

Un nouvel interdit au musée : la photographie ?

Serge Chaumier et Véronique Parisot *



© S. Chaumier

*Serge Chaumier est responsable de l'option Muséologie et Muséographie dans le Master 2 Métiers des arts, de la Culture et du Patrimoine et directeur du Centre de Recherche sur la Culture et les Musées (équipe CIMEOS) à l'université de Bourgogne serge.chaumier@u-bourgogne.fr

Véronique Parisot est enseignante à l'IUP Denis Diderot et à la faculté de Droit, université de Bourgogne et chercheur au Centre de Recherche sur la Culture et les Musées vmp.parisot@wanadoo.fr

« Photographies interdites » : cette indication accueille fréquemment le visiteur à l'entrée du musée ou de l'exposition. Les auteurs analysent l'évolution de cette pratique du point de vue du droit et des usages et montrent comment la photographie peut en définitive être considérée par le visiteur comme un instrument de médiation.

Visiteurs boulimiques d'expositions et de musées depuis de longues années, nous constatons que la photographie y est de plus en plus encadrée, contrôlée, voire purement interdite. Il n'y a pourtant pas de critères homogènes, ni législatifs ni coutumiers, puisque les musées adoptent des postures différentes envers la prise de vue réalisée par les visiteurs. Outre qu'elles peuvent désarçonner et être mal comprises, puisque d'un établissement à l'autre se confrontent des arguments contradictoires, ces réponses différentes attestent bien souvent d'une politique moins réellement réfléchie que prise de manière autoritaire et irrationnelle. Sans doute par crainte des éventuels tracés judiciaires en cas d'utilisations publiques des clichés – le droit à l'image étant des plus complexes –, de plus en plus de musées se protègent en se réfugiant dans un interdit pur et simple. Cet article veut interroger cette évolution, faire la part des choses entre les différents droits repérables, et apporter quelques éléments de réflexion pour départir des situations pas toujours assimilables. Enfin, nous voudrions attirer l'attention sur un point trop peu pris en compte, mais qui devrait l'être davantage, à savoir l'importance éventuelle d'une prise de vue dans la stratégie de visite et l'appropriation d'un lieu et de ses œuvres par un visiteur.

Si certains musées prohibent tout usage d'appareil d'enregistrement photographique ou cinématographique, d'autres pratiquent des interdictions partielles, selon les salles, les espaces, les objets présentés. Beaucoup écartent l'usage du flash prétextant de façon un peu rapide que c'est par souci de conservation préventive. La raison avancée est rarement la justification réelle, alors que le confort des autres visiteurs est le plus souvent en jeu. Devant les difficultés de faire respecter l'interdit, le Louvre l'a désormais autorisé. L'usage d'un pied ou support est également réglementé. Sans doute parce qu'il permet de meilleures conditions techniques de prise de vue et donc l'obtention de clichés de qualité, par conséquent éventuellement utilisables à d'autres usages que la stricte jouissance familiale. Il est vrai aussi que le transport et la manipulation dans les salles d'exposition peuvent faire craindre des accidents à des conservateurs soucieux de la gestion de leurs collections. Certains établissements donnent des autorisations sous conditions : s'enregistrer sur un cahier spécifique, signer des décharges pour se prémunir de toute utilisation ultérieure contestable...

