *Rêverie*, 1963.

CH 23 : Gilles Caron, *Sinaï*, 1967.

CH 24 : Henri de Chatillon, *Le braque de Weimar*, 1956.

CH 25 : Lucien Clergue, *Nu de la mer*, 1967.

CH 26 : Emmanuel Sougez, *Lingerie*, 1943.

CH 27 : Jean-Louis Swiners, *Annie*, 1963.

CH 28 : Ian Berry, *Manifestation*, 1970.

CH 29 : David Hurn, *Les amies*, 1970.

CH 30 : Tony Ray-Jones, *Bain de soleil à l'île de Man*, 1967.

CH 31 : Anonyme, *Les bas de soie*.

CH 32 : Robert Doisneau, *La salle à manger Henri II*, 1963.

CH 33 : Ralph Gibson, *Maurine*, 1972.

CH 34 : Erica Lennard, *Autoportrait*, 1973.

CH 35 : Lewis Carroll, *Irène Mac Donald*, 1864.

CH 36 : Anonyme, *Le lieu du crime*.

CH 37 : Claude Batho, *Le tablier neuf*, 1967.

CH 38 : Andreas Feininger, *Le photojournaliste*, 1955.

CH 39 : Izis, *Parade pour la femme crocodile*, 1959.

CH 40 : Dorothea Lange, *Woman of the High Plains*, 1938.

CH 41 : Elliott Erwitt, *L'ibis*, 1967.

CH 42 : Ralph Gibson, *Leda*, 1973.

CH 43 : Roland Laboye, *Au café*, 1975.

CH 44 : Daniel Masclet, *Dans ma cuisine*, 1932.

CH 45 : Harry Meerson, *La pomme*, 1960.

CH M : *Marianne d'aujourd'hui*.

CH 46 : Jean-Philippe Charbonnier, *La piscine d'Arles*, 1975.

CH 47 : Martine Franck, *Paul Strand à R Orgeval*, 1972.

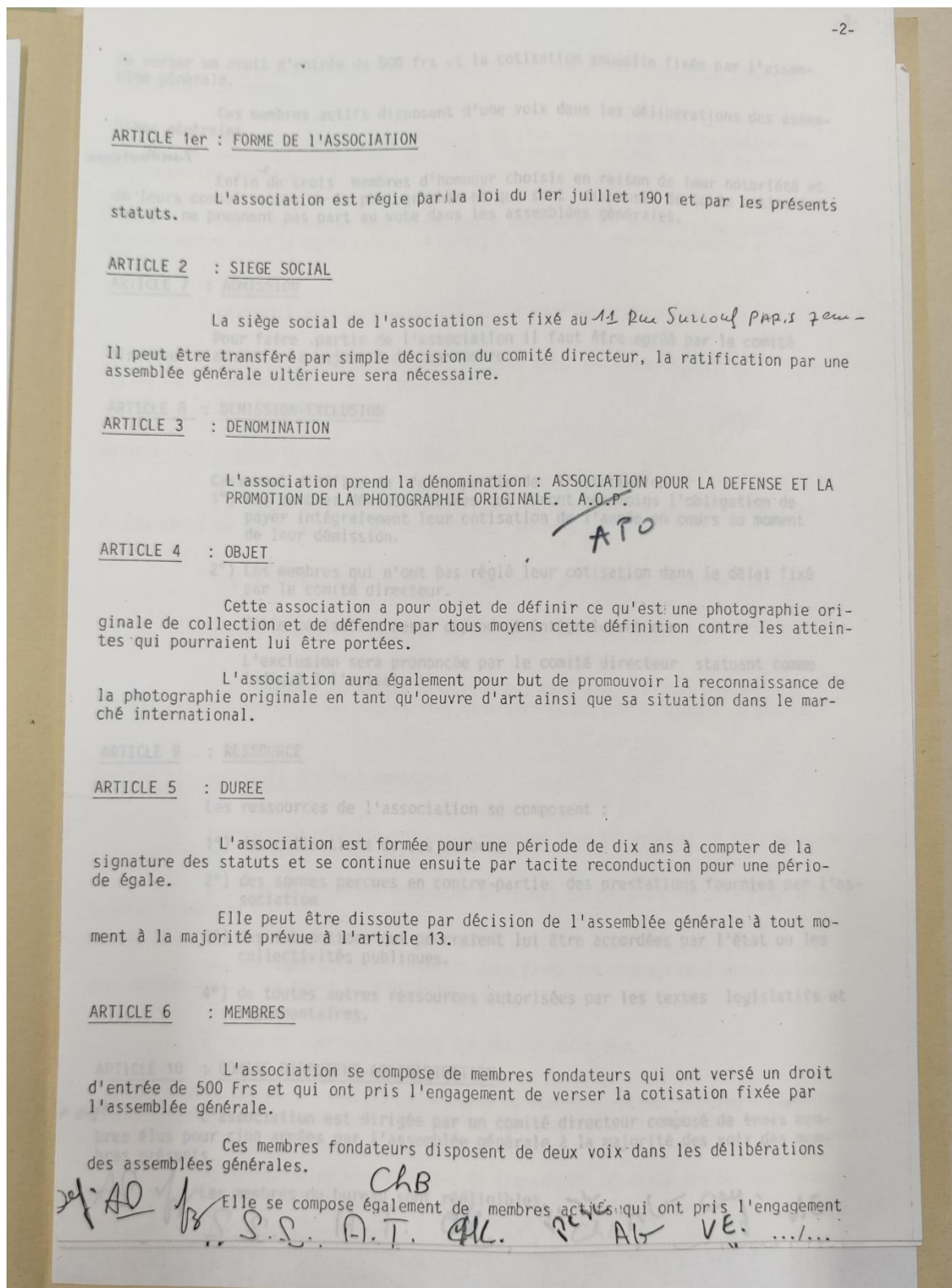
CH 48 : Richard Kalvar, *Jardin public, Paris*, 1972.

CH 49 : Jean-Claude Larrieu, *Le coffre*, 1976.

CH 50 : André Kertész, *Martinique*, 1972.

Annexe 5 – Statuts de l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO), mars 1982.

Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky, dossier
« Association pour la défense et la promotion de la photographie originale »



de verser un droit d'entrée de 500 frs et la cotisation annuelle fixée par l'assemblée générale.

Ces membres actifs disposent d'une voix dans les délibérations des assemblées générales.

Enfin de trois membres d'honneur choisis en raison de leur notoriété et de leurs connaissances de la photographie et qui sont dispensés de toute cotisation mais qui ne prennent pas part au vote dans les assemblées générales.

ARTICLE 7 : ADMISSION

Pour faire partie de l'association il faut être agréé par le comité directeur statuant à la majorité de ses membres.

ARTICLE 8 : DEMISSION-EXCLUSION

Cesseront d'office de faire partie de l'association :

- 1°) Les membres démissionnaires qui auront néanmoins l'obligation de payer intégralement leur cotisation de l'année en cours au moment de leur démission.
- 2°) Les membres qui n'ont pas réglé leur cotisation dans le délai fixé par le comité directeur.

Cette cotisation reste cependant intégralement due.

L'exclusion sera prononcée par le comité directeur statuant comme indiqué à l'article 11.

ARTICLE 9 : RESSOURCE

Les ressources de l'association se composent :

- 1°) des cotisations de ses membres
- 2°) des sommes perçues en contre-partie des prestations fournies par l'association
- 3°) des subventions qui pourraient lui être accordées par l'état ou les collectivités publiques.
- 4°) de toutes autres ressources autorisées par les textes législatifs et réglementaires.

ARTICLE 10 : COMITE DIRECTEUR-ADMINISTRATION

L'association est dirigée par un comité directeur composé de trois membres élus pour cinq années par l'assemblée générale à la majorité des voix des membres présents.

Les membres du bureau sont rééligibles.

S.S. A.T. C.H. 3.5 CHABAY V.E. .../...

Les personnes morales devront désigner une personne physique pour les représenter au comité.

En cas de décès ou de démission de l'un des ses membres, le comité nomme provisoirement un autre membre dont les fonctions expireront lors de la prochaine assemblée générale.

Cette assemblée ratifiera cette cooptation ou au contraire nommera un nouveau membre pour la durée restant à courir du mandat du membre décédé ou démissionnaire.

L'Assemblée générale extraordinaire statue sur toutes les questions urgentes qui lui sont soumises pour la modification des statuts.
Le comité élit un président à la majorité de ses membres.

Sur proposition du président il élit dans les mêmes conditions un trésorier et un secrétaire.

ARTICLE 11 : REUNION DU COMITE DIRECTEUR

Le comité directeur se réunit au moins une fois par an sur convocation du président ou sur la demande du quart de ses membres.

Les décisions sont prises à la majorité des voix des membres présents.

En cas d'égalité, la voix du président est prépondérante.

ARTICLE 15 - Tout membre du comité directeur qui sans excuse n'aura pas assisté à trois réunions consécutives pourra être considéré comme démissionnaire du comité.

En cas de dissolution volontaire ou forcée, l'assemblée générale extraordinaire désigne une ou plusieurs personnes chargées de la liquidation des biens de l'association et de la réalisation de l'actif et du passif.

ARTICLE 12 : ASSEMBLEE GENERALE ORDINAIRE

L'assemblée générale ordinaire comprend tous les membres de l'association à quelque titre qu'ils y soient affiliés.

