



HAL
open science

Droits des images, histoire de l'art et société.

Martine Denoyelle, Katie Durand, Johanna Daniel, Elli
Doukariidou-Ramantani

► **To cite this version:**

Martine Denoyelle, Katie Durand, Johanna Daniel, Elli Doukariidou-Ramantani. Droits des images, histoire de l'art et société.. [Rapport de recherche] Fondation de France; Institut national d'histoire de l'art (INHA). 2018, pp.123. halshs-02066987

HAL Id: halshs-02066987

<https://shs.hal.science/halshs-02066987>

Submitted on 13 Mar 2019

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Droits des images, histoire de l'art et société



Jean Siméon Chardin, *Le jeune élève dessinant*, vers 1738, huile sur panneau, 21 x 17,1 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth. Source : Wikimedia/Google Art Project. Licence : Public Domain.

Rapport sur les régimes de diffusion des images patrimoniales et leur impact sur la recherche, l'enseignement et la mise en valeur des collections publiques.

Présenté à la Fondation de France

Martine Denoyelle
Katie Durand
Johanna Daniel
Elli Doukarakidou-Ramantani

Programme Images/Usages,
Institut national d'histoire de l'art

Octobre 2018



www.creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.fr

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA

Fondation
de
France

Table des matières

Introduction	5
Synthèse	7
Partie I	9
Le contexte juridique de diffusion des images des collections publiques en France	9
1.1 Droit d'auteur, propriété intellectuelle et exceptions appliqués aux images d'œuvres d'art....	10
1.2 Le marché de l'image et de la reproduction	14
Partie II	19
L'histoire de l'art au miroir des images : continuité et évolution des pratiques professionnelles	19
2.1 La pratique visuelle en histoire de l'art	20
2.2 Nouveaux outils, nouveaux environnements	23
Partie III	29
"Le labyrinthe des images" : une communauté professionnelle sous contraintes	29
3.1 Une problématique qui touche tous les secteurs d'activité	30
3.2 "À contre-courant de l'histoire" : paroles de professionnels	37
3.3 Une gestion des images à contresens ?	44
Partie IV	49
Un paysage en mutation : l'essor international de l'Open Content	49
4.1 Les dispositions gouvernementales actuelles pour l'Open Data culturel en France.....	50
4.2 L'ampleur du mouvement international vers l'Open Content	53
4.3 Côté français : initiatives et frémissements	60
4.4 Les images comme "agents de valeur". Bénéfices et avantages de l'Open Content pour les musées	65
4.5 Images d'œuvres sous droits : <i>Fair Use for Visual Arts</i> et autres perspectives	72
Partie V	77
Appropriations et pratiques créatives	77
5.1 Artistes vs copyright.....	78
5.2 Copies, citation, récréation : artistes et domaine public	79
5.3 La révolution "socio numérique" et les nouvelles possibilités du regard	84
Propositions	107
Annexes	109
Les auteures	110
Remerciements	111
Références bibliographiques	114

Introduction

Ce rapport, qui fait état d'une étude effectuée entre septembre 2017 et septembre 2018, s'inscrit dans le programme de recherche *Images/Usages*, mené par l'Institut national d'histoire de l'art à la demande et avec le soutien du Comité Culture de la Fondation de France. Il a été rédigé entre juillet et septembre 2018.

Né d'un constat alarmant, celui de l'impact négatif des régimes financiers actuels de diffusion des images patrimoniales sur la production en histoire de l'art et sur les différents modes de valorisation du patrimoine culturel, il a pour objectif de dresser un état des lieux de la question, de présenter des modèles de bonnes pratiques et de faire des propositions susceptibles de servir à une amélioration de la situation.

Le sujet, complexe, inclut dans son périmètre non seulement des aspects techniques, juridiques, économiques, politiques et culturels, mais également, une situation française indissociable de la situation internationale - l'histoire de l'art, l'archéologie, les activités patrimoniales sont par essence le lieu de la diversité des cultures et s'exercent dans un environnement qui ne connaît pas les frontières nationales (**Partie IV**). Il recouvre une grande partie des activités relevant de la recherche, de l'édition scientifique, de l'enseignement en histoire de l'art, de la gestion et de la valorisation des collections patrimoniales, mais aussi, plus largement, des secteurs commerciaux qui y sont liés : édition d'art, presse d'information, métiers de l'image et de l'illustration. Il inclut également aujourd'hui un certain nombre de pratiques culturelles qui émergent dans la société, générées par les technologies numériques et par les possibilités du web (**Partie V**).

Il était donc essentiel de resserrer cette étude autour de la pratique des images en histoire de l'art, et de leur confrontation avec l'environnement législatif et juridique dans lequel elles s'exercent (**Parties I-III**), tout en donnant un aperçu des initiatives qui se développent, de la part des institutions et des non-professionnels, pour en favoriser les usages libres et gratuits (**Partie IV, Partie V**). La **Partie I**, qui expose les principaux éléments du cadre contextuel législatif et juridique, nous a semblé une ouverture essentielle, en raison de la difficulté fréquemment exprimée lors des consultations à avoir accès à une approche claire et globale de la question.

Disons-le d'entrée de jeu, il apparaît, à l'issue du dépouillement de la documentation, des entretiens, des réponses de questionnaire, comme de la veille

active menée sur internet et sur les réseaux sociaux, que les difficultés de l'accès aux images d'œuvres d'art qui affectent depuis longtemps le travail des historiens d'art, et les tensions qu'elles génèrent, ont aujourd'hui acquis une véritable portée sociale englobant nombre d'aspects, comme la diffusion des savoirs, la mission culturelle des musées et institutions détentrices de collections, la modernisation de leur cadre d'emplois, leur rôle potentiel de ciment social ou la validité de leur modèle économique face au monde actuel.

Notre enquête s'est située, en premier lieu, dans un contexte marqué par une actualité particulièrement évolutive, ponctuée de débats et de jurisprudences sur le droit d'auteur, ses différentes exceptions (d'information, pédagogique, de panorama...), en France et en Europe. Une semaine avant l'achèvement de ce texte, nous menions encore des consultations, et les résultats du deuxième vote du parlement européen sur la directive "Copyright" (12 septembre 2018) venaient juste d'être connus¹. Cette actualité relève pour une large part des transformations du contexte général dues à la démocratisation d'internet et à la place prise aujourd'hui par les moyens de diffusion numériques dans tous les aspects de la vie sociale et professionnelle : rôles nouveaux de l'image comme outil scientifique et culturel - qui est en train de transformer en profondeur la discipline histoire de l'art - (**Partie II**), nouvelles pratiques collaboratives et participatives entendues comme leviers de progrès, explosion des licences libres, politiques publiques d'ouverture des données, positionnement des institutions culturelles sur Internet. La période actuelle nous est en particulier apparue comme un champ ouvert parcouru de tensions entre les innovations de la culture numérique, communes à un nombre croissant de disciplines, et des systèmes culturels, administratifs législatifs ou commerciaux qui peinent à penser les changements, ou qui ne s'adaptent pas à une vitesse suffisante pour éviter crises et dysfonctionnements. C'est là le signe d'un terrain qui se transforme, bien que de manière encore trop épisodique, et si ce rapport n'a pas vocation à être un manifeste, il a cependant comme vocation première de relayer les positions des chercheurs, enseignants, étudiants, spécialistes du numérique, responsables de collections patrimoniales ou éditeurs concernés par cette

¹ L'article 13, notamment, qui porte sur les contenus culturels en ligne, peut avoir des incidences sur le sujet. Voir https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/09/12/le-parlement-europeen-adopte-la-directive-sur-le-droit-d-auteur-a-l-heure-du-numerique_5354024_4408996.html (consulté le 16 septembre 2018).

transition, dont nous avons reproduit verbatim une sélection représentative de commentaires dans la **Partie III**².

Deux grands ensembles incarnent, en France comme dans de nombreux autres pays, la question de l'accès aux images du patrimoine : les œuvres relevant du régime du domaine public et celles qui relèvent du droit d'auteur (ou droit patrimonial) (**Partie I**). Les premières sont sorties du périmètre du droit d'auteur par l'action du temps : entrer dans le domaine public signifie aussi sortir du droit patrimonial. Rappelons que cette disposition, de même que les exceptions qui l'accompagnent dans la loi, a été établie pour faire vivre le patrimoine culturel en autorisant les processus de reprise qui alimentent savoir et création. Les secondes sont protégées, afin d'assurer une juste rétribution de la création pour leurs auteurs et ayants-droit. L'approche de ces deux ensembles se doit d'être radicalement différente : les questions légitimes qui se posent sur l'ouverture des images du domaine public ne s'appliquent pas aux images sous droits, pour lesquelles la marge de manœuvre porte sur l'application éventuelle d'exceptions comparables à celles qu'autorise le *Fair Use* étatsunien, mais dans un contexte juridique profondément différent.

La recherche et la publication en histoire de l'art, la mise en valeur des collections publiques ont un coût : comment les faire vivre, particulièrement en ce qui concerne les étudiants et jeunes chercheurs, dans un contexte de diffusion où les tarifs des reproductions, trop souvent assumés par les professionnels eux-mêmes, ne correspondent pas à leurs besoins ? Comment mettre en valeur l'art français contemporain si chercheurs et musées travaillent dans l'incertitude, sous la menace permanente de recours ? Ces grandes questions, qui remontent de la série d'entretiens menés, des 240 réponses au questionnaire en ligne destiné aux enseignants et chercheurs en histoire de l'art et en arts plastiques³ ainsi que de réunions ou de conversations informelles, tracent une ligne droite entre les pratiques du savoir et la mise en valeur des collections patrimoniales françaises, mais elles vont même au-delà. Le rayonnement culturel de la France, l'attractivité de son patrimoine ne peuvent prendre pied sur l'autocensure des chercheurs, les tactiques de contournement ou sur une incertitude généralisée des professionnels quant à la légitimité de leurs pratiques⁴.

Nous avons essayé de clarifier un paysage confus et encore assez mal connu, dont il était impossible de traiter en détail tous les aspects. Nous renvoyons pour un certain nombre de sujets à plusieurs articles, rapports ou publications de qualité parus ces dernières années et dont les constats plus orientés sur les aspects techniques, économiques et juridiques, sont toujours valides. De manière significative, nous en rejoignons l'essentiel des préconisations.

² Il faut rappeler que c'est la première étude sur la question de l'ouverture des données culturelles à être centrée sur la communauté professionnelle française des arts visuels.

³ Voir : <https://iconauts.inha.fr/fr/questionnaire.html>

⁴ Tous ces comportements ont été bien identifiés, aux États-Unis, dans l'étude de la College Art Association portant sur les difficultés d'utilisation par les professionnels américains de l'histoire de l'art d'images d'œuvres sous copyright: <http://www.collegeart.org/pdf/FairUseIssuesReport.pdf> (Aufderheide & Jaszi 2014). Le contexte juridique étant différent, le but de cette étude était de préparer pour les historiens d'art et pour les artistes un guide des conditions requises pour s'inscrire dans les exceptions relevant du *Fair Use*.

⁵ Voir surtout Rapport OpenGLAM, 2012 ; Domange 2013 ; Trojette 2013 ; Farchy & De La Taille 2018

Synthèse

Voici, résumés en quatre points, les grands constats et les principales préconisations issus des travaux de la mission Images/Usages.

Les constats sont détaillés dans la **Partie III**, et une liste complète des préconisations est dressée en conclusion de ce rapport.

Patrimoine culturel immatériel	Constats	Préconisations
Images relevant du droit d'auteur patrimonial	Un cadre réglementaire qui conduit les professionnels des arts visuels à se placer aux marges du droit de la propriété littéraire et artistique.	<p>Adapter les exceptions au droit d'auteur pour prendre en compte les activités de recherche et d'enseignement en histoire de l'art .</p> <p>Clarifier la question du droit d'auteur appliqué aux photographies d'œuvres des collections, en cas d'utilisation commerciale par une personne publique.</p>
Images relevant du domaine public	Une persistance de la création de droits sur le domaine public.	<p>Affirmer une politique nationale de libération et de valorisation du domaine public.</p> <p>Harmoniser les pratiques de diffusion.</p> <p>Garantir une définition raisonnée des usages commerciaux et non commerciaux.</p>
Savoirs et savoir-faire	Un défaut de rayonnement du patrimoine culturel français et des activités de valorisation qui y sont associées (recherche, enseignement, conservation, édition, collaboration, re-création, transformation, etc.).	Favoriser la diffusion des œuvres, la transmission et la réappropriation de la culture.
Politique digitale	Des ressources iconographiques peu adaptées à l'écosystème digital et aux projets innovants.	Anticiper et s'adapter à la transformation des usages en mettant à disposition des images et des métadonnées de bonne qualité, assorties à des outils et des licences en phase avec les besoins des usagers.



Antonio Forbera, *Le chevalet du peintre*, vers 1686-1690, huile sur toile, 161,5 x 94,5 cm, Musée Calvet, Avignon. Fondation Calvet-Avignon Musées, photo Caroline Martens.

Partie I

Le contexte juridique de diffusion des images des collections publiques en France

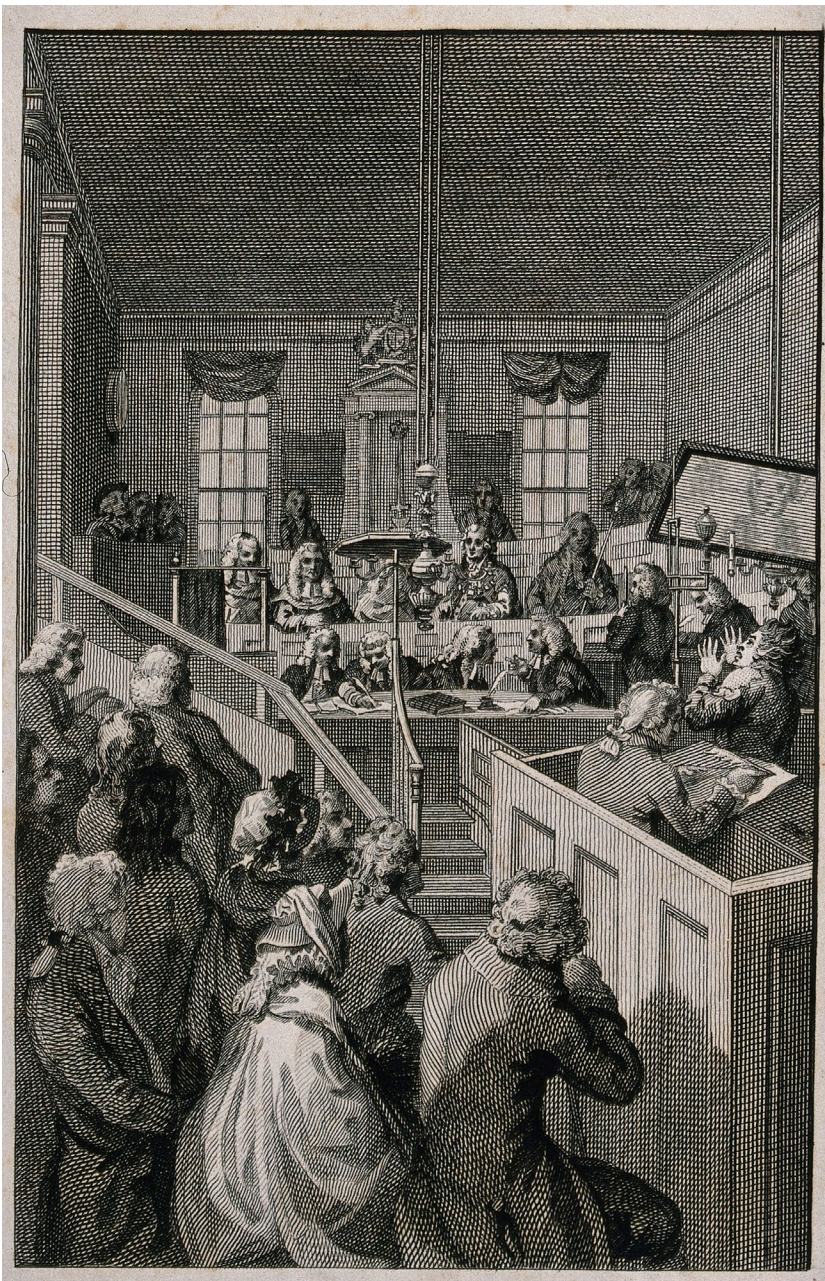
C'est dans un cadre législatif et juridique fondé sur le droit d'auteur du créateur de l'œuvre que s'inscrivent les utilisations par les professionnels des arts visuels des reproductions d'œuvres des collections patrimoniales françaises. Celui-ci est rendu particulièrement complexe d'une part, par la marge d'interprétation et d'application des exceptions qui y sont prévues et d'autre part, par certains droits aujourd'hui discutés appliqués aux images d'œuvres appartenant au domaine public.

1.1

Droit d'auteur, propriété intellectuelle et exceptions appliqués aux images d'œuvres d'art

En France, les droits associés à la propriété littéraire et artistique sont énoncés dans le Code de la propriété intellectuelle. Institué par la loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, le code est constamment mis à jour. Parmi les modifications les plus importantes depuis 1992 figurent la loi DADVSI (2006) et la loi pour une République numérique (2016).

Le droit d'auteur est la dénomination courante des droits patrimoniaux et du droit moral dont tout créateur dispose sur son œuvre.



Anonyme, *Court sitting trying prisoners in the Justice Hall of Old Bailey* [Jugement de prisonniers au Palais de justice d'Old Bailey], burin et eau-forte, 14.7 x 9.5 cm, Wellcome Collection, Londres. Source : Wellcome Collection. Licence : CC-BY

Les deux prérogatives du droit d'auteur qui protègent le créateur de l'œuvre représentée dans une image

Les droits patrimoniaux : des droits limités dans le temps

Les droits patrimoniaux de l'auteur comprennent le droit de reproduction, le droit de représentation et le droit de suite. Ne s'appliquant pas à l'exploitation des images d'œuvres d'art, le droit de suite peut être écarté dans le cadre de cette étude.

La *reproduction* telle qu'elle est décrite dans l'article L.122-3 du Code de la propriété intellectuelle est "la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public de manière indirecte". La photographie et l'enregistrement de l'œuvre sont considérés comme des procédés de fixation matérielle.

La *représentation* concerne la diffusion de l'œuvre dans un lieu public ou via télédiffusion (voir l'article L122-2 du Code de la propriété intellectuelle).

Ces droits de reproduction et de représentation appartiennent à l'auteur de l'œuvre, et ensuite à ses ayants droit, pour une période de 70 ans à compter du 1er janvier de l'année suivant le décès de l'auteur. Pendant cette période, l'auteur ou ses ayants droit peuvent autoriser la reproduction et la représentation de l'œuvre et en percevoir en contrepartie une rémunération.

Toute reproduction ou représentation de l'œuvre qui n'a pas fait l'objet d'une autorisation de l'auteur ou de ses ayants droit, et qui n'entre pas dans le champ d'une exception au droit d'auteur, peut être considérée comme un acte de contrefaçon et faire l'objet d'une action devant les tribunaux.

Le droit moral : un droit perpétuel, inaliénable et imprescriptible

L'artiste jouit d'un droit perpétuel au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre (article L.121-1 du Code de la propriété intellectuelle). Ce droit moral protège le caractère personnel de son œuvre et se transmet aux héritiers. Cela signifie qu'un artiste peut s'opposer à une divulgation de son œuvre sans son consentement, à une utilisation qui dénaturerait son œuvre ou encore revendiquer que son nom soit cité.