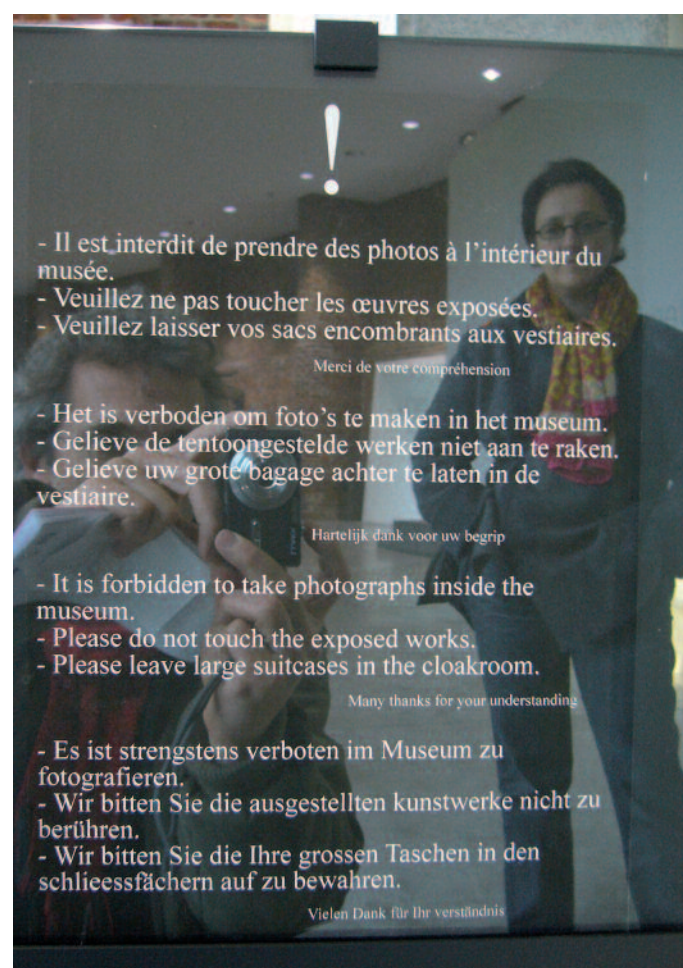
Ce qui est sévèrement réglementé et plus souvent encore purement et formellement interdit dans les musées d'art contemporain tend à s'étendre à l'ensemble des musées, de beaux-arts, mais également aux musées d'histoire, d'ethnologie, de société et même aux muséums. La récente Cité de l'Architecture et du Patrimoine interdit ainsi de photographier les moulages présentés ! Comme si la société de l'image qui sévit partout ailleurs devait s'arrêter aux portes du musée, temple dans lequel on ne pourrait que contempler, sans en fixer le souvenir. Certains services de communication de collectivités vont jusqu'à imposer l'interdiction aux musées rénovés pour se garder jalousement une exclusivité publicitaire, comme si la meilleure efficacité de cette dernière n'était pas la répétition. Le musée s'enferme ainsi dans un espace replié sur lui-même et inutilement censeur. Sans compter que c'est appauvrir le patrimoine à venir, puisqu'il est regrettable de ne pas avoir davantage d'images fixées par des amateurs des salles de musées d'antan. Cette évolution à contre-courant est pour le moins surprenante et laisse sceptique, notamment à l'heure de la miniaturisation des appareils d'enregistrement, et de leur profusion. Ainsi l'interdiction qui va en se généralisant devient dans le même temps concrètement de plus en plus difficile à faire respecter, à moins de faire la chasse à tout appareil tenu à la main. Rappelons que les téléphones portables sont à présent munis de la fonction appareil photo et qu'il est par conséquent peu raisonnable d'envisager de

faire respecter l'interdit, surtout quand le fait d'immortaliser son passage devient un véritable réflexe à tous les âges et particulièrement chez les jeunes générations.

Dès lors, qu'est-ce qui fait problème dans l'usage de la photographie dans un musée ou une exposition ? Il n'est évidemment pas anodin de constater que l'interdiction frappe davantage les musées d'art que les musées de science. Deux droits sont immédiatement repérables : le droit d'auteur et le droit à l'image.

Questions de droit

Le droit d'auteur s'applique plus particulièrement dans les musées d'art contemporain puisque, selon le *Code de propriété intellectuelle*, le droit de reproduction s'étend sur une période de soixante-dix années après l'année de la mort de l'auteur. Au-delà de cette période, l'œuvre tombe dans le domaine public, ce qui signifie qu'elle est libre de toute revendication de la part des descendants de l'artiste.