L'assemblée générale ordinaire se réunit chaque année dans le courant du premier trimestre civil.

Quinze jours au moins avant la date fixée les membres de l'association sont convoqués par les soins du président.

L'ordre du jour est indiqué sur les convocations.

Le président, assisté des membres du comité directeur préside l'assemblée et expose la situation morale et la situation financière de l'association.

Ne peuvent être traitées lors de l'assemblée générale que les questions inscrites à l'ordre du jour.

AQ B.S.S. A.T. P.C. R. AB. CHB V.E.
:....

Les décisions sont prises à la majorité des voix des membres présents déterminée comme indiqué à l'article 6.

ARTICLE 13 : ASSEMBLEE GENERALE EXTRAORDINAIRE

De sa propre initiative ou sur demande de la moitié plus un des membres inscrits, le président peut convoquer une assemblée générale extraordinaire.

L'Assemblée générale extraordinaire statue sur toutes les questions urgentes qui lui sont soumises ; elle peut décider la prorogation ou la dissolution de l'association.

Elle doit être consultée pour toute modification des statuts.

Ses décisions doivent être prises à la majorité absolue des voix des membres de l'association déterminée comme indiqué à l'article 6.

ARTICLE 14 - COMITE D'HONNEUR

Il pourra être créé un comité d'honneur constitué des membres d'honneur, qui pourra être consulté par le président pour tous les problèmes en relation avec le but poursuivi par l'association.

ARTICLE 15 - DISSOLUTION

En cas de dissolution volontaire ou forcée, l'assemblée générale extraordinaire désigne une ou plusieurs chargées de la liquidation des biens de l'association et qui ont les pouvoirs les plus étendus pour la réalisation de l'actif et le règlement du passif.

Cette assemblée détermine souverainement l'emploi qui sera fait de l'actif net après paiement des charges de l'association et des frais de sa liquidation, sous réserve de l'affectation qui pourrait être demandée par les intéressés en cas de convention intervenue avec un service de l'état.

ARTICLE 16 - PUBLICATION

Le comité remplira les formalités de déclaration et de publication prescrites par la loi du 1er juillet 1901 et par les textes réglementaires.

A cet effet tous pouvoirs sont donnés au président.

Fait à Paris, le

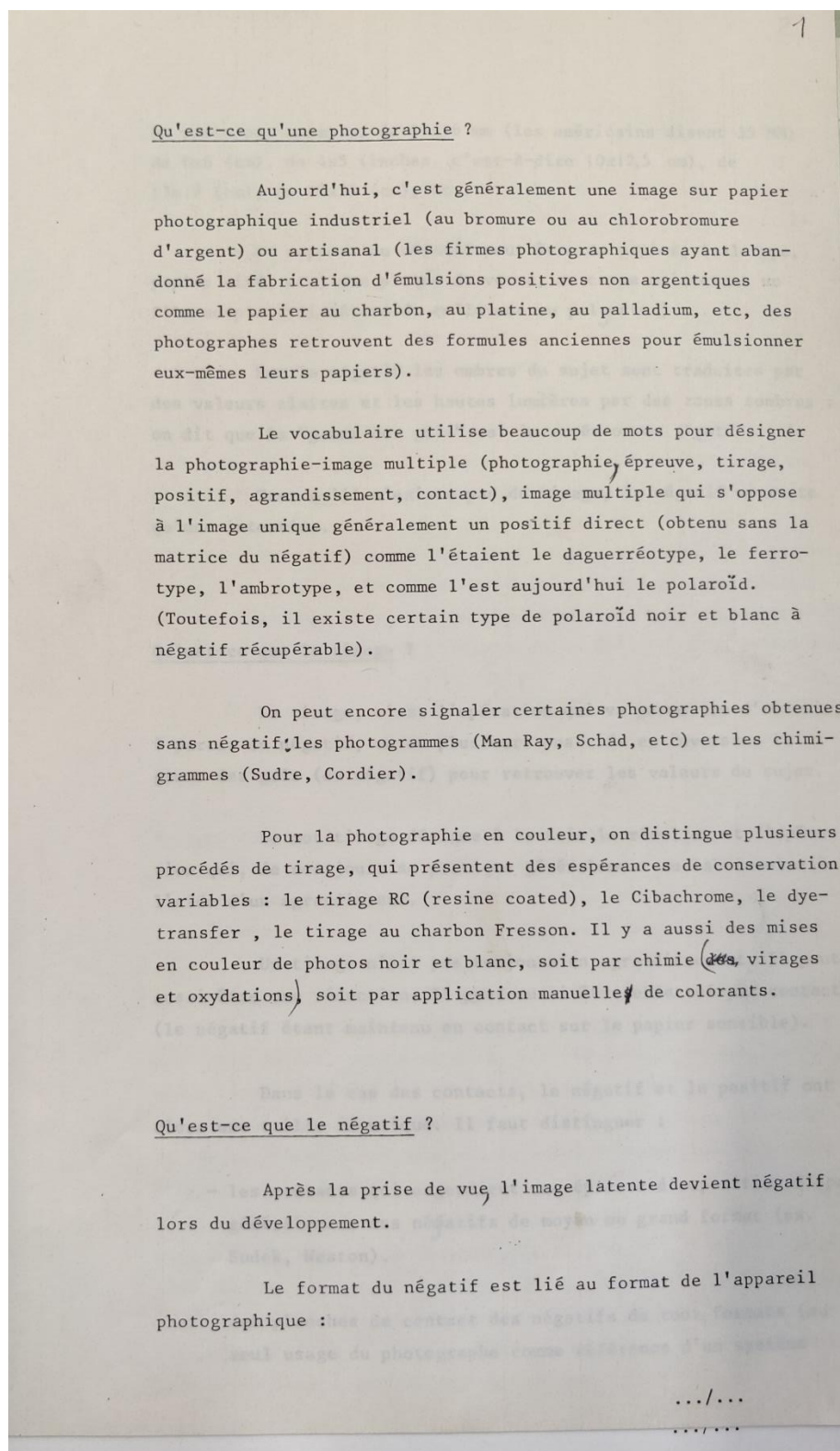
12/12/82

Les Membres Fondateurs

Ch. Barrien

Annexe 6 – Charte de l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO), novembre 1982.

Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky, dossier « Association pour la défense et la promotion de la photographie originale »



on parle, par exemple, de 24x36 mm (les américains disent 35 MM) de 6x6 (cm), de 4x5 (inches, c'est-à-dire 10x12,5 cm), de 13x18 (cm), de 20x25 (cm), etc...

Le support du négatif peut être du papier, (calotype, papier ciré, etc) une plaque de verre, ou comme maintenant un film souple (triacétate de cellulose ou polyester).

Sur le négatif les ombres du sujet sont traduites par des valeurs claires et les hautes lumières par des zones sombres : on dit que la "gamme des gris" est inversée ou en négatif.

Tant qu'il n'existe pas de tirage, le négatif ne reste qu'une intention.

Qu'est-ce que le tirage ?

Le tirage, c'est l'opération qui va permettre d'obtenir, à partir du négatif, un ou plusieurs positifs en inversant la gamme des gris (du négatif) pour retrouver les valeurs du sujet.

Le mot tirage désigne à la fois le résultat et l'opération qui, de nos jours se pratique généralement au laboratoire à l'aide d'un agrandisseur.

Un tirage n'est pas toujours un agrandissement. Il peut aussi être une réduction. Il peut aussi être effectué par contact (le négatif étant maintenu en contact sur le papier sensible).

Dans le cas des contacts, le négatif et le positif ont alors une taille identique. Il faut distinguer :

- les contacts qui engendrent une épreuve d'exposition d'après généralement des négatifs de moyen ou grand format (ex. Sudek, Weston).

- des planches de contact des négatifs de tous formats (au seul usage du photographe comme référence d'un système

d'archivage et outil de première lecture des photographies)

Le négatif peut être comparé à une partition de musique car le travail du tirage est celui d'un interprète. L'auteur du négatif étant alors considéré comme le compositeur.

Une épreuve de lecture est un déchiffrement ; un tirage définitif est une interprétation aboutie, voire magistrale (les américains parlent de "master-print").

Un compositeur d'image n'est pas toujours un virtuose du tirage. En revanche, il existe de (très) bons interprètes qui ne seront jamais de grands compositeurs.

Une photographie peut être complètement modifiée par le tirage (certaines valeurs peuvent être accentuées ou éclaircies sur toute l'image ou partiellement). C'est beaucoup plus délicat que le simple réglage, en contraste et en densité, d'un téléviseur.

Il ne faut pas confondre :

épreuve de lecture : tirage souvent sans finesse qui permet aux photographes de préciser le choix déjà fait sur les contacts, entre une image et une autre, d'étudier un éventuel recadrage et d'anticiper la mise en valeur des gris du tirage définitif.

tirage de presse : destiné comme son nom l'indique à la page imprimée et qui, à cause des modalités techniques de la photographie, est généralement plus gris, C'est-à-dire moins contrasté qu'un tirage définitif d'exposition. Aujourd'hui, les photographes fournissent délibérément pour se prémunir contre le vol ou le risque de confusion avec des épreuves d'exposition, des tirages de presse à conservation précaire.

tirage définitif : ou photographie originale : il n'a de destination que son existence de tirage. Il est contrôlé et reconnu par le photographe qui a décidé du format, du contraste, du cadrage de l'image, qu'il en ait effectué ou non le tirage. Il doit toujours être signé lorsque son auteur est vivant.

