

Visiteurs photographes au musée

Sous la direction de
Serge CHAUMIER
Anne KREBS
Mélanie ROUSTAN

Sommaire

Introduction Photographier au musée : de l'interdiction à la participation	9
Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan	

PARTIE I

Interdire/autoriser. Le juridique au centre de la controverse ?	25
--	----

Chapitre 1

L'appropriation de l'image des collections : quels droits pour les visiteurs photographes ?	27
Géraldine Salord	

Chapitre 2

L'interdiction de photographier au musée. Enfreindre le droit du public ou défendre l'intérêt du service public ? Un dilemme juridique à (ne pas) résoudre	37
Annie Héritier	

Chapitre 3

Les politiques institutionnelles, entre restrictions contractuelles et collaborations avec des sites de partage	49
Mélanie Dulong de Rosnay	

Chapitre 4

Le droit de photographier au Louvre. Conditions de visite et conditions de travail	57
Anne Krebs	

Chapitre 5

Photographier au musée d'Orsay, interdiction et résistances	87
Bernard Hasquenoph	

Interlude photographique	109
Hilli Hassemer	

PARTIE II

Du côté des visiteurs. Pratiques photographiques et usages des photographies	113
Chapitre 6	
Les visiteurs et leurs clichés, figures de l'activité photographique au musée Autoworld de Bruxelles	115
Pierre Lannoy et Valentina Marziali	
Chapitre 7	
Les visiteurs photographes du musée Rodin	133
Sylvaine Conord et Irène Jonas	
Chapitre 8	
Les visiteurs photographes autour de la pierre de Rosette au British Museum	151
Chloé Roubert	
Interlude photographique	167
Corinne Vionnet	
Chapitre 9	
Entre disparition et documentation : les photographies du groupe Flickr « Musée du quai Branly »	175
Gaëlle Lesaffre	
Chapitre 10	
Photographier, annoter, commenter : l'exemple des blogs	189
Séverine Giordan	
Chapitre 11	
Les « Gardiens » de Davide Pizzigoni : d'une photographie d'amateur à une pratique d'interrogation du musée	205
Susanna Muston	
Interlude photographique	221
Gérald Ritter et ses élèves	

PARTIE III

La photographie comme instrument des politiques des publics 225

Chapitre 12

Le *Roman-photo des visiteurs* au musée gallo-romain de Lyon-Fourvière 227
Émilie Flon et Dominique Trouche

Chapitre 13

Les concours photographiques ou les ambiguïtés de la participation des visiteurs 239
Noémie Couillard

Chapitre 14

Petite ethnographie de la photocabine « rétro » dans les lieux de culture 251
Michaël Bourgatte et Hécate Vergopoulos

Chapitre 15

Sortir le musée de sa réserve : une archive photographique des collections du Muséum de Toulouse dans Wikipédia 265
Nathalie Casemajor Loustau

Chapitre 16

De quoi l'interdiction de photographier dans les musées est-elle le nom ? 279
Martine Regourd et Jean-Michel Tobelem

Interlude photographique 293
Robert Baronet

Conclusion

La photo-souvenir, monument de l'histoire privée 301
André Gunthert

Postface

Un groupe de travail « Visite des lieux patrimoniaux et pratiques photographiques » au ministère de la Culture et de la Communication 307
Jacqueline Eidelman

Présentation des auteurs 311

Introduction

Photographier au musée : de l'interdiction à la participation

Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan

La photographie est désormais partout. Multiforme, ses objets techniques comme ses fonctions sociales ont évolué jusqu'à en faire un média privilégié, de l'échange privé à l'information publique. Pratique d'abord réservée, confinée au monde professionnel, elle s'est répandue, et l'appareil jetable n'est qu'une étape prolongeant le Kodak pour tous¹. Cette époque paraît désormais ancienne à l'heure du numérique et de la photographie quasi gratuite. L'image est omniprésente : d'une part comme actualisation permanente du monde, parce que tout est photographié et diffusé ; d'autre part comme potentialité, puisque tout ou presque est devenu appareil photographique, de l'ordinateur à la tablette, en passant par le téléphone portable. Dès lors, la photographie s'empare de l'espace-temps de la communication et brouille les frontières de l'intime et du public. Si l'imprimerie, puis l'essor de la presse ont trouvé leur acmé au XIX^e siècle, le XXI^e paraît bien consacrer la prééminence de l'image². À tel point que la place de l'écrit s'en trouve bouleversée. Profusion d'images donc, produites par tous, en tous lieux et à tout moment. Les photographies circulent et s'imposent avec la force de l'évidence, occultant le fait que toute image est d'abord construite, qu'elle répond à des codes et à des langages. Images à trier, décrypter, à lire et classifier. N'est-ce pas là une des missions essentielles du musée ? N'est-il pas un univers tout désigné pour préserver, diffuser et partager des images ? Conduire aussi à les comprendre pour mieux les apprécier ?

Le musée ne peut se dispenser d'une réflexion sur la place de l'image et des œuvres, qui lui est consubstantielle. La fabrication des images participe de son histoire. Si l'origine sacrée et religieuse de la représentation conduit à rapprocher le musée d'un lieu de gestion iconographique du rapport à la transcendance, comme le laisse à penser Jean Clair³, il doit s'interroger sur la place qu'il accorde aux images et à leur diffusion et affronter la question de ses choix à l'heure de la démocratisation des productions d'images. Comment se dévouer à conserver, légitimer et valoriser des images produites tout en s'excluant des processus de fabrication de celles-ci ? Le défi est lancé aux musées, pris dans une controverse sur l'autorisation ou l'interdiction de photographier en leurs murs, dont les enjeux les renvoient à une réflexion sur leurs rôles social, culturel et politique.

Il peut paraître étonnant qu'à l'heure de l'omniprésence de la photographie, des musées se placent parmi les rares endroits à affirmer et maintenir son interdiction. Ainsi, l'institution pourrait-elle être un sanctuaire consacré à sa délectation,

1 CHEVAL F. (dir.), *Photographies/Histoires parallèles*, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore-Niépce/Somogy, 2000.

2 DEBRAY R., *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

3 CLAIR J., *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007.

mais préservé de sa fabrication ? Certains ne sont pas loin de l'affirmer, plaidant pour exister comme lieux à part, hors du monde, dévolus à la seule contemplation, exempts de recours technique. « Ne toucher qu'avec les yeux », cette formule classique s'incarne alors dans une conception extrême, qui refuse le prolongement de l'œil par un optique artificiel. Conception étrange à l'heure de la multiplication des multimédias dans les salles de musées, permettant d'agrandir, de cibler des détails, de se promener d'œuvres en œuvres. Le recours à la technique devrait-il être l'apanage de l'institution seulement quand elle décide de son bien-fondé ? L'évolution des moyens techniques et des usages sociaux de la photographie – prise de vue et diffusion des images – invitent à renouveler les arguments du débat. Devant la massification des appareils photographiques, devant le foisonnement des photographes – ceux-ci semblant aujourd'hui majoritaires parmi les visiteurs de musées –, les musées se trouvent confrontés à une situation inédite. Interdire, autoriser ou encourager la pratique photographique des visiteurs ? Tel est le questionnement auquel ils doivent aujourd'hui faire face.

Un débat focalisé sur l'interdiction et sa légitimité

Sans avoir véritablement fait l'objet d'une réflexion collective et concertée⁴, les positions institutionnelles sont diverses, voire opposées ; les justifications avancées, pour ou contre, diffèrent d'un établissement à l'autre et d'un pays à l'autre.

Des situations institutionnelles disparates

Au niveau national, la tendance est plutôt à l'autorisation, mais de grandes disparités existent. Ainsi les lieux d'art contemporain sont-ils souvent tentés d'interdire la photographie, alors qu'ils l'exposent volontiers⁵. Le même paradoxe peut être relevé pour quelques musées de la photographie qui participent d'un élan semblable. Même si, depuis quelques années, ces lieux deviennent plus ouverts à la pratique photographique en leurs murs. De nombreuses institutions qui, traditionnellement, interdisaient à leurs visiteurs de photographier évoluent dans le sens de l'autorisation, mais la situation demeure encore contrastée.

Sur le plan international, tous les cas de figures semblent exister, dans un même pays et d'un pays à l'autre. Un critère semble toutefois s'imposer : la différence entre expositions temporaires et collections permanentes. Bien qu'il soit toujours possible de mobiliser un exemple et un contre-exemple, l'interdiction est plus fréquente dans le cas des expositions temporaires. En règle générale, l'explication donnée est d'ordre juridique. Les prêts consentis pour les expositions temporaires

4 La Direction générale des patrimoines au ministère de la Culture et de la Communication a instauré depuis mars 2012 un groupe de travail sur ce thème, pour dresser un inventaire de la question et aboutir à une charte des bons usages en la matière (cf. texte *infra*).

5 Et qu'ils font même parfois pratiquer aux visiteurs, comme dans le dispositif de Joseph et Parreno, rapporté par Nicolas BOURRIAUD qui parle d'un « espace photogénique ». *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001.

conduisent à interdire la photographie si les prêteurs n'ont pas accordé leur autorisation ou si, comme c'est souvent le cas, la question ne leur a pas été posée. La présence d'œuvres contemporaines conduit couramment à l'interdiction. Tant que les œuvres ne sont pas tombées dans le domaine public, ces questions peuvent donc être débattues. La « frontière » ne se situerait pas tant entre le permanent et le temporaire, qu'entre le contemporain et le non-contemporain. Parfois, et c'est un recours de plus en plus fréquent, il est fait mention de l'interdiction pour une salle de l'exposition (par exemple *Danser sa vie* au centre Pompidou) ou pour quelques œuvres seulement, le cartel le précisant (*Les Maîtres du désordre, Vaudou*, musée du quai Branly).

Une nébuleuse de justifications et de motivations

Le débat français sur les visiteurs photographes au musée tend à se cristalliser sur la question de l'interdiction. Les arguments mobilisés sont d'abord juridiques. Différents droits se télescopent, des légitimités concurrentes se font jour. Sont également avancées des raisons techniques, sécuritaires, économiques ou communicationnelles. Les enjeux de la question dépassent les discours explicites, en engageant les établissements dans des choix stratégiques de gestion des collections, d'administration des personnels, de préservation du patrimoine ou de politique des publics.

Puisque la question de l'usage ultérieur de la photographie peut faire l'objet d'un débat, et motiver la précaution d'un établissement, certains lieux font signer un registre où le visiteur s'engage à n'utiliser les prises de vue qu'à titre privé. Ceci n'est possible qu'en cas de fréquentation modeste, mais présente l'intérêt de mettre en lumière le contrat qui lie le visiteur à l'institution et leurs engagements respectifs. Il est à noter qu'avec la mise en ligne des clichés sur Internet, la limite entre usage privé et usage public se fait plus ténue. Le droit à l'image des autres visiteurs est ainsi un autre argument juridique soulevé.

L'architecture et la scénographie sont également concernées. Car la question se pose désormais de la protection des œuvres de l'esprit, qui conduirait à interdire la photographie de l'exposition en tant que dispositif, voire d'une cimaise ou d'une vitrine. Là aussi, une diversité de situations existe selon le contrat signé lors de l'engagement des travaux. Ainsi le Muséum national d'histoire naturelle de Paris a interdit les photographies dans la Grande Galerie de l'évolution durant dix ans après son ouverture, tant que les droits de Paul Chemetov étaient encore actifs⁶. De même sait-on rarement que l'un des monuments les plus photographiés au monde⁷, la pyramide du Louvre de Ieoh Ming Pei, est, en principe, interdite de prise de vue⁸.

6 Si l'Association des scénographes réclame que le nom de l'auteur d'une scénographie soit mentionné lors d'une publication – ce qui est rarement fait, y compris par les institutions elles-mêmes – il n'y a pas de demande collective de la profession d'interdire la photographie aux visiteurs.

7 Pour une ethnographie des pratiques photographiques autour de la pyramide du Louvre, voir ROUSTAN M., « L'envers et l'endroit de la pyramide du Louvre », *Ethnologie française*, 2012/3, *Le Paris des ethnologues. Des lieux, des hommes*, p. 541-552.

8 On constatera cependant que Google ne s'y est pas risqué (elle n'y est pas accessible en *street view*).

Se pose, de ce fait, la question de la privatisation de l'espace public et du bien commun, notamment patrimonial. Comme le remarquait Victor Hugo, si le patrimoine peut être privé, sa jouissance, au moins visuelle, est collective et conduit à une responsabilité du propriétaire⁹. La réflexion s'étend à la photographie. La contradiction entre droits attachés aux œuvres de l'esprit et jouissance du bien commun sous-tend le débat sur l'interdiction de photographier dans les musées. Aucune raison ne s'impose de façon convaincante, puisque des lieux similaires adoptent des politiques inverses en la matière et que les mêmes arguments sont parfois mobilisés de façon opposée – ce qui, de surcroît, rend la situation difficilement lisible pour les visiteurs. Les décisions étant prises au niveau de chaque établissement, il s'agit d'en comprendre les logiques¹⁰.

Outre le respect du droit, des raisons techniques, organisationnelles ou commerciales sont avancées. Derrière ces justifications, affleurent des questions de légitimité culturelle, voire de morale.

L'argument de la conservation préventive est le plus souvent utilisé. Concernant l'usage du flash, il demeure discutable¹¹. Seules certaines œuvres sont sensibles à la lumière; la nocivité du flash des équipements non professionnels n'a pas été démontrée; et la haute sensibilité des appareils numériques autorise aujourd'hui à s'en passer. Un autre argument, lié à la conservation préventive, tient à la question de la gestuelle appropriée dans un milieu sensible. Est-ce raisonnable d'interdire la photographie par crainte de l'accident? Les fonctions de conservation et de communication étant antinomiques du point de vue de la conservation préventive, le tout demeure affaire de compromis et de sensibilisation. À une autre échelle, d'après certains discours, la protection des collections tiendrait à leur confidentialité. L'autorisation de la photographie et de sa diffusion impliquerait un risque de repérage à des fins mal intentionnées. L'argument est, là encore, à double emploi, tant au contraire une large publicité faite aux œuvres peut leur fournir une assurance contre le trafic ou le recel. Cela est un argument important, les objets les moins documentés et médiatisés sont les plus vulnérables.

Au-delà de la sûreté, le confort de visite est une dimension récurrente du débat. Dans un contexte de multiplication des audioguides et autres médiations embarquées, et malgré la taille de plus en plus réduite de leur équipement, seuls les visiteurs photographes dérangerait. Les dispositifs mis en place par l'institution sont épargnés de critique, de même que les éventuelles nuisances provoquées par les visites de groupes. Une vision péjorative du visiteur photographe se dégage alors, confinant au mépris culturel. Des réflexes élitaires persisteraient-ils au sein de l'institution? Parfois, ce serait l'écoulement des visiteurs au gré du parcours qui se verrait ralenti par la prise de vue. La logique, pour l'institution, relève autant d'un souci économique que d'un souci des conditions de visite. Dans les lieux (trop) fréquentés, la masse critique étant atteinte, le photographe devient un ralentisseur du « mouvement général ». Parfois, de ces mêmes lieux proviennent des discours

9 HUGO V., *Pamphlets pour la sauvegarde du patrimoine*, Apt, L'Archange Minotaure, 2006.

10 Que des musées ne disposent pas des mêmes règlements peut se concevoir, du moment que ceux-ci sont édictés et annoncés lisiblement au visiteur avant qu'il ne contracte avec le lieu en honorant son droit d'entrée. HENNEBERT B., *Les musées aiment-ils le public? Carnets de route d'un visiteur*, Bruxelles, Couleur livres, 2011.

11 Cf. Muséofiche DMF 1998.

prônant la contemplation, et le musée comme lieu de délectation. Les arguments mobilisés contre la pratique photographique ne sont pas exempts d'ambiguïtés et de faux-semblants. Les copistes, dessinateurs et preneurs de notes – apprentis artistes ou experts –, sont traités avec plus d'égard¹². Une dévalorisation de la photographie et du photographe au regard du peintre et de son œuvre ?

Un des leitmotifs du débat sur l'interdiction de photographier dans les musées concerne le volet économique. Les partisans de l'interdiction inviteraient ceux qui veulent conserver un souvenir de leur visite à acheter une carte postale, feignant d'ignorer que le choix proposé est somme toute limité, souvent réduit à quelques reproductions d'œuvres, et que, même si la qualité des clichés était meilleure (ce qui est de plus en plus souvent discutable tant les moyens privés de prises de vues ont progressé), leur réalisation n'est pas équivalente à leur achat. À l'inverse, les tenants de l'autorisation reprochent souvent aux lieux qui interdisent la photographie d'espérer par ce biais accroître leurs ventes de cartes postales et de catalogues, dévoyant ainsi leur mission de démocratisation culturelle. Un autre argument entendu touche les droits à l'image sur les objets, que pourrait espérer monnayer l'institution, s'assurant ainsi des rentrées substantielles que l'autorisation à photographier ferait s'échapper, parfois vers des entrepreneurs privés. La réalité économique de ce discours semble fragile, ainsi que son réalisme législatif (il faut disposer des droits pour les céder).

Dans un autre registre, la restriction ou l'interdiction de photographier faite aux visiteurs peut engendrer des problèmes de ressources humaines. Les règles, mal comprises, ne sont pas appliquées par les visiteurs. Les agents de surveillance sont alors débordés ou cantonnés dans des postures répressives. L'ambiance dans les salles s'en trouve dégradée¹³.

Enfin, un « débat dans le débat » dresse l'inventaire des avantages et inconvénients, en termes d'image et d'attractivité d'un lieu et de ses collections, d'une large diffusion de photographies amateur reproduisant les objets exposés et la scénographie. D'un côté, la démocratisation de la culture rejoindrait les intérêts du marketing, lorsque appropriation des savoirs et publicité se combinent dans la diffusion libre des images, qui augmentent notoriété et (re)connaissance des œuvres¹⁴. De l'autre, la possibilité d'un accès numérique ou d'une visite virtuelle risquerait de rendre inutile ou découragerait la fréquentation réelle d'un lieu ; la médiocre qualité des clichés pourrait être contre-productive en termes de communication. Certaines institutions cherchent à sortir de cette dichotomie, en ouvrant des voies médianes d'accompagnement des visiteurs à la pratique photographique *in situ* et à la diffusion des clichés *a posteriori*.

12 Même si la réglementation des copistes au Louvre remonte au XIX^e siècle (GEORGEL C., *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Orsay-RMN, 1994) et que les difficultés de circulation qu'ils entraînent dans la Grande Galerie sont déjà alors déplorées (GALARD J., *Visiteurs du Louvre*, Paris, RMN, 1993).

13 Le surcroît de pénibilité au travail pour les personnels a plaidé en faveur de l'autorisation de la photographie au musée du Louvre, par exemple. Notons que c'est la fragilité des arguments juridiques qui semble avoir fondé la décision de revenir à l'autorisation de photographier au musée du quai Branly.

14 PÉQUIGNOT B., « Ça, c'est du Picasso », in ANCEL P. et PESSIN A. (dir.), *Les Non-Publics*, t. 1, *Les Arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Derrière l'interdiction de photographier faite aux visiteurs, autre chose se joue. S'esquisse une volonté de maîtrise (de contrôle?) de l'institution : sur « ses » collections, mais aussi sur « ses » visiteurs et leurs usages du lieu culturel.

Une cristallisation de la controverse autour de l'interdiction de photographier au musée d'Orsay

Si le débat sur le bien-fondé d'une interdiction est ancien, il a pris une tournure très vive depuis quelques années, confinant à la controverse. La discussion est devenue publiquement polémique lorsque le musée d'Orsay a pris, en 2010, la décision d'interdire la photographie dans ses espaces. Décision paradoxale pour un musée contemporain de l'essor de la photographie et qui a contribué à sa reconnaissance artistique. La controverse a démarré avec la médiatisation de revendications de visiteurs internautes. Ces derniers se sont fait les « porte-parole » du public¹⁵ et ont mis en place des actions de contestations et d'échanges, construisant ainsi un espace social nouveau autour du musée. Ce fait mérite d'être souligné, pour son intérêt dans la réflexion sur la transformation du musée : ces visiteurs photographes incarneraient-ils, en devenant acteurs du lieu, le vœu formulé naguère par la nouvelle muséologie? Dans un texte engagé, Bernard Hasquenoph, un des animateurs du mouvement (chapitre 5), livre en témoin privilégié le récit de cette action collective d'usagers, réunis par leur mécontentement de l'interdiction de photographier au musée d'Orsay et par la volonté de l'abroger. En dénonçant une situation particulière, ils mettent en lumière la disparité des politiques institutionnelles et le manque de transparence, voire de cohérence, de leurs argumentations. Comme dans d'autres secteurs, une logique professionnelle se voit contestée par des usagers qui s'autorisent à prendre la parole, prise de parole favorisée par les réseaux sociaux en ligne¹⁶. L'enjeu de la controverse réside aujourd'hui dans le déplacement de son centre de gravité : du champ juridique au champ des usages. En dénonçant l'interdiction et en la rendant problématique, ce mouvement a contribué à inscrire à l'agenda politique la question de l'interdiction de la photographie au musée.

Pour l'heure, les registres de discours relèvent principalement du juridique, les arguments amenant à une modification des règlements intérieurs des établissements¹⁷. Dans la première partie de l'ouvrage, des juristes mettent ainsi en doute la légalité de la mesure d'interdiction, si ce n'est son bien-fondé. Géraldine Salord, avocate au barreau de Paris (chapitre 1), interroge « la légitimité d'une telle démarche qui, selon ses détracteurs, a pour effet d'interdire la reproduction d'œuvres appartenant pourtant au patrimoine public, et contrevient à la mission confiée par le législateur aux musées de France ». Elle étudie les possibles justifications, selon le type d'œuvres exposées, du droit d'en interdire ou d'en restreindre la photographie

15 Selon l'expression de LE MAREC J., *Publics et musées, la confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007.