© S. Chaumier

La durée peut sembler courte pour les héritiers par rapport au droit de propriété classique qui est perpétuel. Elle est suffisamment longue pour l'usager, en l'espèce le visiteur du musée, qui devra néanmoins pouvoir à ce terme reproduire librement les créations exposées. C'est l'expression de l'équilibre de base posé par les premières lois sur le droit d'auteur : rétribution du créateur dans un premier temps, mais, passé un certain délai, libre accès aux œuvres qui contribuent au « *progrès de l'humanité* », cher à Condorcet. Il en résulte qu'un musée archéologique, par exemple, n'est pas en droit de poser de restriction à l'usage d'appareils photographiques dans le simple cadre de la propriété littéraire et artistique. Cette disposition est cependant parfois mal comprise par l'institution muséale.

En premier lieu, le musée se considère à tort, en tant que propriétaire et gardien des œuvres, comme titulaire d'une sorte de droit « voisin » du droit d'auteur. Il n'existe rien de tel. Le domaine public, comme son nom l'indique, appartient au public, quel que soit par ailleurs le dépositaire des œuvres présentées. Si le musée peut également se montrer avide de faire respecter un droit de propriété et d'en tirer des bénéfices, il doit donc le faire sur un autre fondement juridique. Il faut ici opérer une distinction fondamentale : d'un côté un droit intellectuel – le droit de l'auteur sur son œuvre – qui continue à lui appartenir pour la durée précitée même s'il a cédé l'œuvre à un musée, et de l'autre le droit du propriétaire qui ne s'étend jamais à la reproduction de l'image de l'œuvre qui fait partie de ses collections. Ce démembrement est classique pour le juriste : deux détenteurs de droits se répartissent sur le même bien une propriété immatérielle et une propriété physique. Le musée, pour interdire la photographie au visiteur, ne peut donc jouer que sur son statut de propriétaire matériel qui semble *a priori* lui conférer un droit souverain. Le *Code civil* n'énonce-t-il pas de façon péremptoire dans son article 544 que « *la propriété est le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue* » ?

On aurait pu logiquement aller jusqu'à déduire de cette assertion que le propriétaire était aussi titulaire d'un droit sur l'image de son bien. Ce n'est pas le cas. En 2006, la Cour de Cassation a définitivement mis fin aux avancées jurisprudentielles allant dans ce sens. Il n'existe plus de « droit à l'image des biens ». Toutes les autres limitations sont néanmoins juridiquement envisageables : interdiction de l'appareil photo, du pied, du flash... puisque le propriétaire

peut légalement suspendre l'accès à son bien par tout type de restriction. Il peut aussi envisager de le faire sur le fondement de dispositions contractuelles expresses qui s'imposeraient au visiteur dès qu'il s'acquitte de son droit d'entrée. Il est néanmoins permis de s'interroger à ce propos sur les missions de service public que cette institution garantit alors. N'est-ce pas là une volonté quelque peu contradictoire avec ses missions de diffusion dont elle se prévaut généralement ?

On pourrait aussi regretter que l'on confonde généralement dans l'interdiction de photographier la prise de vue des œuvres et celle de leur contexte. Même si cela est anecdotique, les muséologues sont souvent énervés de ne pouvoir photographier la mise en exposition sous prétexte du droit des œuvres.



Parfois l'établissement (ici le Futuroscope) indique aux visiteurs le meilleur angle de prise de vue.