Qu'est-ce qu'un tirage d'époque ?

Le tirage d'époque, dit aussi "vintage", est contemporain de la prise de vue. Il ne faudrait pas le confondre avec une épreuve de lecture, fut-elle d'époque, qui ne reste, dans la plupart des cas, qu'un brouillon. Le tirage ^{vintage} n'est pas toujours un tirage définitif d'époque. *d'époque*

Qu'est-ce qu'un tirage original ?

Le tirage ultérieur est effectué à partir du négatif original longtemps après la prise de vue, par le photographe lui-même ou sous son contrôle. Parfois il n'existe pas de tirage d'époque : quand le tirage définitif d'époque a disparu (détruit ou perdu) ou quand le photographe redécouvre bien des années plus tard une image qu'il n'avait jamais tirée. Il peut donc exister de la même image des tirages différents suivant l'époque du tirage, ou les différents interprètes. Il est souhaitable que le nom du tireur, et la date de son exécution soient indiqués au dos du tirage.

Qu'est-ce qu'un contretype ?

Le contretype ou reproduction est obtenu d'une épreuve photographique rephotographiée. Sa matrice n'est pas le négatif original de prise de vue qui a été rendu ou détérioré. *à partir*
perdu

Certaines réalisations des photographes passent obligatoirement par un contretype : le cliché original étant recomposé au tirage (superpositions, collages, interventions au crayon, etc, le second négatif devient le négatif définitif. Ce procédé, est dans ce cas un élément nécessaire de la création.

Qu'est-ce qu'un tirage ?

C'est un tirage original exécuté après la mort de l'auteur par le possesseur des négatifs. C'est toujours une interprétation, hors du contrôle du photographe, et leur qualité dépend du talent du tireur.

La limitation des tirages :

Il faut savoir qu'un négatif est fragile et que le tirage d'une photo se fait actuellement d'une manière artisanale quand il s'agit de beaux tirages : le tirage est effectué manuellement, pièce par pièce : on peut dire que chaque tirage est unique.

Trois cas se présentent :

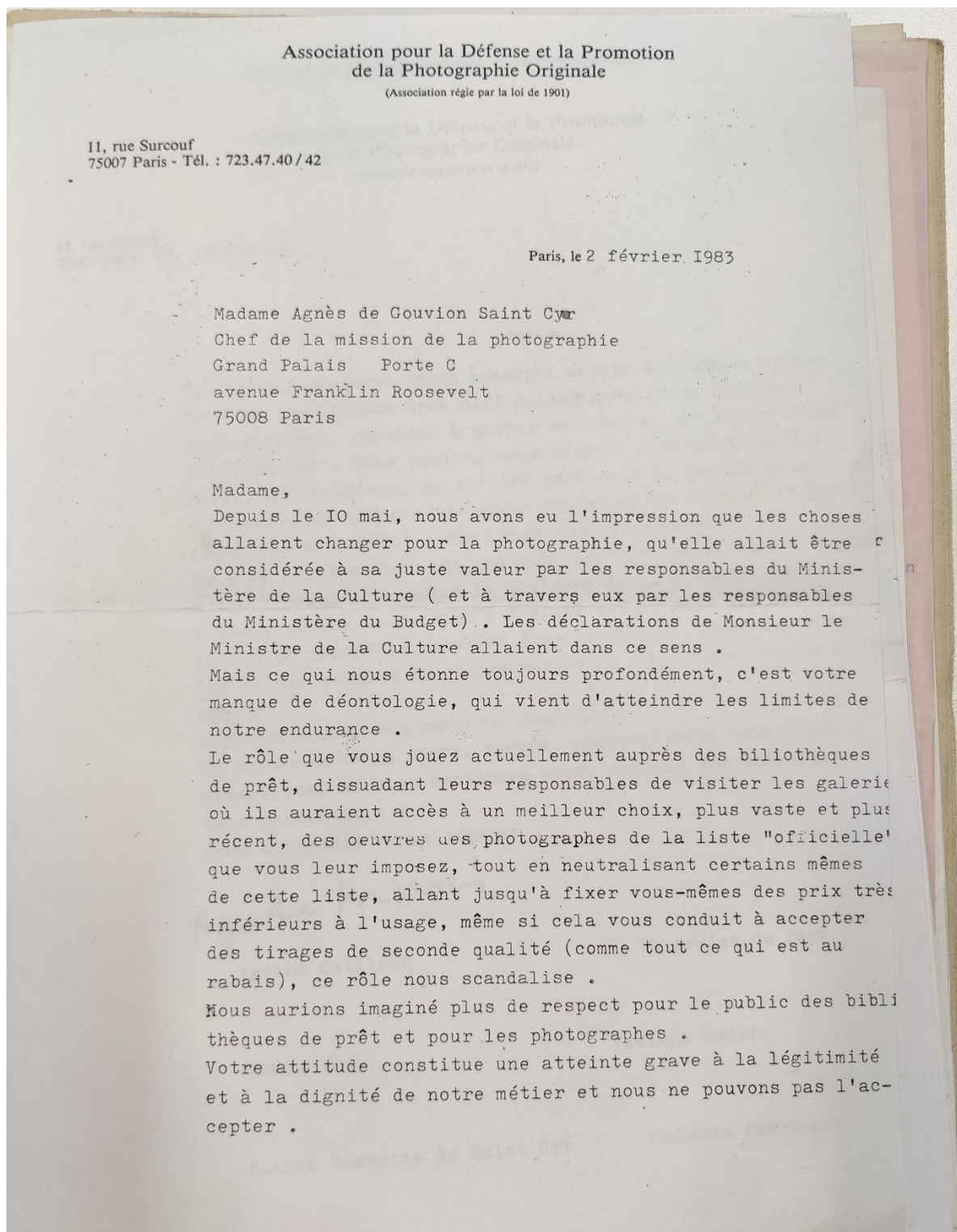
- certains photographes ne numérotent pas, ni ne limitent, et se contentent de faire les tirages à mesure de la demande, se réservant d'interrompre leur production quand ils le désirent.
- d'autres photographes ne limitent pas mais numérotent leurs tirages 1er, 2ème, 3ème, etc.

- d'autres décident du nombre maximum de tirages qui seront faits : (les plus fréquents sont, 15, 25 ou 50) et les numérotent 1/25, 2/25, etc) ce qui ne signifie pas que tous les tirages prévus seront faits, c'est seulement une quantité maximale.

✓ L'APPO a pour mission de faire respecter les règles qui protègent l'intégrité du marché de la Photographie et par conséquent les Photographes et les collectionneurs

Annexe 7 – Lettre de l'APO à Agnès de Gouvion Saint-Cyr, chef de la mission de la photographie au ministère de la Culture, au sujet de la politique d'achat du ministère, 2 février 1983.

Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky, dossier
« Association pour la défense et la promotion de la photographie originale »



Association pour la Défense et la Promotion
de la Photographie Originale

(Association régie par la loi de 1901)

11, rue Surcouf
75007 Paris - Tél. : 723.47.40 / 42

Paris, le

2

Le travail que nous avons accompli depuis de longues années dans des conditions très difficiles, sans aucun soutien ni encouragement, commence à porter ses fruits, en France comme à l'étranger. Nous pouvons nous réjouir d'avoir suscité à Paris, les premiers, un intérêt réel pour la photographie contemporaine qui n'a pas dégal en Europe et d'avoir toujours travaillé en parfait accord avec les photographes. Nous ne pouvons donc pas accepter que vous persistiez à ignorer notre travail. Monsieur le Ministre de la Culture, lors de l'inauguration de la Fiac a insisté sur le fait que les galeries de promotion devaient être soutenues. Nous avons donc cru en une volonté de changement et de reconnaissance de notre action.

Aujourd'hui, nous posons la question :

En agissant de la sorte, Madame, vous conformez vous à des directives, ou bien continuez vous, encore, une politique très personnelle ?

Nous attendons votre réponse.

Agathe Gaillard

Agathe Gaillard

La remise du Parc

Studio 666

Viviane Esders

Pierre Cornette de Saint Cyr

Galerie Zabriskie

C.C. Monsieur Claude Mollard

Annexe 8 – Contrat entre André Kertész et Agathe Gaillard, janvier 1982.

Source : Fonds André Kertész, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP)

IT IS AGREED by and between the Gallery/Purchaser and the Artist that:

1. RETAIL PRICE. The amount listed for each print under "retail Price" is the current appraisal value of said print and the amount for which the Gallery/Purchaser agrees to insure said print.
2. PURCHASE PRICE. The amount listed for each print under "Purchase Price" is the amount that must be remitted to and actually received by the Artist prior to the passing of title to the print. The Artist reserves the right to reject tender of the Purchase Price set forth in Schedule A until Such Time as said Purchase Price is actually received.
3. PRICE MODIFICATIONS: Purchase Prices are subject to change without notice. Such changes shall become effective upon receipt by Gallery/Purchaser of notice thereof and shall supercede and replace the prices set forth herein.

IT IS FURTHER AGREED by and between the parties that (delete if not applicable):

1. Gallery/Purchaser elects to have the prints insured under the Artist's policy.
2. Gallery/Purchaser agrees to a minimum sale or purchase for its own account of _____ prints, in lieu of which it must remit \$ _____ to the Artist at or by _____.