16 <http://www.facebook.com/groups/orsaycommons/>

17 Voir à ce sujet Anne-Laure Stérin, www.adbs.fr/un-musee-peut-il-interdire-de-photographier--100130.htm

aux visiteurs. De l'abord juridique, la question de la photographie au musée révèle deux versants : la prise de vue *in situ* et l'utilisation ultérieure des clichés. Deux pratiques distinctes, qui mobilisent des notions variées : conservation des œuvres, sûreté et confort des visiteurs d'un côté, propriété intellectuelle et protection de l'image des biens, de l'autre. Annie Héritier, universitaire (chapitre 2), entreprend une analyse critique de « la décision administrative » d'interdiction de la photographie dans un musée tel que le musée d'Orsay. Elle rappelle les droits du visiteur, mène une réflexion sur les notions d'espace public et de domaine public, puis passe en revue les ressources du droit (et leurs conditions d'application) sur l'image d'un bien et sur la gestion d'un patrimoine incorporel. Mélanie Dulong de Rosnay, chercheur en sciences de la communication (chapitre 3), élargit l'étude des arguments à l'échelon européen et aux raisons économiques, souvent invoquées par les défenseurs comme par les détracteurs de l'interdiction de photographier. Elle montre que « l'introduction de restrictions sur l'utilisation des œuvres du domaine public est discutable à la fois juridiquement et économiquement ». La problématique muséale de numérisation des collections vient renouveler les termes du débat, en entrouvrant des pratiques de coopération avec les publics permettant de pondérer à la fois les coûts de production des images et la mainmise des éventuels partenaires privés. Ainsi, « la possibilité de prendre des photographies et de les réutiliser constitue une modalité privilégiée d'accès du public aux œuvres et de préservation du patrimoine. » Anne Krebs, chef du service Études et Recherche au musée du Louvre (chapitre 4), relate l'histoire (longue) de la place de la photographie au sein de son établissement. Elle revient sur les préjugés relatifs à l'usage du flash (une controverse dans la controverse), puis retrace la réflexion conduite en 2007 par la direction du musée, après la mise en place d'une interdiction partielle de photographier, pour « d'une part, comprendre les usages et les représentations associés à la prise de vue photographique du point de vue des visiteurs et, d'autre part, mettre au jour l'impact de l'interdiction partielle de photographier sur l'activité des personnels d'accueil et de surveillance ». Après un tour d'horizon des pratiques et arguments en vigueur dans d'autres grands musées internationaux, sont présentés les résultats d'une vaste enquête qualitative et quantitative, menée par le Louvre dans la « double perspective du contexte de la visite et de la situation de travail ».

Les arguments juridiques, techniques ou économiques cèdent ici le pas à des problématiques liées aux usages et représentations des professionnels des musées comme à ceux de leurs visiteurs.

La question des usages. De la prise de vue au partage et à la diffusion des clichés

Si l'autorisation ou l'interdiction de prendre des photographies dans les salles des musées exerce une influence directe et importante sur l'activité des personnels d'accueil et de surveillance, d'autres professionnels sont concernés. Cette fois-ci en tant que photographes.

La photographie, outil de travail au musée

Le « musée imaginaire » de Malraux est souvent appelé à témoin, qui propose de se constituer son musée personnel, subjectif et inventif, en rassemblant des reproductions photographiques de toutes provenances¹⁸. C'est là le lot commun de nombreuses démarches de classification, scientifique ou intuitive, poétique et d'histoire de l'art. Le puriste s'attache à l'objet « authentique », à la « vraie chose¹⁹ » et aborde de manière condescendante la reproduction ; cependant, celle-ci demeure un instrument de travail. Si les conservateurs disposent de photographies des collections, c'est que de tout temps la description a fait partie du métier. L'historien d'art a besoin de clichés pour étudier les œuvres. Que seraient ses cours sans les mythiques diaporamas ? Les rapprochements, les comparaisons permettent d'étudier l'univers des formes. Les monographies et catalogues d'exposition en témoignent, avec leurs nombreuses images que les amateurs ont longtemps préférées en noir et blanc par souci de fidélité. La reproduction a toujours accompagné l'œuvre, pour assurer sa diffusion et sa documentation. À la copie ont succédé la gravure puis la photographie. Liées à la collection et à la patrimonialisation, les notions non seulement d'authenticité, mais aussi de création²⁰ se tissent sur les relations complexes entre original et reproductions. L'expertise, l'inventaire, le récolement, la valorisation des œuvres s'appuient sur des photographies – de plus en plus souvent numériques.

Les musées, pour connaître leurs collections et ensuite penser leur mise en exposition (sélection, prêts, accrochage, scénographie...), ont besoin des reproductions, préalable souvent indispensable au travail d'exposition. Si l'on rapproche dans un même cadre des œuvres pour que le public s'en empare, c'est d'abord par la photographie que peut se concevoir ce travail. Les professionnels servent en amont dans la gestion et l'étude des collections, et le travail de régisseur s'en trouve conditionné. Le relevé photographique et la numérisation des fonds sont devenus des questions clés de l'inventaire des collections. Certaines d'entre elles sont en déshérence, faute d'être documentées, photographiées. Les campagnes photographiques sont parfois conduites et financées par les collectivités, par conscience que c'est là un instrument de mise en réseau, de synergie, de développement et de vitalité du patrimoine. Un consensus semble désormais exister sur la question, et certains vont plus loin en invitant le public à être partie prenante de ce travail de collecte photographique, de documentation, de mise en ligne dans des logiques participatives.

Dans le domaine de la conception des expositions, les muséographes se constituent des banques de données personnelles pour s'enrichir de la pratique et de la diversité du genre, de même que les scénographes ont besoin de se doter d'outils de comparaison et de bases d'inspiration pour créer des formes. Cela est particulièrement vrai pour les expositions de sciences, d'histoire, de sociétés, où les

18 MALRAUX A., *Le Musée imaginaire* (1947), in *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.

19 DESVALLÉES A. et MAIRESSE F. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

20 Sur les liens entre peinture et photographie dans les processus de création, voir le catalogue de l'exposition présentée au musée Courbet d'Ornans. *À l'épreuve du réel. Les peintres et la photographie au XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012.

dispositifs de médiations et de scénographies peuvent être particulièrement originaux. Tous les corps de métiers sont susceptibles de se nourrir de ces archives, du graphiste au « manipeur », tant la pratique s'enrichit de l'expérience, y compris de l'expérience d'autrui. Enfin, les muséologues, pour réfléchir aux expositions et les analyser, en débattre avec les étudiants, ont besoin de les comparer et de les instruire. La photographie est, pour eux aussi, essentielle. Que saurait-on de l'histoire de la muséologie sans les photographies ? Peu de choses, tant celles-ci sont précieuses pour comprendre et retracer un accrochage, une scénographie, une sélection d'objets. À des époques encore récentes où l'exposition était peu documentée en amont, à défaut de scénario et de programmations muséographiques, ce sont les traces photographiques qui permettent de comprendre ce qu'était le visage du musée. Les archives se font témoins de l'histoire des institutions. Récemment, le Palais de Tokyo appelait ses visiteurs fidèles à partager leurs clichés afin de documenter ses expositions passées.

Le musée, sujet photographique

Lorsqu'un muséographe, un médiateur ou un conservateur visite un musée ou une exposition, il fait partie des publics. Les motifs de sa venue et ses usages de la photographie peuvent être précis et ciblés ; l'un concentrera son attention sur les espaces d'ateliers et les dispositifs proposés aux visiteurs, l'autre sur les cartels et la rédaction des textes. Chacun déploie son regard, son appréhension des lieux et se trouve intéressé par une chose ou l'autre qui sera l'objet de sa photographie. Il en est de même pour l'ensemble des publics. Un architecte scrute le bâtiment quand un designer jette son dévolu sur le mobilier. Un étudiant en art conserve une trace de ses découvertes au fil des visites. Un passionné de photographie utilise le musée comme terrain d'exercice. Un père de famille immortalise un moment partagé avec ses enfants et une jeune femme travaille au portrait de son ami. La satisfaction de ses propres passions n'a parfois pas grand-chose à voir avec les raisons de visite et d'exercice de la photographie telles qu'elles sont imaginées – ou prescrites – par les musées²¹. Ces derniers s'inscrivent-ils dans un paradigme d'ouverture à la diversité des pratiques ou dans un paradigme de préservation d'un lieu contrôlé par des experts qui en dictent l'usage légitime²² ? Cette dichotomie polarise les positions des professionnels vis-à-vis des publics, dont la pratique de la photographie est un révélateur.

Il n'existe de visiteur abstrait que dans la théorie. Les enquêtes de connaissance des publics, d'évaluation ou de réception des expositions dévoilent toute une variété de profils, d'usages, de perceptions au sein des musées²³. Les œuvres, et de

21 Chez les jeunes visiteurs, l'entreprise de séduction peut constituer une raison de venir au musée. CHAUMIER S. et LEVILLAIN A., « Les Motivations des jeunes visiteurs au musée du Louvre », rapport interne du service culturel du Louvre, 1990 ; KREBS A. et ROUSTAN M. (dir.), « Évaluation de l'expérimentation de la gratuité des nocturnes pour les jeunes de 18 à 25 ans. Résultats de l'approche qualitative », rapport Sciences Po Paris/Musée du Louvre, septembre 2008.

22 DELOCHE B., *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*, Paris, Cavalier bleu, 2010.

23 EIDELMAN J., ROUSTAN M., GOLDSTEIN B. (dir.), *La Place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, 2007.

manière générale les objets exposés, constituent des sujets possibles de leurs photographies. La mise en espace, l'ambiance du lieu, l'interaction des visiteurs avec les œuvres²⁴ ou entre eux, l'accumulation de détails ou d'extraits sont des entrées possibles auxquelles s'agrègent bien d'autres possibles que sous-estiment souvent les professionnels en pensant à la pratique de la photographie. La liste des motifs que l'on peut prendre pour objet d'intérêt parfois exclusif, parce que correspondant à une passion du moment, est infinie. Qu'elles soient artistiques ou non, les démarches photographiques sont innombrables. La mise à disposition par l'institution de clichés standardisés des œuvres ne saurait répondre à la multitude des désirs et des besoins des visiteurs en la matière²⁵. Sans compter qu'une part de l'intérêt de la photographie vient de sa pratique même.

Du plaisir de photographier au musée

Retirer ce plaisir aux visiteurs, c'est leur enlever bien souvent une grande partie du plaisir qu'ils ont à visiter et à fréquenter le lieu. Échanges entre amis, transmissions familiales, commentaires des œuvres et des points de vue exposés se cristallisent sur la pratique photographique²⁶. Les visiteurs puisent du contentement dans la sélection des objets et des cadrages, les détournements, dans ce qu'ils apportent d'eux-mêmes, projettent ou réinvestissent dans l'institution. Pourquoi saisir son appareil à tel moment, pour prendre telle photographie ? Le musée est un lieu d'expression des « effets ponctum », explicatifs, d'après Roland Barthes, de cet appel des profondeurs qui attire vers tel sujet à tel moment²⁷. Il participe également des dynamiques de reconnaissance de certaines œuvres reproduites à l'infini, dont Walter Benjamin avait pressenti les effets²⁸. La photographie est un révélateur de ces attraits et il peut être instructif de l'étudier pour mieux comprendre le rapport des visiteurs aux propositions muséales²⁹.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée aux pratiques et représentations des visiteurs. Trois textes permettent de décrire les usages *in situ*, d'en explorer la variété et d'en comprendre le rôle dans l'expérience de visite. Pierre Lannoy et Valentina Marziali, sociologues (chapitre 6), envisagent le musée Autoworld de Bruxelles comme « un lieu de pratiques » et s'engagent dans une « typologie des comportements des visiteurs », dont ils décrivent avec finesse la diversité des pratiques. Ils abordent les différences de « caractère photogénique des objets exposés » comme une « construction sociale ». Puis ils décrivent « l'appréhension photographique » des objets comme un « engagement du visiteur » par défaut, dans un contexte muséal de

24 À la manière des photographies de Elliott ERWITT (*Musées observés*, Paris, Phaidon, 1999).

25 CHAUMIER S. et PARISOT V., « Un nouvel interdit au musée : la photographie ? », *La Lettre de l'Ocim*, janvier-février 2008, p. 23-30.

26 ROUSTAN M., « La pratique photographique, révélateur des échanges entre visiteurs. L'exemple *Star Wars* à la Cité des sciences et de l'industrie », *Les Cahiers du musée des Confluences*, vol. 3 : *Les Échanges*, 2009.

27 BARTHES R., *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

28 BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005 [1935].

29 GOTTESDIENER H. et DAVALLON J., « Du visiteur interrogé au visiteur expert », *Symposium franco-canadien sur l'évaluation des musées*, musée de la Civilisation, mars 1995. Les auteurs ont conduit une étude pionnière en proposant des appareils Polaroids à des visiteurs en amont de la visite pour les interroger ensuite sur les clichés effectués et ainsi mieux comprendre le rapport à l'exposition.

« réductionnisme sensoriel » (interdiction de toucher) et un équipement de la visite favorisant la prise de vue (omniprésence des appareils photographiques). Enfin, ils révèlent un usage *a posteriori* des clichés essentiellement tourné vers la socialisation de leur expérience. Sylvaine Conord et Irène Jonas, respectivement anthropologue photographe et sociologue photographe (chapitre 7), restituent une enquête menée dans les jardins du musée Rodin, à Paris : « Libres de flâner, de capter autant d'images qu'ils le souhaitent, les visiteurs personnalisent leur visite au gré de leur rencontre avec les œuvres. » La notoriété des sculptures et leur situation en plein air confèrent au lieu une logique de visite « à la croisée du musée et du monument touristique ». Chloé Roubert, anthropologue (chapitre 8), décrit et analyse les pratiques photographiques des visiteurs du British Museum aux abords de la pierre de Rosette. Elle revient sur les mécanismes de production culturelle et sociale d'une « bonne photographie » d'un objet connu et reconnu depuis deux siècles et interroge les liens entre l'intensité du halo de lumière formé par les écrans LCD autour d'une œuvre et son « aura ». Elle explore les intentions de prises de vue et les processus de sélection des images, ainsi que les conséquences des comportements induits par ces habitudes de visite sur les espaces et leur appropriation.

De l'appropriation à l'expression

L'accumulation de centaines, voire de milliers de photographies non seulement d'œuvres, mais aussi d'expositions, avec leur scénographie et leurs outils de médiation, participe de l'élaboration d'une multiplicité de gigantesques bibliothèques personnelles d'un genre nouveau³⁰. Les « collectionneurs d'expositions » (particulièrement nombreux chez les muséologues, mais pas seulement) sont encouragés par les techniques numériques qui mettent à la portée de tous la possibilité d'amasser des images-traces et de se constituer des « expothèques » personnalisées, archives informelles de la mémoire des visites. Ainsi ce couple, ayant collecté des milliers de vues d'expositions placées en écran de veille sur leur ordinateur, joue-t-il régulièrement à deviner celle qui s'y affiche aléatoirement. Au-delà du jeu, c'est un exercice de réactivation de la mémoire, de réanimation d'expositions souvent défuntes. Pour eux, seules tombent dans l'oubli les expositions où la photographie était interdite. Mais la plupart du temps, les usages des photographies prises au musée dépassent le cercle conjugal ou familial.

Quelques cas très rares voient revenir au sein des mondes culturels légitimes (beaux livres ou expositions) les images ainsi produites, démontrant à la fois la possibilité et l'exceptionnalité d'une reconnaissance artistique des photographies de musée. Le texte de Susanna Muston, doctorante en esthétique (chapitre 11), montre combien la frontière est ténue entre photographies au musée et photographies de musée. Elle livre le récit d'un visiteur photographe dont les clichés se trouvent peu à peu légitimés en tant qu'œuvres d'art, bientôt exposées au musée. Un exemple qui « permet d'engager une réflexion tant sur l'utilisation de l'appareil

30 TARDI C., *Représentations documentaires de l'exposition*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.

photographique à l'intérieur des salles de musées que sur la construction de sens que le visiteur attribue aux œuvres (et aux photographies) en les regardant au sein de l'espace muséal».

Toutefois, dans le cas le plus courant, les photographies prises par des visiteurs de musée n'ont pas de vocation artistique à visée professionnelle. Leurs usages se déploient de plus en plus fréquemment sur Internet, sous des formes à mi-chemin entre l'appropriation et la restitution, l'expression personnelle et la prise de parole publique.

Logiques touristiques, démarches amateurs et communautés virtuelles

Les blogs constituent une des formes les plus visibles de la diffusion des photographies amateurs prises dans les musées. Des visiteurs témoignent de leurs visites, déployant un point de vue subjectif sur leur expérience, tout en se portant garant des éléments objectifs de leur compte rendu. Ils sont nombreux à s'inscrire dans l'univers du tourisme, ses passages obligés et ses témoignages vécus³¹. Parfois les photographies de musées se mêlent à d'autres lieux visités, notamment durant les vacances, et ne tiennent qu'une place modeste au sein du compte rendu. Il faut cependant noter la récurrence des musées, qui atteste l'attachement envers l'institution. Si les monuments, les rues, les plages ou les paysages sont des clichés courants, le musée semble largement surreprésenté, ce qui reflète l'importance dans l'esprit des visiteurs de pouvoir en rendre compte. Le phénomène, au fond, n'est pas nouveau. L'attachement résulte d'une construction sociale qui remonte au XIX^e siècle, avec les carnets de voyage puis les guides touristiques qui retracent un passage dans tel ou tel musée³². La mise en ligne de récits de voyage illustrés n'en est que le prolongement démocratisé.

À mi-chemin entre journal intime et journalisme «spontané», certains blogs interrogent le champ de la critique des expositions et renouvellent l'appréhension des différents types de publics. Plus investis, des blogs spécifiques à l'univers des musées ouvrent un nouvel espace public d'expression de la critique. Si le texte y est premier, il est généralement accompagné de photographies des expositions et des musées présentés. Certains professionnels craignent ce mouvement de journalisme amateur du fait même de son non-professionnalisme et des erreurs factuelles qui peuvent s'y glisser. Sont également à souligner l'intérêt de cette démarche pour la notoriété du lieu et le témoignage d'attachement envers les musées que cela représente. Les photographies peuvent être de piètre qualité, ce qui importe, c'est l'expression partagée et la prise de parole suscitée, inscrivant le musée dans une ère de plus grande affirmation démocratique. En outre, ces différents écrits constituent des prolongements de la visite, qui font vivre l'institution dans l'esprit des publics au-delà des limites spatiales et temporelles de cette expérience spécifique – et, partant, interrogent le périmètre de la notion même de «publics».

31 URRY J., 1990, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage ; ROBINSON M. et PICARD D. (éd.), *The Framed World. Tourism, Tourist and Photography*, Londres, Ashgate, 2009.

32 BERTHO-LAVENIR C., *La Roue et le stylo*, Paris, Odile Jacob, 1999.

Par ailleurs, certains sites Internet regroupent des passionnés de tel ou tel musée, ou de tel ou tel type de musées ou d'objets, dans une démarche collective et sans qu'une institution ait cherché à en stimuler l'existence. Des séries d'images, voire des bases de données, sont créées et animées, essentiellement autour des grands établissements internationaux, mais pas seulement. Parfois, ce sont des collections spécifiques qui motivent les démarches, et les collections d'un musée donné apparaissent alors comme des éléments parmi d'autres. Logique de partage et logique d'expertise amateur s'entremêlent, dans une démarche à la croisée de la communauté de fans et de l'encyclopédie participative.

Dans un texte s'intéressant au Plateau des collections du musée du quai Branly, Gaëlle Lesaffre, docteur en sciences de l'information et de la communication (chapitre 9), a « choisi d'interroger un corpus de plus de cinq cents photographies réalisées par cinquante-deux visiteurs photographes et mises en ligne sur le site Internet de partage de photos Flickr ». De l'analyse des cadrages, du choix des clichés mis en ligne et de leurs légendes, elle dégage les dynamiques à l'œuvre, entre « personnalisation et documentation de l'exposition ». Une exposition qui tantôt devient le sujet même de la photographie diffusée, tantôt disparaît au profit de détails, au gré des appropriations, qui oscillent entre adhésion au « discours porté par le dispositif » et « renvoi à des références propres au visiteur, à ses goûts et ses intérêts ».

Séverine Giordan, dans une approche communicationnelle (chapitre 10), s'intéresse à un portail de blogs très prisé des adolescents (Skyrock.com) pour y étudier les contributions comportant des images de visites dans des musées et, ainsi, comprendre la façon dont les « natifs numériques » s'approprient ces lieux. Son texte a « pour objectif d'observer "la photographie" comme pratique collective, au miroir de la culture institutionnelle ». Il en ressort que « la photographie des nouvelles générations, publiée sur des médias qui captent les changements culturels technologiques et s'investissent dans une éthique de la contribution, participe et favorise l'émergence de récits communs », véritables « relais du patrimoine ».

Se trouve alors posée la question de l'encouragement des institutions culturelles envers de tels usages.