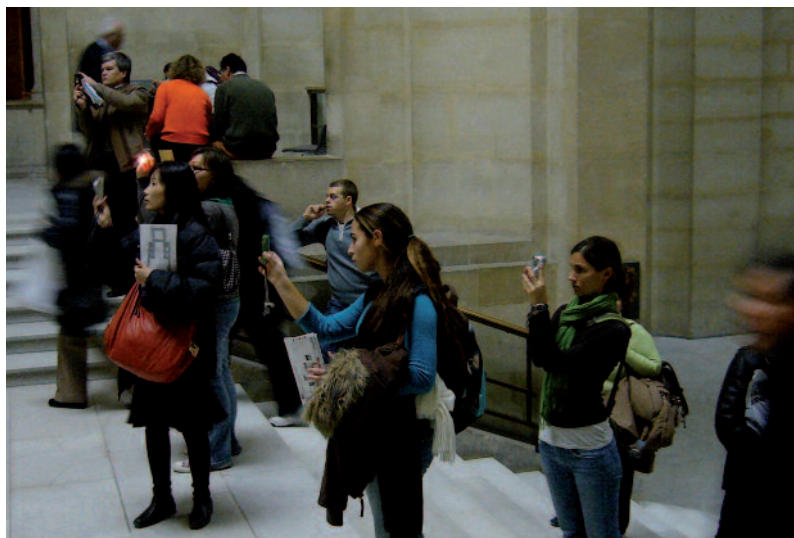
© A. Gob

Alors que c'est la scénographie qui les intéresse, l'interdit frappe sans nuance. Ainsi nous est-il arrivé plusieurs fois de nous voir interdire la prise de vue de textes dans une exposition d'art sous prétexte d'une interdiction générale qui concernait la photographie des œuvres ! Il est néanmoins possible de dégager une explication juridique, même s'il est peu probable qu'il s'agisse là du véritable fondement de la restriction. Le droit d'auteur connaît une catégorie quasi chimérique appelée « œuvre composite », qui se définit comme une œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. Ainsi des créations non tombées dans le domaine public, mises en valeur par une scénographie adaptée, vont propager la restriction imposée par le droit de reproduction du ou des auteurs initiaux à l'ensemble du contexte visuel. Rappelons que la jurisprudence française n'a jamais accepté d'étendre la notion de courte citation au-delà du domaine littéraire. En conséquence, toute reproduction totale d'une œuvre, même dans un contexte beaucoup plus large, est considérée comme une reproduction à part entière donnant lieu à autorisation des auteurs.

Mais l'inverse est également vrai, dès lors que d'autres acteurs entrent en jeu. Les restrictions résultantes du droit lié aux œuvres d'origine ne sont pas les seules, puisque se mêle également à présent la revendication du droit d'auteur des scénographes et des architectes. Se glissant dans l'ouverture soigneusement aménagée par le législateur dans l'énumération des œuvres protégées par le droit d'auteur dans un souci légitime de ne pas brider la création en imposant une définition juridique, tous les créateurs travaillant sur le contexte (paysagiste, architecte d'intérieur...) ont fait valoir qu'ils revendiquaient aussi le statut d'auteur au sens du *Code de propriété intellectuelle*. Cette clause frappe indistinctement toutes les institutions, notamment celles récemment rénovées, comme l'a montré la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum national d'Histoire naturelle. Et, de fait, l'argumentation est imparable : la création se définit au sens juridique par le critère de l'originalité, lui-même défini comme « empreinte de la personnalité de l'auteur », qualité qui ne peut être déniée à la scénographie. L'articulation avec la pratique muséale est cependant délicate. Investir un scénographe de droits d'auteur ne sera pas dénué de conséquences : il détiendra un droit de reproduction auquel le musée aura pris la précaution de lui faire renoncer s'il ne veut pas être l'otage de la rénovation qu'il a financée, mais le