La propriété des droits patrimoniaux et moraux

La propriété de l'œuvre (propriété intellectuelle) est indépendante de la propriété de son support (propriété corporelle). Sauf en cas de cession des droits d'auteur par un contrat, une donation ou une vente, le propriétaire du support, par exemple un musée, n'est pas titulaire des droits patrimoniaux de l'œuvre et en conséquence ne peut en aucun cas autoriser sa reproduction.

La protection juridique du photographe de l'image d'art

Même si la reproduction photographique requiert un savoir faire non négligeable, la reproduction "servile" d'une œuvre d'art ne peut faire l'objet de nouveaux droits d'auteur⁶. Pour être considérée comme œuvre originale, la personnalité de son créateur doit être perceptible⁷.

⁶ La revendication abusive de droit d'auteur (le symbole © ou la mention copyright) sur une reproduction fidèle d'œuvre du domaine public peut être qualifiée de "copyfraud".

⁷ Pour une introduction aux jurisprudences en matière de photographie d'œuvres d'art, voir Domange 2013 pp.27-29

Pour certaines prises de vue d'œuvres en trois dimensions (sculptures, installations, etc.) ou d'œuvres en contexte, certains photographes peuvent bénéficier d'une protection de droit d'auteur si on estime qu'ils apportent un regard créatif sur l'œuvre représentée⁸. Cependant, en aucun cas une institution détentrice de collection de fonds photographiques ne peut se prévaloir de ses droits de propriété intellectuelle pour des prises de vues effectuées par ses agents.

Des exceptions au droit d'auteur peu exploitables dans l'enseignement et la recherche en histoire de l'art

L'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle autorise l'utilisation de l'œuvre sans l'accord de l'auteur dans un certain nombre de cas. Parmi les exceptions listées, les plus connues sont les exceptions dites de "copie privée", de "courte citation", de reproduction d'œuvres d'art dans les catalogues de vente aux enchères, les exceptions pédagogiques, les exceptions de représentation et reproduction à des fins d'information, et plus récemment l'exception dite de "panorama" qui permet la reproduction non-commerciale des œuvres architecturales et de sculptures placées en permanence dans l'espace public.

Une "exception pédagogique" très restrictive

L'exception 3 (e) de l'article L. 122-5, souvent nommée "exception pédagogique", correspond essentiellement aux accords sectoriels négociés entre le ministère de l'Éducation nationale, le ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation et les organismes de gestion de droits⁹.

⁸ La loi n° 2006-961 du 1er août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information dispose que les agents publics sont titulaires de droits d'auteur sur les œuvres qu'ils créent dans le cadre de leurs fonctions. Cependant, l'article L131-3-1 précise "dans la mesure strictement nécessaire à l'accomplissement d'une mission de service public, le droit d'exploitation d'une œuvre créée par un agent de l'Etat dans l'exercice de ses fonctions ou d'après les instructions reçues est, dès la création, cédé de plein droit à l'Etat". Il reste toutefois une incertitude quant aux conditions de rémunération lorsque la personne publique qui emploie le photographe retire un avantage d'une exploitation non commerciale ou commerciale. Les modalités doivent être précisées dans un décret d'application qui peine à voir le jour.

⁹ Protocole d'accord sur l'utilisation et la reproduction des livres, des œuvres musicales éditées, des publications périodiques et des œuvres des arts visuels à des fins d'illustration des activités d'enseignement et de recherche du 22 juillet 2016 (consulté le 17 juillet). Disponible sur : http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=106736

Elle ne s'applique que dès lors que le public auquel cette représentation ou cette reproduction est destinée "est composé majoritairement d'élèves, d'étudiants, d'enseignants ou de chercheurs directement concernés" et dans le cas où "l'utilisation de cette représentation ou cette reproduction ne donne lieu à aucune exploitation commerciale et qu'elle est compensée par une rémunération négociée sur une base forfaitaire sans préjudice de la cession du droit de reproduction par reprographie mentionnée à l'article L. 122-10". Les accords sectoriels en vigueur stipulent que seules 20 œuvres protégées par le droit d'auteur peuvent être diffusées dans une classe ou sur l'ENT ou l'intranet par travail pédagogique ou de recherche. La résolution ne doit pas dépasser 400 x 400 pixels et 72 dpi. Ce protocole d'accord prévoit également une exonération de droits pour les exemplaires de thèse imprimés par l'étudiant pour sa soutenance. La mise en ligne d'une thèse est également autorisée selon les termes de l'accord. Ces dispositions laissent place à des ambiguïtés, en ce qui concerne la nature des activités pédagogiques, et certains séminaires, colloques ou conférences ouverts au public.

L'impossibilité de "citer" des images

En ce qui concerne l'exception de courte citation, la jurisprudence refuse qu'un chercheur puisse invoquer cette exception pour l'utilisation d'extraits d'images. En outre, reproduire une œuvre de manière partielle peut dénaturer l'œuvre et ainsi porter atteinte au droit moral de l'auteur.

Une exception de "panorama" réservée aux particuliers

L'exploitation de photos d'œuvres architecturales ou sculpturales placées sur la voie publique n'est pas exonérée de droits dès lors que l'œuvre est le sujet principal de l'image et qu'il s'agit d'une utilisation professionnelle¹⁰. L'historien de l'art peut ainsi utiliser des photos qu'il a prises à des fins privées, mais non dans le cadre d'un enseignement ou de publications.

¹⁰ Sur les controverses autour de cette exception, notamment pour les usages numériques, voir Farchy & De La Taille 2018, pp 187-190.

Le domaine public

70 ans après le décès de l'artiste, son œuvre entre dans le domaine public. Sous réserve du respect du droit moral, qui reste perpétuel en France, le public est libre de reproduire l'œuvre sans autorisation de l'auteur et sans contrepartie financière. Il existe des prorogations au droit d'auteur, notamment quand ce dernier est "mort pour la France" (30 ans).

La prise en photo des biens dans l'espace public

Un propriétaire public ne dispose d'aucun droit exclusif sur l'image de ses biens tombés dans le domaine public, même lorsque ses images sont exploitées à des fins commerciales¹¹. Le propriétaire public ne peut s'y opposer qu'en cas de "trouble anormal".

L'interdiction de prendre des photos selon les termes du règlement intérieur d'un musée serait également discutable d'un point de vue juridique en raison du fait que la loi prime toujours sur le règlement intérieur¹².

Dans ce sens, une charte de bonnes pratiques, *Tous photographes*, a été établie en 2014 par le ministère de la Culture¹³. Ce texte propose un cadre pour la pratique photographique à l'heure du numérique et encourage le partage et la diffusion de photos prises par le visiteur au sein des musées et monuments nationaux.

¹¹ Voir décision rendu par le Conseil d'État le 13 avril 2018 dans l'affaire opposant les Brasseries Kronenbourg et l'établissement public du domaine national de Chambord (consulté le 7 juillet 2018). Disponible sur : <http://www.conseil-etat.fr/fr/arianeweb/CE/decision/2018-04-13/397047>.

¹² Un fort mouvement de contestation de ce type d'interdiction est actuellement en train de susciter des assouplissements des règlements de musées. Voir Pierre Noual, *Photographier au musée, Guide de sensibilisation juridique à l'usage du visiteur-photographe* [en ligne], 2017 (consulté le 7 juillet 2018). Disponible sur : <https://invisu.inha.fr/fr/ressources/dossiers/droit/photographier-au-musee.html>

¹³ *Tous photographes ! La charte des bonnes pratiques dans les établissements patrimoniaux* [en ligne], Ministère de la Culture, 7 juillet 2014 (consulté le 7 juillet 2018). Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Documentation-administrative/Tous-photographes-!-La-charte-des-bonnes-pratiques-dans-les-etablissements-patrimoniaux>

1.2

Le marché de l'image et de la reproduction

Les frais associés à la reproduction d'œuvres d'art protégées par le droit d'auteur

Pour utiliser une image dont les droits patrimoniaux sont encore en vigueur, et pour laquelle aucune exception au droit d'auteur ne s'applique, il faut une autorisation de l'artiste ou de son ayant droit, le plus souvent monnayée.



Victor Jean François Dollet, *Marchand d'estampes*, 1850, lithographie, 23,9 × 34,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Source : Rijksmuseum. Licence : domaine public.

La cession de droits patrimoniaux

Les artistes ou leurs ayants droit peuvent administrer individuellement leurs droits patrimoniaux, mais pour simplifier la gestion de contrats d'autorisation et la perception de la rémunération associée, la majorité cède ses droits à une société de gestion collective qui en assure la gestion pour leur compte. Cette cession doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation de ces droits et les sommes collectées à l'occasion d'accords sectoriels.

L'auteur est également libre de mettre ses œuvres gratuitement à la disposition du public, dans le respect des conventions qu'il a conclues avec des tiers (article L.122-7-1 du code de la propriété intellectuelle).

Les organismes de gestion de droits

Dans le domaine des arts graphiques et plastiques il existe deux sociétés principales de gestion collective en France : l'ADAGP (la société des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques) et la SAIF (la Société des auteurs des Arts visuels et de l'Image Fixe). Ces sociétés ont un statut de droit privé mais exercent une mission reconnue d'utilité publique sous la tutelle du ministère de la Culture. Elles négocient également les accords sectoriels d'exploitation, tels que ceux signés avec le ministère de l'Éducation nationale et certains moteurs de recherche, et collectent et distribuent les redevances ou sommes forfaitaires associées. Si, depuis 2000, une commission indépendante est chargée de contrôler les comptes de l'ensemble des sociétés de gestion agréées par le ministère de la Culture, ces dernières sont libres de fixer et négocier des grilles tarifaires et les conditions de vente à leur discrétion.

L'économie du secteur de la diffusion des images d'art du domaine public

Si le marché de la diffusion commerciale des images d'art compte un certain nombre d'acteurs privés (Bridgeman Art Library, Scala, AKG, etc.), l'agence photo de la Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais tient une position dominante sur le secteur des images provenant de collections publiques françaises. Quelques institutions ou municipalités ont fait le pari d'administrer leurs propres fonds iconographiques ou de confier leur gestion à une agence privée, mais la grande majorité des musées continue à signer des contrats de diffusion exclusifs avec la RMN-GP.

La Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais

Depuis 1946, la commercialisation de la base iconographique des collections conservées dans les musées nationaux de France est confiée à l'Agence photo de la Réunion des Musées nationaux (et du Grand Palais des Champs-Élysées depuis 2011), un établissement public industriel et commercial placé sous tutelle du ministère de la Culture.

Selon le Décret n° 2011-52 du 13 janvier 2011 relatif à l'Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées, décret qui détaille son fonctionnement et l'exercice de ses missions, la RMN-GP est chargée de mettre "en œuvre toute opération susceptible de favoriser la diffusion de la culture, de renforcer le marché de l'art ainsi que le rayonnement culturel, scientifique et économique de la France" (Article 2).

La RMN-GP réalise des campagnes de prises de vues sur la base de conventions de délégation de service public signées avec les musées nationaux. Ces conventions fixent les modalités de constitution, de mise à disposition et de répartition des recettes d'exploitation relatives aux fonds iconographiques. Selon les termes de ces contrats, souvent exclusifs et pas toujours conclus avec mise en concurrence, les musées nationaux sont tenus de mettre à la disposition de l'établissement une copie des fonds photographiques dont ils disposent et les métadonnées d'identification associées. La recette provenant de la vente de ces images est partagée en deux entre la RMN-GP et le musée.

Via son site Internet *Images d'Art* (Images-art.fr), le public a "un accès libre, gratuit et complet (images et notices) à l'exhaustivité des fonds diffusés". En effet, le public peut télécharger gratuitement pour un usage non commercial des images en 72 dpi, à condition de ne pas les reproduire, représenter, exploiter, utiliser, transmettre, mettre à disposition, adapter ou modifier sans l'autorisation préalable écrite de la Réunion des musées nationaux. Selon les termes du site, "toute utilisation des Images en haute définition (HD) et/ou à des fins commerciales donne lieu à rémunération et est subordonnée à la conclusion d'un contrat spécifique avec la RMN-GP via son Agence photographique".

Quant au prix, les barèmes sont fixés chaque année¹⁴ par la RMN-GP, mais ne sont pas publiés. Selon les conditions générales :

"Le tarif des images est fonction de leur utilisation. Il se compose d'un droit de reproduction même pour les œuvres tombées dans le domaine public, cela prend en compte le traitement de l'image (prise de vue, intégration et indexation des images dans la base)."

Quelle tarification pour les professionnels de l'histoire de l'art¹⁵ ?

Qu'il s'agisse d'images d'œuvres protégées par le droit d'auteur, ou d'œuvres tombées dans le domaine public, les professionnels de l'histoire de l'art ne bénéficient réellement d'aucune exception juridique ou contractuelle "par défaut". Si des réductions (ou des majorations) peuvent être consenties en fonction du support, du nombre d'images utilisées, du type de diffusion, du nombre d'exemplaires tirés pour des publications, ou de la qualité de l'image demandée, une tarification s'applique cependant qui peut s'avérer très onéreuse.

L'utilisation des images d'œuvres d'art s'inscrit donc dans les possibilités relativement exigües et souvent sujettes à interprétation offertes par les dispositifs législatifs et juridiques en vigueur. Mais elle relève aussi d'une diffusion commerciale dont la réglementation est définie par les opérateurs : la confrontation entre ce cadre d'ensemble et les pratiques de métiers exposées dans la suite de cette étude montre que l'ensemble de ces conditions est en l'état défavorable, voire inadapté à l'exercice quotidien de leurs missions et au développement actuel de leurs activités.

¹⁴ Le Décret n° 2011-52 stipule que les tarifs doivent être fixés "à l'avance dans le respect des principes de transparence et de non-discrimination."

¹⁵ Par professionnels de l'histoire de l'art, nous entendons tous les professionnels exerçant des missions et activités non-lucratives de recherche, d'enseignement, de publication et de valorisation du patrimoine.





Henri Meunier, *Een vrouw met een hoed en een lorgnet bekijkt prenten die in een vitrine liggen* [Une femme avec un chapeau et des lunettes regarde des estampes dans une vitrine], 1900, lithographie, 14,1 x 9,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Source: Rijksmuseum. Licence : domaine public.

Partie II

L'histoire de l'art au miroir des images: continuité et évolution des pratiques professionnelles

L'histoire de l'art est une discipline mal connue, notamment dans ses pratiques de recherche. Aussi nous paraît-il important d'exposer rapidement ici les différents aspects de sa relation passée et présente aux images. Depuis la première rencontre avec l'œuvre, et au cœur des différents processus qui accompagnent sa gestion, son étude ou sa valorisation, l'image documentaire est en effet un outil omniprésent qui accompagne presque tous les usages en rapport avec la connaissance du patrimoine culturel, à commencer par ceux des chercheurs.

2.1

La pratique visuelle en histoire de l'art

L'image, outil d'approche et d'appropriation

Ce n'est pas, bien entendu, la valeur iconique de l'image qui est concernée ici, mais sa fonction de réplique (*surrogate*), de reproduction des œuvres, une image-document dont l'étude et l'appropriation ont toujours été des outils primaires pour la recherche en histoire de l'art.

De l'Antiquariat au *connoisseurship*, du dessin à la photographie en passant par la gravure et l'estampe, la formation des corpus, préliminaire à toute interprétation, s'est faite au cours des derniers siècles par la circulation, l'accumulation et le classement des images, stimulant en même temps le développement des techniques de reproduction¹⁶. À l'origine de grands fonds d'archives photographiques d'œuvres d'art aujourd'hui ouverts aux chercheurs figurent les "collections personnelles" d'historiens d'art insignes, qui, au-delà de leur valeur documentaire en tant que fonds de recherche, renferment souvent dans leur structure même les **fondements méthodologiques de la discipline**¹⁷.

La façon dont ces fonds sont constitués met tout d'abord en relief une **économie des connaissances**, au sein de laquelle coexistent différentes façons de se procurer l'image. De manière intéressante, et dès les débuts de l'Humanisme, on remarque la mise en place d'une économie d'échange entre érudits et amateurs, mais aussi le rôle du voyage, du déplacement permettant d'aller soi-même examiner, dessiner ou reproduire ; le coût relatif de ces pratiques définit qui, dans les couches supérieures de la société, est à même de faire un relevé de l'œuvre, de se procurer directement une reproduction, de la faire dessiner ou graver. Cette question est longtemps restée, et reste encore primordiale pour les historiens d'art et les archéologues, et la pratique du voyage personnel à la découverte des œuvres que l'on documente grâce à la photographie dans les salles ou dans les réserves de musées reste incontournable (voir Tableau 2).



Fig. 1: Atlas Mnémosync, présentation d'un panneau

¹⁶ Un florilège d'exemples dans Lurin & Morana Burlot 2017

¹⁷ Kamposiori et al. 2013

Les fonds d'archives documentaires reflètent également des techniques d'appropriation spécifiques caractérisant l'enquête visuelle, qui ont pour but de démultiplier les perceptions de l'image originale en fonction d'une recherche dont les contours sont déjà définis. L'approche visuelle se compose aussi de gestes : découpages, agrandissements, collages, regroupements, ré-assemblages¹⁸. Ces manipulations, destinées à mettre en évidence les données du style ou de l'iconographie de l'œuvre, traduisaient, avant l'avènement des technologies numériques, une pratique concrète des processus de la perception visuelle et de leur rôle dans le savoir. C'est entre autres le fondement du *connoisseurship*, une des approches traditionnelles les plus importantes de l'histoire de l'art, qui vise à une connaissance "intime" de l'œuvre et de son processus créatif¹⁹.

Une étape importante est le **passage de la recherche à sa publication**, où intervient la notion de qualité de la reproduction. Les documents visuels qui ont servi à l'étude, surtout lorsqu'il s'agit de photographies personnelles, ne sont souvent pas d'une résolution suffisante pour être imprimés. La commande de reproductions est donc largement répandue, ce qui pose la question cruciale du financement de ces commandes dans un système économique où la majorité des images reste payantes : recherche et publication en histoire de l'art ont un coût de production, la question étant de savoir sur qui il doit légitimement reposer (voir **Partie III**).

Tableau 1 : Les principales utilisations des images par des chercheurs et enseignants

[Source : Questionnaire Images/Usages]

Les différentes utilisations des images par type d'institution sont ici numérotées de 1 à 9 en fonction de l'importance qui leur a été attribuée dans les réponses au questionnaire. Le chiffre 1 pour les universités, grandes écoles, écoles des beaux-arts et arts appliqués reflète par exemple dans ces institutions la prééminence de leur utilisation pour l'enseignement.

	Universités et grandes écoles	Instituts de recherche	Ecoles des beaux-arts et arts appliqués	Musées	Principaux formats demandés
Enseignement	1	4	1	5	HD (300 dpi minimum)
Communication autour de colloques	2	1	2	4	HD (300 dpi minimum)
Publications (papier)	3	2	3	1	HD (300 dpi minimum)
Articles (papier)	4	3	4	3	HD (300 dpi minimum)
Communication autour d'expositions	7	7	5	2	HD (300 dpi minimum)
Publications (en ligne)	5	5	7	7	HD (300 dpi minimum)
Articles (en ligne)	6	6	6	6	HD (300 dpi minimum)
Réseaux sociaux	8	9	8	8	
Billets blog	9	8	9	9	
Autres	Documentation personnelle	Communication institutionnelle	Dossiers de demande de subvention	Alimentation de dossiers documentaires	

¹⁸ Maginnis 1990, p. 115 : "As vision is not a simple question of looking, of retinal snapshots and photo-like memory images, but rather an active, selective process guided by intentions, expectations and anticipations, it is conditioned by our notion of relevant features".