La photographie comme instrument des politiques de publics

La langue traduit l'idée lorsqu'elle parle d'« appropriation » des œuvres. Il ne s'agit pas d'en faire sa propriété privée, de les conserver pour soi, mais de les intégrer à son vécu, à son expérience, à son corpus de connaissances. Ainsi va la culture qui se nourrit des découvertes et des partages. Contrairement à la marchandise, elle ne disparaît pas dans sa consommation mais s'y révèle, s'y fortifie et s'y multiplie. De l'éducation artistique à la médiation culturelle, la palette des outils institutionnels de formation du regard est large³³.

33 CHAUMIER S. et MAIRESSE F., *La Médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.

Le rôle du cadrage dans la formation du regard

Le fait de décider, mais aussi d'être actif dans l'expérience d'appropriation en est un élément moteur. C'est pourquoi l'on prend généralement des notes quand on suit un cours ou que l'on entend un conférencier. Si peu de notes sont en réalité relues, cela participe du processus de mémorisation. L'analogie est possible avec la photographie. Prendre une photographie favorise une concentration du regard, la revoir est une occasion de remémoration. Le souvenir des expositions est réactivé par la vision des photographies. Le fait de sélectionner, de cadrer, de construire sa photographie témoigne d'un « regard au travail³⁴ », en lien direct avec une mémoire des œuvres. Il participe à la fois d'un exercice de reproduction du « déjà vu » et de mémorisation de l'expérience. La concentration de la vision pour améliorer le regard et donc la compréhension de l'œuvre n'est pas un thème nouveau. L'art de voir ou l'éloge du regard sont les antennes du musée³⁵. Les surréalistes, déjà, proposaient des subterfuges : ainsi, Man Ray, « Maître des Lumières », remet des lampes torches aux visiteurs alors que Marcel Duchamp éteint les lumières lors de l'inauguration de l'Exposition internationale du surréalisme en 1938³⁶. Ce principe de visite a été repris, depuis, par bien des services éducatifs. Au début du XIX^e siècle, le collectionneur François-Xavier de Burtin relate l'utilisation de divers procédés, et note : « Je ne puis rejeter la méthode de ceux qui, pour mieux jouir de la magie d'un ouvrage, le regardent au travers de la main, ou au travers d'un tuyau, de la forme d'un gros bout d'une trompette, ou d'une forme large, aplatie ou ronde, qui puisse servir pour les deux yeux à la fois. Ces moyens augmentent l'illusion en isolant le tout-ensemble du tableau ou une de ses parties³⁷. »

La pratique photographique comme moyen d'action culturelle

Le musée, comme lieu d'éducation du regard, est bien placé pour accompagner et prodiguer des conseils en matière de photographie. Il peut saisir là une chance de renouveler son dialogue avec les visiteurs. Certains services culturels l'ont bien compris qui non seulement autorisent mais encadrent des ateliers photographiques en leur murs, invitant les visiteurs à exercer leur compétence mais également à en partager le résultat avec l'institution et, au-delà, avec l'ensemble de ses publics, sur place ou à distance. En mettant en place des ateliers ou des séances dédiés à la photographie, en organisant des concours photographiques, en créant des forums de mutualisation et d'échanges des images, en invitant des photographes à témoigner

34 CHRISTIAN M., 1999, « Le regard au Louvre. Une consommation visuelle de masse », *Publics & Musées*, 16, p. 25-40.

35 SALLES G., *Le Regard*, Paris, RMN, 1992.

36 Dans le projet initial, Marcel Duchamp imaginait des éclairages se déclenchant à l'arrivée des visiteurs par des systèmes de cellules photoélectriques.

37 BURTIN F.-X. DE, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture ; suivi d'observations sur les collections publiques et particulières, et de la description des tableaux que possède en ce moment l'auteur François-Xavier de Burtin*, Bruxelles, Imprimerie de Weissenbruch, 1808.

de leur regard personnel sur les collections et à en faire part aux visiteurs dans une exposition, les institutions muséales invitent et incitent les visiteurs à les appréhender de manière active et subjective, à se les approprier, tant pour leurs espaces que pour leurs propositions culturelles.

La troisième partie de l'ouvrage est consacrée aux exemples de prise en compte et d'intégration de la pratique photographique des visiteurs à des politiques d'établissement, que ce soit dans une logique de médiation, de communication ou de participation. Émilie Flon et Dominique Trouche, chercheurs en sciences de l'information et de la communication (chapitre 12), s'intéressent à « un dispositif de médiation conçu en 2007 pour les Journées du patrimoine au musée gallo-romain Lyon – Fourvière, *Le Roman-photo des visiteurs* », qui « proposait de se mettre en scène avec un objet de la collection ». Les auteurs explorent une double interrogation : « Comment une pratique sociale, la pratique photographique des visiteurs, fait-elle évoluer le rapport au patrimoine et aux institutions de patrimoine ? Comment transforme-t-elle les médiations du patrimoine proposées par l'institution ? » Leurs réflexions s'articulent autour de la notion de série et de la question de « la position attribuée aux savoirs dans l'expérience de visite et dans l'expérience photographique ». Noémie Couillard, doctorante en muséologie (chapitre 14), étudie un corpus de « concours photographiques » organisés par des institutions patrimoniales, françaises et étrangères, dans une « logique participative » inspirée de la « culture numérique ». En analysant les contenus aussi bien que les règlements des concours, elle montre que « la participation du public n'est pas sans entraîner des difficultés et des ambiguïtés dans un cadre organisationnel fondé sur des hiérarchies strictes de légitimité », et souligne notamment la prépondérance d'une « grille de lecture artistique » des photographies. Michael Bourgatte et Hécate Vergopoulos, (chapitre 14), s'attachent à une ethnographie des « photocabines argentiques » mises en place au sein de quelques établissements culturels. Pour les auteurs, « il ne s'agit plus d'observer le visiteur tel qu'il choisit le sujet culturel de la photographie en cadrant puis en appuyant sur le déclencheur, mais d'étudier des conditions originales et singulières de production photographique d'autoportraits ». La présence de ces « machines d'un autre temps » « renforce un discours original du lieu de culture sur lui-même » et offre une « trace particulière », qui « permet à l'institution de prendre place dans la vie des usagers-visiteurs en dehors de son enceinte, dans les à-côtés de la pratique culturelle ».

Les processus collaboratifs de documentation des collections

Si les actions participatives peuvent se décliner sous la forme de loisirs culturels et artistiques, elles peuvent aussi engager les visiteurs dans des actions collaboratives à visée scientifique. Pour alimenter des bases de données, les documenter, fournir des indications (par exemple sur le paysage), des participants sont librement invités à donner de leur temps et de leur énergie au profit du musée et de ses activités de documentation et de recherche. Dans ce sens et prolongeant les logiques de type Wiki, les « sciences citoyennes » ouvrent la voie à des expériences prometteuses pour les musées. En étant impliqués, les visiteurs qui mettent à disposition leurs

clichés, pris, par exemple, en suivant un protocole défini et encadré par le musée, permettent d'alimenter en ressources des banques de données qui serviront ensuite aux scientifiques – autant de moyens, pour l'institution, de nouer des liens à long terme avec les visiteurs photographes. Ces pratiques permettent aussi de donner à voir l'activité documentaire et scientifique du musée, de valoriser ses métiers, voire de transmettre ou partager des compétences de classification, de documentation ou de normes photographiques scientifiques avec les participants-contributeurs.

Nathalie Casemajor-Loustau, docteur en sciences de l'information et de la communication (chapitre 15), relate le projet Phoebus du Muséum d'histoire naturelle de Toulouse, qui « consiste à inviter des membres de l'encyclopédie en ligne Wikipédia à venir photographier les objets des réserves pour créer une archive numérique en ligne ». Elle montre que les « liens tissés » autour des « plates-formes numériques » ainsi créées « opèrent une interpénétration de l'espace d'énonciation institutionnel du musée et des espaces de publication non formels sur Internet ». À l'analyse de « la démarche d'échange et de partage qui oriente la relation entre professionnels et bénévoles », elle « constate que, tout en cédant une partie de son contrôle et de son autorité sur la circulation, l'exploitation commerciale et la réinterprétation des images de sa collection, l'institution muséale tend à maintenir son autorité, son expertise et sa légitimité scientifique par l'encadrement de la qualité des documents photographiques produits ».

Enfin, le texte de Martine Corral-Regourd et Jean-Michel Tobelem propose une réflexion stimulante pour prolonger ces débats. En guise d'ouverture à de nouvelles perspectives et en conclusion de l'ouvrage, le texte d'André Gunthert propose une vision susceptible d'animer des développements ultérieurs. Enfin, Jacqueline Eidelman explique, dans une postface, les enjeux pour le ministère de la Culture et de la Communication.

Outre les auteurs, nous remercions également pour leurs contributions visuelles, les artistes qui ponctuent chaque partie avec des propositions originales autour de la photographie au musée. Hilli Hassemer présente une partie de son travail conduit au Louvre autour des visiteurs photographes de la Joconde. Corinne Vionnet pose son regard sur la production des touristes. Gérald Ritter témoigne d'un travail conduit avec des élèves au musée. Enfin, Robert Baronet propose un regard décalé sur les coulisses du musée, rappelant que le musée n'est pas qu'un lieu d'exposition. La photographie dévoile aussi ce qui reste caché.

Chapitre 2

L'interdiction de photographier au musée. Enfreindre le droit du public ou défendre l'intérêt du service public ? Un dilemme juridique à (ne pas) résoudre

Annie Héritier

« La photo n'est pas l'ennemie du musée. Comme la majeure partie de la pratique photographique privée, ce qu'elle manifeste est d'abord de l'amour. Refuser aux gens d'aimer les œuvres à leur manière est un acte d'une grande brutalité et un insupportable paradoxe au regard des missions du musée¹³. »

Les musées seraient devenus une scène de crime. Un crime culturel qui ne permit tout de même pas aux *Experts* de traverser les océans pour venir mener l'enquête mais suscita des suspicions dans les mondes de l'art et des soupçons parmi les juristes ; mais ces derniers ne pouvaient condamner sans instruire cette affaire et se retrouvèrent devant les scellés apposés par les forces de police. Tout pourtant avait bien commencé. Au début des années 2000, les auteurs découvraient le renouveau et l'amélioration nécessaire du musée, espace muséal affecté à l'usage du public. Les hommes de loi entrèrent en scène, la loi sur les musées, promulguée en janvier 2002, marquant de son sceau le rapport essentiel comme génétique du musée avec le public. Mais une première effraction continue fut commise durant quelques mois en 2005, période durant laquelle les responsables du Louvre décidèrent une interdiction partielle des prises de photographies dans les salles les plus visitées ; elles y renoncèrent, manifestement du fait de l'impossibilité de la faire appliquer. Comme le facteur sonne toujours deux fois, le crime se répéta quelque cinq années plus tard – à croire que les responsables des musées se soumettent à une loi de l'imitation les légitimant dans un « iconoclisme¹⁴ » muséal : alors que certains lieux culturels encouragent leurs visiteurs à s'emparer du lieu « (em)portable¹⁵ » par leurs photographies parfois même exposées, suivant l'exemple d'autres musées en Europe – le Prado, le Rijksmuseum, la Tate Modern – ou en France – le musée de l'Orangerie pour les salles des Nymphéas, le musée Granet, le musée Bonnard au Cannel –, le musée d'Orsay, musée national, établissement public labellisé « Musée de France » depuis 2002, prohiba de façon générale une

13 GUNTHERT A., « La photo au musée, ou l'appropriation », février 2011, <<http://culturevisuelle.org/icones/1416>>.

14 BESANÇON A., *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclisme*, Paris, Gallimard, 2000.

15 <http://www.lefigaro.fr/culture/2012/01/25/03004-20120125ARTFIG00580-le-musee-a-travers-le-portable.php>

telle pratique. Les autorités muséales¹⁶ et politiques¹⁷ – le ministre de la Culture – évoquent des mesures de police administrative pour justifier la décision prise en invoquant l'obligation « de préserver le confort de la visite et la sécurité des œuvres comme des personnes ». Des médecins légistes furent appelés en renfort et constatèrent que le service public muséal était devenu un malade « non imaginaire » et que, s'il ne risquait pas ses jours après l'agression, il risquait de garder des séquelles durables de cette décision administrative, le ministre de la Culture laissant la responsabilité de faire aux établissements. « La mission première des musées est d'être le gardien des œuvres, de les préserver par tous les moyens juridiques et techniques¹⁸. »

Il va alors de soi que les autorités muséales sont dans l'obligation de prendre toutes les mesures nécessaires à des fins de protection et l'interdiction de photographier ou, du moins, l'interdiction de photographier dans certaines situations ou par certains moyens, fait partie de ces possibilités. Dès lors, c'est à bon droit que l'article 27 du règlement type des musées proposé par la direction des Musées de France en 1979 subordonne l'usage de flashes, lampes à incandescence ou support à l'autorisation individuelle du chef d'établissement, afin de ne pas « créer un risque pour les œuvres d'art¹⁹ ». Par nécessité, l'usager d'un service public est toujours un administré et, à ce titre, la première relation qui s'établit entre l'administration du musée et le public est fondée sur la contrainte magistralement décrite par Paul Valéry dès 1923 : les individus voulant entrer dans un musée doivent accepter des normes édictées unilatéralement, publiées dans des règlements intérieurs, posant des interdits et prescrivant l'adoption de certains comportements. François Dagognet note que le musée contrôle ses spectateurs, à l'image de l'école, la prison ou l'hospice²⁰ : il est incontestable que le public pénètre un monde policé – on trouve à l'entrée de tous les musées une série d'instructions à suivre lors de la visite – où les règles de la civilité s'imposent²¹ ; le public entre en communication avec les œuvres dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités et s'inscrit dans un système de conventions et de limitations. Il devient, en respectant ces obligations, acteur – responsable qui plus est – du bon fonctionnement de l'institution muséale.

16 http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Decision_2010-55_-_Interdiction_de_photographier.pdf

17 En réponse à la question écrite d'un député UMP, <http://questions.assemblee-nationale.fr/q13/13-81937QE.htm>. Cf. également <<http://www.louvrepour tous.fr/Que-pense-Mitterrand-des-photos,626.html>>.

18 CORNU M., MALLET-POUJOL N., *Droit, œuvres d'art et musées. Protection et valorisation des collections*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 16.

19 <http://archives.assemblee-nationale.fr/6/cri/1979-1980-ordinaire1/056.pdf>

20 DAGOGNET F., *Le Musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 31 : « Nous connaissons d'autres institutions ou pratiques de la collection et de l'enfermement : l'asile, l'hôpital, la prison, l'école, la caserne, etc. Or, le musée les réunit toutes : en effet, il tient de l'école par sa volonté didactique et ses préoccupations historisantes ; il évoque la prison avec ses surveillances, ses barrières, ses interdits, sans compter son silence et ses longs couloirs : il ressemble à l'hôpital ou à l'asile par le fait qu'il recueille souvent des épaves plus ou moins détériorées, sauvées du désastre ou de l'âge, traitées d'ailleurs en conséquence de nombreux soins : la désinfection, les prothèses et les restaurations consolidantes. Il conjoint donc les trois : une école, une prison, un hospice. »

21 GUGLIELMI G. J. et KOUBI G., *Droit du service public*, Paris, Montchrestien, 2011, p. 774.

Pour adapter le musée au développement du numérique²² qui instille un aspect allographique²³ au cœur même du champ artistique autographique²⁴, les responsables d'Orsay ont entendu réguler les visites du public amateur puisque ne sont pas visées les « photographies œuvres²⁵ » réalisées par ceux payant la taxe spéciale sur « le droit de peindre, dessiner, photographier ou cinématographier dans les musées » instaurée par la loi de finances de 1921²⁶ ou des redevances d'occupation du domaine public²⁷. Usant finalement d'une interprétation passée du droit d'auteur, les autorités muséales oublient que leur propriété – ou la propriété de la collectivité publique dont elles relèvent – est le bien lui-même et non l'image de celui-ci : depuis 2004, la Cour de cassation, opérant un revirement de jurisprudence²⁸, nie en effet au propriétaire d'un bien le droit exclusif de contrôler l'image de celui-ci²⁹. S'il s'agit bel et bien de préserver la sécurité des œuvres, la légitimité de la décision du musée d'Orsay ne pose aucun problème ; il en est de même de la sécurité des visiteurs au nom de l'idée d'une sûreté que doit assumer et assurer, à défaut de mettre en œuvre sa responsabilité, l'administration muséale et du principe de précaution qui en découle, ou encore de la protection de l'avenir financier de l'institution muséale par la valorisation de son patrimoine immatériel³⁰, domaine privé de la personne publique³¹. Mais *quid* de la légalité de cette mesure ? L'administration amalgame la prise de photographies – interdite – et leur utilisation ultérieure, de surcroît éventuelle – ignorée. Il convient donc de distinguer ces deux moments pour constater que, sous l'apparence d'une interdiction de photographier, il s'agit en fait de réguler l'usage et l'emploi des photographies par le public visiteur, ce qui remet en cause des droits que la société accorde aux individus.

22 WELGER-BARBOZA C., *Le Patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiatique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

23 BENHAMOU F. et CORNU M., « Accès aux fonds patrimoniaux et culture de gratuité. La constitution d'une mémoire patrimoniale et le droit d'auteur », in BENHAMOU F., CORNU M. (dir.), *Le Patrimoine culturel au risque de l'immatériel. Enjeux juridiques, culturels, économiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 102.

24 GOODMAN N., *Langages de l'art*, 1968, Nîmes, J. Chambon, 1990, trad. Française 1990. Cf. aussi SOURIAU E., *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947 ; GENETTE G., *L'Œuvre de l'art. Immanence ou transcendance*, Paris, Seuil, 1994, vol. I.

25 GLEIZE B., *La Protection de l'image des biens*, Paris, Defrénois, Lextenso Éditions, 2008, p. 67.

26 Cette disposition a été par la suite modifiée plusieurs fois, en 1949 et 1981. Cf. WOLKOWITSCH G., *Archives, bibliothèques, musées : statut des collections accessibles au public*, Presses universitaires Aix-Marseille/Economica, 1986, p. 245.

27 L. 2125-3 du Code général de la propriété des personnes publiques.

28 Cour de cassation, 1^{re} chambre civile, 10 mars 1999, arrêt Gondrée, *Le Dalloz*, 1999, I, p. 319-322 ccl. Agostini.

29 Cour de cassation, Assemblée plénière, 7 mai 2004, *Le Dalloz*, 27 mai 2004, n° 21, p. 1459, note Atias ; *RTD civ.*, 2004, note Revet, spéc. p. 528.

30 DREYFUS J.-D., « La valorisation par l'État de son patrimoine immatériel », *AJDA*, 2009, p. 696 ; SAUVÉ J.-M., Allocation d'ouverture du colloque organisé à l'ENA le 16 mars 2012, « Le patrimoine immatériel des personnes publiques », dans le cadre des Entretiens du Conseil d'État en droit public économique.

31 GAUDEMET Y., *Droit administratif des biens*, Paris, LGDJ, 2008, p. 321-322.

Interdire le droit à photographier : méconnaître des droits du visiteur muséal

Si le visiteur du musée, en particulier l'amateur, accomplit déjà, par sa visite et par le regard qu'il porte sur les œuvres, un geste, un mouvement³² vers le musée, il va sans dire que les autorités muséales, en interdisant la prise de photographies, ne respectent pas certains de ses droits et de ses libertés.

Une méprise : le musée, espace public dédié au plaisir du public

Certes, il est toujours possible de se moquer de ce public qui, en masse, se presse dans certains musées, à certains moments de l'année, au gré des événements culturels et se conduit en consommateur boulimique happé par un divertissement proposé par une industrie muséale l'autorisant à ignorer les œuvres exposées et le poussant à acheter ces mêmes œuvres sous une forme autre : carte postale, CD-ROM, calendrier, tee-shirt, vase, magnet, etc. Il serait alors toujours possible – et peut-être de bon ton – de voir dans ce visiteur consommateur le sosie de l'amateur des biens culturels de masse : un consommateur peu réfléchi, très peu individualisé, passif et acclamatif, voire peu participatif. Pourtant, si on en croit l'histoire muséale, cet intérêt porté aux souvenirs de la visite est ancien, les musées de l'Ancien Régime engendrant déjà ces comportements³³. Dans ce cas, rapporter « quelque chose » du musée serait une manière de continuer cette visite ou de la clore mais en l'intégrant à son propre patrimoine. La prise de photographie ne relève-t-elle pas de ce même parcours³⁴ ? Au-delà de la capacité de certains à réaliser un vrai travail photographique, il y a le plaisir du moment photographique – le « clic-clac de la photo », auraient dit les enfants de la génération précédente – plaisir que manifestement les autorités muséales veulent gâcher.

Une telle volonté heurte le droit sur deux points. Il est tout d'abord rappelé dans l'article L. 410-1 du Code du patrimoine que le musée est « toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public ». Cette définition est complétée par l'énumération des missions permanentes des musées : « Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections » ; « Rendre leurs collections accessibles au public le plus large » ; « Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de

32 CHRISTIAN R., *L'Âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 207-213.

33 Les visiteurs des musées achètent même des produits dérivés, comme des bibelots, dès 1785, à la sortie des musées d'Italie. Cf. POULOT D., « La naissance d'une tradition européenne », *Publics et projets culturels. Un enjeu des musées en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 31.