scénographe détiendra aussi un droit au respect, impliquant une intangibilité totale de l'œuvre sans son autorisation préalable. Et là, le juriste conseil est impuissant à désamorcer un mécanisme de protection conçu pour protéger l'auteur même contre son gré. Non seulement le musée ne peut plus photographier ses propres collections, pire toute évolution muséale devrait normalement être soumise à la toute puissance du droit d'auteur. Logique absurde contournée par les juges qui ont dû se prononcer sur le statut d'œuvre du musée du Cinéma d'Henri Langlois. Pour permettre à la Cinémathèque Française de déménager, il a fallu dévoyer le syllogisme : « si Langlois a créé une œuvre originale, ce qu'il avait fait sans contexte, elle n'est pas modifiable au nom du droit au respect, si elle n'est pas modifiable elle ne peut être transférée au Palais de Tokyo ». D'où l'invention d'une catégorie d'œuvres soumises au droit d'auteur, mais à un droit d'auteur en bémol « n'interdisant pas les adaptations aux contraintes muséologiques » ⁽¹⁾. Exemple à méditer, pour éviter que le droit d'auteur établisse sa suprématie au détriment du visiteur photographe et que selon les cas, ce soit le contexte qui rende indisponible les créations qui le composent ou l'indisponibilité des créations d'origine qui empêche la reproduction du contexte.

Dans l'interdiction de toute reproduction photographique, on peut malheureusement aussi déceler une interprétation erronée de la notion de droit de reproduction. Ce qui est interdit au titre du droit d'auteur



La multiplication et la densité des équipements photographiques (appareils numériques, caméscopes, téléphones) rendent parfois difficile tout contrôle.

© S. Chaumier

n'est pas la captation d'image, qui – sauf cas de reproduction de personne dans un lieu privé dans le cadre de la lutte contre le voyeurisme – est toujours possible, mais c'est l'usage qui est fait de cette image. Un visiteur peut légalement prendre la photographie d'une œuvre même encore soumise au droit d'auteur pour la conserver dans son album de photographies ou pour la stocker sur son ordinateur personnel. En revanche, il ne peut pas la transmettre à un public sans autorisation de l'auteur. On perçoit immédiatement la difficulté qu'il y a à interpréter cette distinction au vu des moyens technologiques désormais à portée du simple particulier. La mesure légale que devrait prendre le musée au nom du respect des droits d'auteur ne devrait pas être d'interdire la prise de photographies d'une œuvre protégée, mais de prévenir le photographe, dans le cadre de sa mission pédagogique, des risques qu'il encourt, s'il publie cette photographie ou l'insère dans un blog. Pour cette raison, les musées les plus prévenants font signer aux photographes un registre spécifique. Suite à cette décharge, ils peuvent laisser toute liberté aux visiteurs.

Il y a en second lieu, le droit que pourraient être tentés d'opposer d'autres visiteurs pris en photo contre leur gré. Ce sujet a donné lieu à une jurisprudence abondante, souvent difficile à interpréter. Le fondement du droit à l'image des personnes repose sur l'article 9 du *Code civil* qui pose un principe général selon lequel « *chacun a droit au respect de sa vie privée* ». De cette simple disposition, ont été déclinés une ribambelle de droits : respect de la correspondance, informations sensibles... et notamment, le droit de l'individu sur sa propre reproduction photographique. Ce droit n'est cependant pas un droit absolu. Pour en comprendre la portée, il faut le replacer dans son contexte de base, celui du « *respect de la vie privée* ». Il en résulte qu'il sera à géométrie variable, selon que le sujet est connu ou inconnu, pris dans un lieu privé ou public, véhiculant ou non des informations sensibles. Les musées sont des lieux publics. Mais si la photographie du ministre de la Culture visitant une exposition dans le cadre de ses fonctions pourra être librement reproduite, on ne pourrait reprocher à un musée de prendre la précaution de demander l'autorisation de publication de l'image d'un inconnu accompagné d'une amie, car potentiellement ce sont des informations différentes qui seront propagées. Dissipons encore une confusion : lorsque le musée s'interdit de prendre la photographie d'un visiteur sans son autorisation, il le fait à juste titre, car l'usage qu'il projette d'en faire est certainement un usage destiné à une forme de publication. Tel n'est pas forcément le cas

du visiteur, prenant exactement la même photographie, qui agit alors de façon licite car il ne capte pas l'image de la personne dans un lieu privé. Il restera dans la légalité, tant qu'il ne la livre pas inconsidérément au public.