1. RECEIPT OF PRINTS: Gallery/Purchaser has received this _____ day of _____, 1982 photographic prints ("prints") listed on Schedule A, attached hereto and made a part of this agreement. It is agreed that these prints are in good condition unless otherwise noted on Schedule A.
2. AUTHORIZATION: Gallery/Purchaser is authorized to transfer, sell or purchase for its own account the prints or any of them under the terms set forth herein and on Schedule A.
3. TITLE: Title to the prints shall remain with the Artist until actual receipt by him of the Purchase Price set forth on Schedule A.
4. RETURNS: Gallery/Purchaser may return the prints at any time, but must return the prints within three (3) days of receipt of written notice from the Artist or upon the termination of this agreement, whichever is sooner. The prints shall not be deemed "returned" until actually in the possession of the Artist.
5. CARE: Gallery/Purchaser shall be responsible for theft, loss or damage to the prints from the time they leave the actual possession of the Artist until the receipt of the Purchase Price by the Artist or until the Artist has regained actual possession of the prints.
6. INSURANCE: Gallery/Purchaser agrees to maintain at its own expense an insurance policy for the benefit of the Artist which covers the prints against theft, loss or damages for the full retail price specified on Schedule A for the full period of time during which the Gallery/Purchaser is responsible for the prints.
Upon request by the Artist the Gallery/Purchaser shall produce a copy of said insurance policy or other proof of said policy's existence and coverage satisfactory to the Artist. In lieu of maintaining such an insurance policy, Gallery/Purchaser may have the prints covered by the Artist's insurance for which it shall pay \$ _____ per print.
7. TRANSPORTATION: Gallery/Purchaser shall be responsible for and shall bear the full cost of transportation of the prints from and to the Artist.
8. REPRODUCTION: The Artist retains and reserves all rights in the prints, and Gallery/Purchaser agrees that the prints will not be reproduced in any manner without the prior written consent of and upon the terms set forth by the Artist.
9. PROMOTION AND PROMOTIONAL MATERIALS: The Gallery/Purchaser must consult with and obtain the approval of the Artist with respect to the manner in which the prints are exhibited, and the Artist must approve the content of all promotional materials. The Gallery/Purchaser shall provide, free of charge, copies of any catalogues, publications, reviews, and announcements relating to the print(s).
10. APPLICABLE LAW: The rights of the Artist and Gallery/Purchaser shall be construed pursuant to the laws of the State of New York and any action or proceeding of any kind or nature whatsoever in connection with this Agreement shall exclusively be brought in the Supreme Court of the State of New York, County of New York, or the United States District Court for the Southern District of New York, and the Gallery/Purchaser does hereby subject itself to the personal jurisdiction and venue of said courts.

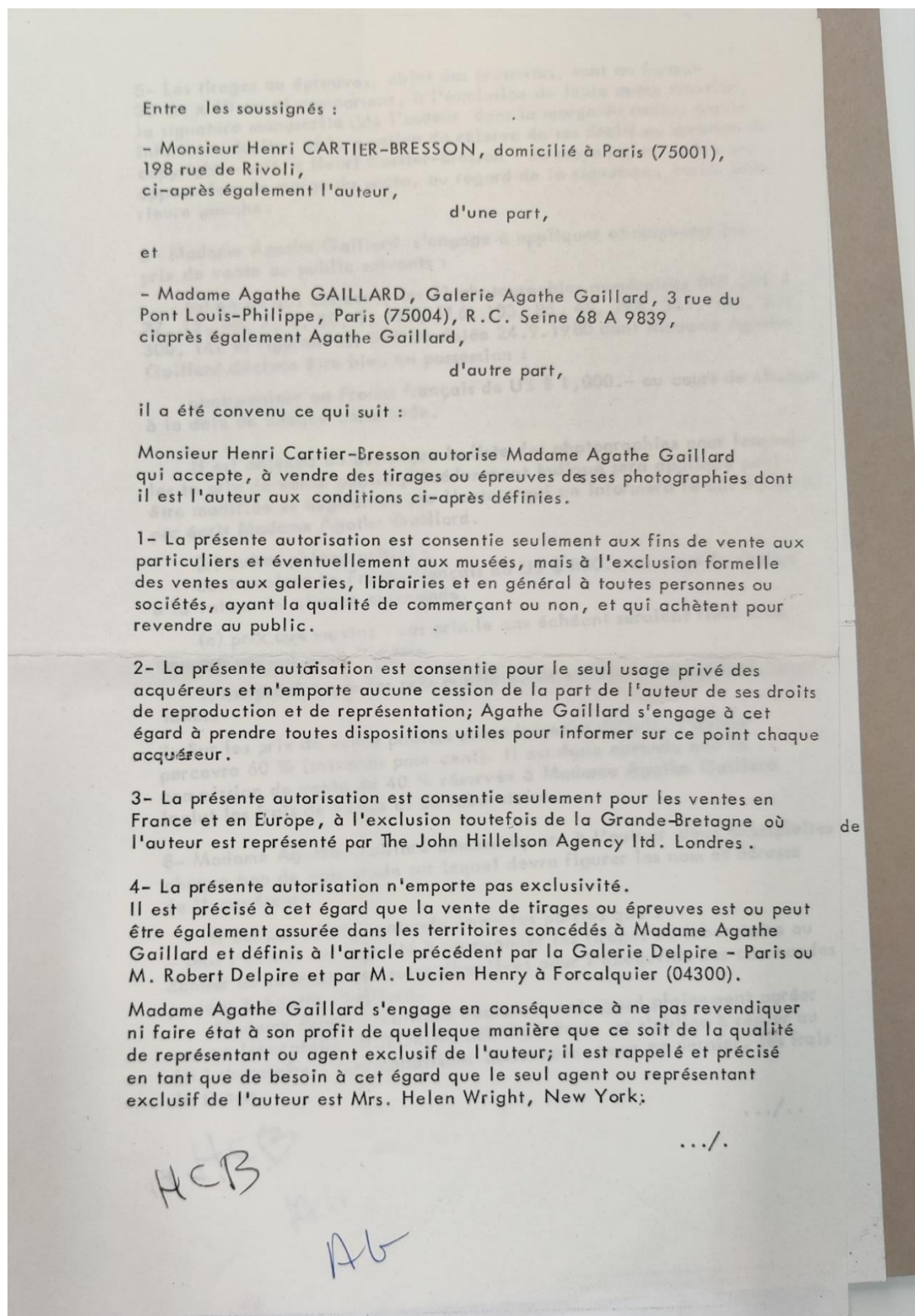
IN WITNESS WHEREOF, the parties hereto have executed this Agreement on the 23 day of January, 1982.

Andre Kertesz
Andre Kertesz

Gallery/Purchaser

Annexe 9 – Contrat entre Henri Cartier-Bresson et Agathe Gaillard, décembre 1980.

Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky, dossier « Henri Cartier-Bresson »



5- Les tirages ou épreuves, objet des présentes, sont au format 30 cm x 40 cm et comportent, à l'exclusion de toute autre mention, la signature manuscrite de l'auteur dans la marge du recto, partie inférieure droite, et la mention de réserve de ses droits ou mention de copyright - soit c Henri Cartier-Bresson - au moyen d'un timbre sec apposé dans la marge du recto, au regard de la signature, partie inférieure gauche.

6- Madame Agathe Gaillard s'engage à appliquer et respecter les prix de vente au public suivants :

(a) en ce qui concerne les 21 photographies numérotées 243, 384, 4, 77, 17, 88, 7, 8, 20, 1, 117, 116, 103, 85, 48, 198, 265, 155, 285, 300, 142 et figurant sur la liste datée 24.9.1980 dont Madame Agathe Gaillard déclare être bien en possession :

contrevaleur en Francs français de US \$ 1,000.- au cours du change à la date de chaque commande.

Il est entendu en outre que la liste des photographies pour lesquelles le prix de vente public précédemment indiqué sera appliqué peut être modifiée et augmentée par l'auteur qui en informera le cas échéant par écrit Madame Agathe Gaillard.

(b) autres photographies :
contrevaleur en Francs français de US \$ 800.- au cours du change à la valeur de chaque commande.

(c) prix aux musées : ces prix le cas échéant seraient fixés d'un commun accord avec l'auteur.

Il est précisé que les prix public ci-dessus fixés s'entendent hors taxes.

7- Sur les prix de vente publics précédemment définis, l'auteur percevra 60 % (soixante pour cent). Il est donc entendu que la commission de vente de 40 % réservée à Madame Agathe Gaillard inclut les frais de tirage et de laboratoire.

8- Madame Agathe Gaillard communiquera à l'auteur deux exemplaires de chaque bon de commande sur lequel devra figurer les nom et adresse de l'acquéreur.

Il est par ailleurs entendu entre les parties que :
- seul l'auteur est habilité à commander les tirages au laboratoire ou donner au laboratoire toutes directives pour l'exécution des commandes passées à Agathe Gaillard.

Madame Agathe Gaillard déclare à cet égard pleinement agréer comme laboratoire PICTORIAL SERVICE Paris et s'oblige à régler au dit Laboratoire, aux conditions convenues avec ce dernier, les frais de tirage.

.../...

HCB

AG

- Madame Agathe Gaillard s'engage à verser à l'auteur le montant du prix de vente lui revenant sur chaque tirage vendu et tel que défini à l'article 7 précédent lors de la signature par l'auteur des tirages et contre remise des tirages signés.