34 CHAUMIER S., PARISOT V., « Un nouvel interdit au musée : la photographie ? », *La Lettre de l'Ocim*, n° 115, janvier-février 2008, <http://doc.ocim.fr/LO/LO115/P.23-30.pdf>; ROUSTAN M., « La pratique photographique, révélateur des échanges entre visiteurs », *Les Cahiers du musée des Confluences*, vol. 3 : *Les Échanges*, juin 2009, <https://docs.google.com/file/d/1Gs3_KT1S_mAGDDDDxpW6ofZp-P_IZi2qFoXy_I0m6_HFuq9JdyjcIwceqBwgW/edit?hl=fr&pli=1>.

tous à la culture » ; « Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion ». Le terme « plaisir » n'est pas un terme usité classiquement par le législateur ; il est donc important d'en souligner l'emploi, même si à l'évidence on ne peut attaquer une décision administrative parce qu'elle ne respecterait pas ce plaisir. Toutefois, le droit considère les nécessités des politiques culturelles qui, devant séduire les visiteurs, ne peuvent négliger le ressenti du public. Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler la prolifération des fameux « droits à ³⁵ » dans l'arsenal juridique français ³⁶, droits subjectifs définis par l'objet sur lequel ils portent – droits à l'éducation, à la vie privée, à l'image, à la culture, etc. –, reconnus et protégés dorénavant par le droit international et européen. N'y aurait-il pas ici dans le fait d'interdire de photographier une contrariété avec ce « droit à » la culture, reconnu dans différents textes – la Déclaration universelle des droits de l'homme du 10 décembre 1948 ³⁷, le Préambule de la Constitution de 1946, intégré au bloc de constitutionnalité. Si le terme culture employé en 1946 ne l'est certainement pas dans le sens que nous lui connaissons maintenant – celui qui serait retenu par le juge constitutionnel –, il n'en demeure pas moins que ce serait aller trop vite en besogne que de revendiquer en l'espèce ce droit subjectif autorisant à l'individu la possibilité d'exercice des prérogatives individuelles juridiquement sanctionnées ; il est au mieux l'expression de l'exercice d'un droit d'accéder matériellement à la culture ³⁸. Il est aussi traditionnel de considérer que la liberté de réaliser une image est incluse dans la liberté individuelle considérée par le Conseil constitutionnel comme un des principes fondamentaux garanti par les lois de la République proclamés par le Préambule de la Constitution de 1946, réaffirmée par l'article 66 de la Constitution de la V^e République. Il serait aussi possible de percevoir dans le fait de photographier une liberté de création, qui, si « elle n'existe pas en elle-même ³⁹ », et si elle n'est pas expressément consacrée en droit français, peut être rapprochée de la liberté d'expression, d'opinion et de communication ⁴⁰.

35 PICHARD M., *Le Droit à. Étude de législation française*, Paris, Economica, 2006.

36 L'article 300 de la Constitution de 1795 affirme que « les citoyens ont le droit de former des établissements particuliers d'éducation et d'instruction, ainsi que des sociétés libres pour concourir aux progrès des sciences, des arts et lettres ». Il faut attendre 1946 pour que le droit à la culture soit expressément consacré. Le projet d'avril 1946 de la Première assemblée constituante proclame à l'article 25 de la déclaration des droits : « La culture la plus large doit être offerte à tous sans autre limitation que les aptitudes de chacun. Tout enfant a droit à l'instruction et à l'éducation dans le respect de la liberté. » De même, le Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946 énonce expressément le droit à la culture : « La nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte, à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. »

37 Aux droits politiques et intellectuels, qui depuis les Déclarations du XVIII^e siècle définissaient les libertés des individus face à l'État, la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948 adjoignit les droits revendiqués depuis le XIX^e siècle par la tradition socialiste que sont les droits économiques et sociaux. Les droits culturels énoncés dans ce texte comme à l'article 22 – « Toute personne, en tant que membre de la société, a le droit à la sécurité sociale ; elle est fondée à obtenir la satisfaction des droits économiques, sociaux et culturels indispensables à la dignité et au libre développement de sa personnalité [...] » – concordent avec l'idée que les individus doivent pouvoir accéder à la culture et aux biens culturels. Tel une réponse à l'ordonnance de Goebbels qui, le 12 novembre 1938, interdisait aux juifs de prendre part aux diverses manifestations de la culture allemande, l'article 27 précise : « Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. »

38 CORNU M., *Le Droit culturel des biens, l'intérêt culturel juridiquement protégé*, Bruylant, Bruxelles, 1996, p. 521-525.

39 BRUGUIÈRE J.-M., *L'Exploitation de l'image des biens*, Guide Légipresse, 2005, p. 35.

40 GLEIZE B., *La Protection...*, *op. cit.*, p. 246-254.

Il est à rappeler aussi que ces biens photographiés sont des biens tombés dans le domaine public, appartenant au moins symboliquement aux visiteurs du musée.

Une omission : le musée, espace public destiné au domaine public muséal

Si la France n'a pas inventé le musée, elle a bel et bien inventé la notion de patrimoine culturel⁴¹ et, pour ce faire, a promu l'idée de l'appropriation collective de la collection, comme universalité de droit et de fait, par la nation. Dès lors, il revient au musée de prendre en charge « le droit du peuple d'entrer en pleine possession de ce qui est de plein droit la propriété universelle du genre humain⁴² ». Cette affirmation est une antienne du débat révolutionnaire. Les biens muséaux – comme l'ensemble des biens patrimonialités – sont devenus avec la Révolution des biens publics appartenant au public, propriété commune, sacrée et inviolable⁴³. Le musée révolutionnaire – comme d'ailleurs le musée royal imaginé dès 1750 – est un musée public en ce sens qu'il est destiné au public : le secret de l'exposition s'estompait ; il disparaît dorénavant⁴⁴. Les œuvres exposées sur les cimaises du musée d'Orsay ne sont pas couvertes par le droit d'auteur et sont tombées dans le domaine public, pouvant offrir aux yeux de certains juristes un « objet de jouissance commune⁴⁵ » ou une « chose commune⁴⁶ » et cette propriété publique n'a de sens que si elle s'accompagne d'un usage et d'une jouissance réelle et effective de ces biens⁴⁷. C'est, finalement, en ces termes que la Fédération française des sociétés d'amis de musées s'est opposée à la décision du musée d'Orsay avançant les arguments politiques de la participation de la citoyenneté à la démocratisation culturelle et la référence juridique à la domanialité publique⁴⁸.

En effet, le Code général de la propriété des personnes publiques introduit pour la première fois dans les textes une définition du domaine public jusqu'alors déterminée par la jurisprudence. Son article L. 2111-1 dispose ainsi que « le domaine public d'une personne publique [...] est constitué des biens lui appartenant qui sont soit affectés à l'usage direct du public, soit affectés à un service public pourvu qu'en ce cas ils fassent l'objet d'un aménagement indispensable à l'exécution des missions de ce service public » ; l'article suivant précise : « font également partie

41 HÉRITIER A., *Genèse de la notion juridique de patrimoine culturel*, Paris, L'Harmattan, 2003.

42 GEORGEL C., « Le musée et les musées : un projet pour le XIX^e siècle », *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Musée d'Orsay, 7 février – 8 mai 1994, Paris, RMN, 1994, p. 16.

43 HÉRITIER A., *Genèse...*, *op. cit.*

44 *Ibid.*, « Les guides de voyages et le patrimoine artistique. Quelques éléments pour comprendre le statut juridique des musées de la France, de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration », *Archives et Bibliothèques de Belgique*, 2004, p. 63-98 ; « Tourisme et patrimoine culturel au XVIII^e siècle. Les guides de voyage comme outil de connaissance », in LAZZAROTTI O., VIOLIER P. (dir.), *Tourisme et patrimoine, un moment du monde*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 2007, p. 15-32.

45 CORNU M., *Le Droit culturel...*, *op. cit.*, p. 498.

46 CHOISY S., *Le Domaine public en droit d'auteur*, Litec, IRPI, 2002, p. 72.

47 TOUZEAU L., *La Protection du patrimoine architectural contemporain : recherche sur l'intérêt public et la propriété en droit de la culture*, 2010, Paris, L'Harmattan.

48 <http://www.latribunedelart.com/la-federation-francaise-des-societes-d-amis-de-musees-contre-les-interdictions-de-photographier-article003087.html>

du domaine public les biens des personnes publiques [...] qui, concourant à l'utilisation d'un bien appartenant au domaine public, en constituent un accessoire indissociable» comme notamment les collections des musées. Cette définition est renforcée par la loi sur les musées puisque l'article L451-5 du Code du patrimoine précise que «les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public et sont, à ce titre, inaliénables». Dès lors, il est indiscutable que les œuvres exposées sur les cimaises du musée d'Orsay, relèvent de la domanialité publique à ce titre et en référence à l'article L. 123-1 du Code de la propriété intellectuelle protégeant dans le temps, durant soixante-dix ans, les droits patrimoniaux de leur auteur, et laissant filer dans le domaine public les œuvres au-delà de ce temps⁴⁹. Le droit d'auteur ne peut donc être avancé pour justifier une interdiction de photographier. Il ne peut l'être non plus pour légitimer l'interdiction de fait de l'usage de ces photographies imposée administrativement. Comme exercice d'une liberté, l'acte de photographier, fait naître «un objet spécifique appropriable⁵⁰», objet créé, création devenant un bien juridique, que son auteur peut garder par-devers lui – on est ici dans l'exception de la copie privée d'une œuvre divulguée⁵¹ – ou exposer au regard d'autrui.

Revendiquer *in petto* un droit sur l'usage de la photographie : reconnaître l'exploitation marchande de l'image du bien muséal

Les musées tentent continuellement de se manifester hors de leurs propres murs. Pressés par des considérations financières et politiques, une commercialisation⁵² d'images reproduites des biens conservés a été entreprise, faisant entrer le musée dans l'ère de l'immatériel : il affronte alors d'autres images exposant aussi le musée, risquant de lui porter un préjudice financier, les droits intellectuels soutenant cette problématique nouvelle.

49 «L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent.»

50 COHEN D., «La liberté de créer», in CABRILLAC R., FRISON-ROCHE M.-A., REVET T. (dir.), *Libertés et droits fondamentaux*, Paris, Dalloz, 2007, p. 444.

51 L'art. L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle dispose que «lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : [...] 2° Les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective [...]»

52 CORNU M., «L'Image des biens publics», in *L'Image*, Journées nationales de l'association Henri Capitant, Paris, Dalloz, 2005, t. VIII, année 2003 – Journée de Grenoble, p. 77, p. 85-86 : «Les hésitations se sont surtout manifestées dans les rapports entre le commercial et le culturel, caractéristiques parfois difficiles à dissocier. Un certain nombre de publications culturelles revêtent un caractère commercial, par exemple la vente de "beaux livres", la reproduction d'œuvres des musées sur toutes sortes de supports multimédia, produits dérivés. La question peut se poser de savoir si le caractère économique de l'utilisation en disqualifie la dimension culturelle.»

Un risque : le musée, espace public dévoilé par une « publicisation » privée

La photographie demeure même lorsque le bien est modifié ou a disparu⁵³. La disjonction entre le bien et son image a donc, de ce point de vue, toujours été appelée à des fins de conservation, de protection⁵⁴ et de connaissance. Il n'est qu'à rappeler la conservation et les musées de papiers sous l'Ancien Régime⁵⁵. Les musées, comme d'ailleurs le ministère de la Culture, ont entendu profiter de la révolution numérique et ont créé leur propre site, mettant en réseau des nombreux documents et images⁵⁶. Il revient à la Réunion des musées nationaux (RMN), créée en 1895, devenue établissement public industriel et commercial en 1990, comme « caisse de mutualisation » de contribuer à l'enrichissement des musées nationaux et de favoriser la fréquentation des musées et la connaissance de leurs collections en éditant et diffusant des produits dérivés et des ouvrages, et en organisant des expositions ou en exploitant de façon directe ou concédée des espaces commerciaux divers, restaurants salles de conférences ou de concert...

Il ne faut pas oublier que l'essence même du patrimoine renvoie à une idée de l'invention sociale, à une logique d'appropriation publique et de responsabilité collective à son endroit. Les musées et les œuvres qu'ils renferment ne peuvent échapper à la nécessité d'associer les populations à leur gestion ou à leur conservation. La connaissance des biens muséaux et, partant, de leur intérêt, de leur histoire, ne doit pas rester celle des « sachants » ; chacun doit pouvoir s'approprier ces biens à des fins de connaissance, ce qui leur assurera une audience différente certainement, moins institutionnelle, mais plus large, les œuvres étant plus à même d'être vues, comprises et assimilées. Il est frappant d'apprendre que les articles de Wikipédia sur les contenus du British Museum sont plus consultés que ceux du site officiel⁵⁷ ! La photographie d'une œuvre muséale par un visiteur participe à sa visite, tout en ayant une fin plus politique ou sociale qui n'est pas sans rappeler la belle expression de Babelon et Chastel, lorsque, décrivant la formation des collections privées au XVIII^e siècle, ils écrivaient qu'elles formaient un patrimoine « privé par sa nature, collectif par son audience⁵⁸ ». C'est la muséologue Elsa Olu qui précise ce double geste : « L'acte photographique est un acte muséologique et muséographique par excellence, qui commue le visiteur en acteur du musée :

53 BENABOU L., « La propriété schizophrène : propriété du bien et propriété de l'image du bien », *Droit et Patrimoine*, n° 91, 2001, p. 87.

54 Le législateur a prévu la possibilité de reproduction d'une création artistique sans avoir besoin de l'accord de son auteur, pour des raisons diverses comme celle de l'intérêt général. En matière de musée, l'article L 122-5 8° du Code de la propriété intellectuelle permet la reproduction d'une œuvre effectuée à des fins de conservation. Il va sans dire que l'hypothèse est rare puisque les œuvres muséales à ce point dégradées sont des œuvres appartenant au domaine public dont la reproduction est libre.

55 Le document remplace le monument. La matérialité de l'œuvre ne prime pas ; elle est reléguée au profit de sa représentation picturale permettant l'émergence d'un patrimoine de papier fait pour un « musée d'images ». Cf. CHOAY F., *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p. 64.

56 VIDAL G., « Les images de musées sur l'Internet : entre médiation et médiatisation », *Champs visuel*, n° 14 : L'Image et les Musées, 2000, p. 146-165.

57 <http://hyperbate.fr/dernier/?p=15144>

58 BABELON J.-P., CHASTEL A., « La notion de patrimoine », *Revue de l'art*, n° 49, 1980, p. 17.

par lui, il devient possiblement collectionneur (qui tisse un lien affectif à l'œuvre), conservateur (il archive sur sa carte flash), propriétaire (il fait "son" musée), commissaire d'exposition (il organise ses dossiers, rapproche les œuvres de clic en clic selon son discours propre...), (auto)médiateur (il développe un discours explicatif, adjoint des commentaires écrits captifs au fil du Web ou des impressions enregistrées, assure leur transmission à des tiers *via* les sites participatifs, blogs, forums, chats...) ⁵⁹...

Tombées dans le domaine public, les œuvres muséales peuvent être exploitées librement par le public : leur image est d'ailleurs « la matière première idéale pour les créateurs d'œuvres multimédias *off line* et de sites Internet ⁶⁰ ». La liberté de publier une image est incluse dans les libertés de communication et d'expression considérées par le Conseil constitutionnel comme des libertés constitutionnelles. Les cours administratives d'appel de Nantes et de Lyon avaient d'ailleurs récemment, en 2010 et 2011, donné raison à des photographes professionnels auxquels les autorités muséales avaient refusé le droit de photographier des œuvres à des fins de publication en rappelant que l'autorité administrative affectataire de dépendances du domaine public doit gérer celles-ci dans l'intérêt général tout en considérant le principe de la liberté du commerce et de l'industrie ⁶¹. Si le Conseil d'État, dans son arrêt du 29 octobre 2012, estime que l'acte de photographier, dans un but commercial, des œuvres muséales, constitue une utilisation privative du domaine public, nécessitant une autorisation que l'administration n'est jamais tenue d'accorder, il restreint son analyse à la captation de l'image, évacuant ainsi la question de l'exploitation commerciale de l'image du bien exposé et exclut donc la prise de photographie à des fins d'usage privé de sa décision ⁶². Appréhendées par le média numérique, les œuvres deviennent des biens publics affectés à la libre jouissance de tous ⁶³. Il n'en demeure pas moins que l'utilisation des images doit se faire dans le respect des prérogatives morales du créateur, voire du propriétaire des œuvres. L'usage de la photographie d'une œuvre muséale causant un trouble anormal au musée – ou de la collectivité propriétaire, en l'espèce l'État – pourrait éventuellement justifier une telle interdiction ⁶⁴. Cette hypothèse avait été envisagée par la cour administrative de Nantes puisque le refus de photographier était justifié par « le souci de [...] garder un contrôle sur ce droit afin qu'il ne soit pas porté atteinte, par une divulgation non maîtrisée et non contrôlée, à l'image de ces œuvres et à leur intégrité ⁶⁵ ».

Dès lors, les photographies numériques permettent ou, du moins, sont en mesure de permettre une disponibilité pour tous, une connaissance de tous, une circulation

59 OLU E., « Photographie, musée et pouvoir : formes, ressorts et perspectives », *La Lettre de l'Ocim*, n° 117, 2008, <<http://ocim.revues.org/326>>

60 CHOISY S., *Le domaine public...*, *op. cit.*, p. 4

61 <http://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&cidTexte=CETATEXT000024942383&fastReqId=704020905&fastPos=1>

62 www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&cidTexte=CETATEXT000026555851.

63 LESSIG L., *L'avenir des idées, le sort des biens communs à l'heure des réseaux numériques*, Lyon, Pul, 2005.

64 Ce pourrait être le cas d'une image « faussée ». Cf. CHABIN M.-A., « L'ère numérique du faux », *Médium. Transmettre pour innover*, avril 2012, n° 31, p. 46-66.

65 DEGOMMIER S., « Liberté du commerce et de l'industrie et gestion des musées », *AJDA*, 2010, p. 1475.

des savoirs, une diffusion du patrimoine. Elles créent l’immensité et l’impossible finitude d’un « musée virtuel en mode ouvert⁶⁶ ». Le caractère numérique de la photographie accélère sa mobilité alors que le bien muséal doit rester à l’intérieur du musée, à tout le moins dans les mailles du réseau des musées labellisés. Les visiteurs photographes amateurs participent donc à une mission culturelle, sans exclusion ni rivalité, mais comme de simples spectateurs devenus à leur propre échelle acteurs du monde patrimonial, risquant aux yeux de l’administration de porter un préjudice financier au musée.

Un péril : le musée, espace public protégeant son patrimoine incorporel

Certes, l’art n’a pas de prix. Les musées regorgent donc de biens de valeur mais qui n’ont pas de prix... mais qui nécessitent forcément des deniers. Les collectivités publiques – même l’État – à jamais emportées dans une quête financière sans fin ont promu une gestion nouvelle des musées⁶⁷. Le « Louvre » est devenu une marque⁶⁸, des sponsors sont invités, les mécènes sont sollicités de même que des marques sont tolérées lorsqu’elles filment une publicité dans l’enceinte même d’un musée⁶⁹. L’édition de produits dérivés participe au financement nécessaire des musées. Aucun texte législatif ne confie de monopole aux services de l’État quant à l’exploitation des reproductions des images d’œuvres ici exposées⁷⁰ tandis que la liberté du commerce et de l’industrie, non expressément constitutionnalisée mais incluse dans la liberté d’entreprendre – elle constitutionnalisée – inclut la liberté d’exploiter l’image prise. Il est de jurisprudence constante par ailleurs que l’accès au domaine public ne peut pas être réglementé dans le but de protéger le service public contre la concurrence du secteur privé. Les autorités ont-elles entendu protéger la manne que représentent les droits photographiques ?

L’argument est éludé par les autorités muséales et le ministre. Mais n’est-ce pas là l’enjeu de cette interdiction ? Si des ventes de cartes postales, même substantielles, ne dépend pas la viabilité d’Orsay, la raison demeure financière. L’autorité muséale a entendu protéger son patrimoine incorporel et, à plus long terme, la possibilité d’une politique culturelle par des apports financiers⁷¹. L’exploitation – commerciale ou non – par les visiteurs des images permises par le numérique⁷²,

66 BENHAMOU, CORNU, « Accès aux fonds patrimoniaux... », *op. cit.*, p. 103.

67 TOBELEM J.-M., *Le Nouvel Âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, A. Colin, 2010.

68 CORNU M. et FRIGO M., « L’accord portant création du Louvre Abou Dabi, musée universel : une double invention culturelle et juridique », *Annuaire français de droit international*, 2010, p. 111-135.

69 <http://next.liberation.fr/mode/01012382439-les-mannequins-d-etam-se-deshabillent-au-musee-d-orsay-qui-veut-porter-plainte>

70 WOLKOWITSCHE G., *Archives, bibliothèques, musées...*, *op. cit.*, 1986, p. 246.

71 MALWÉ C., *La Propriété publique incorporelle : au carrefour du droit administratif des biens et du droit public économique*, thèse de doctorat, université de Nantes, faculté de droit et des sciences politiques, 2008.

72 « À l’heure où l’objet dématérialisé (l’image numérique) a acquis non seulement une fonction mais une valeur, où le principe d’inaliénabilité des collections est remis en cause, l’institution peut appréhender l’acte photographique non plus seulement comme un “rapt” symbolique, mais comme réelle dépossession, atteinte à son intégrité, à son essence même (la collection) et à sa fonction (être l’unique conservatoire des objets). » [OLU E., « Photographie, musée et pouvoir... », *op. cit.*]

« parce qu'associée à la non-exclusion [...] conduit à l'impossibilité d'écarter de l'usage un individu ne concourant pas au financement du bien ⁷³ ». L'évidence est de rappeler que les politiques de numérisations des biens muséaux ont un coût. C'est faire état aussi d'une opposition entre la sphère publique et la sphère privée, la première étant obligée d'inventer des politiques tarifaires alors que la seconde lève l'étendard de la gratuité, se défaussant peut-être sur un financement marchand comme celui de la publicité. Ne pourrait-on pas également imaginer que l'immatérialité induite de la collection risque de faire perdre son « aura » – qui n'est ni sa valeur symbolique ni son intérêt public, qui est autre assurément – à l'authenticité du bien muséal. Et donc son attrait pour le public...