Photographier pour quels usages ?

Techniquement, et malgré les progrès des instruments de prise de vue au regard de leur taille ⁽²⁾, il demeure que l'usage des clichés pris sans adjonction de sources d'éclairages supplémentaires ou d'un pied pour stabiliser l'appareil ne fournit que rarement des photographies utilisables, notamment pour l'édition. La qualité médiocre ne permet qu'une utilisation marginale. Si bien que la peur d'une édition produite sans autorisation à partir de photographies faites incognito par un visiteur est tout à fait infondée et pour tout dire irrationnelle. Sans doute l'usage de clichés médiocres est-il possible pour l'Internet, mais il est permis de s'interroger sur l'importance que cela peut avoir au final pour le musée. Finalement une œuvre ou une scénographie reproduite, même maladroitement dans un blog, ne seraient-elles pas une source de promotion d'avantage que de discrédit pour l'institution ?

L'interdiction totale de la photographie appliquée par des institutions de plus en plus nombreuses est pourtant difficile à mettre en œuvre. Elle provoque des situations de lutte incessante entre les agents de surveillance, à qui cette consigne est donnée, et le



Prolonger la visite...
© F. Poncelet



Personnaliser la visite...
© S. Chaumier



Garder un souvenir...
© S. Chaumier

public. Soit le gardien finit par « fermer les yeux » ou détourner son attention pour éviter le conflit, soit il passe son temps à faire une chasse aussi vaine qu'inutile. Certains surveillants prennent un malin plaisir à montrer ainsi leur autorité, menaçant de confisquer appareil ou pellicule envers un photographe récidiviste, comme on gronde un enfant fautif. Le visiteur se transformant en mauvais élève à surveiller. Sans doute est-ce là un effet pervers d'un métier peu valorisant, mais qui l'est d'autant moins qu'on l'oriente vers des fonctions purement disciplinaires et coercitives. L'invitation à être des instruments de police davantage que des aides aux visiteurs peut impulser un climat détestable dans l'institution. Il y a bien sûr d'autres interdits à faire respecter dans un musée, mais celui de photographier, quand c'est le cas, joue un rôle récurrent et vite obsédant. La disjonction entre le rôle attribué au gardien et son intérêt réel est d'autant plus flagrant.

Il est étonnant de constater les mille et une manières des visiteurs pour ruser et transgresser l'interdit. Même si la transgression est toujours source de jouissance, comme nous l'a dévoilé Georges Bataille, ce qui se joue ici semble être d'un autre ordre. Les enquêtes de public que nous avons pu conduire régulièrement dans diverses institutions nous ont démontré que la photographie jouait un rôle important au musée. Elle est un instrument d'appropriation de l'institution et de ce qui est exposé par les visiteurs. Prendre en photo, – même et surtout si le geste tend à devenir banal avec la photographie numérique, si peu coûteuse et si aisée –, c'est une façon de mettre un peu de soi, ce que l'on cible. Roland Barthes parlait de l'effet ponctum pour

qualifier ce qui retenait l'attention du photographe. Qu'est-ce qui déclenche le désir de photographier ? Il y a de l'attachement là-dedans, ce que n'ignorait pas celui qui a écrit aussi *Fragments d'un discours amoureux*.

Ce qui est pris en photo, c'est un peu de soi-même, on ne prend pas en photo de façon neutre. Pierre Bourdieu dans une étude sur la photographie a dévoilé que le sujet s'y exprime avec ses goûts, ses attirances et ses valeurs. Même si les comportements des photographes peuvent paraître des plus banals et stéréotypés, il n'est pas vrai que l'on prenne indistinctement tout en photo. Le cadrage est un découpage du monde, de son monde. Et la photographie en faisant semblant de représenter le réel exprime d'abord un monde intérieur. Roland Barthes montra également combien la photographie était vecteur et moteur d'imaginaires. La focale peut être mise sur les chefs-d'œuvre ou les œuvres plus secrètes que l'on ne retrouve pas à la carterie, mais aussi sur les détails, l'architecture, la scénographie, et même le public. Des photographes célèbres, comme Elliott Erwit, Christian Milovanoff ou Thomas Struth, ont proposé des clichés étonnants de visiteurs de musées. La façon de prendre en photographie le musée visité est une façon de personnaliser sa visite et de lui donner un caractère singulier, exceptionnel.