¹⁹ Voir Guichard 2010 sur l'évolution du *connoisseurship* et les limites de l'autographie.

Édition, diffusion, communication

Outre celle du chercheur - qui peut elle-même s'exercer dans différents cadres, université, institut ou laboratoire de recherche, musée - de nombreuses autres activités et de nombreux métiers sont concernés par la gestion, l'étude ou la diffusion des images d'œuvres d'art (Tableau 1).

On citera notamment :

- L'enseignement dans les établissements d'enseignement supérieurs sous tutelle du ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation aussi bien que ceux qui sont sous tutelle du ministère de la Culture (projections d'images fixes ou animées, diffusion de documents de cours sur papier ou sur le web, constitution d'iconothèques d'enseignement) ;
- Dans les musées et institutions patrimoniales, la restauration et l'étude des œuvres du patrimoine en laboratoire; les activités documentaires, de diffusion des savoirs (services éditoriaux, bases de données, médiation), la communication institutionnelle ;
- L'édition scientifique (revues, périodiques, actes de colloque, monographies) ;
- L'édition d'art.

Mais on se souviendra, et c'est un rappel du fait que l'histoire de l'art recoupe de nombreux autres domaines des Sciences humaines, que la présence d'œuvres comme illustrations d'un discours scientifique ou pédagogique est commune à d'autres spécialités (archéologie, histoire, géographie) et activités (édition scolaire, par exemple). Les questions posées par l'utilisation des images à la "communauté professionnelle" concernent un **périmètre réel beaucoup plus large**.

L'avènement des technologies numériques, qui infusent aujourd'hui quasiment toutes les pratiques professionnelles et sociales, a des conséquences déterminantes sur l'ensemble de ces activités.

2.2 Nouveaux outils, nouveaux environnements

Les outils numériques

Si la mise en place de systèmes visuels de transmission du savoir n'est pas une innovation, on assiste aujourd'hui à une évolution du savoir-faire et des pratiques, et à une évolution de la manière de concevoir ou de regarder les images du à la nature même de l'image numérique et de la dimension dynamique, interactive de son environnement²⁰.

L'agrandissement (zoom) est présent dans nombre de bases d'images en ligne²¹; la "loupe" numérique, au-delà du simple gadget qu'elle était dans premières années du musée digital, est devenue l'instrument par défaut permettant l'étude approfondie d'une œuvre (bidimensionnelle ou en ronde bosse, en bas ou haut relief). L'environnement virtuel et les capacités de

programmation permettent également les vues rapprochées multiples et simultanées, ce qui a rapidement conduit à la création et au paramétrage d'outils ou de plateformes de comparaison ou d'association d'images, tous conçus pour pouvoir exercer intuitivement les manipulations nécessaires à l'exploration de l'image (Projet *Digital Mappa*, Mirador, plus récemment, ARIES²²).

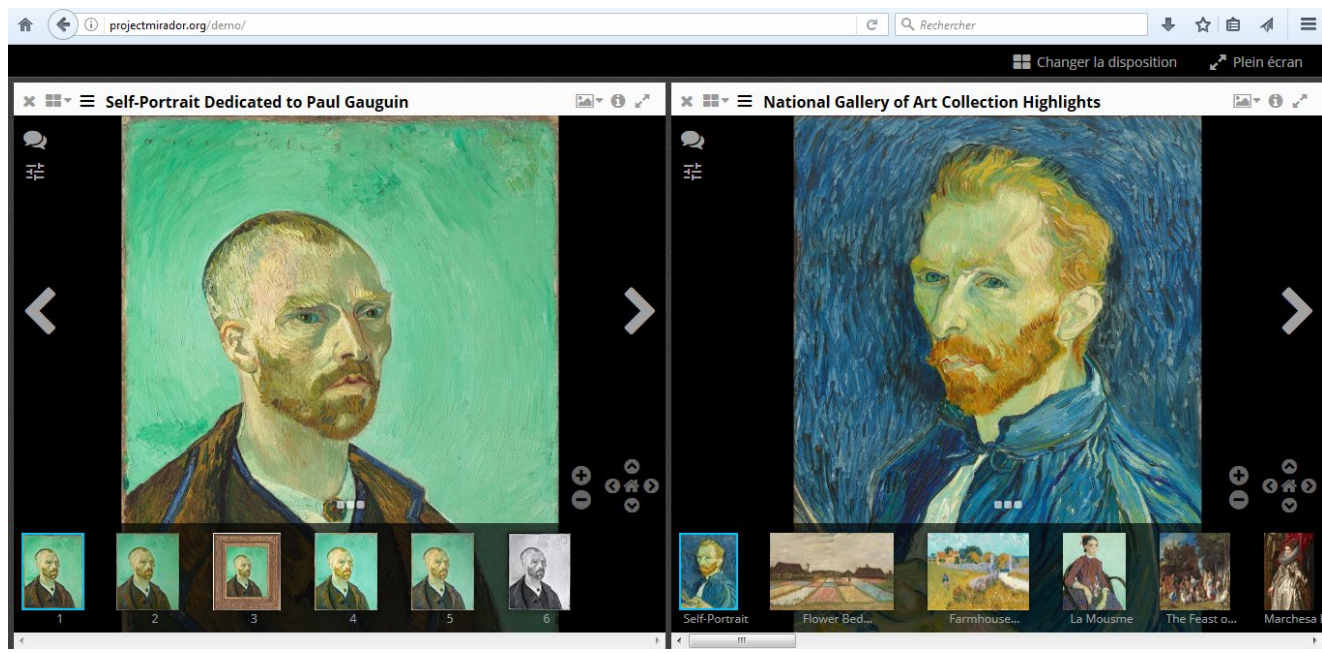


Fig.2: écran de démonstration du visualiseur Mirador

²⁰ La demi-journée d'étude *L'image-document face au numérique : mise en crise ou mise en lumière?*, organisée en 2012 à l'INHA, abordait ces thèmes: <https://observatoire-critique.hypotheses.org/1495>. Voir en particulier Corinne Welger-Barboza, *L'Histoire de l'art et sa technologie-Concordance des temps*, <https://observatoire-critique.hypotheses.org/1862>.

²¹ Cf. par exemple: Musée du Prado, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

²² Digital Mappa : <https://digitalmappa.org/> ; Mirador : <http://projectmirador.org/demo/> ; ARIES : <https://artimageexplorationspace.com/>

L'action de comparer ou de mettre en place des arguments visuels connaît actuellement une renaissance en histoire de l'art. La double projection d'images de Heinrich Wölfflin et le projet de l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg constituent la source d'inspiration de nombreux projets contemporains qui cherchent à exploiter et à libérer le potentiel épistémologique, cognitif et collaboratif d'un espace virtuel de travail pour qu'il soit fluide, intuitif et adapté aux gestes et au regard des professionnels des images. Par ailleurs, les logiciels de traitement d'images s'adressant à un public large (Photoshop, Adobe Bridge, DigiKam, Gimp) permettent au chercheur de donner forme à ses réflexions et de tester visuellement plusieurs hypothèses.

Un autre point important est la possibilité accrue d'**archivage numérique des métadonnées**, proposée par des logiciels comme Adobe Bridge, Tropy et Omeka. L'image en effet, pour être exploitable, doit être accompagnée d'informations normalisées sur le modèle de celles des bases de données: dans la pratique traditionnelle, elles étaient souvent portées sur les fiches où étaient collées les reproductions, voire au dos de celles-ci²³. N'étant pas interrogeables, elles avaient une fonction complémentaire au classement physique, souvent très fin, des reproductions, le rôle de la mémoire du chercheur restant prédominant. Les nouveaux outils consolident l'appropriation du document d'un point de vue à la fois visuel et documentaire. Et les métadonnées permettent le questionnement infini de la base à laquelle appartient le document visuel, permettant de croiser et regrouper les résultats en fonction des critères.

Tableau 2 : Les principales sources des images utilisées par des chercheurs et enseignants
[Source : Questionnaire Images/Usages]

Les sources des images utilisées dans le cadre des institutions sont numérotées de 1 à 7 en fonction de l'importance qui leur a été donnée dans les réponses au questionnaire. Dans les Universités et grandes écoles, par exemple, le chiffre 1 indique les principales sources utilisées : moteurs de recherche Web et collections en ligne.

	Universités et grandes écoles	Instituts de recherche	Écoles des Beaux-Arts et arts appliqués	Musées
Moteurs de recherche Web (type Google Images)	1	3	1	2
Collections en ligne	1	2	2	1
Photos personnelles	3	1	2	4
Les Communs (type Wikimedia, Flickr)	4	5	4	5
Photothèque d'institution	5	4	5	3
Contretypes de pages d'ouvrages	6	6	6	6
Accès distant à des ressources fournies par l'institution (type ArtStor)	7	7	7	7
Autres	Contact direct avec l'artiste; copies d'écran	Sites et pages Facebook d'artistes, galeries etc.		

²³ D'où la nécessité de les prendre en compte dans les opérations de numérisation, comme dans le projet Replica du DHALab de Lausanne, qui vise à la numérisation du fonds d'un million de photographies de la fondation Giorgio Cini.

Ressources, supports, initiatives

Propulsées par des **campagnes de numérisation en masse**, les expérimentations d'institutions phares comme le Getty Research Institute, et de grandes infrastructures numériques, comme Europeana, ainsi qu'un nombre croissant de projets plus spécialisés²⁴, cultivent cette tendance "visuelle" chez le public comme chez les nouvelles générations de chercheurs. Pour l'œil "équipé" de l'historien d'art, la possibilité d'explorer des images d'œuvres en très haute définition ouvre la voie à des approches nouvelles ; la hiérarchie des informations recueillies par l'enquête visuelle s'en trouve bouleversée, et de nouvelles découvertes deviennent dès lors possibles. Lors d'un récent séminaire "L'histoire de l'art à l'épreuve du numérique" organisé par le laboratoire InVisu²⁵, Charlotte Guichard a présenté des exemples significatifs issus de ses travaux sur les graffitis et les signatures²⁶, sur la façon dont les images en haute définition, en provoquant un "hyper-regard", sont créatrices de nouveaux champs de recherche. Les micro-détails de la matière, les inscriptions apparentes ou cachées se révèlent à qui les cherche ; elles permettent dans le même temps, comme l'ont compris certains musées, une "démocratisation du regard" en donnant à un public plus large l'accès à une approche de professionnel, restaurateur ou conservateur²⁷.

Les **supports de publication** se sont eux aussi considérablement diversifiés, avec la même orientation visuelle, inhérente aux interfaces les plus intuitives, qui implique de ce fait l'utilisation d'images nombreuses, de qualité et librement réutilisables²⁸. Aux publications numériques de type classique viennent s'ajouter aujourd'hui de nouveaux formats paramétrables sur la structure même de la recherche, évolutifs, ouverts aux collaborations, à l'interdisciplinarité, au partage et au *crowdsourcing*²⁹.

Les deux formules peuvent aussi être associées, comme dans le cas de thèses mises en ligne et accompagnées d'un espace numérique présentant un catalogue, des images d'œuvres, voire une plate-forme de travail évolutive destinée aux développements de la thèse et à une construction participative³⁰. La question des reproductions se pose ainsi de manière à la fois persistante et renouvelée : l'image n'est plus seulement un document étudié individuellement ou collectivement, mais un outil de repérage, de recherche et de contrôle. De nouvelles questions en découlent : comment s'assurer par exemple, sauf dans des conditions de libre réutilisation, que les "montages" constitués par les arguments visuels individuels ou collectifs (cartes, détails d'œuvres juxtaposés, timelines, etc.) seront reconnus comme des "sources", comportant des parties des sources primaires ?

Caractéristiques des **Humanités numériques**, les initiatives reposant sur des formats interopérables et des entrepôts d'images ouverts sont également en plein essor. Le protocole IIF (*International Image Interoperability Framework*) reliant entrepôts, clients d'images (visualiseurs) et applications, ouvre de nombreuses possibilités pour les documents visuels. Il est aujourd'hui adopté pour leurs collections numérisées par des bibliothèques numériques (Gallica), des musées³¹, et des projets spécifiques comme l'Equipex Bibliissima, portail de ressources numériques sur le Moyen Age et la Renaissance ou le projet Fragmentarium sur les fragments de manuscrits médiévaux³². Les avantages identifiés par les partenaires sont la facilité à ouvrir les images sur le web, à les rendre accessibles et réutilisables pour les chercheurs et à les manipuler indépendamment de leur localisation d'origine à travers des applications compatibles. Le protocole fait ainsi entrer les images d'œuvres d'art dans l'ère du partage numérique et leur confère une valeur d'usage accrue³³.

²⁴ Par exemple : catalogue digital des œuvres de Brueghel : <http://janbrueghel.net> ; catalogues digitaux du Getty museum : <http://www.getty.edu/research/mellini/> ; <http://www.getty.edu/publications/terracottas/>. Voir le recensement récent d'Antoine Courtin pour d'autres projets en Digital Art History, notamment les recherches autour du "machine learning" (consulté le 19 septembre 2018) : <https://medium.com/@seeksanusername/ce-quit-ne-fallait-pas-rater-en-2017-autour-des-projets-en-humanit%C3%A9s-num%C3%A9riques-glam-5da5df34217f>

²⁵ *Si la photo est bonne... L'historien de l'art et ses images: la fabrique d'une recherche sur les graffitis et les signatures à l'âge moderne*, 11 avril 2018, INHA Paris.

²⁶ Voir par exemple C. Guichard, *Inscrire son nom à Rome (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris 2014; *La signature dans l'espace du tableau*, à paraître.

²⁷ Application *Second Canvas* du Mauritshuis: voir <https://iconantes.inha.fr/fr/articles/second-canvas-mauritshuis.html> (consulté le 11 octobre 2018).

²⁸ Lors de la réalisation du *Digital Montagny* (<https://digitalmontagny.inha.fr/fr>, 2015,) projet d'édition critique numérique entre l'INHA et le Getty Research Center, l'importance d'un travail collaboratif de recherche et de préparation éditoriale autour d'un fonds d'images en haute définition et réutilisables sans restrictions a pu être testée.

²⁹ Voir *Vizualising Venice* : <http://www.dukewired.org/projects/vizualising-venice/>.

³⁰ Voir, à titre d'exemple, Karolina Badmierowska, *Art-historical thematic research collections: from theory to practice. Case study: Paintings of the interior of the Oude Kerk in Delft* (thèse en Open Access) <http://www.tara.tcd.ie/handle/2262/85015>.

³¹ A l'étranger seulement. Voir la liste des musées participants : <https://iif.io/community/groups/museums>.

³² Projet présenté lors de la première rencontre francophone autour de l'initiative internationale IIF le 15 mars 2018 sur le Campus Condorcet. Voir : <https://projet.bibliissima.fr/fr/evenements/journee-bibliissima-iif-innov-redecouvrir-patrimoine-ecrit-2018>

³³ Denoyelle 2018

L'historien d'art lui-même, enfin, comme tous les chercheurs, a acquis ou doit acquérir aujourd'hui une **identité sur le web** (identité numérique)³⁴. Celle-ci passe par le dépôt de ses travaux sur des plateformes d'archives en ligne (HAL, archives ouvertes d'établissements, Academia, ResearchGate), par la publication sur des blogs de recherche (blog personnel, carnets de recherche), par la pratique du partage (YouTube, Flickr, Wikimedia) et par une diffusion sur les réseaux sociaux (Facebook, Twitter, Instagram). Ces moyens sont surtout utilisés actuellement par les doctorants, jeunes chercheurs, jeunes conservateurs (voir les faibles proportions représentées dans le Tableau 1 pour ces usages), qui mettent en valeur leurs sujets de recherche, échangent des informations ou font découvrir des ressources en postant et en commentant des photos personnelles ou prises à différentes sources (Tableau 2). Cette activité de partage multiforme, particulièrement fournie en images d'œuvres ou de monuments, est essentielle dans le contexte actuel du web : elle ouvre à tous les "laboratoires personnels" de la recherche et concourt ainsi à **rapprocher l'histoire de l'art et ses objets de la société**.

³⁴ Voir *Être visible sur internet : l'identité numérique du chercheur* de l'URFIST de Paris. Disponible sur : <http://urfist.chartes.psl.eu/ressources/etre-visible-sur-internet-l-identite-numerique-du-chercheur>.





Jacobus Ludovicus Cornet, *De kamer van Cornelis de Witt in de Gevangenpoort te Den Haag* [La cellule de Cornelis de Witt dans la prison de Gevangenpoort à La Haye], 1844, encre et lavis sur papier, 25,4 x 35,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Source: Rijksmuseum. Licence : domaine public.

Partie III

“Le labyrinthe des images” : une communauté professionnelle sous contraintes

“Le gâchis est total. À l’heure d’un essor sans précédent des études visuelles dans tous les domaines des sciences humaines et sociales, l’édition illustrée s’enfonce dans un cul-de-sac. Images invisibles, fermeture de sites ou piratage sont autant de symptômes d’un état des lieux profondément inadapté, en décalage avec les projets des rédactions comme avec les attentes du public.”³⁵

Dans la communauté professionnelle de l’histoire de l’art au sens large, les difficultés du parcours des images ne datent pas d’hier et constituent même un sujet de conversation courant. Mais la question est aujourd’hui mise en crise par les changements dus à la transformation digitale, qui devrait, pourtant, représenter une formidable occasion pour tous, professionnels et amateurs, d’accéder aux œuvres distantes, de diffuser le savoir depuis sa source et d’échanger informations et idées. L’absence d’uniformité et de transparence dans les régimes de tarification, les interprétations variables des exceptions au droit d’auteurs viennent limiter ces possibilités et généralisent l’incertitude au quotidien sur l’ensemble des usages.

³⁵ Gunther et al. 2007

3.1

Une problématique qui touche tous les secteurs d'activité

Méthodologie

Pour rédiger cette section, nous avons analysé et croisé les réponses aux questions posées lors des entretiens menés avec un échantillon représentatif des différentes catégories d'utilisateurs professionnels des images d'œuvres d'art³⁶ avec celles qui sont remontées de l'enquête en ligne sur les usages des images pour la recherche et l'enseignement, diffusée à partir du site du projet (iconautes.inha.fr). Plusieurs réunions thématiques et présentations publiques (édition scientifique, édition d'art, bases de données en ligne) l'ont également alimentée. Pour les entretiens, deux grilles distinctes ont servi de support, l'une pour les enseignants-chercheurs et étudiants, l'autre pour les personnels des établissements patrimoniaux, à la fois producteurs, diffuseurs et utilisateurs des images. Le questionnaire de l'enquête en ligne visait à déterminer en une vingtaine de questions, à travers le profil et l'affiliation des usagers, leur(s) activité(s) et les pratiques qui y sont liées, les sources des images utilisées, le type de réponse personnelle apporté aux difficultés éventuellement rencontrées. Un champ de commentaire libre destiné aux suggestions était également prévu. 240 questionnaires remplis nous sont parvenus.