Les responsables du musée d'Orsay revendiquent illégalement un droit sur l'image des biens que les cimaises exposent, droit absorbé dans le droit de propriété des œuvres. Marie Cornu entre de plain-pied dans la condamnation de la politique – ou de la non-politique – envisagée par les responsables du musée d'Orsay lorsqu'elle écrit, à propos des interdictions imposées aux visiteurs, que « l'institution d'un monopole analogue à celui dont dispose l'auteur est [...] tout à fait abusive, seuls les impératifs de protection pouvant légitimer un contrôle ⁷⁴ », alors que Berengère Gleize s'interroge presque candidement « sur la légalité de ces règlements et sur leur éventuelle confrontation (devant le juge administratif, lors d'un recours pour excès de pouvoir par exemple) avec les droits et libertés fondamentaux ⁷⁵ ». Les enjeux recherchés par les autorités muséales sont certes légitimes, mais la décision administrative est illégale. Au surplus, elle pose une question politique et sociale. La volonté de démocratiser la culture, souci hérité des Lumières, est encore, selon la formule d'Habermas, un « projet inachevé », et sans doute destiné à le rester. Restreindre l'appropriation du musée par les visiteurs est prendre un risque aux facettes multiples : culturelles indubitablement ; politiques nécessairement. Le visiteur du musée, s'il est moins administré qu'usager, garde, de ce fait, une certaine « faculté de choix, une distance critique, une marge d'autonomie ⁷⁶ ». Interdire au public amateur de prendre des photographies et, donc, en quelque sorte, de s'appropriier sa propre visite au musée, c'est prendre le risque de le frustrer et faire un pari sur son non-retour. Or, il ne peut exister de musée sans public. Le musée comme lieu patrimonial nécessite la reconnaissance publique et, partant, celle des visiteurs : pourquoi des musées si ceux-ci les désertent ?

73 BENHAMOU, CORNU, « Accès aux fonds patrimoniaux... », *op. cit.*, p. 102.

74 CORNU M., « L'image des biens culturels : les limites de l'appropriable », in BLOCH P. (dir.), *Image et droit*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 527.

75 GLEIZE B., *La Protection de l'image des biens*, *op. cit.*, p. 287, note 218.

76 CHEVALLIER J., « Figures de l'usager », in DRAÏ R. (dir.), *Psychologie et science administrative*, PUF/ Curapp, 1985, p. 37.

Chapitre 7

Les visiteurs photographes du musée Rodin

Sylvaine Conord et Irène Jonas

Le musée Rodin a été créé en 1916, à l'initiative du sculpteur, grâce aux trois donations successives qu'avait consenties l'artiste à l'État de ses œuvres, de ses collections, de sa bibliothèque, de ses lettres et manuscrits. Il est établi sur le site choisi par le sculpteur : l'hôtel Biron et son jardin, un hôtel particulier construit au début du XVIII^e siècle, que Rodin occupait, comme locataire, depuis 1908²⁸. Le jardin du musée s'étend sur trois hectares en plein centre de Paris et se partage en plusieurs sections. Les sculptures du *Penseur*, des *Bourgeois de Calais*, des *Trois Ombres*, de *Balzac* et celle de *La Porte de l'Enfer* résident dans une roseraie aux allées très structurées, « à la française », tandis que d'autres sculptures sont dans le sous-bois ou proches du bassin.

Le musée Rodin enregistre plus de 700 000 entrées par an, ce qui le situe, certes, en deçà des cinq grands établissements qui dépassent le million d'entrées annuelles²⁹, mais dans les musées fréquentés de la capitale³⁰. Le musée se caractérise par son double aspect ; d'une part, au-delà de ses collections et expositions, il propose la visite du monument historique qu'est l'hôtel Biron avec ses jardins, son bassin et sa roseraie, et en ce sens il se rapproche d'un site touristique comme celui du château de Versailles ; d'autre part, le jardin même se fait musée, un musée atypique à ciel ouvert³¹, proche de celui du musée Picasso d'Antibes ou de Middelheim en Belgique. Cette situation particulière joue probablement un rôle dans la diversification du type de prises de vue réalisées. On n'immortalise pas que les sculptures au musée Rodin et il est courant de voir les gens photographier l'hôtel particulier avec le bassin en premier plan ou les roses en fleurs³², voire la coupole des invalides qui se dessine au-dessus d'une haie. L'ensemble du lieu revêt ainsi une certaine importance pour les visiteurs :

« C'est complètement subjectif, c'est un bon souvenir du voyage, quelque chose qui caractérise un bon moment du voyage. Ça pourrait être ici, par exemple, dans les jardins du musée Rodin, mais pas nécessairement une œuvre du Rodin. »

28 Précisions fournies par le site du musée.

29 Il s'agit du musée du Louvre, du domaine de Versailles, du Centre Pompidou (musées et expositions), du musée d'Orsay et du musée du quai Branly.

30 Patrimostat 2011. Direction générale des patrimoines, département de la politique des publics, ministère de la Culture et de la Communication.

31 La visite du jardin peut se faire indépendamment du musée pour seulement 1 euro.

32 Les photographies que les visiteurs ont envoyées sur le site du musée Rodin révèlent bien cette double dimension de la visite : sur environ 300 images, 80 représentent l'hôtel Biron et les jardins.

Le musée Rodin se situe ainsi, pour les visiteurs, à la croisée du musée, du jardin-musée et du monument historique :

« Il y a une liaison affective avec Rodin, c'est particulier, peut-être parce qu'il est dans le jardin, il y a le soleil, on peut prendre des photos. »

Et c'est pour cette raison que nous nous y sommes intéressées.

Les prises de vues photographiques sont en effet autorisées sans restriction dans les jardins, autorisées sans flash dans l'hôtel Biron et interdites dans les expositions temporaires. Plusieurs personnes ont ainsi souligné qu'elles réalisaient essentiellement des photographies des œuvres en plein air ou situées à proximité d'une fenêtre de l'hôtel pour bénéficier de la lumière naturelle. Libres de flâner, de capter autant d'images qu'ils le souhaitent, les visiteurs personnalisent leur visite au gré de leur rencontre avec les œuvres.

Cet article vise à rendre compte de la pratique photographique des visiteurs dans cet espace particulier qu'est le jardin du musée Rodin et des comportements qu'ils adoptent face aux sculptures aussi célèbres que *Le Penseur*, *Balzac*, les bourgeois de Calais, l'imposante porte des enfers, ou encore la sculpture de Pierre de Wissant nu sans tête dans un jeu d'ombres et de lumière sous les arbres. On en déduira deux temps dans l'analyse : celui de la prise de vues, en explorant à l'appui des entretiens réalisés et des observations sur le terrain les motivations et les différentes postures et celui de l'après visite avec la notion de partage des images et des émotions.

Créer sa propre expérience

La pratique de la photographie fait partie des mœurs indissociables tant de l'activité touristique que des visites de musée³³. Les clichés ainsi collectés ont une double vocation. Ils permettent tout d'abord aux visiteurs de prendre possession de l'environnement qu'ils visitent, en capturant ce qu'ils estiment remarquable ou ce que les guides touristiques leur proposent comme étant remarquable :

« C'est uniquement les objets qui m'intéressent, jamais la famille à côté d'un monument, ce n'est pas du tout ce qui m'intéresse. Je fais des détails de tableau, déjà il faut voir si on est autorisé ou pas à prendre des photos évidemment, parce que ça dépend des musées et si je peux, c'est l'objet lui-même qui m'intéresse. »

Les visiteurs photographient ce qu'ils estiment « aimer », à savoir ce qu'il leur est, dans une certaine mesure, déjà familier pour se l'être déjà approprié avant même la visite, à travers des reproductions, des guides touristiques ou Internet :

« Au musée Rodin, je voulais photographier, *Le Penseur*, *Les Amoureux*, *Les Bourgeois de Calais*, les principales œuvres. »

De telles photographies sont généralement d'une qualité bien moindre que celles qui figurent dans les guides ou sur des cartes postales et les visiteurs rencontrés

33 Voir à ce sujet : BOURDIEU P., *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965 ; GISELE FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974 ; SONTAG S., *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1978 ; AUGÉ M., *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Payot et Rivages, 1997.



Les Bourgeois de Calais à travers un téléphone portable.
© Irène Jonas.

en sont conscients. L'intérêt de la photographie ne peut alors être circonscrit par l'unique souci de garder une trace de l'expérience touristique. Le visiteur préfère bien souvent réaliser ses propres clichés afin de pouvoir, par l'action, dominer son environnement :

« Quand on prend une photo on choisit l'angle de vue, on choisit ce qu'on prend, on sélectionne... »

Et même s'il existe des reproductions, dont beaucoup s'accordent à dire qu'elles seront bien meilleures que les images qu'ils réaliseront, toutes les œuvres ne sont pas systématiquement offertes sous forme de cartes postales ou de reproduction dans des ouvrages :

« Ici, j'ai photographié les choses qu'on ne trouve pas dans les livres, par exemple les maquettes parce que de toute façon les photos que l'on fait les trois quart du temps elles sont moins bonnes que celles qu'on trouve dans les livres ou sur les cartes postales. »

Enfin, la carte postale ne permet pas de choisir l'angle de vue. Réaliser une photographie permet ainsi de mettre une griffe plus personnelle :

« La carte postale je vais en acheter une qui va me plaire, par exemple qui va résumer ma vision du musée ici après au niveau de la photo c'est plus revenir dans un endroit qu'on aime, avoir envie de prendre une sculpture ou un tableau d'une manière un peu personnelle. »

Les attentes des touristes ont largement évolué depuis une dizaine d'années et la recherche d'expériences en est le cœur³⁴. Porté par un idéal d'autonomie, parce que devenu internaute, le touriste est plus que jamais « en quête de traverses, fussent-ils virtuels, parallèles ou en marge des réseaux marchands³⁵ ». L'activité photographique – de la prise de vue à la mise en ligne – rendue plus facile depuis l'apparition du numérique, fait partie de cette recherche d'expérience « en marge » et personnalisée. Comme le souligne Mélanie Roustan, le visiteur « se fait non seulement « acteur » mais « auteur » de sa visite, des traces de son souvenir, de sa propre représentation et, au-delà, de sa construction en tant que visiteur³⁶ ». Que ce soit dans des ouvrages ou sur Internet, certains visiteurs animés par un désir de savoir ont déjà vu des reproductions des sculptures. S'ils ont assimilé les idées préconçues de ce qu'est une bonne photographie de sculpture à la fois ils cherchent à la reproduire avec leur appareil et à la fois ils souhaitent s'en différencier.

« C'est un contact personnel, le contact de l'instant qu'on ne retrouve pas dans la carte postale. »

Ce contact de l'instant, cette touche originale peuvent ainsi prendre plusieurs formes dont celles de montrer concrètement sa présence dans le lieu.

Se mettre en scène

Si certains visiteurs centrent les clichés sur les sculptures seules afin de réaliser une image selon l'angle de leur choix ou de privilégier un détail, d'autres préfèrent photographier un membre de la famille, une relation amicale, ou même demander à un inconnu de prendre une photographie qui sera le témoin de leur présence sur les lieux. Ils souhaitent alors se mettre en scène. Comme le dit ce touriste brésilien :

« Je ne suis pas un photographe professionnel et je peux acheter des très belles reproductions des œuvres. J'aime les photos où on voit une personne qui a un rapport avec ma vie. »

Installées à côté du penseur de Rodin, il nous est apparu intéressant d'observer les mises en scène opérées par les visiteurs, qui posent volontiers au pied de celui-ci ou qui, après un temps d'observation, miment la posture. On peut supposer que, outre la dimension ludique, cette similarité entre une représentation de l'œuvre et une représentation de soi dans une même attitude témoigne non seulement de la réalité de leur présence sur les lieux mais aussi de leur capacité d'observation.

34 LEBRUN A.-M., « Les expériences recherchées au cœur des attentes des touristes », *La Lettre de l'Ocim*, <[http://doc.ocim.fr/LO/LO101/L.O.101\(2\)-p.12-17.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO101/L.O.101(2)-p.12-17.pdf)>.

35 URBAIN J.-D., « Nouvelles technologies, nouveaux touristes », *European Tourism Forum*, 2006, Chypre, <http://etf.cyprus2006.com.cy/presentation/Plenay_Session/Jean_Didier_Urbain_Speech.pdf>.

36 ROUSTAN M., « La pratique photographique, révélateur des échanges entre visiteurs. L'exemple *Star Wars* à la Cité des sciences et de l'industrie », *Les Cahiers du musée des Confluences*, vol. 3 : *Les Échanges*, 2009 : 99-109.



La pause qui mime l'œuvre d'art.
© Sylvaine Conord et Irène Jonas.



La pose devant l'œuvre d'art.
© Sylvaine Conord et Irène Jonas.



Autoportrait avec *Le Penseur*.
© Irène Jonas.

La personne fixée par l'image, au pied du monument, constitue alors une forme de preuve de sa présence sur les lieux. Certains n'hésitent ainsi pas à solliciter des personnes anonymes pour leur confier leur appareil photographique quelques instants afin qu'ils les immortalisent devant le chef d'œuvre ou encore à tenter de se mettre en scène dans un autoportrait.

Les photographies serviront ultérieurement à témoigner à autrui de sa présence dans la ville ou, par réflexivité, à se remémorer la qualité de son expérience touristique en appelant en mémoire divers souvenirs associés à la situation. La mise en scène photographique, le souvenir immédiat à partager sur place avec sa famille ou des amis, puis plus tard *via* Facebook ou Flickr, révèle le désir de figer le flux du temps et de dire : « J'y étais, en voici la preuve. »

« Le "j'y étais" est important, si on prend toujours des photos sans personne il y a des livres de photos et des photographes qui font des photos extraordinaires, mais le fait de se mettre dans la photo, c'est "j'y étais". C'est notre regard ou le regard de la famille sur un événement, c'est pas juste la visite du musée, c'est se rappeler de la chaleur du soleil, du jardin, du temps, de l'année où on l'a visité. Il y a des photos qu'on avait faites à Versailles en plein mois de novembre, il faisait très froid, bien on se rappelle de ce moment-là aussi à travers la photo. C'est pas juste faire des photos du musée comme tel mais c'est nous inscrire dans cette visite. »

Pour ce visiteur québécois qui prend son fils devant les trois statues du parc :

« Ca peut paraître un peu ringard mais c'est un souvenir qu'il va trouver drôle dans trente ans, c'est amusant de regarder ces photos qui font ringardes. »

Pour certains encore il ne s'agit pas de privilégier un type de prise de vue par rapport à l'autre mais de réaliser deux types d'images :

« On fait des photos des œuvres toutes seules et d'autres fois de nous devant les œuvres, on se met à côté. »

Dans ces deux logiques d'être ou ne pas être sur la photographie, subsiste néanmoins un désir d'appropriation de l'œuvre et une volonté de garder une trace.

Un musée accueille certes des œuvres, mais aussi des gens qui sont parfois venus de fort loin pour admirer *Le Penseur* ou *Les Bourgeois de Calais*. Conserver une trace de leur visite passe pour beaucoup par une photographie, photographie qui représentera la sculpture, plus ou moins bien cadrée, ou un proche devant celle-ci... mais également ce public anonyme :

« Je disais à ma fille qu'il faut trouver des endroits où les touristes s'en vont, je lui disais que j'avais un mal fou à faire *Le Penseur* parce qu'il y avait un groupe d'Asiatiques qui se faisaient photographier un par un devant et qu'il avait fallu que j'attende un moment. J'essaie qu'il n'y ait pas trop de monde sur les photos mais qu'il y ait quand même quelques personnes pour ne pas montrer une ville déserte. »

On peut supposer que le désir d'une présence discrète mais effective du public sur les clichés atteste une double motivation : rendre unique sa propre visite en se détachant des autres aussi bien que montrer une certaine affluence et donc la notoriété du lieu visité.

Réaliser l'image

L'appareil photographique peut être considéré comme un instrument de distanciation par rapport à l'œuvre :

« Ça permet de regarder avec détachement ça permet de regarder autrement ce qu'on voit... »

Pour André Gunthert, ceux qui prétendent que l'opération photographique dresse un écran entre le spectacle et le spectateur n'ont jamais observé les visiteurs d'un musée. Pour lui, l'acte photographique, quoique rapide, n'en est pas moins réfléchi :

« Devant une œuvre célèbre, il faut entre une et deux secondes à un visiteur pour élever l'appareil à hauteur d'œil. Cela pour au moins trois raisons. La première, c'est que le regard marche vite et bien. Le spectateur n'a besoin que d'une seconde environ pour identifier ce qu'il voit. L'instant d'après est celui de l'acte photographique, qui intervient de façon parfaitement synchronisée, comme un prolongement et une confirmation du regard. Oui, ce que je vois est suffisamment important pour mobiliser l'opération photographique. Oui, je veux conserver le souvenir et prolonger le plaisir de cet événement scopique³⁷. »

37 GUNTHERT A., « La photo au musée ou l'appropriation », *L'Atelier des icônes*, 2011, <<http://culture-visuelle.org/icones/1416>>.

Mais le temps accordé au regard avant la prise de vue peut aussi se faire plus insistant et plus profond. Le visiteur tourne alors autour de la sculpture, s'en approche puis s'en éloigne, pour trouver le cadrage recherché :

« Le principe du cadre, de cet espace-là qu'on regarde, qu'on vise... Pour cette sculpture sans tête, ce que j'ai aimé c'est l'élégance du geste, donc je l'ai prise par l'arrière, donc ça je vais voir la photo et je vais me rappeler que j'ai vu ça spécifiquement. On a essayé de prendre la même pose, de comprendre que le poids était tout balancé sur la cuisse et après en regardant la sculpture de Rodin, on peut voir que tout l'équilibre est au même endroit. La force de cette sculpture-là, c'est la jambe qui est le support de l'être, tout sur cette jambe, sur le haut de la hanche, ça on le voit bien. »

Ce moment passé à rechercher la meilleure lumière, le meilleur cadrage peut être vécu comme chronophage dans la mesure où le temps consacré à une exposition est souvent limité. De plus, pour les personnes qui ne visitent pas seules, ce temps isole et empêche de profiter pleinement de la visite en famille :

« Quand on a l'appareil photo souvent on va regarder de façon différente parce qu'on a tendance à chercher la bonne photo. Donc quand j'ai l'appareil photo, je suis tout le temps partagé entre m'arrêter pour regarder puis ensuite regarder ce que je peux photographier. »

Ou alors, il faut faire de la photographie un partage, à savoir s'en servir presque comme prétexte pour introduire un échange, particulièrement quand il s'agit d'enfants à qui l'on souhaite faire découvrir une certaine perception de l'œuvre d'art. La photographie permet alors de s'arrêter pendant la visite, de parler ou d'expliquer en devenant un support pédagogique :

« La photographie c'est une belle occasion de partager le regard, de parler de lumière ou par exemple là-bas la grâce du mouvement de la sculpture, c'est un sujet à discussion. Montrer à développer aussi le regard critique, il y a un décalage parce qu'on regarde de façon photographique, il y a trente-six façons de donner une impression différente à chacune des interprétations, plus loin, plus proche, un détail, un angle, on n'a pas la même perception et de l'œuvre et de ce qu'on photographie. »

D'autres travaux ont établi que dans un contexte muséal, la photographie est un outil de médiation, un prétexte à communication³⁸.

Enfin, étudiants en art, férus de sculptures, artiste amateurs photographient dans une tout autre logique, celle de se servir des clichés qu'ils réalisent comme support pour un travail personnel comme celui de dessiner à partir des photographies réalisées :

« J'aime bien prendre des photos... Pour garder un souvenir évidemment mais aussi pour regarder une œuvre sous des angles différents et aussi lorsqu'il s'agit de tableaux pour avoir des idées de reproduction, pour donner des idées, je peins moi-même aussi. Je peins souvent à partir de photographies. Pour la texture aussi d'œuvres qui sont multimédia, faire des gros plans ça donne un souvenir parce qu'après on oublie, un souvenir d'idées nouvelles pour associer différentes matières. »

38 CONORD S., MONJARET A., « Itinerarios fotograficos. Una forma de describir el patrimonio. La plataforma de las colecciones en el museo du quai Branly de Paris », *Mus-A, revista de los museos de Andalucía*, année IX, n° 13, 2012, p. 50-57.