- L'auteur ou toute personne qu'il aura la faculté de désigner pourra à tout moment vérifier l'exactitude des comptes relatifs à la vente des tirages ou épreuves de ses photographies, objet des présentes.

9- La présente autorisation est consentie à Madame Agathe Gaillard personnellement, laquelle s'interdit en conséquence d'en rétrocéder le bénéfice à un tiers sans l'accord préalable et écrit de l'auteur.

10- La présente autorisation est consentie pour une première durée d'une année, expirant le 31 décembre 1981, éventuellement renouvelable par tacite reconduction, mais sauf résiliation écrite par chacune des parties au moins un mois avant la date d'expiration de chaque période contractuelle.

Fait à Paris , le décembre 1980, en double exemplaire.

Agathe GAILLARD

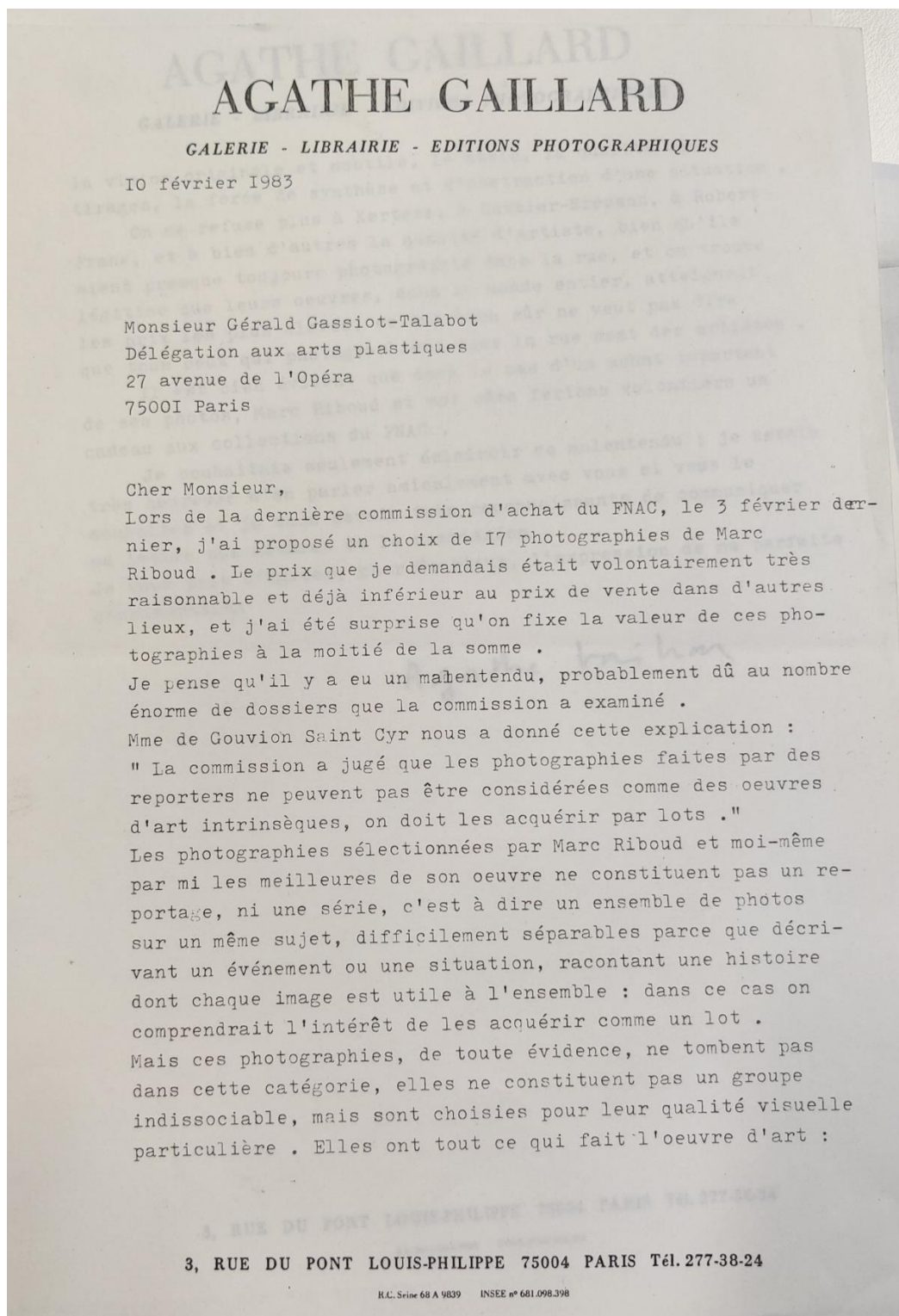
Henri CARTIER-BRESSON

*Agathe
Gaillard*

*Henri
Cartier-Bresson*

Annexe 10 – Lettre de Agathe Gaillard à Gérald Gassiot-Talabot, délégué adjoint aux arts plastiques, au sujet de l'acquisition de photographies de Marc Riboud par le FNAC, 10 février 1983.

Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky, dossier « Marc Riboud »



AGATHE GAILLARD

GALERIE - LIBRAIRIE - EDITIONS PHOTOGRAPHIQUES

2

la vision originale et subtile, le style, la qualité des tirages, la force de synthèse et d'abstraction d'une situation .

On ne refuse plus à Kertesz, à Cartier-Bresson, à Robert Frank, et à bien d'autres la qualité d'artiste, bien qu'ils aient presque toujours photographié dans la rue, et on trouve légitime que leurs oeuvres, dans le monde entier, atteignent les prix les plus élevés, ce qui bien sûr ne veut pas dire que tous ceux qui photographient dans la rue sont des artistes .

Il est bien évident que dans le cas d'un achat important de ses photos, Marc Riboud et moi même ferions volontiers un cadeau aux collections du FNAC .

Je souhaitais seulement éclaircir ce malentendu ; je serais très heureuse d'en parler amicalement avec vous si vous le souhaitez et je vous serais très reconnaissante de communiquer ma lettre aux membres de la commission .

Je vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'expression de ma parfaite considération

Agathe Gaillard

3, RUE DU PONT LOUIS-PHILIPPE 75004 PARIS Tél. 277-38-24

R.L. Seine 68 A 9839 INSEE n° 681.098.398

Annexe 11 – Liste des achats effectués par les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) auprès de la galerie entre 1983 et 1984

Source : Portail des collections des Fonds régionaux d'art contemporain via la requête « mode d'acquisition : Agathe Gaillard » et « date : 1983 et 1984 » Disponible à l'adresse suivante :

<http://www.lescollectionsdesfrac.fr/#/artworks>

	Photographe	Titre de l'œuvre	Date de la prise de vue	Dimensions (cm)	Photographie	Mode d'acquisition	Date d'acquisition	FRAC
1	Manuel ALVAREZ- BRAVO	<i>Ouvrier en grève assassiné</i>	1934	19.1 x 24.5	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
2	Manuel ALVAREZ- BRAVO	<i>La Bonne Réputation endormie</i>	1938	17.8 x 24.2	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
3	Denis BRIHAT	<i>Chou-rave</i>	1982	48.9 x 38.8	Couleur	Achat	1984	Aquitaine
4	Henri CARTIER- BRESON	<i>Derrière la gare Saint- Lazare</i>	1932	41 x 31	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
5	Henri CARTIER- BRESON	<i>Bruxelles</i>	1932	31 x 41	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
6	Henri CARTIER- BRESON	<i>Valence</i>	1933	31 x 41	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
7	Henri CARTIER- BRESON	<i>Sur les bords de Marne</i>	1938	31 x 41	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
8	Henri CARTIER- BRESON	<i>La Nouvelle- Orléans</i>	1947	24.5 x 36	Noir et blanc	Achat	1983	Aquitaine

9	Larry CLARK	<i>Untitled</i>	1963	31.3 x 20.8	Noir et blanc	Achat	1983	Aquitaine
10	Larry CLARK	<i>Billy Mann</i>	1963	20.8 x 31.3	Noir et blanc	Achat	1983	Aquitaine
11	Larry CLARK	<i>Dead 1970</i>	1968	30.1 x 20.3	Noir et blanc	Achat	1983	Aquitaine
12	Larry CLARK	<i>Untitled</i>	1971	20.6 x 31.6	Noir et blanc	Achat	1983	Aquitaine
13	Larry CLARK	<i>Untitled</i>	1972	20.3 x 30.6	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
14	Bernard DESCAMPS	<i>Dunes près de El Oued</i>	1982	24.8 x 36.6	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
15	Bernard DESCAMPS	<i>Sans Titre</i>	1983	24.8 x 36.5	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
16	Bernard DESCAMPS	<i>Tassili du Hoggar</i>	1983	21.9 x 32.7	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
17	Bernard DESCAMPS	<i>Sans Titre</i>	1982	20.9 x 32.6	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
18	Bernard DESCAMPS	<i>Tassili N'Ajjer III</i>	1983	24 x 36	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
19	Bernard DESCAMPS	<i>Tassili N'Ajjer</i>	1982	24 x 36	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
20	Bernard DESCAMPS	<i>Tassili du Hoggar</i>	1983	24 x 36	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
21	Bernard DESCAMPS	<i>Tassili du Hoggar II</i>	1983	24 x 36	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
22	Bernard DESCAMPS	<i>Vers Timimoun</i>	1982	24 x 36	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
23	Bernard DESCAMPS	<i>Dune vers Timimoun</i>	1982	24 x 36	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
24	Bernard DESCAMPS	<i>Vers Timimoun</i>	1982	24 x 36	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
25	Bernard DESCAMPS	<i>Sahara</i>	1983	24 x 36	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
26	Robert DOISNEAU	<i>Les animaux supérieurs</i>	1954	22.2 x 33	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine

27	Bernard FAUCON	<i>L'Enfant qui vole</i>	1979	31.4 x 31.2	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
28	Bernard FAUCON	<i>Les mandarines</i>	1982-1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
29	Bernard FAUCON	<i>La chambre qui brûle</i>	1981-1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
30	Bernard FAUCON	<i>La boule de feu</i>	1981-1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
31	Bernard FAUCON	<i>Les étendoirs</i>	1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
32	Bernard FAUCON	<i>Le champ de lavande</i>	1980-1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
33	Bernard FAUCON	<i>La falaise</i>	1981-1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
34	Bernard FAUCON	<i>La neige qui brûle</i>	1981	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
35	Bernard FAUCON	<i>La comète</i>	1979-1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
36	Bernard FAUCON	<i>Le Navigateur</i>	1980	31.5 x 31.5	Couleur	Achat	1983	Aquitaine
37	Bernard FAUCON	<i>La boule de feu</i>	1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Champagne-Ardenne
38	Bernard FAUCON	<i>La Cité Saint-Michel</i>	1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Champagne-Ardenne
39	Bernard FAUCON	<i>Les Fleurs blanches</i>	1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Champagne-Ardenne
40	Bernard FAUCON	<i>La Chapelle</i>	1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Champagne-Ardenne
41	Bernard FAUCON	<i>Les Ballons</i>	1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Champagne-Ardenne
42	Bernard FAUCON	<i>La chambre qui brûle</i>	1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Champagne-Ardenne
43	Bernard FAUCON	<i>Les Linges</i>	1983	30 x 30	Couleur	Achat	1983	Champagne-Ardenne
44	Ralph GIBSON	<i>New York</i>	1974	31.5 x 20.8	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine

45	Ralph GIBSON	<i>Florida</i>	1975	31.4 x 20.7	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
46	Ralph GIBSON	<i>Corse</i>	1981	31.4 x 20.6	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
47	Richard KALVAR	<i>Marché aux poissons</i>	1971- 1981	28 x 19	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
48	Richard KALVAR	<i>Chien fatigué</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
49	Richard KALVAR	<i>Une famille américaine près de la Seine</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
50	Richard KALVAR	<i>Femme prenant un bain de soleil</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
51	Richard KALVAR	<i>Les jardins du Palais Galliera</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
52	Richard KALVAR	<i>Les jardins de Bagatelle</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
53	Richard KALVAR	<i>Pont de Brooklyn</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
54	Richard KALVAR	<i>Piazza della Rotonda</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
55	Richard KALVAR	<i>Warsop Vale</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
56	Richard KALVAR	<i>Un père et sa fille prenant le bain</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
57	Richard KALVAR	<i>Devant le Musée d'Art Moderne</i>	1971- 1981	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
58	Richard KALVAR	<i>Boucher à la foire de Paris</i>	1972	19 x 28	Noir et blanc	Achat	1983	Nord-Pas-de- Calais
59	André KERTESZ	<i>Paris</i>	1929	19.6 x 24.2	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine

60	André KERTESZ	<i>Martinique</i>	1972	19 x 24.8	Noir et blanc	Achat	1984	Aquitaine
61	John PFAHL	<i>Triangle Bermuda</i>	1975	17.7 x 24.1	Couleur	Achat	1984	Aquitaine
62	John PFAHL	<i>Pink Rock Rectangle</i>	1975	19 x 24	Couleur	Achat	1984	Aquitaine
63	John PFAHL	<i>Shadow Plan</i>	1977		Couleur	Achat	1984	Champagne- Ardenne
64	John PFAHL	<i>Coconut Palm Horizon</i>	1978	24.2 x 19.2	Couleur	Achat	1984	Aquitaine
65	John PFAHL	<i>Blue Right Angle</i>	1978		Couleur	Achat	1984	Champagne- Ardenne

Table des annexes

Annexe 1 – Corpus des photographes.....	169
Annexe 2 – Liste des expositions de la galerie (1975-1984)	171
Annexe 3 – Retranscription des entretiens avec Agathe Gaillard.....	175
Annexe 4 – Les Chefs d'œuvre de la photographie.....	193
Annexe 5 – Statuts de l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO), mars 1982.....	195
Annexe 6 – Charte de l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO), novembre 1982.....	199
Annexe 7 – Lettre de l'APO à Agnès de Gouvion Saint-Cyr, chef de la mission de la photographie au ministère de la Culture, au sujet de la politique d'achat du ministère, 2 février 1983.....	204
Annexe 8 – Contrat entre Henri Cartier-Bresson et Agathe Gaillard, décembre 1980.....	206
Annexe 9 – Contrat entre André Kertész et Agathe Gaillard, janvier 1982.....	207
Annexe 10 – Lettre de Agathe Gaillard à Gérald Gassiot-Talabot, délégué adjoint aux arts plastiques, au sujet de l'acquisition de photographies de Marc Riboud par le FNAC, 10 février 1983.....	210
Annexe 11 – Liste des achats effectués par les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) auprès de la galerie entre 1983 et 1984.....	212

Table des illustrations

Figure 1. Affiche de l'exposition « Portraits de photographes » présentée au CISP du 18 septembre au 17 octobre 1975.....	25
Figure 2. André Kertész, Satiric Dancer, 1926.....	28
Figure 3. « Les Chefs d'œuvre de la photographie », 1ère série. Jean-Philippe Charbonnier, Les coulisses des Folies Bergère, 1960, recto et verso.	29
Figure 4. « Les Chefs d'œuvre de la photographie », 1ère série. Willy Ronis, Le nu provençal, 1949, recto et verso.....	29
Figure 5. Vernissage de l'exposition "Jeanloup Sieff/Hippolyte Bayard" à la galerie La Demeure, 10 décembre 1968. De gauche à droite : Denis Brihat, Jean-Philippe Charbonnier, Agathe Gaillard et Jean Dieuzaide. Photographie de Yvette Troispoux.	30
Figure 6. L'emplacement de la galerie Agathe Gaillard dans le quartier du Marais (4 ^e arrondissement).	37
Figure 7. Façade de la galerie au 3, rue du Pont Louis-Philippe. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky.	38
Figure 8. Vue du premier espace d'exposition donnant sur la rue du Pont Louis-Philippe. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky.....	39
Figure 9. Vue du deuxième espace d'exposition donnant sur la rue des Barres. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky.....	39
Figure 10. Vue du troisième espace d'exposition, un sous-sol situé sous le premier espace d'exposition. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky.	40
Figure 11. Gisèle Freund, Brassai et Gilles Walusinski, 1980. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.....	54
Figure 12. Jean Dieuzaide, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	55
Figure 13. Françoise Ayxendri et Christian Caujolle, 1985. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.....	56
Figure 14. Daniel Boudinet et Samia Saouma (La Remise du Parc), 1981. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.....	56
Figure 15. Michèle Chomette et Arnaud Claass, 1977. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	58
Figure 16. Roger Doloy et Agathe Gaillard, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	58

Figure 17. De gauche à droite : John Batho, Michel Quétin et Jean-Claude Lemagny, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	59
Figure 18. Jean-Philippe Charbonnier et Pierre de Fenoÿl, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	59
Figure 19. Michel Tournier et Agnès de Gouvion Saint-Cyr, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	60
Figure 20. Les galeries de photographie à Paris en 1984.....	62
Figure 21. De gauche à droite : Jean-Pierre Lambert, Viviane Esders, Alain Paviot, Agathe Gaillard, Carol-Marc Lavrillier, 1988. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	63
Figure 22. Agathe Gaillard et Michel Nuridsany, 1979. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	69
Figure 23. Françoise Ayxendri, 1981. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	70
Figure 24. Hervé Guibert, 1984. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	70
Figure 25. Claudine Maugendre et Jean-Luc Monterosso, 1984. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	71
Figure 26. Christian Caujolle, 1979. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	72
Figure 27. Répartition des photographes exposés à la galerie entre 1975 et 1984 selon leur genre.....	77
Figure 28. Carton d'invitation de l'exposition collective Photographie argentine contemporaine du 21 janvier au 28 février 1981.	79
Figure 29. Répartition des photographes exposés à la galerie entre 1975 et 1984 selon leur pays d'origine.....	80
Figure 30. Affiche de la première exposition de André Kertész, du 30 septembre au 8 novembre 1975.	81
Figure 31. André Kertész lors du vernissage de son exposition Photos récentes, 1980. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	82
Figure 32. Carton d'invitation de l'exposition Portraits de August Sander, du 27 avril au 5 juin 1976.....	84
Figure 33. Couverture de l'ouvrage Antlitz der Zeit de August Sander (1929)	84
Figure 34. Jean-Philippe Charbonnier et Édouard Boubat, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.....	87