Des inégalités entre chercheurs et entre domaines

Loin de toucher tous les professionnels au même titre, la question des images **creuse des inégalités existantes et en crée de nouvelles**. Parmi les réactions à l'enquête qui a été menée, enseignants-chercheurs ou professionnels établis répondent parfois qu'ils arrivent à obtenir des images et à les utiliser sans difficulté : cette réponse est en fait complémentaire à celles d'autres catégories, notamment les jeunes chercheurs, qui expriment pour la plus grande majorité des difficultés handicapantes pour leurs recherches et pour leurs publications. Il est clair, en effet, que l'absence de prise en compte officielle et concrète des usages professionnels, et l'improvisation qu'elle génère, sont défavorables en premier lieu aux personnes extérieures au milieu, aux étrangers et personnes distantes, aux chercheurs indépendants, aux étudiants et chercheurs en début de carrière qui pourtant, sont ceux qui auraient le plus besoin d'un régime préférentiel - à défaut d'une aide de leur institution ou laboratoire de rattachement qui reste trop rare³⁷.

Les personnels en charge de la diffusion des images dans les musées et institutions culturelles, les témoignages le prouvent, se montrent généralement sensibles aux objectifs scientifiques ou culturels des usagers, quand ils sont en mesure de les satisfaire. Mais la récolte des illustrations pour un projet, qu'il soit individuel (thèse, article, ouvrage) ou collectif, doit souvent se mesurer à des institutions aux régimes divers, de différents pays.

Une étude comparative des réponses obtenues dans différents musées pour l'illustration du projet de data visualisation du *Répertoire des ventes d'antiques* de l'INHA³⁸ montre ainsi un panel de réponses variées, depuis la proposition de fournir des photographies gratuites faites par le photographe de l'institution (musée français) jusqu'à la réponse négative due à des restrictions de téléchargement et de définition des images qui ne correspondent pas à la licence ouverte CC BY 4.0 prévue par le projet (musée étranger). Certaines institutions soumettent leur accord à un changement de licence (non commerciale), d'autres ne peuvent fournir de reproduction et renvoient vers une agence photographique pour une acquisition payante (musée français et musée étranger).

³⁶ Voir la liste générale des consultations dans les Remerciements, en fin de texte

³⁷ Voir le même constat, dans le seul cadre des oeuvres sous copyright, chez Aufderheide & Jaszi 2014, pp 51: "The costs of compliance fall disproportionately on those with the least resources, namely, graduate students, junior faculty, and academics at institutions that do not cover permissions costs, along with scholars and independent curators, who only sometimes receive help from editors and institutions in finding out how to obtain permissions".

³⁸ <https://ventesdantiques.inha.fr/>

La revue d'art et de culture *Noto*, dont le modèle innovant (diffusion gratuite, financement à 50% par des abonnés solidaires et partenaires) dépend entre autres choses de l'obtention gratuite d'images³⁹, fait aussi état d'échanges variés, dans lesquels il arrive que les interlocuteurs proposent des solutions alternatives ou un investissement personnel (prise de photographies) pour satisfaire une demande, quand ils n'ont pas de marge de manœuvre sur les photographies de leurs collections⁴⁰. Mais dans certains cas, on pourrait considérer cela, en réalité, comme une configuration perdant/perdant car :

- Le chercheur disposera d'une photo de moins bonne qualité que si elle provenait d'une campagne professionnelle ;
- La licence d'une telle photo, prise par un membre de l'institution, sera délicate à établir, si existe par ailleurs un fonds géré par une agence ;
- La photo sera privée d'indications permettant aux lecteurs de savoir comment elle a été obtenue ;
- Pendant qu'il prendra la/les photo(s), l'employé ne fera pas le travail prévu par son cadre d'emploi ;
- Le musée conservera en façade l'image d'un établissement à la politique opaque.

Parmi les critères qui facilitent l'obtention d'images ou d'autorisations⁴¹ se révèle souvent la persistance d'une vision "hiérarchique" de l'importance des demandes. En creux, on relève le fonctionnement discutable d'un système dans lequel le rapport interpersonnel ou les critères sociaux prennent parfois la place de barèmes clairement affichés ou d'exemptions systématiques pour les usages de recherche et d'enseignement.

Certains regrettent le temps où **une économie d'échange existait par défaut entre institutions et chercheurs** : les personnels scientifiques examinaient les demandes de reproductions (photos noir et blanc ou ektachromes), et pour tout usage scientifique ou pédagogique, étaient à même d'accorder la gratuité, en échange d'un justificatif pour la documentation ou la bibliothèque (tiré-à-part d'article, ouvrage). C'est encore parfois le cas dans les musées étrangers, ainsi que pour certains fonds sur lesquels les

musées ou départements de musées ont la main. Cette pratique, qui favorisait l'enrichissement des documentations et bibliothèques de musées - aux budgets traditionnellement limités - est stimulante pour le chercheur quel que soit son niveau de carrière. En valeur intellectuelle et culturelle, elle est incomparable à ce que représente la vente commerciale des images, trop souvent dominée par la méconnaissance ou l'absence d'intérêt envers les bénéfices apportés aux collections patrimoniales par la recherche et par sa diffusion.

Des inégalités existent également **entre les différents domaines de spécialité**, dues au statut des œuvres étudiées. Travailler sur les œuvres du domaine public peut être moins cher - grâce, en particulier, à la possibilité d'utiliser dans certains cas les images ouvertes de collections en ligne - et ne présente pas les mêmes risques que travailler sur les sujets touchant à l'art contemporain. Pour les utilisateurs professionnels d'images d'œuvres sous droits, le parcours pour obtenir des autorisations et le montant des droits constituent un handicap particulier. Les relations avec l'ADAGP, principale société de gestion des droits d'auteur dans le domaine, sont décrites comme très problématiques, les chercheurs, tout comme les éditeurs et jusqu'aux équipes de certains musées, devant affronter des lenteurs dans les réponses et une méfiance systématique, y compris quand ils ont pu établir avec les artistes une relation de confiance et obtenir le droit de reproduire des œuvres gratuitement. Les ayants droit privés réagissent aussi de manière aléatoire aux demandes des chercheurs, et peuvent conditionner la publication des images à leur accord sur le texte les accompagnant : certaines publications ont pu être censurées, voire abandonnées pour ce type de raisons (articles laissés "dans les cartons"). Plus encore, il arrive que les étudiants soient découragés par leurs directeurs de thèse de travailler sur un artiste ou sur un thème, en raison des réactions négatives attendues de la part des ayants droit⁴². On peut donc dire sans exagérer que cet aléatoire, qui pèse sur les chercheurs, influe de manière négative sur les orientations de l'histoire de l'art contemporain, et partant, sur la mise en valeur des artistes eux-mêmes.

Enfin, si l'histoire de l'art **peine encore à faire sa place au sein des humanités numériques**, alors que les technologies actuelles devraient en faire une discipline de pointe (**Partie II**), la question du difficile accès aux images y est sans aucun doute pour beaucoup : elle se pose au départ de tout projet digital, notamment en termes de coûts, de droits et de pérennité des autorisations. La plupart

³⁹ Voir le site web de la publication : <https://www.noto-revue.fr/>

⁴⁰ Notamment en cas de clause d'exclusivité avec la RMN-GP. Témoignage recoupé par plusieurs autres.

⁴¹ Y compris pour des conservateurs de musées face à leurs propres collections.

⁴² Témoignage d'une enseignante en histoire de l'art contemporain.

des supports numériques (site, portail, plateforme collaborative ouverte, blog) bénéficient de l'avantage de ne pas être payants et donc d'échapper à la tarification commerciale, mais sont sujets à la question de la durabilité des données (autorisations limitées de deux à cinq ans). Dans les appels à projets financés de type ANR ou ERC⁴³, ce critère est, avec l'ouverture des données, un incontournable. Les deux sont liés : pour une diffusion publique des résultats de la recherche, les images doivent être libres de droits, à titre permanent. La même question se pose pour leur archivage sur les blogs scientifiques et dans les publications scientifiques numériques.



James Gillray, *Exhibition of a Democratic Transparency, with its Effect upon Patriotic Feelings: Representing, the Secret-Committee throwing a Light upon the Dark Sketches of a Revolution found among the Papers of the Jacobin Societies lately apprehended...* [Exposition d'un transparent démocratique – avec ses effets sur le sentiment patriotique], 1799, eau-forte et aquarelle, coloriée à la main. Yale Center for British Art, New Haven. Source : Yale Center for British Art. Licence : domaine public.

⁴³ ERC Workprogramme 2018, p.11. http://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/wp/2018_2020/erc/h2020-wp18-erc_en.pdf

Enseignement et formation : l'étroitesse des possibilités

Aujourd'hui, Internet intervient irréversiblement dans l'exercice du métier de l'enseignant, tout comme dans la formation de l'élève, et l'introduction récente de l'histoire des arts et de l'éducation artistique et culturelle dans le parcours scolaire crée les conditions d'une approche numérique des collections patrimoniales françaises élargie aux plus jeunes. Immense source d'outils et d'objets pédagogiques, le numérique vient en complément de l'apport des enseignants et offre de nouvelles manières d'explorer, de découvrir, d'observer, d'analyser et d'interroger des contenus culturels (voir **Partie II**). La collaboration et le partage des connaissances qui en résultent font partie intégrante du processus d'acquisition et d'appropriation du savoir. Pour l'histoire de l'art à tous les niveaux d'enseignement, et pour d'autres disciplines d'ailleurs, au-delà des traditionnelles projections et exposés illustrés, la réutilisation des sources en ligne, la construction d'un projet, la participation à des journées contributives sont aujourd'hui pratiqués et offrent des possibilités multiples d'apprentissage par l'application.

À l'instar d'autres institutions comme l'École nationale des chartes (Master "Humanités numériques"), un établissement d'enseignement supérieur spécialisé en histoire de l'art comme l'École du Louvre a mis en place dans son deuxième cycle un parcours "Documentation et Humanités numériques" incluant des pratiques de **réutilisation des sources numériques et de construction de projets digitaux**. Les historiens d'art de demain seront donc parfaitement formés à la recherche et à la publication digitale : quelles ressources gratuites et libres de droits pourront-ils utiliser ? Les expériences pédagogiques peuvent actuellement se dérouler avec un échantillon de ressources en ligne en accès ouvert ou réutilisables à des fins non-commerciales (Gallica, certaines bases de données muséales, principalement étrangères), mais pour la recherche, l'exhaustivité et la qualité des ressources, on le sait, sont indispensables.

Il faut préciser que les **images en faible résolution (72 ou 96 dpi)** offertes au téléchargement par certaines bases ou certains portails ne suffisent pas pour un enseignement à la hauteur de la qualité de regard à laquelle l'image numérique nous a habitués, et par laquelle l'enseignant peut aujourd'hui **montrer ce qu'il enseigne**, jusque dans le détail. La projection d'une image de qualité basse ou moyenne ne servira jamais qu'à indiquer ou illustrer un discours, privant enseignant et élèves d'une interaction fertile avec les œuvres.

La résolution maximale de 72 dpi pour les projections ou travaux d'étudiants fait pourtant précisément partie des contraintes qui s'exercent dans l'utilisation des images d'œuvres sous droits pour l'enseignement (de manière intéressante, l'obligation d'utiliser ce format est un système de contrôle pour éviter la diffusion d'une **image de qualité**). L'ADAGP a passé comme d'autres sociétés (CFC, SAIF, SACD) avec le ministère de l'Éducation nationale et le ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation des accords sectoriels concernant notamment les arts visuels, à des fins d'illustration exclusivement, avec une perception forfaitaire des droits (le dernier accord, d'une durée de quatre ans, date de 2016)⁴⁴. Néanmoins, les dispositions de l'accord sont bien loin de recouvrir la réalité des pratiques actuelles, qu'il s'agisse de cours, de colloques ou de conférences (limitation à 20 œuvres et format 400x400, 72 DPI, diffusion seulement par intranet de l'établissement). L'enquête a soulevé le fait que ces accords sectoriels et leurs conditions sont peu connus des enseignants, et jugés insuffisants, voire tout simplement inapplicables, par les quelques personnes qui en ont connaissance. Cette situation pousse à des pratiques généralisées hors protocoles d'accord, faisant apparaître les compensations forfaitaires versées aux sociétés comme arbitraires - excessives car inutiles ou insuffisantes car non respectées. L'ADAGP reconnaît le manque d'adaptation du dispositif, mais explique qu'il s'agit d'un équilibre délicat entre la difficulté d'accompagner et de contrôler les usages et la nécessité d'éviter la "dissémination" de fichiers en haute définition⁴⁵. A tout le moins, une révision du protocole en 2019, de même qu'une meilleure diffusion de l'information sur la question auprès des enseignants et des étudiants, seraient nécessaires.

On se retrouve en effet ici dans le cas d'injonctions contradictoires où les professionnels contournent des dispositions qui ont été fixées avec la participation de leurs tutelles, et qui ne cadrent pas avec les missions demandées par ces mêmes tutelles.

Enfin, un des défis importants pour l'enseignant aujourd'hui est d'amener l'étudiant, qui n'a jamais connu de vie sans Internet, vers des pratiques responsables et professionnelles. Lors de l'enquête en ligne, les enseignants ont fait part de leur malaise : pour encourager l'étudiant à approfondir et maîtriser son sujet, ils se sentent souvent obligés de transmettre non pas les bonnes pratiques, mais les méthodes de contournement.

⁴⁴ L'accord concerne l'utilisation d'images et d'extraits de films. Le montant total de la compensation, tous secteurs confondus, est de 2 millions d'euros.

⁴⁵ Entretien, septembre 2018.

Incertitudes et impuissance chez les professionnels du patrimoine

Nombreux sont les professionnels du patrimoine - allant de la conservation et la documentation à la communication et la médiation, travaillant dans des collections d'art ancien, moderne ou contemporain - qui témoignent de difficultés à utiliser les images de leurs propres collections dans le cadre de leurs missions. Peu accompagnés⁴⁶, ces professionnels affrontent personnellement les ambiguïtés du cadre juridique et contractuel en vigueur au détriment de leurs activités de valorisation. Au-delà de la question de la maîtrise des images pour la publication scientifique de leurs propres collections, ils ne disposent pas, la plupart du temps, des moyens officiels d'intervenir dans la politique des images de leur institution, mission pour laquelle ils seraient pourtant détenteurs des critères les mieux informés. Une source particulière de gêne soulevée lors de l'enquête et au cours des entretiens a trait à l'impuissance dans laquelle sont les conservateurs face aux collègues étrangers qui souhaitent utiliser les images provenant de leur institution : face à des réactions indignées concernant le coût des images apparaissant dans un devis de la RMN-GP ou à des chercheurs expliquant qu'ils iront les prendre ailleurs, ils ne peuvent que constater le manque de rayonnement créé pour leurs collections : les conservateurs ou directeurs d'établissement sont en première ligne pour observer les dégâts.

Les projets de recherche digitaux associant universités, laboratoires et institutions culturelles peuvent être fragilisés de la même façon : ils sont en effet tenus aujourd'hui de diffuser des données ouvertes ; or les institutions n'ont pas toujours les moyens de fournir des photos répondant à ces conditions. Quand il s'agit d'un portail donnant accès à des collections d'institutions diverses, les fonctionnalités de recherche peuvent en être affectées, et la comparaison avec des partenaires (français ou étrangers) qui bénéficient de cette ouverture a un effet négatif⁴⁷.

Pour les institutions dont les collections sont majoritairement composées d'œuvres sous droits, la situation peut être paralysante, touchant à la gestion des œuvres dès leur acquisition⁴⁸ et

jusqu'au bout de leurs activités : expositions, documentation, publication, communication, diffusion pédagogique. Le problème est en premier lieu budgétaire : par exemple, dans le budget d'une exposition de photographie contemporain, la part des **droits de monstration** est "faramineuse", selon l'expression employée par une conservatrice de musée, au détriment d'autres possibilités ; il arrive qu'on réduise le nombre d'œuvres pour rester dans le budget, voire qu'on abandonne l'exposition.

L'adaptation des autorisations aux réalités des usages numériques pour le patrimoine et la réponse à l'activité des musées, quoique entamée⁴⁹, se révèle lente et génératrice de limitations pénalisantes, voire de conflits. Aujourd'hui, un musée, une bibliothèque d'art doivent être sur les réseaux sociaux, tenir un blog pour communiquer à leur public informations pratiques, mises à jour et surtout, événements culturels. Les conditions imposées de diffusion de cette information, rapide et forcément illustrée par des œuvres, frisent parfois le ridicule : un témoignage de musée⁵⁰ fait état de la nécessité théorique d'une autorisation de l'ADAGP éventuellement assortie de droits pour les visuels des communiqués de presse ou des réseaux sociaux ; à moins de se passer d'illustration, chaque tweet devrait ainsi, pour être envoyé, attendre une confirmation écrite. Même si des accords sont passés entre la société de gestion et les institutions, celles-ci doivent se charger de pointer, compter et déclarer les visuels utilisés, travail permanent qui mobilise des personnels et ressources financières qui pourraient être mis au service des missions fondamentales. Si le principe de la juste évaluation des reproductions diffusées paraît légitime, les moyens et le ton utilisés dans certains cas par l'ADAGP apparaissent inadaptés à la relation avec un établissement scientifique et culturel d'État⁵¹.

Le garant par essence de la **pacification des méthodes et de leur adaptation aux usages** nous semble être, dans ce cas, le ministère de la Culture, tutelle des institutions et dispensateur de l'agrément à l'ADAGP.

⁴⁶ L'INP, par exemple, dispense aujourd'hui des cours de formation au droit des images, mais l'orientation reste encore axée sur les démarches et la protection juridiques.

⁴⁷ Voir sur le portail Europeana Collections (<https://www.europeana.eu/portal/fr>), ou sur le Portail du Centre de Recherche du Château de Versailles, le projet VERSPERA, regroupant des fonds divers aux CU inégales (consulté le 15 septembre 2008) : <http://www.banqueimages.chateauversailles-recherche.fr/#/query/1b2559d7-231e-4e2d-bab5-189ceb29c943>

⁴⁸ L'ADAGP conteste par exemple le principe de la cession des droits de la part d'une galerie à un musée, ce qui rend difficile l'acquisition auprès de galeries.

⁴⁹ Voir les barèmes 2018 de l'ADAGP, où la plupart des aspects importants des questions numériques pour les bases de données de collections ou usages muséaux sont catégorisés selon un principe d'utilisation en masse (forfait mensuel), dont la question de l'archivage des images (p. 42-43). Disponible sur : http://www.adagp.fr/sites/default/files/bareme_adagp.pdf

⁵⁰ Entretien, chargée de communication d'un musée d'art contemporain, septembre 2017.

⁵¹ "C'est le procès d'intention permanent.."; entretien, directrice d'un musée d'art contemporain, septembre 2017.

Édition scientifique et édition d'art, des difficultés croissantes

Si l'édition scientifique est aujourd'hui le principal indicateur de "performance" et le premier outil d'évaluation du chercheur, elle se trouve paradoxalement, dans le domaine de l'histoire de l'art, de plus en plus sous tension. En France, le nombre des publications en histoire de l'art est en baisse et leur prix d'achat en hausse ; seules les bibliothèques sont en mesure d'acquérir l'édition scientifique, beaucoup trop chère pour le grand public. Confrontée à la transformation numérique et à la nécessité d'engager de nouveaux modèles éditoriaux, l'édition scientifique doit aussi opérer des choix et des arbitrages délicats entre la version papier et la version en ligne. La question des images pèse ici aussi un poids particulier et surtout, à cause des coûts potentiels, vient limiter considérablement les options, voire empêcher la diffusion numérique de certains titres (voir encadré "Des publications d'histoire de l'art sans images")⁵².