Toutefois, l'acte photographique, même s'il est sous-tendu par un projet artistique, n'en perd pas moins sa fonction de trace et de souvenir du lieu visité :

« On fait des photos pour s'entraîner à dessiner après chez nous [...] Je les garde pour moi, pour voir ce que j'ai vu avant, pour se rappeler. On ne les regarde pas régulièrement mais une fois de temps en temps oui, pour se rappeler du lieu. Et puis c'est intéressant, on est en histoire des arts et ça permet de se souvenir de ce qu'on a vu dans les musées, ça peut être intéressant de se souvenir de ce qu'on a aimé. »

Photographier pour se souvenir

Les expériences sensorielles ne suffisent cependant pas aux personnes visitant une ville, un lieu ou un musée, car le besoin de préserver quelques traces de leur expérience est extrêmement vivace :

« C'est plus pour marquer aussi ce qu'on a vu... pour avoir des repères, parce qu'au bout d'un moment, des années après on ne se souvient plus de tel musée ou alors on a une image de telle sculpture et on ne sait plus où elle était. »

Les photographies servent alors ultérieurement à se remémorer la qualité de l'expérience de sa visite au moment où il le souhaite :

« L'idée c'est de retrouver les lieux visités et les types d'œuvre rencontrés. C'est une mémoire en fait, je photographie mais je n'ai pas eu le temps, pourtant ça fait des années, de revenir sur ce que j'ai photographié. »

Le désir de fixer la « première fois » largement présente dans d'autres types de photographie amateur, comme la photographie de famille (premiers pas ou premier sourire de bébé), semble également important dans la découverte d'un musée. Il s'agit dans les deux cas d'immortaliser ces instants dans ce qu'ils ont d'unique. Comme l'ont dit certains :

« [Un musée] c'est quelque chose qu'on n'a jamais vu et qu'on ne pourra peut-être plus revoir donc j'étais assez fascinée, j'immortalise le passage parce que je ne reviendrai peut-être pas souvent. »

La photographie, sorte d'empreinte lumineuse selon Philippe Dubois³⁹, atteste au sens commun d'une réalité. Elle illustre, fait partager l'émotion d'un instant que le visiteur souhaitera revivre au fil du temps en regardant ses images. L'idée est de conserver un récit photographique du voyage, de constituer sa propre mémoire. Comme le soulignent Serge Chaumier et Véronique Parisot, « si la photographie est devenue banale, elle n'en demeure pas moins exceptionnelle, dans la mesure où plus qu'une simple mise en boîte elle constitue une assurance sur le propre devenir du visiteur et le moyen de tisser un lien indéfectible au musée visité⁴⁰ ».

39 DUBOIS Ph., *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 48.

40 CHAUMIER S. et PARISOT V., « Un nouvel interdit au musée : la photographie ? », *La Lettre de l'Ocim*, n° 115, janvier-février 2008.

D'après André Gunthert, un visiteur ne photographie jamais un objet indifférent, la photographie représente en ce sens une marque d'attention et « la preuve de l'accueil d'une œuvre au sein du patrimoine privé de chacun ». L'œuvre phare dans ce processus d'appropriation, *Le Penseur*, est incontournable. De réputation internationale, elle est reproduite dans le monde entier et le premier réflexe du visiteur en arrivant dans le musée est de l'approcher et de prendre des photographies. Il souhaite conserver une image personnelle représentant la mise en scène de proches devant le socle, ou la statue seule à des fins esthétiques ou pédagogiques (lorsqu'il s'agit d'un guide ou d'un enseignant). D'après nos observations, l'empressement à rejoindre le lieu d'exposition du penseur dès l'entrée dans le jardin, les prises de vues systématiques et le nombre élevé de photographies réalisées (bien supérieur à celui des images des autres œuvres), on perçoit un rapport spécifique à cette œuvre unique, un lien affectif entre le visiteur, la sculpture et son auteur :

« La photo de musée, c'est plus sentimental. »

Le besoin de personnaliser la prise de vues vient confirmer cette dimension affective du rapport à l'œuvre :

« C'est moi qui l'ai prise, le plaisir de l'avoir prise moi-même, ce qui me vient en premier, c'est : "c'est moi qui l'ai faite". »

Ce type de visiteur est animé de ce besoin de revivre la visite et de montrer avec fierté les détails qu'il a perçus l'œil fixé au viseur de son appareil. La totalité de son corps et de son esprit sont impliqués dans l'acte photographique qui représente un instant fort d'un point de vue à la fois technique et esthétique. L'acteur va parfois jusqu'à vivre un moment fusionnel avec l'œuvre. En réalité, si le besoin d'un contact personnel reste toujours en toile de fond, on a pu observer différentes attitudes durant les visites.

Positionner son corps

Toute une gamme de postures liées au choix du matériel de prise de vue est observable. De l'œil dans le viseur avec les reflex au bras tendu du téléphone portable, un étrange ballet se déroule au pied des sculptures.

Ce visiteur de 54 ans équipé d'un appareil haut de gamme Leica a choisi ce matériel pour enregistrer des images selon différents angles de vue en jouant sur les détails. De musées en musées il choisit des thématiques générales (mythologie, fait religieux) qu'il retrouve dans les œuvres d'art réinterprétées différemment selon les divers points de vue photographiés et l'histoire de l'œuvre :

« J'étais là il y a un mois, j'ai fait des photos dans le jardin, je fais des photos si l'occasion s'y prête. Les photos dans les musées je les fais aussi pour me rappeler certaines pièces parce que je n'ai pas la possibilité de faire vraiment de la photo de qualité. »

Ce type de prise de vues au reflex ou au Leica nécessite de garder l'œil collé au viseur comme si le temps s'interrompait sous l'effet d'une intense concentration.



L'œil dans le viseur (les reflex numériques).
© Sylvaine Conord et Irène Jonas.

Le regard observe, scrute parfois longuement avant le déclic. Le visiteur photographe adapte son zoom, choisit la meilleure focale afin de produire des gros plans de la sculpture selon un angle de vue retenu pour son originalité. Nous avons pu également observer un rapport sensuel à l'œuvre qui consiste à toucher par exemple les muscles des personnages des trois ombres, puis à se placer accroupi ou dans des positions inconfortables pour mettre en valeur par un cadrage original le bronze luisant, ou encore une recherche à partir des jeux de lumière sous les arbres autour des sculptures de Pierre de Wissant.

L'utilisation de l'appareil compact est très différente. Nécessitant moins de réglages, la prise de vues s'inscrit dans une autre dimension temporelle, les gestes sont rapides, la pose des sujets photographiés de courte durée. Le photographe se situe dans un rapport frontal à l'œuvre et semble chercher le réalisme d'une situation, la trace d'un moment vécu, comme le sourire de sa compagne associé au plaisir de cette visite. L'usage de la fonction appareil photographique d'un téléphone mobile accentue les options du compact. Il apporte une grande liberté d'action qui pousse le visiteur à déclencher celui-ci dans des circonstances très variées en adoptant des postures particulières (droit, courbé, à genoux, positionné en diagonale etc.) encouragées par la facilité du geste. Une seule main tient le téléphone et le bras tendu, l'œil fixé sur un écran parfois brouillé par la forte luminosité, le visiteur privilégie l'instantanéité de la pose plutôt que la précision du cadrage :

« Il y a des gens ils arrivent, ils prennent une photo, ils s'en vont, on a même vu dans un musée quelqu'un qui se faisait prendre en photo devant la toile, qui masquait la toile et qui s'en allait après. C'est étonnant... »

Au musée Rodin il n'est pas rare de voir des visiteurs prendre une photographie du *Penseur* rapidement et de continuer aussitôt la visite sans s'arrêter davantage devant l'œuvre.

« C'est vrai aussi qu'il ne faut pas en abuser des photos parce que c'est important de voir les œuvres. Bon il y a des gens qui mitraillent toute la journée et en fait ils se rendent compte qu'ils n'ont rien vu du musée. Donc faut quand même se restreindre au niveau des photos. »

Enfin une nouvelle pratique a été observée, celle de la prise de vues à l'aide d'un iPad ou d'une tablette, ce qui introduit la possibilité de légendier directement la photographie et de la ranger dans un album ou de l'envoyer par Internet.

On peut supposer que la taille de l'écran, en glissant une barrière symbolique entre le soi et l'œuvre, introduise un autre rapport à l'œuvre, compris entre distanciation et appropriation, mais la rareté de cette pratique nous empêche de vérifier cette hypothèse. Le traitement de l'image qui comprend l'enregistrement d'un texte sur les lieux même de la prise de vues renforce l'idée de la constitution d'une mémoire structurée, retouchée et plus facile à partager. On peut parler d'un processus de création dans l'élaboration d'une image accompagnée d'un texte qui représentera parfois un instrument de valorisation pour le visiteur :

« On en a vu une qui photographiait avec un iPad, tout est marqué, le nom de la photo, elle écrivait dessus, on l'observait on était sidérées. »



Photographie au reflex dans les jardins du musée.
© Sylvaine Conord.



Le Penseur à travers l'écran d'un iPad.
© Sylvaine Conord.

L'image grand format est claire, lisible, précise, à l'inverse de celle produite par le téléphone, le prolongement de la visite est privilégié et dépasse l'immédiateté de l'instant.

La posture observable depuis l'avènement du numérique est également celle du visage penché sur le dos de l'appareil dans un souci de vérification et de conformation du rendu de l'image réalisée. Il est important alors de se demander ce que deviennent les photographies, aussi nombreuses soient-elles. Quels usages en font les visiteurs photographes quel que soit le temps de leur visite du musée et qu'ils aient utilisé ou non des outils numériques ?

Trier et stocker les photographies

Paul, qui visitait le musée Rodin en famille, a une passion pour la photographie comme pour les sculptures et les statues. Armé de son appareil photo, il arpente les musées, attend les bonnes lumières et ne travaille jamais au flash :

« Quand les sculptures sont en plâtre je ne prends pas beaucoup de photos parce que ça ne rend pas, j'aime surtout les bronzes. »

S'il profite de ses voyages pour visiter des musées, il a également une pratique régulière près de chez lui :

« Je passe un temps fou dans les musées, surtout à Valenciennes où je vis, je vais régulièrement à Cambrai, à Lille, à Valenciennes j'y vais quasiment tous les mois. »

De retour chez lui, il classe ses images dans un dossier « statues » et se livre à un travail d'archivage et de recherche :

« Je mets toujours le nom de l'auteur, le musée où c'est pris, et puis un petit historique, surtout au Louvre. Sur Internet on peut trouver des choses sur les structures, ses dimensions, sa hauteur, si c'est du marbre, et je mets une petite explication. »

Tous les visiteurs ne pratiquent évidemment pas la photographie de musée et l'archivage des images comme Paul, mais tous stockent leurs images sur ordinateur et tentent une sélection sommaire des clichés :

« Je garde mes photos sur le PC dans un dossier. Maintenant avec le numérique, on peut en faire une vingtaine ou trentaine dans un musée. [*Je trie*] les bien, les ratés, des fois, il y a deux fois la même avec un angle moins bon alors on en supprime une. »

Le passage au numérique a considérablement changé les pratiques de prises de vues mais aussi celles d'archivage. Le photographe amateur, se sentant plus libre (de produire des ratés qu'il effacera en un clic), décomplexé par rapport à la technique et maître de la mise en valeur de sa visite muséale, va trier méticuleusement ses images en constituant des dossiers. À l'époque des techniques argentiques il laissait ses photographies sur papier en vrac dans des boîtes à chaussures ou il créait des albums. À l'heure actuelle, une sélection est tirée sur papier, alors que la majeure partie des images réalisées restent enregistrées dans l'ordinateur et sont éventuellement déposées sur Facebook :

« Imprimer oui, mais pas toutes les photos, je sélectionne 5 ou 10 photos mais je n'imprime pas toutes les photos, elles seront sur l'ordinateur, peut-être Facebook pour partager avec des amis, des parents. »

Les albums imprimés à partir des images stockées ont valeur de témoignage et de marqueur temporel et spatial :

« Des albums j'en fais mais plus associés à des voyages mais pas des musées spécifiquement. Si j'avais eu mon appareil photo aujourd'hui, s'il avait fonctionné, les photos du musée Rodin aurait été dans l'album "visite Paris Juin 2012". »

Certains, cependant, soulignent les limites des nouvelles technologies :

« C'est sur l'ordinateur... et puis le jour où il tombe en panne on perd tout donc la technique a des limites. »

et les désagréments d'une image dématérialisée :

« J'aime bien le côté classique de s'asseoir avec quelqu'un et de lui donner un paquet de photographies dans les mains. Je trouve qu'on apprécie plus chaque photo. »

L'«*éternisation*⁴¹» d'un moment fort vécu par le visiteur passe par ce besoin d'enregistrer, classer, montrer ce qui a été perçu de l'œuvre d'art et de l'ensemble de la visite. Les échanges se multiplient aussi sur la toile. Au cœur de ses pratiques il y a la volonté de partager des émotions. Au moment de la prise de vues, les jeux de

41 Nous empruntons ce terme à Pierre Bourdieu.

mise en scène et de poses devant les œuvres entraînent un ensemble d'interactions avec les personnes qui accompagnent le visiteur photographe. Par une vérification de la qualité de la photographie sur écran (répond-elle aux critères d'une bonne photographie ?), les amis s'assurent de la réussite d'une mise en représentation de l'œuvre telle qu'ils l'ont perçue. Les gestes peuvent être répétés parfois de manière ludique jusqu'à ce que les sujets acteurs estiment que la photographie est réussie. L'appropriation de l'œuvre passe dans ce cas par le collectif au gré des échanges autour de l'œuvre et de son meilleur angle d'approche.

Les photographies sont les signes et les instruments privilégiés de la sociabilité et de la communication, comme le fait remarquer Pierre Bourdieu⁴². En effet, de nouvelles rencontres autour des images produites prolongent la visite et rappellent aux participants la dimension émotionnelle de la visite :

« On les regarde en famille ou nous ensemble, à l'époque on faisait des albums photos maintenant on en fait plus mais oui c'est des souvenirs de famille. Maintenant on fait des CD. »

Le même besoin de partage se fait ressentir lorsque les images s'adressent à des personnes qui n'ont pas participé à la visite :

« C'est pour avoir des souvenirs et aussi partager avec d'autres ce qu'on a vu, des fois sur Facebook, d'autres fois j'envoie par mail... les émotions de la sculpture ou de la peinture. »

Certains pensent ainsi que de voir les images qu'ils ont réalisées peut ouvrir un horizon à leurs proches et susciter chez eux le désir d'accomplir à leur tour une visite du musée :

« Et puis il y a la notion de partage parce que, un musée, si on ne peut pas prendre de photos, certes on peut toujours acheter des cartes, mais c'est vrai que quand on a fait des photos, on les montre aux amis, ça peut leur donner envie de venir... »

Enfin, une autre forme de partage plus élargie consiste à mettre en ligne par l'intermédiaire du site du musée les images de la visite effectuée et à prolonger « sa visite » au-delà des frontières⁴³.

Conclusion

À travers les usages et comportements, il semble que chaque visiteur poursuive son aventure touristique et personnelle. Entre l'exercice photographique créatif, le « clic-clac » systématique, la mise en scène personnalisée, la production d'une trace, la constitution d'une mémoire, le partage d'une expérience, se dessine une palette de styles de visites qui engendre autant de modes d'appropriation des œuvres du musée propres à constituer son propre musée.

42 BOURDIEU P., *Un art moyen*, op. cit., p. 48-49.

43 En ce qui concerne les images présentées sur le site officiel du musée Rodin, on accède dès la page d'accueil à un lien sur le site de voyage tripadvisor.fr. Celui-ci met en ligne 330 photographies réalisées par des visiteurs. À titre indicatif, sur ces 330 images, seules 4 mettent en scène des personnes posant en pied dans les jardins avec la maison en toile de fond, 2 représentent des personnes qui miment la pose du penseur de Rodin au pied de la sculpture, 3 montrent une personne qui pose au côté des *Amants* ou au pied du *Penseur*.

La photographie au musée, tout comme la photographie de famille⁴⁴, témoigne ainsi du besoin d'élaborer sa vision de ce qui est vécu tout en révélant le lien qui existe entre les avancées technologiques et les usages courants de l'image. L'introduction de l'iPad, pour exemple, ne va-t-elle pas en ce sens favoriser la conception d'un *musée imaginaire* tel que l'envisageait Malraux, grâce à la personnalisation des visites et à une autre circulation des images ?

44 JONAS I., *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Interlude photographique

Corinne Vionnet

Les « clichés » mis en ligne

Corinne Vionnet, une artiste franco-suisse, a mené un travail intitulé *Photo Opportunities* à partir de photographies touristiques amateurs postées sur internet. Sa recherche s'effectue par mots clefs sur des moteurs de recherche grand public. Elle visionne, étudie des milliers de clichés, analyse les points de vue « typiques » et les effets de répétition. Puis utilise les photographies en tant que palette pour réaliser ses images impressionnistes.

Par la superposition d'une centaine de photographies d'un même site ou monument, elle montre la proximité formelle des prises de vue accumulées. Ici, la diversité n'a pas cours, l'appropriation des expériences de visite passe par la reproduction du stéréotype. Le travail artistique de Corinne Vionnet souligne la propension des visiteurs photographes à réitérer la même image à l'infini : désir d'interagir avec ce qui existe déjà, de s'inscrire dans une mémoire collective des lieux « déjà là », de se conformer à une norme d'authentification de sa présence quelque part (le « *j'y étais moi aussi* ») ?

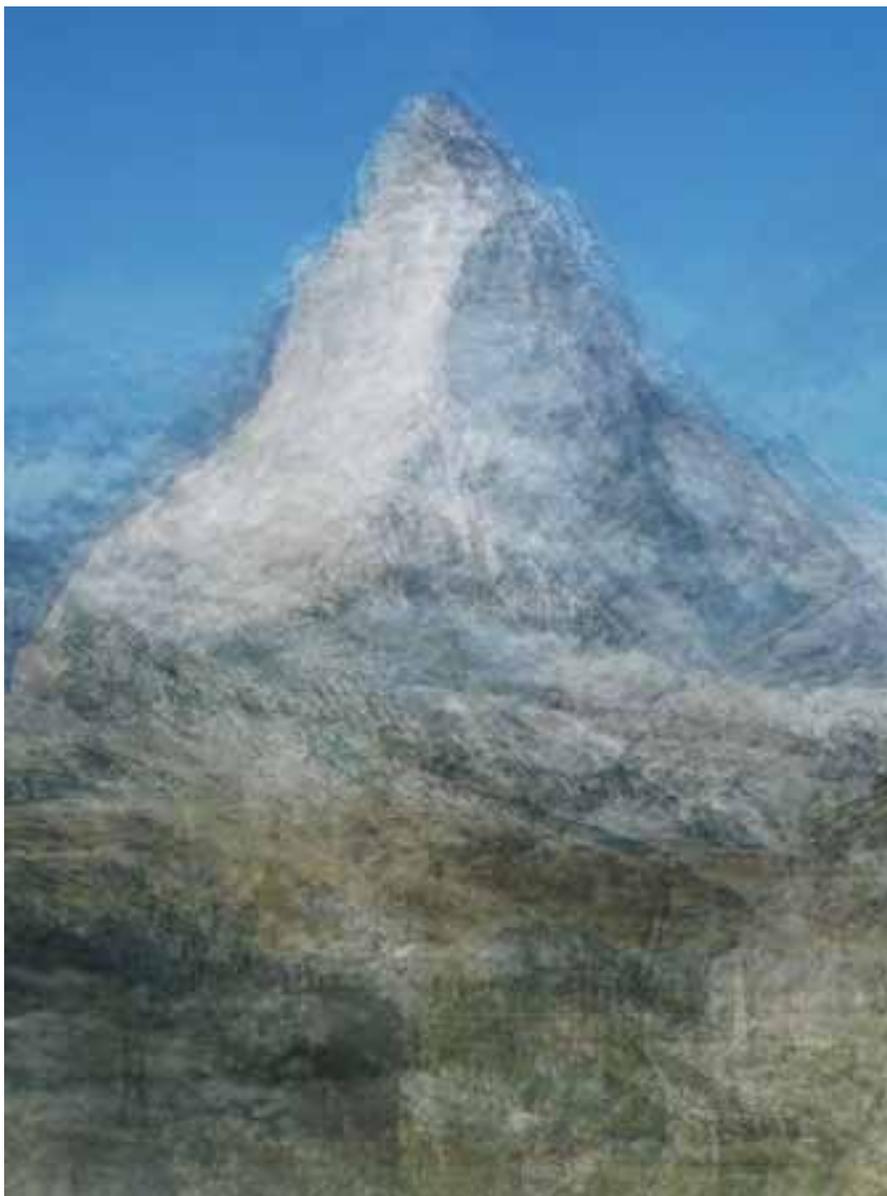
Corinne Vionnet travaille à partir de statistiques internationales et de brochures d'agences de voyages. Du Taj Mahal à La Mecque, des Chutes du Niagara à l'Acropole, de la Cité interdite à la tour Eiffel, la quarantaine d'endroits sélectionnés par l'artiste sont iconiques de la topographie touristique mondiale telle qu'elle se révèle sur internet en images. Les grands musées se retrouvent, au milieu de sites patrimoniaux remarquables, dans l'œil du viseur du photographe amateur – un regard dont la constance étonne, et interroge.



Pise. Série *Photo Opportunities*, 2006.
© Corinne Vionnet.



Paris. Série *Photo Opportunities*, 2006.
© Corinne Vionnet.



Matterhorn. Série *Photo Opportunities*, 2006.
© Corinne Vionnet.



Athènes. Série *Photo Opportunities*, 2006.
© Corinne Vionnet.



Stonehenge. Série *Photo Opportunities*, 2007.
© Corinne Vionnet.



Béijing. Série *Photo Opportunities*, 2007.
© Corinne Vionnet.



Mont Saint-Michel. Série *Photo Opportunities*, 2007.
© Corinne Vionnet.



Bruxelles. Série *Photo Opportunities*, 2007.
© Corinne Vionnet.

Chapitre 16

De quoi l'interdiction de photographier dans les musées est-elle le nom ?