Bien sûr on pense à ce stéréotype des groupes asiatiques se photographiant incessamment devant la pyramide du Louvre puis devant la Joconde. Certains déplorent parfois ces visites qui semblent ne se faire que par et derrière un appareil photo. Prendre des clichés et considérer que l'on visitera le lieu véritablement et plus aisément une fois rentré à son domicile est sans doute un travers de bien des comportements

touristiques, mais c'est peut-être aussi – qu'on le déplore ou non –, une des clés des succès internationaux de fréquentations. S'immortaliser devant ce que l'on chérit fait partie des joies du voyage ! C'est surtout une façon de signer sa venue et d'attester de son passage pour ne pas l'oublier plus tard. C'est dire l'importance qu'il revêt. Le musée qui interdit la photographie prend le risque d'être oublié, et même méconnu, de tomber dans l'amnésie.

Il ne faut pas négliger non plus toutes les autres stratégies de visite que la photographie mobilise. De cette femme, concierge à Paris, qui parcourt le Louvre en ne prenant que les tableaux où figurent des fleurs, car elle les admire plus que tout. Ce qu'elle se fabrique ainsi, c'est son Louvre à elle ⁽³⁾. Malraux aurait parlé de son *musée imaginaire*. Cette façon de se construire son musée à soi n'est pas à négliger. Pensons aussi à ce jeune homme qui ne prend que des détails de sculpture et jamais l'œuvre en son ensemble, car cela l'intéresse moins. Sa démarche s'inscrit manifestement dans une visée créative, alors que cette famille prend le musée comme un décor de ses promenades illustrées. Ce jeune provincial retrouve, lui, les tableaux vus en reproduction dans son enfance et peut enfin se les approprier par un geste simple, tandis que cette jeune femme historienne de l'art trouve en son appareil un instrument de travail, et que ce retraité y complète ses cours en histoire de l'art. On peut multiplier les exemples, l'architecture du bâtiment, la disposition, les autres visiteurs dans leurs interactions avec les lieux et les œuvres sont également des entrées possibles. Bref, les usages et les comportements photographiques sont multiples et diversifiés, ils peuvent être structurants dans les motivations à visiter un lieu.

Ceux, que Gisèle Freund appela jadis les *photomateurs* pour exprimer le plaisir de ces amateurs à produire leur propre vision, inventent ainsi leur propre visite. Mieux on pourrait même avancer l'idée que c'est une façon de contrer cette perte de l'aura liée à la reproduction mécanique de l'image décrite par Walter Benjamin, en redonnant par sa personnalisation une « ré-auratisation » à l'œuvre d'art, pour citer l'idée de Silke Schmickl. Car la prise de vue est un cadrage subjectif, donc une réinscription unique dans l'espace et le temps. Cette approche a été explorée esthétiquement par Joseph et Parreno, dans une exposition qui proposait des appareils photo jetables à disposition « afin que le visiteur puisse réaliser lui-même son catalogue visuel », rapporte Nicolas Bourriaud en parlant de l'exposition comme « d'un espace photogénique » ⁽⁴⁾.