Figure 35. De gauche à droite : Henri Cartier-Bresson, Pierre de Fenoÿl, André Kertész et Martine Franck, 1980. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	88
Figure 36. Jeanloup Sieff au vernissage de son exposition, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux....	90
Figure 37. Ralph Gibson, 1975. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	91
Figure 38. Pierre et Bernard Faucon, 1979. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	93
Figure 39. Jean-Claude Larrieu, 1983. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	94
Figure 40. Roland Laboye et Agathe Gaillard, 1984. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	95
Figure 41. Bertrand Clech et Erica Lennard, 1976. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	96
Figure 42. Carton d'invitation de l'exposition de Bertrand Clech, du 27 septembre au 14 octobre 1978.	96
Figure 43. Christian Caujolle, André Kertész et Agathe Gaillard aux Rencontres d'Arles, 1979. Source : archives photographiques en ligne des Rencontres d'Arles. Photographie de Marion Kalter.....	100
Figure 44. Manuel Alvarez Bravo, Agathe Gaillard et André Kertész aux Rencontres d'Arles, 1979. Source : archives photographiques en ligne des Rencontres d'Arles.....	100
Figure 45. Affiche de l'exposition de Harold Edgerton, Seeing the Unseen, du 14 janvier au 14 février 1976.	102
Figure 46. Affiche de l'exposition de Jean-Philippe Charbonnier, I think we met before, du 10 juin au 24 juillet 1976.....	102
Figure 47. Feux d'artifice à l'occasion du vernissage de l'exposition de Bernard Faucon, 1984. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MANM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	105
Figure 48. Affiche de l'exposition de Denis Brihat, Herbes, coquelicots et autres photographies, du 15 décembre 1976 au 22 janvier 1977.....	107
Figure 49. Affiche de l'exposition de Wolf von dem Bussche du 28 septembre au 6 novembre 1976.	107
Figure 50. Brochure de l'exposition Les Chefs d'œuvre de la photographie française à la Fondation San Telmo à Buenos Aires (Argentine) du 15 juin au 15 juillet 1983.	111
Figure 51. Agathe Gaillard et André Kertész dans l'appartement du photographe à New York au printemps 1980. Photographie de Françoise Ayxendri.....	113

Figure 52. Couverture du catalogue édité à l'occasion du premier Mois de la Photographie à Paris en 1980.....	119
Figure 53. André Kertész devant Half Elizabeth lors de son exposition Photos récentes à la galerie du 5 novembre au 6 décembre 1980.	121
Figure 54. Plan de l'emplacement des différentes manifestations du premier Mois de la Photographie à Paris en 1980	122
Figure 55. Plan de l'emplacement des différentes manifestations du deuxième Mois de la Photographie à Paris en 1982	122
Figure 56. Carton d'invitation pour les expositions de Gilles Larrain et de Denis Brihat, du 27 octobre au 4 décembre 1982.....	123
Figure 57. Carton d'invitation de l'exposition de Bernard Faucon, Evolution probable du temps, du 7 novembre au 29 décembre 1984.	124
Figure 58. Couverture du catalogue édité à l'occasion du troisième Mois de la Photographie à Paris en 1984.	124
Figure 59. De gauche à droite : Alain Paviot, Pierre Cornette de Saint-Cyr, Harry Lunn (marchand américain) et Agathe Gaillard. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	126
Figure 60. Couverture du catalogue de la vente aux enchères publiques de photographies anciennes et contemporaines du 27 novembre 1982. Source : BnF.	127
Figure 61. Couverture du dossier de presse de la Foire internationale d'art contemporain de 1982. Source : BnF.	130
Figure 62. De gauche à droite : Harry Lunn, Catherine Regnault (Le Studio 666), Agathe Gaillard, Alain Paviot, Viviane Esders, Alain Toucas (Galerie Zabriskie) à la FIAC de 1982. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	131
Figure 63. Plan du salon de la FIAC en 1984. L'espace photo se situe au niveau des lettres E et F. Source : BnF.	132
Figure 64. Part des achats effectués par les FRAC auprès de la galerie entre 1982 et 1984	139
Figure 65. Denis Brihat, Chou-rave, tirage argentique, virage au sélénium, sulfuration, 48,9 x 38,8 cm. © FRAC Nouvelle-Aquitaine, SAIF, Dominique Fontenat.	140
Figure 66. Bernard Faucon, La Boule de feu, 1983, photographie couleur, procédé Fresson, 55,5 x 52,5 cm. © FRAC Champagne-Ardenne, Bernard Faucon.....	140
Figure 67. Richard Kalvar, Chien fatigué, rue de l'Ouest, Paris, photographie noir et blanc, 19 x 28 cm. © FRAC Grand-Large – Hauts-de-France, Richard Kalvar, Magnum Photos.	141
Figure 68. Ralph Gibson, New York, 1974, photographie noir et blanc, 35,5 cm x 27,7 cm. © FRAC Nouvelle-Aquitaine, SAIF, Ralph Gibson.	141

Figure 69. André Kertész photographiant Agathe Gaillard dans sa galerie, 1980. Source : Fonds Galerie Agathe Gaillard, MNAM/CCI/Bibliothèque Kandinsky. Photographie de Yvette Troispoux.	144
Figure 70. André Kertész et Jack Lang, ministère de la Culture, 1982. Photographie de Gilles Walusinski.	146
Figure 71. André Kertész découvrant son appartement au 3, rue du Pont Louis-Philippe, 1984.	146

Table des matières

Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Table des abréviations, sigles et conventions.....	9
Introduction	11
Agathe Gaillard, une pionnière à Paris	12
1975-1984, une décennie charnière pour la photographie en France	14
Le marché de l'art post-mai-68 : un marché en profondes mutations.....	14
Une histoire sociale et culturelle du marché de l'art	15
Une histoire sociale et culturelle de la photographie	16
Un corpus de sources en partie inédites	17
Le marché des tirages de collection en France, de sa mise en place à son intégration au marché de l'art.....	19
PROLOGUE : Agathe Gaillard et les prémices de la vente de tirages de collection (1965- 1975).....	21
Une première approche de la photographie à La Hune.....	22
Sociabilisation et professionnalisation au Club des 30x40	23
Le succès éditorial des « Chefs-d'œuvre de la photographie »	26
Un tour d'horizon du marché des tirages photographiques	30
PREMIÈRE PARTIE : La galerie Agathe Gaillard et la construction du marché des tirages de collection	33
CHAPITRE 1 : Des tirages de presse aux tirages de collections	35
Le choix du quartier du Marais.....	36

Le tirage original : un nouvel objet d'art en question	41
Un nouveau rapport de force entre les agences de photographie et les galeries	44
La constitution d'un réseau mondialisé dominé par les États-Unis.....	46
CHAPITRE 2 : Légitimer un marché en construction.....	49
La vente de tirages de collection : un modèle économique fragile	50
« Chez Agathe » : un lieu de rassemblement pour la photographie	53
L'association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO) : diffuser, protéger et promouvoir la photographie sur le marché de l'art.....	61
La galerie face à la critique journalistique	66
DEUXIÈME PARTIE : ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE	73
CHAPITRE 3 : Exposer des photographes contemporains	75
Où sont les femmes ?.....	76
Une histoire mondiale de la photographie.....	77
André Kertész, Edward Weston, Germaine Krull, August Sander et Henri Cartier- Bresson : grandes figures de la modernité photographique	81
Édouard Boubat, Martine Franck, Jeanloup Sieff et Ralph Gibson : des reporters d'un nouveau genre.....	86
Jean-Claude Larrieu, Bernard Faucon et Hervé Guibert : chefs de file de la photographie contemporaine.....	92
CHAPITRE 4 : De l'auteur à l'artiste	97
Premiers contacts.....	98
La galerie, un espace de création et de (re)découverte	101
De l'accrochage à la vente.....	106
Au-delà des murs de la galerie	110

TROISIÈME PARTIE : LES VOIES DE LA CONSÉCRATION (1980-1984).....	115
 CHAPITRE 5 : Une entrée remarquée sur le marché de l'art	117
Le Mois de la Photo : une manifestation populaire.....	118
« La photographie sous le marteau ».....	125
La Foire internationale d'art contemporain : une première pour les galeries de photographie.....	129
 CHAPITRE 6 : L'intervention de la galerie dans la constitution de collections publiques	135
Le FNAC et les FRAC, des acteurs centraux du soutien à la création artistique	136
La donation André Kertész : vers la constitution d'un patrimoine du 8 ^{ème} art.....	143
 Conclusion.....	149
État des sources.....	151
Bibliographie	159
 Annexes	167
Annexe 1 – Corpus de photographes	169
Annexe 2 – Liste des expositions de la galerie (1975-1984)	171
Annexe 3 – Retranscription des entretiens avec Agathe Gaillard.....	175
Annexe 4 – Les Chefs d'œuvre de la photographie	193
Annexe 5 – Statuts de l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO), mars 1982.	195
Annexe 6 – Charte de l'Association pour la défense et la promotion de la photographie originale (APO), novembre 1982.....	199
Annexe 7 – Lettre de l'APO à Agnès de Gouvion Saint-Cyr, chef de la mission de la photographie au ministère de la Culture, au sujet de la politique d'achat du ministère, 2 février 1983.	204
Annexe 8 – Contrat entre André Kertész et Agathe Gaillard, janvier 1982.	206