Martine Regourd et Jean-Michel Tobelem

L'interdiction de photographier édictée par certains musées, en France comme à l'étranger (musée Magritte de Bruxelles, Leeum-Samsung Museum of Art de Séoul, musée Égyptien du Caire, Pinacothèque Brera de Milan, parmi tant d'autres...), a suscité de nombreuses réactions : alors même que ces dispositions ont été édictées dans des contextes historiques différents et sur la base de motivations diverses, elles ont été analysées et critiquées comme une forme de marchandisation du domaine public, comme une mesure stérilisant les initiatives individuelles et peu en phase avec la muséologie participative contemporaine, voire comme une entrave à la démocratisation culturelle.

Le présent propos vise, tout d'abord, à mesurer le périmètre d'application d'un tel interdit sur la base d'un corpus d'établissements incluant – en dehors des seuls musées parisiens, au premier rang desquels figure le musée d'Orsay, qui a cristallisé nombre de commentaires dans la période récente – plusieurs établissements en régions. Il s'agit ensuite, au-delà de l'analyse des dispositifs juridiques en cause, de s'interroger sur les éléments liés à l'interdiction pour déterminer s'ils suscitent d'éventuelles nouvelles représentations de l'institution muséale ou participent d'une évolution de son identité. Il convient enfin de tenter de déceler les enjeux sous-jacents à ces mesures d'interdiction.

En termes de méthode, des entretiens ont été conduits auprès de chefs d'établissement de musées d'art et d'archéologie dans l'objectif d'évaluer la pertinence de ces interrogations¹¹². Ces entretiens ont été complétés par une revue de la littérature, ainsi que par l'observation de comportements de visiteurs dans des musées, des monuments et des expositions, en France et à l'étranger, à l'occasion de visites réalisées ces dernières années par les auteurs du présent article.

Un périmètre d'application variable et limité

Sans prétendre à l'exhaustivité, l'analyse menée ici se fonde sur le choix de ne pas se concentrer seulement sur les établissements adoptant cette mesure d'interdiction.

Il apparaît en premier lieu que, contrairement à une représentation largement répandue dans le milieu académique, l'interdiction de photographier ne constitue nullement un dispositif généralisé dans l'ensemble des musées français. Cette

112 Cette analyse repose sur une étude des principaux établissements en région Midi-Pyrénées, hors de toute prétention à l'exhaustivité mais dans un périmètre régional homogène.

interdiction a assurément été longtemps communément pratiquée – et acceptée – dans de nombreux établissements. Elle était fondée sur la préoccupation, certes erronée mais généreusement véhiculée, selon laquelle elle correspondrait à la nécessité de préservation des collections – mission incontestable de l’institution – que l’utilisation du flash, alors technique indispensable, pouvait altérer. Mais le développement massif d’appareils multimédias nomades facilitant la reproduction des œuvres *in situ* par les visiteurs a animé le débat sur cette situation.

La question de l’interdiction donne lieu, en réalité, à des réponses très variables selon les établissements : interdiction totale, interdiction partielle (pas de flash), autorisation quasi absolue (sous réserve de ne pas gêner les autres visiteurs), sollicitation active des visiteurs pour recueillir leurs photographies. L’annonce, sur le site de l’Association générale des conservateurs des collections publiques de France, d’un concours intitulé « Musées (em)Portables », sélectionnant les meilleurs films réalisés par les visiteurs à l’aide de leur téléphone portable¹¹³, autorise à cet égard un premier constat : ces mesures d’interdiction recouvrent un périmètre variable et contradictoire, puisqu’une association professionnelle de référence incite à la prise de vues dans les musées tandis qu’elle est interdite dans des institutions muséales de premier plan.

L’analyse préalable des fondements juridiques de cette mesure d’interdiction et de son contexte est à cet égard éclairante, non par les solutions retenues, encore suspendues à une décision définitive de la juridiction suprême de l’ordre administratif¹¹⁴, mais par la pluralité et la diversité des arguments juridiques invoqués pour la justifier.

L’ambiguïté du dispositif juridique

Les collections des musées appartiennent au domaine public mobilier¹¹⁵. Les principes généraux qui en gouvernent l’utilisation sont relativement simples : l’affectation des biens à l’usage du public impose d’organiser l’accessibilité aux collections. Leur utilisation est libre sous la double réserve de ne pas porter atteinte au droit moral de l’auteur et de ne pas causer de préjudice au propriétaire des œuvres. Le visiteur de musée peut donc dans ces conditions, en première analyse, accéder au musée et photographier les œuvres. De surcroît, l’exception de copie privée du droit d’auteur pourrait être utilement invoquée pour justifier cette liberté de reproduction¹¹⁶.

113 <<http://www.agccpf.com>>, consulté le 20/05/2012.

114 Le droit à l’image d’un propriétaire privé sur son bien est désormais borné, depuis l’arrêt de la Cour de cassation du 7 mai 2004, au seul cas où l’utilisation de l’image lui causerait « un trouble anormal ». Jean-François Mary préconise un recours au juge administratif pour clarifier une situation confuse : « Vous évoluez donc dans un cadre législatif et réglementaire qui laisse aux administrations des collectivités publiques une grande marge de manœuvre, avec une grande diversité de collectivités, d’acteurs autonomes. » (*In* « Un pixel, des picsous ». L’image marchandisée ou le sujet confisqué », Actes du colloque du 18 mars 2005, organisé par l’Observatoire de l’image.)

115 L’article L. 2112-1 du CGPPP et la loi du 4 janvier 2002. Sur cette question, voir GODFRIN P.-H. et DEGOFFE M., *Droit administratif des biens, Domaine, travaux, expropriation*, Paris, Sirey, 2009.

116 CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *Droit, œuvres d’art et musées. Protection et valorisation des collections*, Paris, CNRS éditions, 2006, en particulier p. 471 et s.

Certes, des restrictions peuvent être apportées dans le souci « de concilier l’intérêt des usagers et la conservation des objets¹¹⁷ ». Elles peuvent être fondées sur des exigences de sécurité et de conservation. Mais cette approche « classique » subit une érosion, qui n’est que le reflet d’une évolution générale dans laquelle le domaine public devient un support d’activités économiques. Christian Lavalie, l’un des meilleurs spécialistes de la domanialité publique, résume très justement cette évolution :

« Au fond l’évolution du droit domanial, qu’il soit d’origine législative ou jurisprudentielle, révèle que le domaine public, au départ conçu comme un espace ouvert au public, à la disposition de celui-ci sauf respect de l’ordre public, a été ensuite pensé aussi comme un patrimoine support de services publics et d’activités économiques, comme une source de richesses pour les personnes publiques propriétaires et les occupants privés. Il est ainsi devenu un enjeu économique et financier considérable¹¹⁸. »

Dans le même sens, Jacqueline Morand-Deviller conclut¹¹⁹ :

« Richesse patrimoniale, les biens domaniaux sont pour leurs propriétaires publics une source importante de revenus et ceux-ci doivent rechercher quelle peut être leur meilleure valorisation¹²⁰. »

Sur ce fondement, les personnes publiques propriétaires des collections¹²¹ ont toujours pu instaurer une redevance pour occupation ou utilisation du domaine public, voire pour le service public lui-même. Redevance limitée jadis au coût du service, mais dont le calcul semble osciller désormais entre l’arbitraire et l’exorbitant¹²². Cette redevance est applicable aux opérateurs privés intervenant avec une finalité économique, mais on peut en tout état de cause se demander en quoi cette évolution concerne le visiteur ordinaire.

La réponse est la suivante :

« Pour autant, on parle du public, le droit d’accès n’est pas le droit de reproduire ou d’exploiter¹²³. »

Le prix d’entrée correspondrait seulement dans cette perspective à une redevance d’accès. La reproduction de l’œuvre et *a fortiori* son exploitation commerciale induisent des obligations de paiement distinctes, problématique déjà ancienne, esquissée dès le XIX^e siècle, mais clairement réactivée et susceptible de s’appliquer de manière indifférenciée aux simples visiteurs comme aux éditeurs.

117 La brillante démonstration de G. WOLKOWITSCH garde toute sa pertinence (*Archives, bibliothèques, musées. Statut des collections accessibles au public*, Economica Presses universitaires d’Aix-Marseille, 1986, p. 246.)

118 LAVIALLE C., *Droit administratif des biens*, Paris, PUF, coll. « Droit fondamental », 1996, p. 18.

119 MORAND-DEVILLER J., *Droit administratif des biens*, Paris, Montchrestien, 2007, p. 238.

120 Cette évolution contemporaine n’est évidemment pas univoque comme en atteste, par exemple, le rapport Ory-Lavollée, et ne saurait occulter l’existence d’un mouvement de valorisation des mêmes biens comme « biens publics » justifiant à l’inverse un accès gratuit [ORY-LAVOLLÉE B., *Partageons notre patrimoine*, rapport remis au ministère de la Culture, juillet 2009].

121 La diversité d’acteurs disposant d’une autonomie de gestion (État, collectivités territoriales, établissements publics) ajoute encore de la complexité et de la variabilité aux décisions.

122 In Actes du colloque « Vues imprenables sur le patrimoine », mai 2008, L’Observatoire de l’image.

123 GOUTAL Y., in Actes du colloque « Vues imprenables sur le patrimoine », mai 2008, L’Observatoire de l’image.

Il convient d'admettre que ces mesures s'inscrivent dans un contexte incitant à dépasser « une gestion excessivement statique¹²⁴ » des actifs immatériels de l'État pour améliorer leur valorisation. De telles prémisses ont été systématisées par le rapport sur *L'économie de l'immatériel. La croissance de demain*, plus connu sous le nom de ses auteurs Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet. Dans cette étude, déjà largement commentée¹²⁵, le postulat central est que la croissance économique de demain – dans un contexte caractérisé par la mondialisation et la financiarisation – repose de manière prévalente, sinon exclusive, sur la croissance des actifs immatériels.

Deux recommandations éclairent particulièrement le débat. La première concerne la valorisation de l'image publique : celle de l'institution et de ses bâtiments et celles des œuvres qu'elle abrite. Il est préconisé de clarifier le cadre juridique pour déterminer un droit à l'image public ou *a minima* d'en faciliter l'exploitation commerciale *via* la redevance. La seconde concerne la valorisation des marques culturelles, au premier rang desquelles sont mentionnés les musées comme le Louvre, Orsay, le centre Georges Pompidou. Tous ces éléments convergent pour conforter l'attractivité touristique et la compétitivité de la marque France, dont la concession du nom du Louvre au musée « universel » d'Abou Dabi constituerait une première expérience à grande échelle. Mais ces politiques de valorisation des actifs immatériels et le contrôle sur l'image institutionnelle de leurs établissements constituent-elles des pistes convaincantes pour justifier ces mesures d'interdiction ?

Car dans le même temps, un autre mouvement de grande ampleur est engagé à l'échelle internationale, celui conduisant à rendre au contraire public – et le plus souvent gratuitement – un grand nombre de données et d'informations recueillies par des organismes publics (politiques de l'*open data*), dans l'objectif également recherché d'alimenter la croissance en favorisant la création de nouvelles activités de service fondées sur le traitement et la valorisation de ces mêmes données et informations. Il convient en tous cas de relever que dans le contexte de ces nouvelles conceptions du musée et de leurs œuvres, l'argumentation proprement juridique est peu (ou pas du tout) mobilisée pour justifier les mesures d'interdiction.

À peine peut-on relever la référence, ponctuelle, au respect du droit d'auteur d'artistes vivants, pour souligner d'ailleurs, comme tel conservateur, « *qu'ils sont très informés, ça va très vite* ». De manière très subsidiaire peut être pareillement invoqué le droit à l'image de visiteurs qui pourraient, incidemment, être photographiés à leur insu. En revanche, le débat se déplace vers la question générique de l'accessibilité des collections. Les musées imposant l'interdiction déclarent la justifier par des modalités diverses de mise à disposition des œuvres (ne faisant de la sorte que déplacer le problème en ne traitant que marginalement la question de l'usage concret de la photographie dans les musées par les publics) : photothèque plus ou moins importante, mise en ligne d'images avec ou sans filtre, format modulaire, prêts d'œuvres en région.

124 LÉVY M. et JOUYET J.-P., Rapport de la commission sur l'économie de l'immatériel, 2006, <www.finances.gouv/directions_services>. Le rapport Benhamou-Thesmar reprend en partie ces conclusions (BENHAMOU F. et THESMAR D., *Valoriser le patrimoine culturel de la France*, Conseil d'analyse économique, 2011).

125 MUSSO P., « Avant-propos », *Quaderni*, n° 66, printemps 2008, p. 7 et « Encore la fatalité de la technologie et de la financiarisation : l'économie de l'immatériel au rapport », <www.acrimed.org>, consulté le 2/05/2007.

L'administrateur général adjoint du musée d'Orsay souligne ainsi :

« Je tiens à rappeler que le site Internet du musée met à disposition gracieusement les photographies d'une très grande partie de ses collections. Des commentaires sont consultables en cinq langues pour plus de 500 de ces œuvres. Par ailleurs le musée d'Orsay prête fréquemment des œuvres aux musées dans les régions, afin de les rendre accessibles au plus grand nombre ¹²⁶. »

Les photographies sont ainsi rendues disponibles par le musée lui-même qui garantit leur qualité ; il n'y aurait donc pas lieu à photographier pour le visiteur.

On ne peut que remarquer à ce sujet la conception particulièrement restrictive de l'usage de la photographie par les visiteurs de musées, qui n'aurait pour objet que de photographier des « œuvres », alors que les mesures d'interdiction s'appliquent dans les faits à tout usage de la photographie dans l'enceinte de l'établissement (éléments d'architecture, ambiance générale, autres personnes accompagnant le visiteur...), traduisant apparemment une méconnaissance des usages sociaux de la photographie aujourd'hui. Ce contexte d'interdiction favorise en outre l'hypothèse de la marchandisation, certains observateurs considérant que ces mesures visent « à protéger encore la manne que représentent les droits photographiques ¹²⁷ ». Pour autant, si elle nourrit les représentations, une telle hypothèse reste difficile à établir.

Reste que l'impression donnée est celle de vouloir contenter les visiteurs, y compris contre leur gré, en faisant l'hypothèse – démentie à ce jour par les commentaires des internautes sur les réseaux sociaux et ceux laissés en ligne sur les sites des musées concernés – que les visiteurs en sauront gré au musée. Or tout laisse à penser que cela n'est nullement le cas, que l'argument de la satisfaction des visiteurs n'est pas établi et que cela alimente le ressentiment d'une partie au moins du public ; d'autant plus que cette interdiction n'est pas le fait de certains grands établissements comme le Louvre ou Versailles, qui subissent pourtant bien davantage que d'autres les phénomènes de foules, voire de surfréquentation, dans les espaces d'exposition : quelle logique le visiteur pourrait-il donc déceler dans cette diversité des approches des usages de la photographie ?

La marchandisation, une hypothèse aléatoire

De nombreux conservateurs, en région, considèrent que l'interdiction de photographier est « *un combat d'arrière-garde* » face au caractère inéluctable des évolutions technologiques, dont ils soulignent la vanité de tenter de les contenir : « *Autant endiguer la mer avec un château de sable.* » Beaucoup d'entre eux prêtent à ces interdictions des motivations marchandes : « *Je crains [que la motivation] ne soit commerciale* », et estiment que les musées qui interdisent les prises de vue « *s'abritent*,

126 Courrier en date du 12 août 2010, Anne Meny-Horn, administrateur général adjoint du musée d'Orsay, <http://www.louvrepourtout.fr/IMG/pdf/lettre_photos_orsay4.pdf>.

127 HASQUENOPH B., « Le musée d'Orsay interdit les photos. À l'instar du Louvre qui avait tenté l'expérience avant d'y renoncer, le musée d'Orsay interdit depuis peu photos et films, même sans flash... pour augmenter la vente de cartes postales ? », *Louvrepourtout.fr*, 11 juin 2010, <<http://www.louvrepourtout.fr/Le-musee-d-Orsay-interdit-les,542.html>>.

sans doute, derrière l'idée du droit de reproduction qui est source de financement», à l'instar des musées anglo-saxons «champions du monde pour la rentabilité des produits dérivés». Les pratiques d'interdiction de certains grands musées sont ainsi jugées avec circonspection : «Bizarre comme positionnement.» Ou sous forme de boutade à propos de l'un des premiers d'entre eux : «Est-ce encore un musée français ou un musée anglo-saxon ?» Certains remettent même en cause la pertinence de l'interdiction du flash : sans effet sur les sculptures, la toxicité supposerait une exposition soutenue des œuvres qui ne serait pas réalisée par quelques prises de vues. Obsolète, l'interdiction du flash ne serait qu'un alibi :

«Même le flash n'a aucune incidence, c'est un argument mis en évidence par nos chers collègues pour justifier leur interdiction pour des histoires de concurrence avec la RMN, alors même que la lampe halogène qui éclaire le plafond est beaucoup plus dangereuse.»

Les conservateurs des musées qui ont adopté l'interdiction récusent évidemment cette hypothèse de préoccupation marchande. Certains d'entre eux invoquent plus prosaïquement les pratiques tarifaires des musées appartenant à des collectivités territoriales. Les modalités sont variables : délibération municipale fixant le prix de la redevance – par exemple à 60 euros par cliché numérique – ou délégation plus hasardeuse à des photographes privés bénéficiant d'exclusivité. En toute hypothèse, ces tarifications ne sont pas source d'un financement important, pas plus que le chiffre d'affaires de la librairie : «Ça ne rapporte pas grand-chose...» Ainsi, une responsable du musée d'Orsay se justifie :

«Elle [la mesure d'interdiction] n'est ni répressive, ni mercantile, mais destinée à améliorer les conditions de visite des millions de visiteurs que le musée reçoit chaque année¹²⁸.»

D'autres conservateurs en région prolongent cette argumentation :

«La boutique est un service comme un autre ; même si elle n'existait pas, cela n'empêcherait pas que nous ayons cette interdiction... Elle est liée à la conception que je me fais de l'acte de visite du musée.»

Si la voie de la préoccupation marchande n'est donc pas établie, tous les établissements revendiquent, néanmoins, un autre fondement : le contrôle sur leur image. Une prétention surprenante s'agissant de collections publiques et d'institutions qui se plaignent parfois de leur image élitiste ; sans compter les besoins ressentis par des visiteurs qui ne saisissent pas en quoi l'usage raisonné de la photographie serait de nature à porter atteinte à l'image des musées ou des monuments. Question également de légitimité à édicter de telles mesures d'interdiction, proposées par ceux qui ne sont pas les propriétaires des établissements mais les garants – pour le compte des citoyens – de leur mission culturelle et scientifique.

128 Courrier d'Anne Meny-Horn, *op. cit.*

L'argument du contrôle nécessaire sur l'image du musée

L'ensemble des établissements exerce *a minima* un contrôle dans une perspective communicationnelle pour « *participer à une diffusion de qualité d'œuvres du musée* » : sur les outils habituels (dossier de presse, relations publiques, etc.) ou par la gratuité accordée à certains éditeurs en fonction de la mise en visibilité, plus ou moins prestigieuse, du musée.

Remarquons à cet égard que l'argument ne concerne que rarement le « simple » visiteur, qui n'a aucunement l'intention d'utiliser ses clichés à des fins commerciales ; et que la question de la photographie renvoie ici à nouveau au statut particulier des œuvres muséales, alors que les motivations pour l'usage d'un appareil photographique dans un musée ou un monument peuvent être tout autre, relevant bien davantage des notions de sensibilité, de mémoire, de partage, d'émotion ou encore de sociabilité.

Quoi qu'il en soit, la mise à disposition d'images par l'institution peut aussi intervenir en réponse à un besoin documentaire impécunieux. Ainsi que le souligne l'un des conservateurs interrogés :

« L'image du musée ne doit pas être atteinte par des clichés catastrophiques, sous le prétexte de ne pas avoir les moyens de payer les clichés. »

Le clivage présumé entre le simple visiteur ou les partenaires traditionnels du musée (universitaires, étudiants, autres musées) et certains acteurs ressortissant davantage au champ commercial est ainsi abusivement aboli :

« Il est normal que les éditeurs demandent des exonérations car en histoire de l'art, les ouvrages sont hors de prix, les étudiants ne peuvent pas les acheter... Nous sommes assez partageux. »

La seule exigence émise est de fournir, dans un but documentaire, un justificatif de la publication. Dans ces hypothèses, les questions de la reproduction de l'œuvre et de sa diffusion sont associées dans une même finalité éducative de service public, même si celle-ci est susceptible de nuances selon le type d'ouvrage et le type de partenariat éditorial.

De surcroît, l'intégration du muséal dans une logique de marque est explorée de manière constante, avec des évolutions substantielles¹²⁹, depuis au moins la création du musée Guggenheim à Bilbao¹³⁰. Mais l'écho des expertises précitées porte peu dans les musées en région. Les conservateurs reconnaissent des impératifs communicationnels avec, par exemple, la création de sigles¹³¹, mais ils récusent tout

129 MOUKARZEL J. R., « Du musée-écrin au musée-objet », « Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité », *Hermès*, n° 61, 2011, p. 9 à 99 ; MONTETY DE C., « Haribo chez les musées : la tentation patrimoniale. Quand les marques deviennent des musées », in *Musées en mutation*, Actes du colloque, L'Harmattan, Paris, 2012.

130 TOBELEM J.-M. (dir.), *Champs visuels*, n° 14 : « L'image et les musées », 2000.

131 Ainsi du sigle MLT dessiné pour le musée Toulouse-Lautrec à Albi.

rapprochement avec une logique de marque. De manière plus indistincte semble se dégager une suspicion, une crainte face à l'infinité d'usages toujours évolutifs dont peuvent faire l'objet ces images numériques et compte tenu de l'incapacité – en termes de moyens et de compétences – de les contrôler. Il s'agit presque pour certains conservateurs d'exercer un principe de précaution sur ces images susceptibles d'être instrumentalisées. Là se dessine encore en filigrane une piste marchande, à rebours de la mission de musées devant répondre aux impératifs de la gratuité.