La photographie est devenue banale, elle demeure malgré tout exceptionnelle. C'est pour l'individu qui la pratique autre chose qu'une mise en boîte, c'est une assurance sur son propre devenir, c'est aussi un lien indéfectible tissé avec un musée, une institution. Une façon de s'attacher à un lieu et de le faire sien. C'est d'autant plus important et fort que le site n'est pas anodin et représente quelque chose d'exceptionnel, ce qui est en principe attaché à la fois aux collections présentées et très souvent encore à la visite d'une exposition pour nombre de personnes. En se projetant dans l'avenir, de celui qui regardera plus tard les photographies rapportées, mais aussi de celui qui les partagera avec son entourage, l'individu affirme une façon de rester au musée, de prolonger sa visite, de signifier son attachement.

Il est permis de se demander si tous ces facteurs ne sont pas plus importants à prendre en compte dans une politique d'établissement qu'un éventuel droit à l'image et une commodité dans la gestion de ces questions. Au final, est-ce qu'il ne faudrait pas appliquer une vision plus positive et plutôt que de s'enfermer dans des procédures d'interdiction, admettre que la prise de vue peut être un des instruments de médiation possible pour permettre aux visiteurs de s'approprier les lieux ? Pourquoi ne pas en faire même un outil d'exploration du musée, en proposant aux visiteurs d'y développer leur vision subjective et donc pleinement créative ?

Notes

(1) Cour d'appel de Paris, 1^{ère} Chambre civile A, 2 octobre 1997, Association Henri Langlois c./ Cinémathèque française réformant TGI de Paris, 1^{ère} Chambre, 5 mars 1997, Comité de défense du cinéma Henri Langlois et autres c./ C.F.

(2) Car l'idée d'un progrès technique global nous semble assez discutable, notamment quand on considère la très grande qualité de clichés pris il y a un siècle, ceci sans parler de leur conservation...

(3) Des portraits ont été repérés au travers de suivis de parcours et d'entretiens lors d'une pré-enquête dans le cadre d'une étude qualitative réalisée pour le service culturel du Louvre en 1990 par Sylvaine Conord et Isabelle Yakoumis, sous la direction de Serge Chaumier et Agnès Levillain.

(4) On pense évidemment dans un autre registre à l'enquête conduite par Hana Gottesdiener et Jean Davallon au musée des Arts et Métiers qui se servait de photographies polaroid réalisées par les visiteurs au cours de leur parcours comme supports d'entretiens conduits ensuite avec chacun d'eux. Si la photographie était ici un instrument méthodologique, elle était aussi le signe d'une trace matérielle subjective du rapport du visiteur au lieu.

Bibliographie

Barthes, R. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris : Gallimard, Seuil, 1980.

Benhamou, F. et Farchy, J. *Droit d'auteur et copyright*. Paris : La Découverte, 2007.

Bertrand, A. *Droit à la vie privée et droit à l'image*. Éditions Litec, 1999.

Bourdieu, P. et al. *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit, 1965.

Bourriaud, N. *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel, 2001.

Cabrit, A. *Le photographe : guide juridique et pratique*. Éditions Puits fleuri, 4^e édition, 2002.

Edelman, B. *Le droit saisi par la photographie*. Paris : Flammarion, 2001.

Erwitt, E. *Musées observés*. Phaidon, 1999.

Freund, G. *Photographie et société*. Paris : Seuil, 1974.

Galard, J. *La Beauté à outrance. Réflexion sur l'abus esthétique*. Actes Sud, 2006.

Malraux, A. Le Musée imaginaire, in *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1951.

Milovanoff, C. *Le Louvre revisité*. Éditions Contrejour, 1986.

Parisot, V. Le Volcan qui ne voulait pas que l'on vole son image. Réflexions sur le droit à l'image des biens, la *Lettre de l'OCIM*, n°85, 2003, pp. 15-19.

Pierrat, E. *Reproduction interdite ? Le droit à l'image expliqué aux professionnels et à ceux qui souhaitent se protéger*. Éditions Maxima, 2001.

Schmickl, S. *Les Museum Photographs de Thomas Struth. Une mise en abyme*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

Sontag, S. *Sur la photographie*. Éditions 10/18, UGE, 1983.