La numérisation rétroactive des revues ou périodiques, par exemple, s'avère problématique, non seulement à cause des coûts prohibitifs pour pouvoir reproduire de nouveau les images ou acquérir de nouveau leurs droits, mais à cause aussi de la temporisation des autorisations qui sont en général accordées pour des périodes de deux ou cinq ans. Le Centre allemand d'histoire de l'art⁵³, qui souhaitait opérer une rétro-numérisation de sa collection *Passages*, publiée depuis une vingtaine d'années, a évalué à environ 400 000 euros le budget nécessaire à la régularisation de la situation des images. Une solution de mise en ligne en deux versions, l'une gratuite et sans images et l'autre, payante avec images, n'a pas été retenue. On demande en effet aujourd'hui de plus en plus à la recherche financée sur des fonds publics des résultats transparents et accessibles à tous, ce qui place hors-jeu *de facto* les sites contenant des images contrôlées.

Pour les publications scientifiques dont l'iconographie repose sur les équipes et le budget de l'éditeur, la facture et la gestion associées peuvent s'avérer très lourdes. La revue *Perspective*, avec ses deux titres par an tirés en 800 exemplaires, se voit contrainte de publier des images majoritairement en noir et blanc pour des questions de coût. Le tableau 3 montre que, malgré l'utilisation d'images gratuites et la diffusion d'une version gratuite sans images, les frais d'iconographie restent conséquents pour une publication dont l'éditeur ne tire aucun bénéfice financier.

Tableau 3 : Les frais associés à l'achat d'images pour la revue *Perspective*, 2016-2018

	vol. 2016-1	vol. 2016-2	vol. 2017-1	vol. 2017-2	vol. 2018-1
Nombre d'images par vol.	155	122	144	124	83
<i>dont couleur</i>	34	18	22	22	16
<i>dont payantes</i>	48	25	35	24	34
TOTAL	2675€	1084€	1650€	1117€	1378€

Autre difficulté majeure identifiée lors de l'enquête : l'absence des publications françaises (notamment traduites) sur le marché international. La coédition, la vente de droits sont aujourd'hui intrinsèques à la filière du livre et le partage des responsabilités éditoriales et/ou financières d'un projet éditorial contribuent à sa stabilité financière. Mais là encore, l'édition scientifique française en histoire de l'art est pénalisée et sa diffusion internationale en nette baisse, les éditeurs étrangers trouvant l'acquisition des images trop coûteuse pour des tirages aussi faibles.

⁵² Voir Cras & Moreteau 2017, notamment p. 36-40.

⁵³ Entretien, juin 2017.

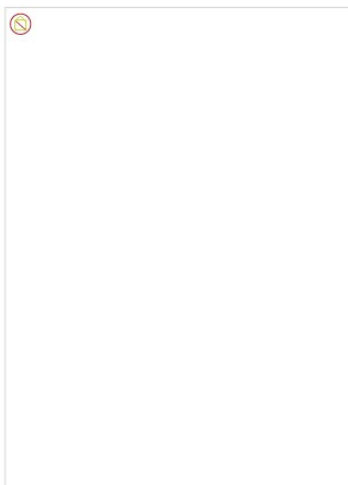
Des publications d'histoire de l'art sans images

Exemple caractéristique de la fragilisation des ressources numériques par les coûts des images, le cas des revues d'histoire de l'art sur Persée.fr est bien connu de tous les spécialistes : les articles de la *Revue de l'art*, mais aussi d'autres publications en histoire de l'art antique ou moderne numérisées rétrospectivement y figurent sans photos, celles-ci étant remplacées par des cadres vides marqués au coin supérieur gauche par un petit logo d'interdiction. Le fait, ainsi que le renoncement par la revue *Études photographiques* à son édition en ligne pour des raisons similaires, était déjà pointé en 2013 par plusieurs spécialistes dans une tribune collective d'Images Re-vues⁵⁴.

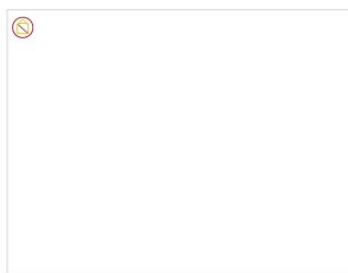
elle se trouve ici devant un fond obscur, d'apparence rocheuse, qui nous permet d'engager vraiment notre lecture de la scène. Il s'agit de l'ancre de l'Eternité décrit par Claudien dans le *Panegyrique à Stilicon* : passage souvent mentionné par les mythologues et notamment par Cartari⁵. Comme ici, l'Eternité s'y montre en compagnie de l'Alma Natura et d'un « vecchio, cha di bianca neve asperso il mento, e l' crine » (fig. 5). Les quatre putti représentés par Zucchi autour de l'Eternité ne sont autres que les quatre Ages : « Quasi i secoli sono diversi / Metalli fatti in variati aspetti, / E pare ciaschedun di lor teneri / Nel veggio suo con suoi compagni eletti, / Questo è di ferro, onde sovente ferri / I mortali fra lor danni, e dispetti, etc. »⁵⁵. Au premier plan, un putto belliqueux et armé, blanc comme le fer, semble menacer un autre enfant, pacifique et prospère, de couleur dorée. La carnation des deux autres les rattache clairement aux Ages d'argent (à gauche) et de bronze.

Si le texte de Claudien diffusé par Cartari peut servir de source indirecte à l'élaboration du sujet, un autre exemple pouvait suggérer à Zucchi d'autres indications iconographiques. Celui-ci dut fort probablement participer, sous la direction de Vasari, à la préparation des chars de la *Généalogie des dieux*, mascarade organisée dans les rues de Florence le 21 février 1566. Attribué à Démogorgon, le premier char représentait ce géant de la terre, ce père de tous les dieux, dans l'ancre de l'Eternité aisément identifiable par le grand serpent qui l'entourait⁶ (fig. 6). Démogorgon était alors principalement accompagné de la Nature, de l'Eternité et du Chaos que Baccio Baldini, l'auteur de la description de la fête, présente comme le principe opposé à celui qu'il exprime Démogorgon, ce dernier apparaissant « vecchio, pallido, e accerchiato da più nebbie scure, e tutto musato »⁵⁶, selon le portrait qu'en livre Boccace dans sa *Généalogie des dieux*.

Le voisinage de Démogorgon avec l'ancre de l'Eternité n'est pas un fait nouveau dans la culture artistique florentine, car dans la célèbre frise du portique de la villa médicéenne de Poggio a Caiano, frise réalisée vers 1492 sur les indications du Politién, nous voyons à l'extrême gauche de la composition une figure de vieillard avec un faisceau de serpents dans chaque main et située à proximité de l'ancre de l'Eternité, devant lequel se tient la Nature entourée de petits êtres ailés, les



5. L'ancre de l'Eternité, dans V. Cartari, *Le imagini degli dei...*, Venezia, 1571, p. 39.



6. Anonyme, *Le char de Démogorgon*, Florence, Musée des Offices.

âmes décrites par Claudien⁵⁷. Ce vieillard n'est pas le Chaos, Laocoon ou une allégorie de la guerre, comme divers auteurs l'ont récemment imaginé⁵⁸, mais bien — comme l'avait déjà observé André Chastel — une invention plastique sur le thème de Démogorgon, principe originel de toute chose et donc de cette création du temps que développe la frise de Poggio a Caiano⁵⁹ (fig. 7). Son apparence originale se prête tout à fait à son caractère terrible et chthonien et elle dépend manifestement de l'origine de son nom : les serpents dans ses mains expriment son pouvoir sur la Gorgone⁶⁰.

« Vecchio, pallido, e accerchiato da più nebbie scure » : la description de Boccace nous ramène plus directement au vieillard de Zucchi, mais si ce dernier est bien Démogorgon, nous devons nous interroger sur l'identité de ce dieu peu commun. Il s'agit, disons-le d'emblée, d'un mythe au second degré, car il n'appartient nullement à la tradition gréco-latine, mais serait né d'une erreur de copie et d'une corruption conjecturale du terme *Demiourgon* utilisé par Lactantius Placidus dans un commentaire de la *Thebaïde* où il est question du demiurge néo-platonicien⁶¹. Que ce dieu enfanté par un barbarisme ait paru douteux aux savants de la Renaissance, nous en avons la preuve avec le silence dont semble le couvrir Conti, alors que Giraldi et Cartari le remettent totalement en cause : « nunquam Demogorgon iste, nunquam, inquam, apparuit »⁶². Les auteurs de la mascarade de 1566 (« Come P' aurait participé à son élaboration ») n'avaient pas de ces scrupules et l'autorité de Boccace fit le reste. Zucchi les imita et alla bien au-delà dans l'exploitation du traité médiéval, ce qui nous vaut cette image des plus cocasses, lointain reflet d'une théogonie fantaisiste d'origine byzantine.

« Demogorgone — écrit Boccace — accompagné de ogni parte di nuvoli, e di nebbie sì me, che trascorrea per le viscere della terra apparve : il quale per tal nome horribile, vestito d'una certa pallidezza affumicata, e d'una humidità sprezza, mandando fuori da se un'odore di terra oscura, e fetida »⁶³. L'imagination du poète supplée à la maigreur des références : Lactance le scolastique, mais surtout Teodonio, un mythographe du IXe siècle originaire de Campanie, auquel Carlo Landi a attribué la création du nom de Démogorgon, et dont le texte, connu de Boccace mais perdu depuis, devait largement reprendre la vision pour le moins

Un article de la *Revue de l'art* (1990) sur Persée.fr

Mais le constat, effectif pour les revues scientifiques numérisées, révèle des difficultés identiques pour l'édition d'art :

«Trois chapitres de ce livre vont paraître sans leurs photos. Elles sont faites, documentées ...elles sont financièrement censurées ; les montants réclamés, en inadéquation totale avec les prix du marché, empêchent leur parution. Effacer, pour des motifs économiques, l'œuvre d'un artiste dans un ouvrage essentiel à sa connaissance, quand auteurs, photographes, éditeurs ont mis tant d'efforts, sans aucun espoir d'être jamais simplement défrayés, à faire reconnaître des artistes qui pourtant ne leur sont rien, est un manquement impardonnable à la mémoire »⁵⁵.

Le retrait des images pour des raisons de coût excessif - en l'occurrence, ici, le montant des droits demandés à un éditeur d'art pour publier des photos déjà existantes - affecte l'édition d'art, et même la presse dans ses activités d'information culturelle, de la même manière que les chercheurs ou que les éditeurs scientifiques. L'absence de l'image *ab initio* dans un article ou un ouvrage marque par son aberration une défaite devant des contraintes financières qui menacent l'existence de publications de qualité. Un «gâchis total», comme le pointait la tribune collective citée...il y a déjà onze ans.

⁵⁴ Gunthert et al. 2007

⁵⁵ Monelle Hayot, Postface, dans Karin Blanc, *Ferromnerie en Europe au XXe siècle*, 2015, p. 671

3.2

“À contre-courant de l’histoire” : paroles de professionnels

Les témoignages réunis ici peuvent être classés selon différentes thématiques, mais nous avons choisi, dans cette partie du rapport, de donner la parole aux acteurs qui naviguent quotidiennement dans le “labyrinthe des images”. En effet, au fil des entretiens et sondages menés auprès des professionnels de l’art, y compris ceux qui travaillent au sein des institutions détentrices de collections, une dénonciation massive des systèmes actuels de redevance et de droits des images s’est faite entendre. La consultation en ligne, en particulier, a montré le très large périmètre des chercheurs et enseignants qui se sentent concernés par le sujet (voir Tableau 4).

Tableau 4 : Les domaines et spécialités représentés dans les réponses au questionnaire en ligne (tels que exprimés par leurs auteurs).

Histoire	Domaines et spécialités	Périodes chrono-thématiques
de l’architecture	Anthropologie de l’art	Age du Fer
de l’art	Archéologie	Antiquité (grecque et étrusque)
des arts décoratifs	Art animalier	Antiquité tardive
de la bande dessinée et	Arts précieux	Époque byzantine
du roman graphique	Conservation	Moyen Age
du cinéma	Décor intérieur	Néoclassicisme
des collections	Esthétique de l’image	Néo-impersonnisme
de la danse	Ethnographie	Néolithique
du design graphique et	Humanités numériques	Période contemporaine
de la typographie	Iconographie	Période moderne
des écrits d’artistes	Info-com	Renaissance
des expositions	Sémiotique	Romantisme
de l’illustration	Manuscrits	Symbolisme
des institutions patrimoniales	Médaille	XIX ^e siècle
de la justice	Numérique	
de la littérature	Numérisation du patrimoine	
du marché de l’art	Objet d’art	Régions
des médias contemporains,	Peinture monumentale	Royaume-Uni
dont la télévision	Psychologie	Egypte
de la mode et des costumes		Afrique
de spectacle		Amérique latine
des monuments historiques		Espagne
de l’orfèvrerie		Proche-Orient
de l’ornement		Moyen-Orient (Iran-Afghanistan)
de la peinture		France
de la philosophie		Amérique
de la photographie		Mexique
de la religion		Allemagne
de la restauration		Arctique canadien
de la sculpture		Chine
des techniques		
des textiles		

Les constats

Un paysage législatif confus et mal connu :

"Le paysage juridique est schizophrénique et la situation très inconfortable." (gestionnaire de base de données)

"Je souhaiterais surtout un cadre simple et clair." (chercheur)

"Ça manque de clarté non pas vis-à-vis des enseignants mais des étudiants." (enseignant)

Une politique de tarification opaque et trop variable :

"On trouve rarement une fourchette indicative de prix permettant d'évaluer les coûts." (chercheur)

"En fonction des institutions et pour une demande de reprographie équivalente, on peut passer de 12 euros à 150 euros pour une seule et même image." (chercheur)

"La situation a empiré. Il y a quelques années on comptait sur le tarif de 22 euros par image, il fallait à chaque fois insister mais on l'obtenait ; aujourd'hui, on vous demande pour la même illustration 56 (ou 57 ça dépend) euros. Et l'utilisation est limitée dans le temps : 2 ou 5 ans (là aussi ça varie)." (éditeur public de revue scientifique gratuite)

Des pratiques commerciales au cœur du problème

Si les régimes généraux de diffusion des images sont réglés, dans les grandes lignes, par l'appareil législatif, les opérateurs ont des statuts divers et sont autonomes dans le choix de leur politique. La plus grande des agences photographiques, celle de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, diffuse aussi bien des reproductions d'œuvres du domaine public que d'œuvres sous droits - ceux-ci sont gérés soit par l'établissement lui-même (Brassaï, Gisèle Freund) soit, dans la majorité des cas, par l'ADAGP. Ressource incontournable pour les usages commerciaux comme pour les professionnels du patrimoine eux-mêmes, elle facture *a minima* aux usagers des droits de "reproduction et de représentation", pour lesquels n'existe actuellement aucun barème public diffusé, les tarifs applicables étant envoyés sur demande par mail, au cas par cas (voir Partie I). Il est impossible à un chercheur ou un éditeur scientifique de connaître à l'avance le coût d'une photographie et de programmer son budget d'étude ou de publication, la vocation pédagogique ou académique des supports pouvant même être mise en cause de manière imprévue⁵⁶. Le taux élevé des tarifs⁵⁷ pousse, de façon générale, étudiants ou chercheurs à chercher des solutions alternatives : usage du dessin, photo personnelle, photos réutilisables sur les Commons, photo de remplacement prise sur un site web étranger ou même, commandée à un prix plus intéressant auprès d'une institution étrangère. Les publications scientifiques payantes, même à diffusion limitée, peuvent être en effet considérées comme relevant d'un régime commercial, tout comme les usages liés à une pratique payante (conférences, présence de publicités sur un site internet). Pour les musées eux-mêmes, la gratuité n'est pas systématique et dépend du type de contrat passé, dont les conditions sont variables. Si certains musées se déclarent satisfaits des termes de l'accord ou ont pu modifier leur contrat dans le sens d'un usage institutionnel facilité, beaucoup sont encore affectés par le fait de devoir payer pour utiliser les images de leurs propres collections à des fins de recherche ou pour leurs activités de diffusion des savoirs (bases de données, expositions, activités pédagogiques).

⁵⁶ Exemples : revue scientifique en Histoire de l'art subventionnée par le CNRS, tirant à 800 exemplaires, avec une version papier et une version numérique sans images qui voit passer le tarif négocié de 22 euros HT à 54 euros HT par image (2017); revue scientifique et pédagogique en ligne passant du tarif négocié de 22 euros à 56 ou 57 euros par image "selon les cas", avec une autorisation de deux à cinq ans, selon les cas également.

⁵⁷ Exemples : image des collections françaises pour une publication de thèse : 57 euros (2015); pour des actes de colloque à l'étranger : 70 euros (2018).