Pour autant, au nom de quel principe des professionnels de musées auraient-ils pour vocation d'exercer – *a priori* – un contrôle sur l'usage privatif d'images projetées dans un cercle amical ou familial ? Dans une vision foucauldienne, le musée doit-il renvoyer à l'univers contraint de l'école, de l'hôpital, voire de la prison ; ou bien, à l'inverse, à la notion d'espace public, d'ouverture au plus grand nombre et de démarche à la fois créative et participative ? Plus nettement encore, la récusation par les conservateurs va de pair avec l'invocation d'un fondement alternatif, celui du confort de visite et de la spécificité de la visite muséale. Ce sont deux arguments régulièrement évoqués pour conforter la décision d'interdiction.

L'argument du confort de visite

Dans un premier registre d'argumentation, conjuguant normes comportementales et mesures de protection, l'interdiction ponctuelle de photographier – *a fortiori* l'interdiction générale – rejoint les interdits traditionnels du musée¹³² sous forme d'un minimum de règles à respecter : ne pas boire, ne pas manger, ne pas toucher, ne pas utiliser de flash, ne pas téléphoner (présentant, pour nombre de conservateurs interrogés, des nuisances nettement supérieures à la prise de vue). Le respect de la volonté d'un collectionneur, interdisant de photographier les œuvres prêtées si d'aventure « *il ne veut pas être repéré par l'administration fiscale* » (!) participe des obligations également habituelles de l'institution à l'égard de ses partenaires historiques¹³³ et privilégiés¹³⁴. Des contraintes perçues comme nécessaires, mais qui conduisent à faire du musée « *un lieu où se concentrent les interdits* », comme le déplore un autre conservateur.

Les conservateurs interrogés sont unanimes à considérer que la prise de vue ne doit pas constituer une gêne pour l'ensemble du public. La nécessité d'assurer la fluidité de la circulation du public et le confort du visiteur dans les expositions est régulièrement rappelée dans les musées interdisant les prises de vue. Ainsi, par exemple, du musée d'Orsay :

132 CHAUMIER S. et PARISOT V., « Un nouvel interdit au musée : la photographie ? », *La Lettre de l'Ocim*, n° 115, janvier-février 2008, p. 23-30.

133 Sur cette question voir MAIRESSE F., *Le Musée hybride*, Paris, La Documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2010, p. 109.

134 Le paragraphe 2 de l'article 11 de la loi du 4 janvier 2002 excluant la possibilité de déclassement pour les œuvres incorporées dans les collections publiques par dons et legs atteste des liens étroits entre le monde des collectionneurs et celui des musées.

« Les difficultés de circulation des visiteurs devant les œuvres les plus emblématiques portant préjudice au confort de la visite de l'ensemble du public ont conduit le musée d'Orsay à prendre cette décision ¹³⁵... »

Si l'on comprend bien le rappel de l'intérêt de l'utilisateur, seul à même de fonder juridiquement cette restriction, sa mise en œuvre est pour le moins ambivalente. Cette disposition peut-elle s'appliquer de façon absolue, alors que selon le moment et selon la notoriété des œuvres (certains observent que « *de toute façon ce sont toujours les mêmes œuvres qui sont photographiées* »), le critère du confort de la visite est éminemment variable, même dans les établissements les plus fréquentés, et ne saurait être opératoire de manière univoque comme le soulignent eux-mêmes nombre de conservateurs ? Les directeurs d'établissements pratiquant l'interdiction se retranchent, quant à eux, derrière un principe... d'unité de gestion !

Dans la plupart des musées en région, aucune interdiction ne semble justifiée en réalité par les embouteillages éventuellement suscités par la prise de vue : « *Le touriste moyen qui veut avoir un souvenir ne nous gêne absolument pas.* » La gêne photographique reste alors assez hypothétique, alors que d'autres perturbations bien réelles, plus fréquentes, comme les audioguides, donnent lieu à des évaluations ambivalentes. Certains conservateurs dénonçant cet usage comme moins créatif et plus perturbateur pour le déroulement de la visite, d'autres le revendiquant au contraire comme un moyen traditionnel de médiation.

Mais quelle est la distance entre une « gêne » et un nouveau comportement de visite ? Comment l'analyser, qui l'interprète comme légitime ? Les agents d'accueil et de surveillance, les animateurs culturels ? Cette hésitation sémantique traduit déjà une part d'incertitude concernant leur rôle. De quelle marge d'appréciation disposent-ils ? Par réunions ou notes de service, les conservateurs déclarent transmettre leurs consignes. Mais nous avons pu observer une distorsion entre le discours de certains conservateurs affirmant autoriser les prises de vue et les pratiques dans les mêmes établissements où les agents de surveillance font respecter l'interdiction.

Dépassant l'analyse des éléments objectifs du confort de visite (embouteillage, respect des autres visiteurs), l'argumentation se déplace alors vers le caractère unique de l'expérience de visite au musée.

L'argument de l'expérience spécifique de visite

La visite est définie par certains conservateurs comme « *un moment privilégié* » suscitant « *une rencontre directe, charnelle* ». L'accent est mis sur cette dimension physique : « *Il faut se déplacer... De façon absolue, le musée c'est un lieu* ». Le parallèle est établi avec d'autres pratiques artistiques – théâtre, concert – prêtant un engagement physique au spectateur où la prise de photographie serait considérée comme tout aussi incongrue.

135 Réponse ministérielle à la question écrite de M. Patrick Beaudouin, Assemblée nationale, question écrite n° 81937.

L'usage d'appareils multimédias polluerait la réception : « *Une œuvre se voit avec les yeux et se mémorise avec le cerveau* », affirme un conservateur. Les images – photographies de visiteurs (souvent qualifiées de médiocres) ou ouvrages d'art – ressortissent à un autre registre que l'acte de visite : « *Dans le moment musée, c'est autre chose qui se passe.* » Les mesures d'interdiction ne renvoient-elles pas alors à des motivations plus souterraines, tenant à la contradiction ontologique entre les musées et les images numériques, si ce n'est à des questions de légitimité, d'autorité ou de pouvoir ?

La généralisation de ces pratiques photographiques s'apparente, pour certains conservateurs, à une sorte de « *rapt de l'image* », une pléthore d'images dématérialisées des objets de musée, susceptibles d'attenter à leur véracité¹³⁶. Il se dessine ainsi une représentation du musée comme un lieu empreint d'une certaine sacralité, référence faite – presque bourdieusienne – à une église, à un certain mystère : « *On se réfère à un temps, à une église, à une idée de tranquillité.* » Mais si l'image frappe, comment ne pas rappeler que nul ne s'oppose à une prise de vue dans la plupart des églises, des chapelles ou des cathédrales ? Les conservateurs ne pratiquent-ils pas eux-mêmes la photographie dans ces lieux de culte ?

Il ne s'agit pas seulement de considérer que la photographie participerait de « la fin du monopole des conservateurs » quant au discours sur les œuvres¹³⁷. Mais bien d'un risque de dépossession tenant à une production d'images – souvent qualifiées de virtuelles – contrariant le regard sur les objets par le décalage qu'elles induisent : « *Décalage du regard par la photo qui n'est pas le regard sur l'œuvre même* » ; ou encore : « *On pense à la photo avant de penser à l'œuvre.* » (Mais si tel est le cas, n'en est-il pas de même avec les clichés mis à la disposition du public par le musée lui-même ?). Par le degré d'interprétation de l'œuvre qu'elle impose, « *la photo flatte l'œuvre ; c'est un problème vital pour nous aussi qui faisons des expositions avant d'avoir vu toutes les œuvres, alors qu'au moment de l'accrochage on voit un autre tableau.* »

Les mêmes arguments sont revendiqués par ceux qui recherchent précisément les photographies plus insolites des visiteurs, offrant « *des regards moins conventionnels [qu'eux], qui [sont] plus conformistes, plus inhibés* ». Certains des conservateurs interrogés reconnaissent d'ailleurs une fonction créatrice aux appareils multimédias nomades et admettent la fonction documentaire de la photographie. Ils soulignent « *la difficulté à se remémorer ; on oublie très vite, on a besoin de support* ». Ils mobilisent également leur propre expérience d'amateurs photographes : « *On tombe sur quelque chose de rare ; je sais désormais que cet objet est là, on se dit qu'on écrira au musée, on ne le fait pas...* »

La photographie consacre alors une émotion muséale personnelle, qui ne peut pas se résumer à la seule offre des cartes postales en librairie, comme le constate un conservateur : « *L'interdiction de la photographie serait juste si l'offre en librairie était complète et bien faite. Mais la démarche de regarder d'abord en librairie et de photographier après au musée n'est pas évidente.* »

136 DÉOTTE J.-L., *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 218.

137 ROUSTAN M., « Prendre des photographies au musée : une forme de médiation de l'expérience de visite », in *Musées en mutation*, Actes du colloque, Paris, L'Harmattan, 2012.

Outre le fait qu'elle est impraticable, elle ne relève pas du même niveau d'expérience. Émotion, voire pulsion artistique, peuvent inciter à la prise de vue selon d'autres conservateurs : « *Voir de manière inattendue une femme en robe rayée passer devant un Soulages ou une pose en phase avec l'œuvre, il y a des gens qui sont des photographes-nés.* »

Sans réveiller les vieilles antiennes¹³⁸, c'est bien toujours en premier lieu la question cardinale du regard – et de la compétence accordée à celui du visiteur – du temps de la perception, du temps du musée qui sont invoqués, même pour les conservateurs qui souhaitent dépasser « *cette confidentialité irritante* ». Leur analyse converge : « *Avoir une photo donne plus de valeur à l'œuvre, unique ; on reconnaît sa valeur à travers la simple reproduction.* » La fatalité technologique est opposée à la capacité de résistance de l'œuvre : « *Ce n'est pas une photo qui va effacer la Joconde.* » Ou encore : « *On peut photographier la peinture de Rubens sans jamais vraiment déranger Rubens.* » La puissance de l'œuvre est exhaussée par la médiocrité et la banalisation extrême qu'ils prêtent à ces images : « *Il n'y a pas à s'inquiéter, on photographie tout et n'importe quoi... Les images ne sortent pas de l'ordinateur.* »

L'analyse de Serge Tisseron conforte cette approche :

« Aujourd'hui, chacun sait bien que l'image ne reflète rien d'autre que l'intention de celui qui l'a faite au moment où il l'a faite¹³⁹. »

La dématérialisation des images semble ainsi évacuer tout risque de captation ; l'impression de ces images constitue « *une démarche supplémentaire* » qui aboutit rarement. Comme si, en subissant les assauts continus des images numériques, l'œuvre – si ce n'est son aura – en sortait *in fine* renforcée.

La volatilité des images numériques est complémentaiement stigmatisée : « *Il n'y jamais eu autant d'images, mais elles n'ont jamais été aussi fragiles.* » Et face à des « *archives dématérialisées, pas de garantie sur une mémoire à vingt ans* » : la matérialité du musée est toujours revendiquée comme le lieu d'une expérience unique. Mais les représentations du musée induisent naturellement de nouveaux regards sur les visiteurs eux-mêmes, particulièrement pour les conservateurs autorisant, voire favorisant la prise de photographies. S'opère alors un renversement de la dialectique traditionnelle d'interdiction.

Les visiteurs

Un grand nombre de conservateurs considère que désormais « *tout le monde peut faire une bonne photo* ». Dans cette perspective, ils revalorisent le rôle des visiteurs photographes amateurs. Amateurs qui, par les vertus technologiques, accèdent ainsi, dans le champ muséal, au statut fameux des « *Proam*¹⁴⁰ », pour « *amateurs professionnalisés* », porteurs de valeurs fondées sur le partage, la convivialité, la

138 SALLES G., *Le Regard*, Paris, Plon, rééd. RMN, [1939] 1992.

139 TISSERON S., in « *Un pixel, des picous* ». L'image marchandisée ou le sujet confisqué », Actes du colloque du 18 mars 2005, organisé par l'Observatoire de l'image, p. 37.

140 Cf. « *Les amateurs. Création et partage de contenus sur Internet : nouveaux défis juridiques* », *Legicom*, n° 41, 2008/1.

gratuité; des valeurs qui sont issues en droite ligne de la culture de l'Internet. Un grand nombre de directeurs d'établissements, qui souhaitent accueillir ce public, amorcent en ce sens des échanges sur les réseaux sociaux par le truchement de la photographie. Ils attendent ainsi un regard moins conventionnel que « *celui du visiteur initié qui intègre toutes les normes comportementales du musée* » ou celui du photographe municipal limité par les contraintes imposées par la collectivité territoriale. Ils espèrent qu'un jour singulier (jours de neige, de pluie, Nuit des musées), l'un de ces Proam aura la curiosité et la compétence pour réaliser de belles photographies dont ils seront heureux de bénéficier. La pluralité de ces approches photographiques permet de renouveler les visions de l'institution et d'accompagner ses évolutions¹⁴¹.

Ces conservateurs distinguent, à cet égard, des comportements nuancés et évolutifs : celui d'un photographe amateur qui, dans un premier temps, peut être séduit par la beauté du bâtiment, sans nécessairement visiter le musée. Et qui, dans un second temps, en fonction de la réactivité du musée – notamment par l'organisation d'un concours de photographies – pourra s'approprier le lieu en tissant des liens plus étroits, plus dynamiques que ceux d'un visiteur ordinaire. Le désir de participer à un concours et de réaliser une photographie originale induit nécessairement un regard particulier : « *Je suis persuadé qu'ils sont très attentifs aux œuvres* », conclut un conservateur.

La dimension esthétique de la photographie est même dépassée par nombre de responsables interrogés, qui privilégient la mise en visibilité du musée et l'implication des acteurs : « *À l'ère du partage, via les réseaux sociaux, le rayonnement du musée peut être servi même si la photo est mauvaise.* » Prenant l'exemple de la création, par un internaute, d'une page Wikipédia sur leur musée, illustrée d'une mauvaise photo, ils apprécient : « *Cette page avait le mérite d'exister, on se rendait bien compte que c'était la photo qui était moche, pas le musée.* »

À l'inverse, d'autres chefs d'établissements relativisent la portée des innovations technologiques (« *n'est pas artiste qui veut* ») et de leurs potentialités créatrices : « *Oui l'œuvre d'art est porteuse de créativité, mais pourquoi est-ce que cela devrait passer par la photographie ?* » Il semble qu'ils souhaitent prévenir des attitudes perçues comme erratiques, brouillonnes, technicistes.

Derrière la multiplicité des postures se profile un enjeu majeur : celui des répercussions de la nébuleuse Internet (pratiques, outils) sur la culture en général et les musées en particulier. Emmanuel Derieux le résume ainsi :

« Récepteur, actif, interactif ou participatif, capable de se substituer aux professionnels dans la détermination de ce à quoi il souhaite accéder, chacun peut aussi désormais – mais est-ce totalement nouveau ? – intervenir dans le contenu de certains médias au moins et se faire lui-même récepteur ou diffuseur¹⁴². »

L'interrogation, contingente, de l'interdiction de la photographie, conduit ainsi à retourner à la question essentielle, celle de la nature même du musée et de ses

141 TARDY C., « L'expérience visuelle du temps : photographie et territoire du patrimoine », in *Sciences de la société* « Art, mémoire et territoire », n° 78, 2009, p. 79-95.

142 DERIEUX E., « Amateurs et médias : nouveaux défis juridiques ? », *Légicom*, n° 41. 2008/1, p. 123-136.

fonctions. Au regard de laquelle l'invocation d'aléatoires fondements juridiques, la crispation de certains responsables à l'égard de mutations qui leur échappent (renvoyant à la question de l'autorité, voire du pouvoir) ou encore l'adaptation des nouveaux impératifs de l'ordre marchand paraissent eux-mêmes constituer des arguments subalternes.

Les effets pervers de l'interdiction

L'éventuelle extension des mesures d'interdiction de la photographie dans les musées ou les monuments soulève des difficultés dans au moins trois registres : celui de la satisfaction du visiteur et de son expérience de visite, pouvant occasionner des phénomènes d'incompréhension et de frustration ; celui de l'éducation informelle et de la transmission intergénérationnelle ; celui enfin des conditions d'une ouverture à un large public et d'une plus grande démocratisation de la visite muséale.

En premier lieu, en dépit des arguments d'accroissement de la satisfaction des visiteurs, c'est en réalité de la frustration que semble causer la mesure générale d'interdiction édictée dans certaines institutions muséales : la frustration non pas de ne pas photographier telle ou telle œuvre, mais bien de voir restreinte sa liberté de garder une trace de sa visite dans un équipement public censément propriété de la communauté des citoyens. Il suffit de lire les commentaires sur les réseaux sociaux pour s'en persuader, sans compter tous ceux qui ne prennent pas le temps de laisser un commentaire. Obéissant, voire docile, le visiteur obtempère assurément, mais il n'en pense sans doute pas moins.

En deuxième lieu, les auteurs ont pu observer à l'occasion de leurs visites que certains parents ou grands-parents photographient une œuvre, ou bien le détail d'une œuvre, à la demande de l'un de leurs enfants ou petits-enfants lorsqu'ils ne s'en chargent pas eux-mêmes ; de fait, il y a là une occasion idéale de discuter à l'intérieur du cercle familial et de prolonger les échanges intergénérationnels après la visite. Pense-t-on réellement que l'œuvre va s'inscrire durablement dans la mémoire du petit enfant s'il n'en conserve pas une trace photographique ? Est-on réellement fidèle à la mission éducative du musée lorsqu'on prétend interdire cette forme d'appropriation des œuvres ? Renvoyer vers la boutique n'a ici guère de sens car toutes les œuvres n'y figurent pas et encore moins l'élément inédit et original que constitue la photographie du détail d'une œuvre, accompagné ou non de la présence d'une ou de plusieurs personnes qui l'admirent.

Enfin, n'est-il pas manifeste que le renforcement du caractère « sacré » de la visite n'est pas de nature à favoriser la venue des personnes peu habituées des musées, pour lesquelles il est établi que la crainte que les lieux de culture inspirent peut être surmontée par une visite de groupe (en famille, entre amis, entre collègues) et par une approche moins intimidante des lieux, à laquelle contribuent des espaces d'échanges et de repos, un lieu de restauration (café ou restaurant), ou encore une boutique ou une librairie. À l'inverse, l'interdiction de la photographie manifeste un souhait de fermeture de l'institution, qui ne peut que contribuer à en éloigner ceux qui s'efforcent de l'« apprivoiser » avec beaucoup de bonne volonté.

Car si être touché par une œuvre, vouloir en garder le souvenir, souhaiter conserver la mémoire d'une ambiance, d'une architecture ou d'une mise en espace est prohibé, alors on peut éprouver des craintes quant à l'appropriation des musées ou des monuments par les publics éloignés de la culture, voire par les publics occasionnels. Il en est de même du reste de l'aspiration à se photographier (ou se faire photographier avec son entourage) dans un musée : qui cela gêne-t-il réellement ? De surcroît, comment ne pas comprendre que la circulation des images, à travers les blogs personnels et les réseaux sociaux, conforte la notoriété du site et contribue à sa promotion auprès d'un grand nombre d'individus ?

Dans les faits, que se passe-t-il dans les musées dans lesquels a été instaurée la mesure d'interdiction ? En dehors des prises de vue en toute bonne foi – par ignorance pure et simple de la mesure d'interdiction – certains visiteurs déploient volontairement des stratégies de contournement de l'attention des agents d'accueil et de surveillance (choix de salles non surveillées, appareils dissimulés, prises de vue furtives, etc.) pour faire usage de leur appareil photographique ou de leur téléphone portable.

De plus, cette interdiction présente l'inconvénient notable de transformer les personnels d'accueil en agents de sécurité, au détriment d'une fonction d'écoute et de dialogue avec les visiteurs, dans un climat de confiance et d'apaisement. À l'inverse, la mesure de prohibition peut créer une situation de tension entre gardiens et visiteurs, présentant potentiellement un caractère d'« inhospitalité », une situation dans laquelle le public risque de ne pas se sentir désiré, attendu, bienvenu, accueilli dans un espace qui – après tout – lui appartient en dernier ressort ; et ce alors même que l'on sait que la situation d'inconfort psychologique ressenti par les personnes peu habituées de la visite muséale contribue à leur éloignement de cette pratique culturelle.

En définitive, l'interdiction de la photographie dans certains musées – non fondée juridiquement et audacieusement présentée comme répondant à une préoccupation de confort de visite du public, tout en écartant de façon peu convaincante les arguments de nature commerciale ou financière – ne constitue-t-elle pas le symbole d'une évolution des grands musées contemporains vers la vision d'un musée-entreprise faisant du visiteur un consommateur-client davantage qu'un citoyen jouissant librement du patrimoine public dans un objectif culturel, éducatif et social ? Si tel était le cas, ne serait-il pas nécessaire de s'interroger plus avant sur la mission fondamentale des musées, qu'il s'agisse de transmission, de délectation ou d'apprentissage informel ? Il conviendrait également de s'interroger sur une forme de normalisation techno-administrative dont témoigneraient également la hausse des droits d'entrée, la location d'œuvres et la tarification de certaines expositions itinérantes. Et si ces différents éléments mis bout à bout dessinaient les nouveaux contours de certaines institutions muséales ?

Nous nous demandons à l'orée de ce texte de quoi l'interdiction de la photographie dans les musées pouvait être le nom : faut-il craindre de pouvoir apporter une réponse ?