Annexe 9 – Contrat entre Henri Cartier-Bresson et Agathe Gaillard, décembre 1980.	207
Annexe 10 – Lettre de Agathe Gaillard à Gérald Gassiot-Talabot, délégué adjoint aux arts plastiques, au sujet de l’acquisition de photographies de Marc Riboud par le FNAC, 10 février 1983.	210
Annexe 11 – Liste des achats effectués par les Fonds régionaux d’art contemporain (FRAC) auprès de la galerie entre 1983 et 1984.....	212
Table des annexes	217
Table des illustrations.....	219
Table des matières	225
Index.....	229

INDEX

- Adams 82
Aguilar 79, 109, 171
Al Faisal 80
Alexandre 76, 173
Alvarez Bravo 27, 52, 79, 85, 98, 100, 110,
133, 142, 173, 221
Alvarez Urbajtel 76, 173
Atget 132
Avedon 27
Ayxendri 51, 56, 66, 68, 70, 108, 113, 143,
184, 219, 220, 221
Baldus 132
Barbier 136
Barbin 137, 144, 147, 151
Barrier 62, 63, 108, 143
Barrière 77
Batho 25, 52, 54, 59, 61, 76, 77, 92, 111,
126, 155, 172, 194, 219
Bischof 27, 193
Boubat 25, 26, 46, 86, 87, 110, 127, 137,
155, 157, 173, 181, 185, 191, 193, 220
Bouchard 62
Boudinet 5, 56, 57, 105, 152, 173, 219
Bourdin 27
Boutinard Rouelle 118
Brandt 27, 47, 52, 78, 85, 105, 119, 126,
173, 186, 193
Brassaï ... 54, 61, 81, 86, 98, 185, 193, 219
Brihat 5, 25, 30, 46, 92, 106, 107, 109, 123,
140, 152, 154, 156, 171, 174, 219, 221,
222
Capa 27, 85
Cartier-Bresson 22, 25, 26, 46, 47, 48, 52,
69, 78, 79, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 99,
101, 103, 105, 109, 111, 119, 120, 133,
142, 143, 145, 147, 151, 155, 156, 174,
179, 183, 185, 188, 191, 193, 207, 217,
220
Caujolle 53, 56, 66, 67, 68, 69, 72, 98, 100,
105, 125, 127, 128, 130, 175, 219, 220,
221
Chagall 81, 87
Chapier 112, 118
Charbonnier 21, 22, 24, 26, 29, 30, 31, 36,
46, 52, 59, 68, 86, 87, 92, 98, 102, 103,
108, 110, 127, 133, 143, 153, 171, 172,
176, 182, 185, 191, 193, 194, 219, 220,
221
Chomette 57, 58, 61, 129, 219
Claass 54, 58, 139, 219
Clark 47, 79, 89, 94, 98, 104, 105, 133, 154,
156, 173
Caudel 85
Clech 94, 95, 96, 172, 221
Clergue 31, 136, 193
Clert 57
Cornette de Saint-Cyr 57, 61, 62, 65, 125,
126, 127, 128, 129, 222
Dedieu 77, 187
Delaborde 57
Delebecque 94, 95, 112, 133, 156, 174
Delpire 30, 62, 85, 86, 101
Descamps 25, 106, 137, 142, 173, 174
Desjardins 25, 26, 193
Dieuzaide 30, 31, 54, 55, 111, 219
Doisneau 22, 25, 26, 46, 54, 78, 85, 110,
111, 112, 127, 137, 142, 143, 157, 172,
185, 193, 194
Doloy 23, 24, 54, 58, 219
Ducos du Hauron 119
Ducrot 111, 137, 172
Edgerton ... 78, 98, 99, 102, 133, 171, 221
Ehrmann ... 5, 25, 111, 137, 152, 155, 173
Eleta 76, 79, 137, 174
Esders 61, 62, 63, 129, 131, 220, 222
Facio 79, 99, 173
Fage 54
Faucon 68, 78, 92, 93, 98, 104, 105, 106,
109, 123, 124, 126, 133, 140, 142, 155,
172, 173, 174, 221, 222
Faust 46, 76, 78, 133, 174
Fenoël 57, 59, 87, 88, 220
Fontcuberta 47, 78, 109, 172
Foucault 87
Fouque 76
Franck 46, 61, 76, 78, 86, 87, 88, 133, 137,
143, 156, 173, 194, 220
Frank 86, 89
Freidus 47
Freixa 78, 174
Freund 23, 25, 46, 54, 76, 78, 103, 105,
126, 133, 173, 219
Funke 52, 78, 85, 102, 172
Gautrand 24, 40, 44, 67
Ghirri 61
Gibson 22, 25, 27, 35, 36, 50, 52, 86, 89, 91,
92, 98, 104, 109, 110, 119, 130, 132,

133, 141, 142, 154, 171, 174, 179, 181,
182, 185, 188, 194, 221, 222
Gloaguen 87
Gouvion Saint-Cyr 57, 60, 65, 137, 204,
217, 220
Groover 132
Guerrin 123
Guibert 47, 49, 61, 66, 68, 70, 79, 92, 93,
95, 104, 124, 173, 174, 175, 184, 190,
191, 220
Heilbrun 136, 190
Henry 101, 118
Herscher 57, 104
Herschtritt 25, 26, 193
Hervais 95, 155, 173
Izis 25, 68, 78, 80, 85, 110, 111, 127, 157,
171, 176, 181, 194
Jammes 57, 143, 147
Kalvar 25, 46, 67, 79, 80, 87, 92, 137, 141,
142, 173, 194, 222
Kempf 25, 52, 67, 94, 143, 171
Kertész 5, 26, 27, 28, 42, 51, 52, 53, 68, 78,
80, 81, 82, 85, 88, 98, 99, 100, 101, 103,
104, 109, 112, 113, 119, 120, 121, 126,
127, 133, 135, 143, 144, 145, 146, 147,
151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158,
171, 173, 176, 177, 178, 179, 181, 182,
186, 191, 193, 194, 206, 217, 219, 220,
221, 222, 223
Klein 111
Krull 52, 76, 78, 80, 81, 83, 85, 172
Laboye 25, 94, 95, 171, 174, 194, 221
Lang 135, 136, 137, 143, 144, 145, 146,
179, 183, 188, 223
Larrieu 78, 92, 93, 94, 98, 110, 155, 172,
174, 194, 221
Lartigue .. 27, 111, 112, 143, 144, 147, 193
Lattes 87
Laude 66, 67, 103, 106, 184
Lavrillier 62, 63, 220
Le Querrec 87
Lemagny 22, 24, 57, 59, 136, 139, 219
Lennard 25, 52, 67, 76, 77, 79, 80, 94, 96,
98, 133, 171, 174, 186, 194, 221
Lévy 57, 81, 84
Lhote 84
Llyod 47
Loudmer 125
Lunn 126, 129, 222
Mac Weeney 78, 92, 133, 173
Mark 89
Masclet 25, 67, 83, 85, 111, 171, 194
Matisse 84
Meerson 78, 155, 172, 194
Model 61

Mondrian 81
Monterosso 66, 67, 71, 102, 112, 118, 120,
124, 220
Moriyama 80
Mulard 77
Néagu 136
Nori 31, 76, 87, 88, 139
Nothhelfer 67, 76, 78, 95, 109, 172
Nuridsany 57, 66, 67, 68, 69, 78, 89, 103,
117, 124, 127, 128, 131, 133, 220
Octant 61, 62, 129
Orive 79, 99, 173
Paviot 61, 62, 63, 125, 126, 131, 179, 220,
222
Pfahl 47, 79, 133, 142, 174
Picasso 84
Plossu 139
Poulain 125
Quétin 24, 57, 59, 219
Ray 26, 61, 112, 193, 194
Regnault 62, 131, 222
Remise du Parc 47, 56, 57, 61, 62, 93, 129,
190, 219
Riboud 25, 46, 68, 78, 103, 110, 133, 137,
138, 143, 156, 172, 179, 181, 182, 191,
210, 217
Rivas 79, 173, 174
Roche 139
Rodger 85
Rodtchenko 131
Ronis 25, 26, 29, 112, 119, 193, 219
Rouquette 31, 136
Sander 54, 67, 75, 78, 81, 83, 84, 85, 102,
105, 125, 137, 154, 156, 171, 186, 220
Saouma 56, 57, 62, 190, 219
Sarkis et Janicot 61
Sayag 136
Scarpitta 143
Schürmann 78, 111, 172
Seymour 85
Sheeler 82
Sieff 25, 26, 30, 46, 86, 88, 89, 90, 97, 108,
109, 171, 193, 219, 221
Sougez 27, 193
Steichen 125, 126
Stevens 132
Stieglitz 82
Strand 82, 87
Studio 666 61, 62, 129, 131, 222
Sudre 25, 26, 54, 193
Swiners 25, 193
Tenneson 61
Thérond 57
Toucas 62, 131, 222
Tournier 31, 57, 60, 220

Tress 79, 92, 104, 107, 137, 155, 173
Troispoux 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 69,
70, 71, 72, 82, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95,
96, 126, 131, 144, 153, 219, 220, 221,
222, 223
Uzzle 46, 79, 92, 172
Valdivia 79, 105, 171
Vandivert 85
von dem Bussche... 78, 106, 107, 171, 221

Walusinski 54, 143, 146, 219, 223
Weegee 61
Weston 52, 67, 75, 79, 81, 82, 83, 85, 127,
172
Willman 78
Witkin 26, 30, 86, 175
Wright 48
Zabriskie 47, 61, 62, 78, 129, 131, 136, 176,
189, 222