Des processus d'acquisition complexes, coûteux, chronophages et peu transparents, variant de projet en projet et de client en client :

"Le temps et les coûts dépensés pour les droits d'auteur finissent par nuire à la qualité des ouvrages." (éditeur de publications scientifique)

"Les démarches sont trop compliquées, trop lentes, trop coûteuses, inadaptées aux conditions tendues de préparation des cours et des publications." (enseignant)

Pour les chercheurs éloignés, la nécessité de payer si on n'a pas la possibilité de se déplacer et de prendre une photo soi-même est pénalisante :

"Certains chercheurs sont photographes et peuvent venir au musée faire des photos eux-mêmes, alors que d'autres qui doivent les demander payent des droits très importants ; cette inégalité est anormale." (directeur de musée)

La responsabilité juridique et financière relative à la reproduction des images est aujourd'hui passée, la plupart du temps, de l'éditeur à l'auteur :

"Pour la rédaction récente d'un chapitre d'ouvrage j'ai passé autant de temps à m'enquérir des droits qu'à écrire l'article (qui n'était pas simple). Cela étant dû aussi au fait que les éditeurs ne prennent plus en charge cette tâche." (chercheur)

"L'éditeur demande 1 500 euros pour insérer dans l'ouvrage un cahier iconographique (le financement global maximum de mon centre de recherches est de 500 euros et j'ai passé deux mois peu concluants de recherche de subventions en plus du centre) à condition que j'aie tous les copyrights." (chercheur)

Manque d'un soutien juridique, financier et administratif relatif à la reproduction des images de la part des universités, des institutions et des laboratoires de recherche, notamment pour les jeunes chercheurs ;

"Je passe de nombreuses heures à décrypter les contrats de droits de reproduction, et à créer des fiches fournisseurs pour que les musées puissent être payées directement par le centre de recherche." (chercheur)

"La gestion des images et de leurs droits est une entrave lourde à la recherche, notamment celle de jeunes chercheurs désargentés qui ne bénéficient pas toujours du soutien d'une institution." (chercheur)

Pour les œuvres sous droits, les accords avec les gestionnaires de droits sont peu adaptés à l'enseignement d'aujourd'hui :

"La limitation de taille des œuvres est inadaptées et ridicule : 400 x 400 px donne une œuvre pixellisée sur laquelle on ne voit rien. Personne ne le respecte évidemment. La dernière limite de 20 œuvres est tout aussi absurde s'agissant d'un travail de recherche, particulièrement de thèse, où le corpus peut s'élever à plusieurs centaines d'images dès lors qu'on aborde des corpus d'exposition / collections muséales ou privées / une large chronologie et de nombreux artistes." (enseignant)

Les relations avec les gestionnaires des droits sont tendues ; pour ces derniers la distinction entre les activités intellectuelles et les activités lucratives n'est pas prise en compte :

"À des fins d'information ou pédagogiques", une publication scientifique est tout cela mais elle est considérée en fait comme un usage commercial, c'est contradictoire je trouve." (chercheur)

"Lorsqu'une image coûte 4 fois le prix de la revue, il y a un problème." (éditeur d'art, revue papier)

Usage commercial vs usage non-commercial

La notion d'utilisation commerciale s'avère imprécise. 'Il n'en existe pas véritablement,' selon Joëlle Farchy et Valérie-Laure Benabou, 'de définition légale'⁵⁸. Pour les gestionnaires d'images et de droits, un usage "professionnel", qu'il soit à but lucratif ou non, relève en règle générale d'un usage commercial. La distinction n'est souvent pas établie, par exemple, entre une revue scientifique ou pédagogique payante, et une revue à vocation commerciale. Damien Petermann, doctorant en Géographie et membre du collectif SavoirsCom1, résume la situation d'incertitude qui pèse sur le chercheur et les pratiques détournées qui en résultent :

*"Les chercheur-e-s se trouvent dans une position d'entre-deux : d'une part, l'éditeur demande aux auteur-e-s des textes de fournir des images libres de droit et gratuites, et d'autre part, le musée fait payer une redevance à l'auteur-e pour lui transmettre le fichier numérique HD correspondant à l'image demandée. Il est très rare que les laboratoires de recherche règlent cette redevance, donc, s'il n'est pas possible d'obtenir l'autorisation du musée d'utiliser gratuitement l'image HD, c'est aux chercheur-e-s de payer la redevance. Au final, dans ce cas-là, les chercheur-e-s renoncent souvent à utiliser cette image payante et se débrouillent autrement, soit en dessinant un croquis, un schéma, soit en ne mettant aucune image du document étudié."*⁵⁹

⁵⁸ Benabou & Farchy 2007. p.35

⁵⁹ Petermann 2018

Les conséquences de ces dysfonctionnements

Ces contraintes opérationnelles constituent non seulement de véritables freins à la productivité, mais peuvent même mettre en péril les missions fondamentales touchant à l'histoire de l'art et du patrimoine. Parmi les conséquences les plus marquantes :

La discipline scientifique est sous contrainte et "censurée". Son autonomie épistémologique apparaît, de fait, menacée (82% des chercheurs interrogés ont dû modifier leur travail à cause de l'impossibilité d'accompagner leurs résultats d'illustrations) :

"Je finis par avoir de moins en moins recours aux images pour éviter les coûts que cela induit." (chercheur)

"Pour les articles, souvent je procède par autocensure et je réduis le nombre d'images." (chercheur)

"Il y a des articles encore dans les cartons pour un problème d'illustrations." (chercheur)

"J'en suis arrivée à choisir mes illustrations en fonction de leur coût." (chercheur)

"Sans illustration il est souvent vain d'élaborer une démonstration. J'élabore toujours mon propos en fonction des illustrations dont je dispose." (chercheur)

"Les éditeurs demandent des images libres de droits ! On ne choisit pas ces documents sur de tels critères." (chercheur)

Les musées peuvent être poussés à des pratiques de contournement pour utiliser les images de leurs propres collections :

"Combien de musées font-ils payer leurs propres agents quand ils publient scientifiquement les œuvres dont ils ont la charge (27 Euros TTC par prise de vue relevant de la RMN, la majorité des cas) ?" (conservateur de musée)

"On a trouvé les plus belles sur le web, faites par des privés, donc le musée a contacté les auteurs pour les utiliser." (conservateur de musée)

La situation pousse à des pratiques contraintes, souterraines (négociations, contournements) ou au système D⁶⁰ :

"Il faut arrêter de faire régner la terreur sur les droits de reproduction." (chercheur)

"Je suis à la recherche d'images très abondantes, intelligemment indexées, de meilleure qualité que celles que je prends en photo moi-même ou, pire, que je pirate au hasard sur internet comme les étudiants, avec cette pratique répréhensible de la capture d'écran." (enseignant)

"Souvent les étudiants n'ont pas accès à l'œuvre matérielle et se satisfont d'une reproduction de piètre qualité, souvent recadrée, aux couleurs ou proportions non fiables." (enseignant)

"Il existe des sites web/des scripts créés par des internautes qui permettent de reconstruire une image complète en HD à partir de ses différentes parties. Cette astuce est assez peu connue, mais elle est pratiquée par certains internautes et chercheurs pour obtenir l'image en HD." (chercheur)

"Il existe une certaine inégalité entre chercheurs : ceux et celles qui connaissent bien le musée/ses agents vont en général pouvoir obtenir l'image en HD [pour une utilisation personnelle] gratuitement et facilement, tandis que les chercheurs qui ne sont pas bien identifiés par le musée n'auront pas ce privilège." (chercheur)

"Il y a des pratiques tacites qui permettent de baisser les tarifs selon les cas." (conservateur de musée)

⁶⁰ Tous comportements déjà recensés dans Aufderheide & Jaszi 2014, p. 42-43, en particulier.

Pour les éditeurs de revues scientifiques, il est impossible de mettre certaines revues en ligne faute de moyens ; la pérennité des publications numériques est fragilisée (droits limités dans le temps) :

“La préparation d’une mise en ligne s’avère très complexe d’un point de vue organisationnel et budgétaire ; il n’y a aucune transparence sur les barèmes pratiqués et l’éditeur est obligé d’établir des devis image par image, institution par institution.” (éditeur de revue scientifique gratuite en ligne)

“Il est impossible d’imaginer une publication en ligne pour des raisons financières liées aux droits d’image [...] La survie des éditions est fortement menacée face à la situation actuelle.” (éditeur de revue scientifique)

Pour l’ensemble des professionnels, si les collections sont de plus en plus présentes sur Internet, elles restent peu exploitables et interopérables dans le paysage digital :

“L’ensemble des données n’est consultable que par les membres du réseau pour des questions de couts de droits d’auteur.” (éditeur de bases de données)

L’enseignement souffre d’une manque de souplesse face aux évolutions et aux innovations pédagogiques déjà pratiquées dans d’autres pays :

“Les accords sectoriels sont toujours très restrictifs alors que j’encourage les étudiants à réutiliser les contenus de cours pour enrichir les projets collaboratifs (Wikipédia, WikiCommons) et à s’approprier les connaissances au cours de projets qui sont publics” (enseignant)

Les musées manquent d’autonomie dans la réalisation et la communication de leurs missions fondamentales (expositions temporaires, recherche, colloques, manifestations, etc.), ainsi que pour leur image de marque et les modèles économiques qui en découlent :

“La part des droits est souvent faramineuse au détriment d’autres possibilités et notamment le nombre d’œuvres montrées ; on réduit fréquemment ce nombre pour rester dans le budget, ce qui altère le propos scientifique.” (conservateur de musée)


“On a des exemples aberrants de cette logique, par exemple pour une exposition en partenariat avec d’autres musées, il y avait des difficultés pour les images utilisées pour les cartels et la médiation de notre propre collection ! Le musée devait donner son autorisation. Quelle idée de devoir donner notre autorisation pour une utilisation purement scientifique par des collègues !” (conservateur de musée)

“Il n’y a aucune protection face aux pratiques commerciales [...] Une société qui a reproduit les œuvres de notre collection sur des produits de luxe nous a prévenu qu’elle avait acheté des droits uniquement parce qu’il voulait faire le lancement de sa campagne de communication au musée” (directeur de musée)

Un défaut de rayonnement grandissant de la recherche, des chercheurs, des collections et des artistes français :

"La démocratisation culturelle est impraticable si les acteurs qui ont pour mission de faire connaître, transmettre, diffuser subissent des contraintes menaçant parfois jusqu'à leur existence." (éditeur de presse)

"C'est le monde scientifique qui est le plus pénalisé par cette situation, et en second lieu, la valorisation des collections et musées français à l'étranger." (directeur de musée)



Email just in demanding 130 euros for the copyright of one image (which is already photographed) by a French museum for inclusion in an academic journal article with a low print run of only 400 copies!?! Madness.

[#phd](#) [#ecr](#) [#imagecopyright](#)

[Traduire le Tweet](#)

05:48 - 22 août 2018

3 Retweets 7 J'aime



Tweet d'une doctorante américaine, août 2018

3.3

Une gestion des images à contresens ?

Une entrave à l'évolution numérique des musées

Cette situation handicapante décrite par les professionnels a également des conséquences importantes pour la transformation numérique du secteur muséal. Afin d'élaborer et de mettre en place une politique digitale qui tienne compte de la nature de la collection, des publics visés et de la demande effective et potentielle, les musées doivent surmonter un certain nombre d'obstacles organisationnels et déontologiques dont les professionnels de musées ont témoigné lors de cette étude :

- Une absence d'autonomie et de contrôle des images des collections ;
- Une manque de connaissances des publics distants, des usages socionumériques et des nouvelles transversalités entre les domaines de connaissances (humanités numériques) ;
- Une culture professionnelle opposant fréquemment la diffusion d'images de qualité à l'accès physique aux collections, alors que ces deux manières de "visiter" les collections sont de plus en plus considérées comme complémentaires et mutuellement bénéfiques ;
- La crainte d'une remise en cause et/ou d'une perte du pouvoir scientifique des conservateurs ;
- Une manque de conscience de la gouvernance des musées par rapport aux possibilités de la politique d'ouverture des collections de ces établissements ;
- Une manque de reconnaissance hiérarchique et intellectuelle, de compétences en interne et de moyens alloués à l'identité numérique des collections de musées ;
- Un non-engagement dans les nouveaux modèles économiques du web associant gratuité et service payants.

Une opportunité non saisie pour la diplomatie culturelle française

Le développement des technologies et des services numériques constitue une formidable opportunité pour la diplomatie culturelle française⁶¹. Face à ces pratiques, et **en l'absence d'une stratégie nationale**, le secteur muséal ainsi que la recherche se trouvent dans une situation peu confortable vis-à-vis de leur rôle de service public :

- L'absence d'infrastructure culturelle publique en ligne est en décalage avec la politique publique française qui promeut un accès ouvert aux données issues du service public ;
- Il y a un décalage voire une contradiction avec la volonté affichée d'une "démocratisation culturelle"; une occasion pour l'instant manquée de donner aux musées un rôle essentiel dans la vie sociale en profitant de l'aspect fondamentalement inclusif du numérique (publics empêchés, publics distants, nouveaux publics) ;
- Les pratiques françaises en matière de diffusion d'images d'œuvres d'art ne répondent pas aux attentes des divers communautés des utilisateurs, notamment (mais pas seulement) celle des professionnels de l'histoire de l'art et du patrimoine.

Vis-à-vis de son rôle d'acteur dans la sphère culturelle et scientifique européenne :

- La situation est incompatible avec les exigences de l'Union européenne qui stipule que tout contenu issu d'un projet soutenu par l'UE doit être publié en Open Access.

Et vis-à-vis de son rôle d'acteur culturel et scientifique à l'international :

- Les collections françaises et les connaissances associées sont peu visibles sur le web ; on constate une prééminence des collections anglo-saxonnes et nord-européennes ;
- La recherche et les institutions françaises ne sont pas en mesure de participer à des projets numériques nationaux et internationaux (portails, méta-catalogues, ANR, ERC etc.).

⁶¹ Lescure 2013



Vilhelm Hammershøi, *Interior with the Artist's Easel* [Intérieur avec le chevalet de l'artiste], 1910. Huile sur toile. Statens Museum for Kunst, Copenhague. Source : Statens Museum for Kunst. Licence : domaine public

Les collections anglo-saxonnes et nord-européennes comme ressource favorite

Cette réalité est confirmée par les enseignants et chercheurs interrogés dans le cadre de cette enquête. 54% des professionnels interrogés se tournent vers des collections ouvertes pour trouver leurs images. Les plus cités : le British Museum, le Rijksmuseum et le Metropolitan Museum of Art.

“Pour l’instant j’ai recours aux images d’institutions anglo-saxonnes car il est impossible de disposer d’images libre de droits pour mettre en ligne des articles sur des blogs par exemple ou pour mes cours car l’utilisation en est très simplifiée.” (enseignant)

“Quand vous avez le choix entre un tableau du Louvre (payant sur le site de la RMN) et un tableau gratuit du Met, vous êtes incités à choisir le tableau du Met pour votre étude.” (chercheur)

“les estampes du Rijksmuseum ou du British Museum sont libres de droit, avec téléchargement instantané quand les mêmes provenant de la BnF sont hors de prix et soumises à de longs délais d’obtention : le choix est vite fait!” (chercheur)

Les besoins de la communauté professionnelle

Dans le cadre de l'enquête, un certain nombre de souhaits ont été couramment formulés :

Accès

- Un libre accès aux œuvres du domaine public;
- Pour les œuvres sous droits, une exception pédagogique totale pour l'enseignement et la recherche et les activités non-lucratives associées;
- La possibilité de photographier les œuvres du domaine public dans les musées et d'autres lieux d'exposition, et de les utiliser dans ses activités.

Qualité et outillage

- Des images de bonne qualité et de bonne définition, bien indexées;
- Des bases de données communes, participatives et ouvertes;
- Des outils performants permettant de classer, manipuler et projeter des images.

Accompagnement

- Une simplification des procédures;
- Un code de bonnes pratiques;
- Des indications claires et simples sur les utilisations possibles;
- De l'encouragement.

Vers la constitution d'un patrimoine culturel commun

Le système de taxation des images en place en France aujourd'hui est incontestablement préjudiciable, non seulement aux professionnels de l'art, dont la vocation première est de construire, valoriser et enrichir la culture française, mais également au patrimoine français qui risque de voir diminuer progressivement sa valeur sociale, culturelle et scientifique. Les activités prises en compte dans cette étude appartiennent, pour la plupart, au cadre public. Comme le souligne M.A. Trojette dans son rapport au premier ministre de 2013, "les coûts de production et de collecte des informations publiques devraient, en toute rigueur, peser exclusivement sur le budget de l'État, puisque ce sont des dépenses permanentes du service public. La prise en charge d'une part de ces coûts par les réutilisateurs fait peser un risque important sur la pérennité du service public."⁶²

Les expériences et attentes de la communauté professionnelle font largement écho à plusieurs rapports publics, celui du Groupe de travail sur le patrimoine culturel numérique en 2010, ceux de Pierre Lescure et de Camille Domange en 2013, ou encore, celui de Joëlle Farchy et Marie de La Taille en 2018, qui soulignent les risques d'une stratégie protectionniste tout en évoquant les retombées positives d'un "écosystème numérique de la culture"⁶³. Dans cette ère de prise de conscience collective, on assiste à une vraie mise en question du système actuel qui pousse chercheurs, éditeurs, conservateurs, spécialistes des données, bibliothécaires, économistes ou juristes à l'unanimité : une évolution est inévitable.

⁶² Trojette 2013, p.6

⁶³ Voir *Partager notre Patrimoine culturel. Propositions pour une charte de la diffusion et de la réutilisation des données publiques culturelles numériques*. Conclusions du Groupe de travail sur le patrimoine culturel numérique remises à Madame la Ministre de la culture et de la communication, 2010 ; Lescure 2013 ; Domange 2013 ; Farchy & De La Taille 2018



Félix Vallotton, *Intérieur avec femme en rouge de dos*, 1903, huile sur toile, 93 x 71 cm, Kunsthaus de Zurich. Source : Wikipédia.
Licence : domaine public.

Partie IV

Un paysage en mutation : l'essor international de l'Open Content

L'évolution récente du contexte international dans le domaine de la diffusion des collections patrimoniales et la mise en route de la transformation numérique en Europe et en France changent en profondeur la question de l'accès aux images. Les facilités offertes par l'Open Content et les lois sur la transparence et l'ouverture des données publiques créent un nouveau contexte, qui ne suffit pas, toutefois, à résoudre les problèmes évoqués dans la partie précédente. Dans un paysage général en cours de mutation, quelle est en France, la part des initiatives et comment les opérateurs se situent-ils face aux attentes générées par la prolifération de nouveaux modèles ?

4.1

Les dispositions gouvernementales actuelles pour l'Open Data culturel en France

La liberté d'accès aux documents administratifs : vers une politique d'Open data "par défaut"

Avec la transformation numérique et la modernisation de l'action publique, la notion d'un libre accès aux documents administratifs, inscrite dans la loi française depuis 1978⁶⁴, est devenu ces dix dernières années un enjeu politique de premier plan.

La directive 2013/37/UE du parlement européen (dite directive "ISP") a introduit l'obligation pour les états membres de rendre leurs documents administratifs non seulement accessibles à la consultation, mais réutilisables, à des fins commerciales ou non. Transposée par la loi n° 2015-1779 du 28 décembre 2015 (dite loi Valter), elle conforte la volonté de la France d'instaurer une véritable politique d'ouverture des données publiques renforçant sa position de précurseur⁶⁵. Ce choix s'inscrit dans une stratégie historique favorisant :

- La transparence démocratique des institutions et des élus avec la mise en perspective du travail des acteurs publics ;
- La mise en place d'un service public numérique efficace et proche des usagers ;
- L'innovation économique et sociale avec de nouveaux services à forte valeur ajoutée conçus à partir de données publiques.

En 2016, la loi pour une République numérique (dite loi Lemaire) rend également le moissonnage de données provenant de bases de données publiques, y compris celles des institutions culturelles, possible. La même année, le programme Horizon 2020 de la Commission européenne comporte l'obligation d'assurer le libre accès aux publications issues des recherches qu'il aura contribué à financer, sous peine de sanctions financières. Avec l'appui de ces textes législatifs et réglementaires, le cadre est dressé pour l'émergence d'un nouveau paradigme sociétal.

⁶⁴ Loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 portant diverses mesures d'amélioration des relations entre l'administration et le public et diverses dispositions d'ordre administratif, social et fiscal.

⁶⁵ Dans son étude *The Open Data Economy, Unlocking Value by Opening Government and Public Data* (2013), Capgemini Consulting inclut la France en bas du groupe des "trend setters" (lanceurs de tendances), en reconnaissant que la politique d'ouverture a été engagée tardivement mais de manière soutenue.

Les bibliothèques, musées et archives échappent à la règle

Malgré un engagement affirmé en 2013 par le ministère de la Culture et de la Communication dans la politique gouvernementale en faveur de l'ouverture des données publiques⁶⁶ et 'une réelle inquiétude de l'administration de ne pas être en mesure de satisfaire les réutilisateurs'⁶⁷ soulignée par plusieurs rapports publics⁶⁸, le législateur a décrété en 2016 que les bibliothèques, les musées et les archives, avec une poignée de services publics administratifs, pouvaient maintenir des redevances de réutilisation des contenus provenant des opérations de numérisation des fonds et des collections⁶⁹.

Ce décret donne la possibilité - et non pas l'obligation - de faire peser une partie des dépenses permanentes de numérisation, toutefois

nécessaires à l'accomplissement de la mission publique, sur les réutilisateurs⁷⁰. Avec ce filet de sécurité juridique, les établissements culturels, de plus en plus contraints à prioriser une stratégie de développement de ressources propres avant, et au détriment, d'une stratégie numérique, sont peu nombreux à se sentir en mesure de s'engager dans l'ère du partage numérique.

Cette situation, préjudiciable aux initiatives digitales, crée aujourd'hui un décalage avec celle qui se dessine au plan international, en grand partie grâce à la montée en puissance du mouvement international "OpenGLAM" (*Open Galleries, Libraries, Archives and Museums*), réseau de professionnels et d'institutions cherchant à promouvoir l'ouverture des contenus culturels.



⁶⁶ Voir la Feuille de route Open data du Ministère de la Culture et de la Communication, avril 2013 (consulté le 17 juillet 2018) : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Innovation-numerique/Donnees-publiques/Feuille-de-route-open-data>

⁶⁷ Trojette 2013.

⁶⁸ Voir notamment Trojette 2013, Domange 2013, Collin 2014.

⁶⁹ Décret n° 2016-1036 du 28 juillet 2016 relatif au principe et aux modalités de fixation des redevances de réutilisation des informations du secteur public.

⁷⁰ A noter: selon les termes de la loi, les tarifs doivent être fixés à l'avance et publiés, ainsi que les modalités et bases de calcul retenues.

Bartholomeus van Bassen, *De Ridderzaal op het Binnenhof tijdens de Grote Vergadering van 1651* [La Grande salle du Binnenhof de La Haye durant la Grande assemblée des États-généraux de 1651], vers 1651, huile sur panneau et métal, 52 x 66 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Prêt du Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. Source : Rijksmuseum. Licence : domaine public.

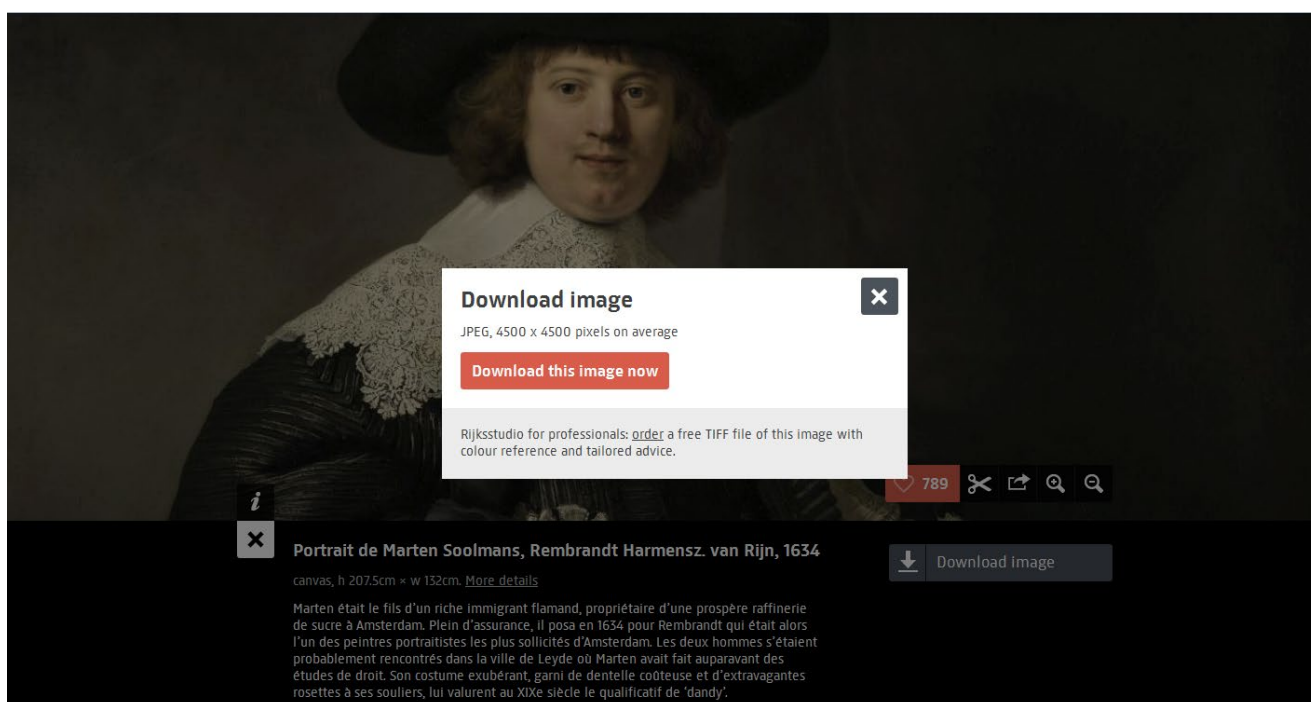
Que signifie "Open" dans un contexte culturel ?

Comme le précise Camille Domange dans son rapport *Ouverture et partage des données publiques culturelles* (2013) 'la problématique de l'ouverture des contenus culturels ou open content doit être dissociée de la démarche d'ouverture et de partage des données publiques culturelles, bien qu'elles soient complémentaires'⁷⁰. Comment distinguer entre ces notions dans le cadre d'une étude sur les images d'œuvres d'art ?

- L'**Open Content** (les contenus ouverts) est la mise à disposition gratuite sur Internet des reproductions numériques des œuvres sous une licence garantissant leur libre accès et leur réutilisation par tous, sans restriction technique, juridique ou financière.
- L'**Open Data** (les données ouvertes), intimement lié, est la mise à disposition gratuite sur Internet des données (comme les métadonnées qui accompagnent une image par exemple).
- L'**Open Access** (le libre accès) est la mise à disposition en ligne de contenus numériques, soit sous licences libres (Creative commons, etc.), soit sous un des régimes de propriété intellectuelle. L'Open Access est principalement utilisé pour les articles de revues de recherche universitaires.
- L'**Open Knowledge** (la culture libre) est un mouvement social qui promeut la liberté de distribuer et de modifier des œuvres de l'esprit sous la forme d'œuvres libres. Il puise sa philosophie dans celle du logiciel libre en l'appliquant à la culture et à l'information.

Articulation entre Open Content et contenus sous licences Creative Commons

Les œuvres placées sous licences Creative Commons ne sont pas pour autant libres de droit, ni gratuites. Le titulaire des droits détermine les conditions précises dans lesquelles l'œuvre peut être partagée et réutilisée (voir tableaux des Licences Creative Commons en annexe). Seuls les contenus mis à disposition sous licence CC0 ou Public Domain peuvent être considérés comme ouverts dans le sens de la culture libre.



4.2

L'ampleur du mouvement international vers l'Open Content

Un bref rappel historique

"Within the realms of networked possibilities available to us today, it becomes increasingly important for archives, museums and libraries to address the question of how they connect with their digital visitors, and how and in what shape they want to make their digital collections accessible".

"Devant les possibilités exponentielles de tisser des liens aujourd'hui, les archives, les musées et les bibliothèques doivent impérativement se questionner sur leur relation avec leurs publics virtuels, et décider de quelle manière ils souhaitent rendre leurs collections numériques accessibles".⁷²

Le contexte international actuel est celui de nouvelles politiques de l'image dans le milieu des musées et institutions culturelles, dont un nombre croissant choisissent de prendre en compte, dans le renouvellement ou l'établissement de leur projet scientifique et culturel, la spécificité du paysage digital contemporain : partage des images sur grandes plates-formes comme Flickr ou Wikimedia, échanges d'informations rapides et massifs par le biais des images sur internet, en particulier sur les blogs ou les réseaux sociaux tels que Facebook, Twitter, Instagram ou Pinterest.

Au-delà d'une adaptation de ces institutions à l'importance du nouvel environnement socionumérique, et aux différents modes de production de la recherche et des savoirs, l'élan des institutions vers la libération des contenus culturels s'inscrit aussi dans une histoire, celle des mouvements vers un internet libre et ouvert, des logiciels Open source, des savoirs libres, apparu dans les années 1990 et portés par des collectifs professionnels ou par des associations. Nées du mouvement OpenGLAM⁷³ et de l'action en faveur du domaine public et des licences libres, les premières initiatives ont été puissamment relayées et encouragées par des réseaux, collectifs et associations cherchant à favoriser l'ouverture des contenus conservés ou produits par les institutions culturelles : Wikimedia France, la Quadrature du net ou SavoirsCom1 pour la France.

En 2012, quelques mois avant sa réouverture au terme de dix ans de travaux, le Rijksmuseum d'Amsterdam lançait le Rijkstudio, un site qui donnait librement accès pour tous usages, à l'époque, à 125 000 œuvres de ses collections

(plus de 640 000 aujourd'hui), tandis que le musée développait autour de ses images librement téléchargeables en haute définition de nombreuses actions et partenariats commerciaux. Cette initiative, largement relayée par les médias, constitue souvent, aujourd'hui encore, le modèle de référence lorsqu'il est question du mouvement "OpenGLAM".

En 2013, c'est le Getty Museum qui place les reproductions de 4600 de ses œuvres sous le régime de l'Open Content, un chiffre porté aujourd'hui à plus de 115000. Les images, téléchargeables en haute définition, sont réutilisables pour tout usage, commercial ou non commercial ; à la différence des textes du site (notamment les notices descriptives), les images et contenus média ne font pas l'objet d'une licence ouverte Creative Commons (CC-BY : mention de paternité), mais sont réutilisables sans restriction, dans la limite, bien entendu du copyright qui peut s'y appliquer.

Le Metropolitan Museum de New York s'engage dans la même voie, en deux temps: en 2014 sont mises en ligne 40 000 images ouvertes aux usages non-commerciaux dans le cadre de l'opération Open Access for Scholarly Content (OASC); puis en 2017, 375 000 images des œuvres du domaine public sont ouvertes à la réutilisation gratuite et sans restriction (licence CC0) ; parallèlement le musée entame une collaboration avec Wikimedia Commons avec le recrutement, indispensable pour ce type d'initiative, d'un "Wikimédien en résidence". L'ouverture des images, en effet, provoque d'emblée un fort accroissement de leur utilisation dans des projets collaboratifs de type Wikipédia⁷⁴.

⁷² Texte d'introduction au projet "Coding Da Vinci", un hackathon allemand à partir de données culturelles ouvertes, lancé en 2014 par Deutsche Digitalen Bibliothek (DDB), Open Knowledge Foundation Germany e.V. (OKF DE), Research and Competence Center for Digitalisation Berlin (digiS) and Wikimedia Deutschland e.V. (WMDE). Voir : <https://codingdavinci.de/about/>.

⁷³ Initiative soutenue aujourd'hui par la fondation Open Knowledge, différentes institutions internationales et par la Commission Européenne.

⁷⁴ Pour les collections du Metropolitan Museum, 10 millions de consultations par mois sur Wikimedia contre 2 millions sur son site web (Tallon 2018)

Images des collections muséales sur Wikimedia

À l'instar du Metropolitan Museum of Art, de plus en plus nombreuses sont les institutions qui choisissent de verser les images de leurs collections sous licence ouverte sur des plates-formes collaboratives comme Flickr ou plus encore, Wikimedia. Quels sont les avantages recherchés? Des articles de blog sur l'expérience du musée américain⁷⁵ mettent en avant les possibilités pour la recherche, l'innovation et la créativité de cette rencontre entre des collections de qualité bien documentées et l'encyclopédie collaborative en ligne. Ils soulignent aussi la forte augmentation constatée des consultations et des réutilisations en différentes langues, ainsi qu'un effet d'attraction vers le site du musée lui-même et son portail des collections⁷⁶. Les motivations de l'initiative peuvent être diverses : rendre accessible une collection tandis que le bâtiment est fermé ou en l'absence (c'est le cas de petits musées) de portail des collections, donner une visibilité aux œuvres par leur emploi dans l'écriture des articles de Wikipédia, ou les inscrire dans le référencement sémantique multilingue que permet le développement du projet Wikidata. En France, l'expérience faite pour les musées départementaux de la Haute-Saône⁷⁷, à l'occasion des opérations de récolement et de numérisation des collections a été l'occasion d'une convention signée avec Wikimedia France ; 2500 images ont été versées, les articles Wikipédia ont joué le rôle de "porte d'entrée" vers les œuvres utilisées pour les illustrer, les métadonnées ont été traduites en anglais et des catégories créées pour une recherche plus facile.

Avec les possibilités sémantiques offertes par Wikidata, les collections de musées versées sur Wikimedia bénéficient d'un potentiel de reconnaissance et d'étude inconnu jusque-là. Le moteur de recherche *Crotos* (<https://zone47.com>), qui s'appuie sur Wikidata donne ainsi accès à des œuvres (près de 134 000 à ce jour) bien indexées et largement illustrées. La représentation de certaines collections (Musée du Louvre) ne relève pas, toutefois, d'une initiative institutionnelle, mais seulement de l'action collective de Wikimédiens bénévoles. Or l'engagement des musées et autres institutions culturelles pour garantir la qualité des images des collections et de leurs métadonnées sur le net est primordiale : c'est, comme le relèvent les responsables des musées passés à l'Open Content, une de leurs principales missions à l'ère numérique.

Avec d'autres collections nord-américaines importantes comme celles du Walters Museum (2011), ou du Los Angeles County Museum of Art (2013), le mouvement OpenGLAM bénéficie en à peine trois ans de l'engagement de plusieurs grands musées aux collections majoritairement placées dans le domaine public. Entre 2015 et 2017, le Palais national de Taiwan, lui aussi, au terme d'un grand projet de numérisation de ses collections, a ouvert 70 000 images sur une plate-forme dédiée (National Palace Museum Open Data), qui permet de télécharger sans restriction des images d'œuvres et des "datasets" de ses expositions. Il faut y ajouter de nombreuses bibliothèques, bibliothèques d'universités et archives, dont certaines ont été pionnières en la matière, telle la British Library qui a commencé en 2007 à verser sur la plate-forme Flickr ses images, dont le nombre a dépassé un million en 2016.

En 2016, plus de 50 institutions étaient déjà engagées dans l'expérience ; mi-2018, on en comptabilise 324, dont plus de 140 musées : c'est dire l'ampleur du phénomène, dont la progression est accélérée par l'émulation devant les modèles mis à disposition, l'entraînement national et les déclarations et articles diffusés par les responsables. Les pays où l'Open Content est actuellement le plus diffusé dans les musées sont dans l'ordre du nombre d'institutions engagées la Suède, la Norvège, les Pays-Bas et les États-Unis. La visibilité de ces initiatives est aussi favorisée, pour les pays européens, par leur participation à la plate-forme agrégative Europeana Collections, forte de plus de 58 millions d'œuvres, qui permet des recherches croisées thématiques mais met également en avant les corpus en Open Content⁷⁸.

⁷⁵ Maher & Tallon 2018

⁷⁶ Lors de la journée professionnelle "La stratégie numérique dans les musées" du 5 octobre 2018, le directeur du Museum d'histoire naturelle de Toulouse a fait état du même phénomène d'accroissement spectaculaire du nombre de consultations des collections versées sur Wikimedia.

⁷⁷ Poulain 2016.

⁷⁸ Filtre à facettes "Puis-je l'utiliser?/Can I Use it?" et pavé sur la page d'accueil "Browse all Open Access Images". Voir <https://www.europeana.eu/portal/fr> (consulté le 22 août 2018).

Des valeurs communes...

Comme rappelé dans la récente déclaration (2017) du projet ReACH, signée à l'initiative du Victoria and Albert Museum par plusieurs pays, **dont la France**, "la possibilité, pour les institutions culturelles détentrices de collections publiques, de donner un libre accès aux œuvres à travers leurs reproductions digitales, maintenant ou à l'avenir, constitue une nouvelle et enthousiasmante étape dans leur mission de protection et dans leur mission de transmission du savoir, de la culture et de l'histoire aux générations présentes et futures."⁷⁹ Les valeurs fondamentales de la mission des musées et institutions culturelles, et en particulier, leur rôle de valorisation des collections et de diffusion des savoirs sont constamment évoquées par les membres des OpenGLAM. La libération des images digitales n'est en aucun cas une action de rupture par rapport à ces principes, mais au contraire un nouveau moyen pour les institutions d'exercer leur mission et d'affronter des questions pleinement liées aux enjeux de leur époque. Parmi les principes communs les plus fréquemment affirmés, on trouve:

- L'accessibilité et la libre réutilisation universelle pour les œuvres relevant du domaine public ;
- La transparence (informations ouvertes et accessibles, clarté sur le statut des œuvres et de leurs reproductions) ;
- La nécessité de favoriser la recherche, l'enseignement et les usages créatifs ;
- L'engagement (le musée doit donner au public le sens de l'utilité des collections) ;
- La valorisation (accroître et diversifier les modes de diffusion des collections, toucher des publics distants, empêchés ou de nouveaux publics⁸⁰).

Public Domain Photos

This photo is in the [Public Domain](#) and free of any copyright restrictions.

Feel free to:

- Share the images – i.e. to copy, distribute, and transmit them.
- Use the images in any context – e.g. teaching, research, lectures, publications, film productions, etc. This includes commercial purposes.

Give credit where credit is due - proper conduct when using Public Domain images

In order to allow others to see where the original works can be found, and where they can download the images themselves, we ask you to include a reference to Thorvaldsens Museum.

We recommend that you state the source of the image as follows:

Artist, title of the work, date (year), Thorvaldsens Museum, www.thorvaldsensmuseum.dk

Example: If you use an image of the artwork *Night* by Bertel Thorvaldsen, please state the source:

Bertel Thorvaldsen, *Night*, 1815, Thorvaldsens Museum, www.thorvaldsensmuseum.dk

Preserve Public Domain marks and notices

We request all users of Public Domain works to never remove Public Domain marks or notices applied to the work, and to never state misleading information about the copyright status of the work. These guidelines are derived from The Europeana Usage Guidelines for public domain works. The guidelines are based on goodwill. They are not legally binding, but we urge you to please respect them.

Thorvaldsen Museum, Copenhagen. Bonnes pratiques pour l'usage des images du domaine public (<https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/contact/use-of-photos/public-domain>)

⁷⁹ Voir compte rendu sur <https://iconautes.inha.fr/fr/index/convention-reach.html> (consulté le 22 août 2018).

⁸⁰ Voir la Partie 4.4 pour les détails, et les bénéfices et apports liés à ces principes.

La politique innovante du Yale Center for British Art en 2015

“Le Yale Center for British Art est en avance sur bon nombre de musées en ce qui concerne l'accès aux métadonnées et images des œuvres dans ses collections. Le YCBA encourage l'usage libre et ouvert de ses métadonnées et n'impose aucune restriction. En ce qui concerne les images, bien que le YCBA ne souscrive pas à une licence spécifique (ce qui est dû aux multiples changements de termes des licences ces temps-ci), mon musée adopte à 100% la politique Open Access prônée par l'université de Yale. Le Yale Center for British Art ne restreint pas l'accès aux œuvres qui sont dans le domaine public. Au contraire, le YCBA permet aux utilisateurs de réutiliser les images haute résolution de ces œuvres à des fins de recherche ou commerciales, ce qui est une politique très innovante dans un domaine culturel où il est commun de devoir payer pour avoir accès aux images. Le musée offre aussi des images miniatures pour les œuvres qui ne sont pas dans le domaine public.”

Emmanuelle Delmas-Glass, Yale Center for British Art⁸¹

⁸¹ Emmanuelle Delmas-Glass, entretien, 2015 : <http://www.club-innovation-culture.fr/emmanuelle-delmas-glass-yale-center-for-british-art-si-les-musees-ne-choisissent-pas-lopen-content-ils-deviendront-invisibles-et-inutiles/>. Voir également: Regards d'ailleurs : l'expérience Open Content du Yale Center for British Art, <https://www.youtube.com/watch?v=CkINKwY2fv4>.

Et des stratégies propres

Au-delà de cette communauté de convictions, les responsables des OpenGLAM n'appliquent pas nécessairement les mêmes choix à la diffusion de leurs images. Le Rijksmuseum, modèle le plus souvent cité dans les milieux professionnels, a livré précocement des images en haute résolution totalement libres de ses œuvres, mais il l'a fait dans le cadre de la mise en place d'un modèle économique total à vocation commerciale, qui passe par la prospection, l'identification des usagers⁸², l'organisation de concours de design primés et l'incitation à diffuser ses chefs-d'œuvre sur tout support, même les plus quotidiens (coque de portable...).

Un certain nombre d'autres institutions ou musées n'ont pas choisi les mêmes options, et les types de licences utilisées tracent la différence de conception dans leur pratique de l'Open Content⁸³. C'est généralement le croisement entre la licence affectée aux images du domaine public et la page des conditions d'utilisation (Terms of Use) qui définit leur philosophie et l'identité qu'ils veulent afficher. Les licences les plus utilisées sont néanmoins les licences totalement ouvertes (Public Domain, CC0, Open Licence⁸⁴), certains musées n'utilisant pas, quant à eux, de licence mais fixant les usages consentis.

D'autres caractéristiques importantes pour la visibilité affichée par les musées entrent en jeu dans la mise en ligne des images et de leurs métadonnées ; parmi celles-ci, les fonctionnalités offertes par l'interface sont essentielles. La facilité d'accès aux reproductions d'une œuvre (nature des filtres, repérage et résultats de recherche en images ; téléchargement direct ou non ; affichage des conditions d'utilisation sous l'image)⁸⁵, les outils de visualisation et d'exploration (comme le visualiseur Mirador pour les images du Getty Museum), la présence d'un espace personnel, définissent la qualité de l'environnement de consultation et conviennent aussi bien aux chercheurs qu'à un public large. Outre l'aspect

visuel, les choix de présentation et de structuration des métadonnées d'une collection en ligne peuvent aussi refléter l'attention des musées envers les différentes catégories de publics : les bases de données des collections du Metropolitan Museum (bibliographie détaillée, étude de provenance, lien aux publications en ligne du musée) et du British Museum (vocabulaires contrôlés et référentiels, standard RDF) en sont de bons exemples.

Le British Museum illustre toutefois **une autre forme de politique des images**, semi-ouverte, qui ne permet pas de parler d'Open Content, puisque celles-ci sont placées sous licence CC BY-NC-SA 4.0 : la gratuité ne s'applique pas aux usages commerciaux⁸⁶. La résolution des images (72 dpi) ne permet pas non plus un usage direct pour publication, par exemple ; elles sont délivrées gratuitement pour des usages non-commerciaux, notamment de recherche, par inscription et via e-mail. Comme dans le reste des grands musées anglais (National Gallery, Tate Gallery, Victoria and Albert Museum), la différence est traditionnellement marquée entre les usages relevant de l'éducation et ceux qui relèvent du domaine commercial⁸⁷.

Ce contexte anglais permet de comprendre comment l'un des derniers-nés de l'Open Content, le Birmingham Museums Trust⁸⁸, peut se positionner de manière originale en passant d'une licence CC BY-NC (attribution, non commerciale) à une licence ouverte (CC0) pour ses collections. Il devient de ce fait le premier portail de musées municipaux anglais à ouvrir totalement ses collections⁸⁹, une valeur culturelle ajoutée considérable pour la ville. La spécificité des usages est maintenue, mais n'est pas définie par des paramètres financiers : les images téléchargeables gratuitement sont en moyenne résolution, avec un maximum de 300 DPI et de 3MB, au-delà, l'usage est payant, ce qui, selon Linda Spurdle, Digital Development Manager, satisfait la plupart des usages académiques, et permet une large diffusion des collections⁹⁰.

⁸² Il faut s'inscrire au Rijkstudio avec son adresse e-mail pour pouvoir télécharger, ce qui signifie par exemple recevoir ensuite régulièrement des nouvelles et offres.

⁸³ Il peut exister un droit du photographe sur certaines œuvres, l'obligation de partager à l'identique, ou une licence non commerciale. Voir le tableau Survey of GLAM Open Access policies 2.0 de Douglas McCarthy et Andrea Wallace : https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00l1cxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit#gid=1216556120.

⁸⁴ Pour une liste des différentes licences ouvertes, voir en Annexe.

⁸⁵ Pour une étude générale de l'information sur les droits d'utilisation des images dans les collections en ligne de musées, voir le projet DAYOR (Display at your own Risk) mené par Andrea Wallace et Ronan Deazley. Voir <https://displayatyourownrisk.org/about-dayor/>.

⁸⁶ Voir également le cas de la Pinacothèque Brera de Milan, dont les images en haute définition sont librement et directement téléchargeables pour une série d'usages considérés non-commerciaux (qui incluent la presse et la télévision). Voir <https://pinacotecabrera.org/richiasta-immagini/>.

⁸⁷ Avec une définition musée par musée : voir par exemple les conditions du Victoria and Albert Museum, qui définissent de manière large les seuils pour les publications "académiques": 4000 exemplaires pour une publication traditionnelle, cinq ans pour le temps d'utilisation dans une publication numérique.

⁸⁸ 9 institutions, 800 000 œuvres. Voir <http://www.birminghammuseums.org.uk/collection>.

⁸⁹ En Angleterre, sont en Open Access la Wellcome Collection et le Natural History Museum.

⁹⁰ McCarthy & Spurdle 2018.

Si l'on regarde le profil des musées internationaux qui ont ouvert leur images ces dernières années, on verra qu'il est presque aussi divers que le sont leur stratégies, depuis les musées nationaux de Beaux-Arts tels que ceux de Suède, du Danemark, de Slovénie ou de Croatie à des musées d'archéologie, d'ethnographie, de techniques, de design ou d'histoire naturelle ; les chefs-d'œuvre universellement connus y côtoient des artistes locaux ou régionaux et des collections inédites, que leurs responsables veulent faire mieux connaître à la fois à leur public local et à une audience internationale. L'impact sur l'histoire de l'art, l'histoire et la culture de ce paysage ouvert, mais en quelque sorte aléatoire - y manquent encore des collections et des œuvres incontournables - est difficile à estimer à long terme ; mais les dynamiques et tendances de la recherche et de la création⁹¹ reflètent déjà nécessairement sa configuration.

⁹¹ Voir Parties II et V.



Eric Lee-Johnson, *Gate to the farm, Spring scene in Waimamaku* [Barrière vers la ferme, Scène de printemps à Waimamaku], 1955, photographie en noir et blanc, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Museum, Wellington. Source : Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Museum. Licence : CC BY-NC-ND 4.0.

4.3

Côté français : initiatives et frémissements

Archives et bibliothèques

Quoique bénéficiant dans le décret de 2016 de l'autorisation d'établir une taxation pour les informations issues de ses contenus, les bibliothèques et services d'archives français se sont emparés de l'Open Data depuis plusieurs années déjà. Les avancées des cinq dernières années sont significatives dans le cas des archives, même si la mise à disposition gratuite d'un certain type de données a déjà pu générer des situations juridiquement complexes de conflit public-privé⁹². Le remplacement par les Archives nationales, en 2017, de leur ancienne grille de tarifs par un principe de gratuité pour la réutilisation de leurs données revêt une portée pratique et symbolique énorme ; mais déjà dans les années précédentes, des services municipaux ou départementaux avaient ouvert la voie : les Archives municipales de la ville de Toulouse en 2013 ou les Archives de l'Hérault en 2016 au travers d'un partenariat avec Wikimedia, par exemple.

Parmi les bibliothèques de sciences humaines qui ont fait le choix de l'ouverture, depuis 2012, la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, à travers sa bibliothèque numérique Numistral, a été la première à opter pour la Licence Ouverte (Open Licence) pour ses images. La Bibliothèque nationale de France, pionnière en bien des domaines parmi lesquels sa bibliothèque numérique, Gallica, lancée en 1997, a en revanche fait le choix d'un régime mixte, gratuit pour les utilisations non-commerciales et payant pour les utilisations commerciales.

En 2017, la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art a décidé de faire passer les contenus de sa bibliothèque numérique (plus de 650 000 images numérisées) sous licence ouverte Etalab, ce qui étant donné son importance et l'ampleur de ses collections, est un événement notable pour l'ensemble du monde de l'histoire de l'art⁹³.

Musées

Mais il est manifeste que la France de 2018 accuse un retard sensible par rapport à d'autres pays dans le passage à l'Open Content pour la diffusion de son patrimoine muséal⁹⁴. Non pas dans l'absolu, car elle apparaît déjà dans la liste des pays ayant entamé l'expérience. Mais plutôt à cause du contraste entre la richesse de ses ressources patrimoniales, sa position pionnière, à partir des années 1990, dans la numérisation des œuvres, la création et l'enrichissement de grandes banques de données culturelles (Joconde, Mérimée, Palissy)⁹⁵, le dynamisme de la médiation in situ dans les musées, et la difficulté qu'elle connaît actuellement pour les faire évoluer vers des modèles répondant aux critères de la culture numérique. On notera aussi, constat parlant, que certains des plus importants musées français n'ont pas encore mis en ligne leurs collections de façon exhaustive, avec métadonnées détaillées et images de qualité, malgré l'existence d'un site web où figure, par exemple, une sélection de chefs d'œuvre.

⁹² Maurel 2016. Voir <https://scinfolex.com/2016/12/13/une-enorme-faillie-dans-la-loi-valter-sur-les-donnees-culturelles/>.

⁹³ Les images sont réutilisables sans restriction sous réserve de la mention de la source ; sur commande pour des définitions plus élevées, dans les mêmes conditions. En cas de nouvelle numérisation nécessaire, un faible coût de prestation technique (à partir de 5 euros) est appliqué. <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/conditions-utilisation>. Il faut noter que le fonds de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts n'est pas ouvert : il est diffusé par l'INHA mais géré par la RMN-GP. Voir <https://scinfolex.com/2017/04/13/lopen-data-culturel-est-possible-et-les-bibliotheques-le-prouvent/>

⁹⁴ Cette partie du rapport est certainement la plus évolutive, potentiellement. Une prise de conscience générale a pu être constatée au cours des derniers entretiens avec les responsables de musées et d'établissements dépendant du ministère de la Culture.

⁹⁵ Voir <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Bases-de-donnees?>

Activité commerciale et hésitation numérique

Bien que l'une de leurs missions essentielles soit de rendre le patrimoine accessible à tous, les musées sont encore, sur ce sujet, soumis à une série de freins contextuels qui réduisent la diffusion libre et la réappropriation des œuvres. L'un des facteurs les plus importants est, de l'avis général, le système de gestion et de diffusion de la couverture photographique des collections, assuré pour la plupart des musées nationaux et un certain nombre d'autres musées par l'agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais⁹⁶, système qui n'a pas évolué à ce jour, bien que les responsables se soient déjà penchés sur différentes options⁹⁷. Les recettes de la vente des images des collections nationales par l'Agence photographique s'élevaient en 2016 environ à 3 M 500 000 euros, après reversement aux musées partenaires, sur près de 50 M de chiffre d'affaire⁹⁸; mais on peut se demander combien représente la part des redevances sur images opérées sur des usages scientifiques, éducatifs ou plus généralement, non-commerciaux. Dans tous les cas, elle représente une faible part du chiffre d'affaires global. La RMN-GP dont un des grands projets est la mise à disposition pour tous de la Photothèque universelle, fondée sur les collections patrimoniales françaises, est partagée entre sa mission d'opérateur culturel et son caractère commercial. Le site *Images d'Art* (<https://art.rmngp.fr/fr/>), lancé en 2015, propose de découvrir, collectionner et partager les images de plus de 500 000 œuvres des collections nationales; celles-ci sont téléchargeables gratuitement pour des usages non commerciaux, mais en basse définition seulement - et les usages commerciaux incluent les publications scientifiques payantes.

Mais d'autres paramètres, à divers niveaux, contribuent à expliquer la situation française :

- L'absence d'une incitation claire à libérer les images, ou d'une **réflexion concertée** sur les moyens d'accompagner les évolutions de la part du ministère de la Culture ;
- Dans la culture professionnelle des équipes de musées, la crainte de perdre le contrôle sur les œuvres, de ne pas "être prêt" pour une diffusion sans limites, ou une conscience encore limitée de la valeur de l'Open Content ;

- Une culture diffuse de la **protection des images**, focalisée sur les questions juridiques et sur les interdictions plutôt que sur les possibilités et les usages ;
- À la tête des musées, à l'heure de l'incitation aux ressources propres, l'hésitation à s'engager dans une nouvelle politique culturelle et économique pour laquelle il n'y a pas de retour en arrière possible ;
- La pénétration encore faible du monde de l'histoire de l'art et du patrimoine par la culture numérique, la méconnaissance de réalisations internationales ou d'initiatives de recherche fondées sur l'Open Content et ses possibilités, le manque de familiarité avec les possibilités offertes aux collections par des plates-formes comme Wikipédia ou les différents projets de Wikimedia⁹⁹;
- L'inadaptation encore fréquente du cadre d'emplois, avec un manque de développement des métiers digitaux des musées (webmaster, chef de projet Open Data, chargé de communication digitale ou Community Manager), un problème particulièrement aigu pour les petits musées.

Dans ce contexte, il est encourageant de constater que quelques musées français se sont déjà lancés dans l'aventure de l'ouverture de leurs contenus culturels selon des procédés divers, que ce soit par le versement de leurs images sur les Commons ou - ce qui reste à ce jour exceptionnel - par la création d'une banque de données institutionnelle où les images du domaine public sont placés sous une licence ouverte. Il s'agit de musées territoriaux, ou de musées dépendant de municipalités (Toulouse, Rennes) qui ont fait de l'Open Data un choix de politique culturelle ; c'est aussi portés par cette initiative politique globale qu'ils ont pu, malgré les obstacles listés plus haut, entamer une politique de partage avec leurs publics. Mais, il faut le dire, c'est le rôle de quelques professionnels engagés ne ménageant ni leur temps, ni leurs efforts qui a été surtout déterminant dans ces premières évolutions.

⁹⁶ Voir Parties II et III.

⁹⁷ Entretien avec Sylvie Hubac et Vincent Poussou du 4 mai 2018; Groupe de travail Photothèque universelle/Open Data du 21 septembre 2018.

⁹⁸ RMN-Grand Palais, Rapport d'activité 2016. L'agence photo délivre 80 000 images par an, dont 40 000 sont facturées.

⁹⁹ Comme le pointait déjà il y a six ans le rapport *OpenGLAM* 2012.

Le point de vue des agences d'images

Le développement de l'accès gratuit aux images du patrimoine est ressenti comme une perspective lourde de conséquences par la RMN-GP et par les agences françaises d'images¹⁰⁰. Celles-ci mettent en avant le facteur économique, et rappellent que les activités commerciales liées à leurs fonds (1 million d'images pour la RMN-GP, 59 millions pour le SNAPIG, le Syndicat des Agences Photographiques d'Illustration Générale, qui regroupe 8 agences photographiques généralistes ou spécialisées) participent à l'équilibre d'un système français et international. Plusieurs types de métiers et d'activités se déploient autour de la vente¹⁰¹, et des relations commerciales existent entre les différents distributeurs. Les initiatives de diffusion d'images ouvertes sur le web, qu'elles soient institutionnelles ou collaboratives, leur apparaissent comme propices au pillage¹⁰² et à la perte des métadonnées. Les politiques d'Open Content ou le versement par des particuliers des images sur les Commons favoriseraient ce type de phénomène, en entretenant l'idée fautive de la gratuité universelle et en contribuant à un appauvrissement général de l'iconographie. Le droit des photographes sur leurs photos, y compris pour les œuvres du domaine public, est souvent évoqué, de même que la mise en péril des métiers de l'image.

Les agences rappellent, outre leur fonction de représentativité des petits musées, leur expertise en matière de clarification des droits d'auteur et de recherches iconographiques, à l'opposé d'un système libre susceptible d'entraîner de mauvaises utilisations. Des collaborations existent avec des partenaires universitaires ou des musées intéressés par la richesse des fonds, et les souhaits exprimés sont que ces partenariats se développent, par exemple dans le cadre de projets financés (Labex, ANR, ERC); également, que les chercheurs soient davantage sensibilisés à l'aspect juridique de l'utilisation des images¹⁰³.

Quelques initiatives pionnières

Le musée des Augustins (Beaux-Arts) et le Musée Saint-Raymond (archéologie) de Toulouse ont ainsi bénéficié du cadre général du partenariat signé dès 2010 entre la ville et Wikipédia. Entre 2011 et 2014, le premier a collaboré avec Wikimedia en incitant le public à enrichir les contenus versés et à s'en servir, entre autres, pour alimenter l'encyclopédie en ligne.

“L'objectif était de publier les métadonnées d'inventaire des collections sous la forme de données structurées Wikidata afin de créer des liens sémantiques entre les différents projets Wikimedia (Wikimedia Commons, Wikipédia) et les bases de données et référentiels en ligne préexistants (base de données du site du musée, Joconde...) et de les rendre interopérables. Des extractions de la base d'inventaire et un travail d'harmonisation et d'alignement des données ont permis aux bénévoles de procéder au versement dans Wikidata d'une partie conséquente des collections du musée figurant dans le domaine public. Ces données sont placées sous licence CC0, c'est à dire sans aucune restriction de droit. Ce jeu de données constitue un référentiel et une matière première pour des réutilisations ultérieures et a déjà alimenté des projets innovants comme le mashup “Les Musées en France” [site Internet qui croise différentes sources ouvertes pour constituer un annuaire enrichi et autonome des musées labellisés] et le moteur de recherche multilingue “Crotos” démontrant l'intérêt pour les institutions qui voient en retour leurs contenus enrichis.”

Christelle Molinié, Documentaliste, Musée Saint-Raymond, Toulouse

¹⁰⁰ Entretiens du 4 mai (RMN-GP) et du 27 juin 2018 (SNAPIG).

¹⁰¹ 20 personnes employées pour la RMN-GP; 50 pour le SNAPIG.

¹⁰² Bridgeman signale avoir identifié un millier de ses images versées sur Wikimedia avec pour mention le nom de l'auteur du versement.

¹⁰³ Rappelons que de plus en plus de formations existent. Voir par exemple celle du service inter-académique des URFIST : <https://sygefor.reseau-urfist.fr/#/training/7092/8412/>

Depuis 2017, des images des collections et des œuvres des expositions temporaires sont versées régulièrement sur Wikimedia par le Musée Saint-Raymond, qui a également commencé à mettre à disposition des modèles 3D réutilisables de son exceptionnelle collection de portraits romains.

Autre exemple, le musée de Dié et du Diois a récemment versé en haute résolution sur Wikimedia Commons sous licence CC-BY-SA-4.0 une partie de ses collections d'archéologie, notamment sa riche série d'inscriptions antiques, qu'il est ainsi possible de déchiffrer en contexte sur leur support original¹⁰⁴.



Fig.2 Inscription antique conservée au musée de Die

¹⁰⁴ Contributeur : Fabien Bièvre-Perrin.

Le musée de Bretagne et écomusée du Pays de Rennes (histoire, ethnographie, société), dans le cadre de son nouveau projet scientifique et culturel (2015) a lancé quant à lui fin 2017 un portail des collections qui est **le premier, en France, à proposer une base de données des collections incluant des images placées sous la licence la plus ouverte possible**, dans le respect du statut juridique des œuvres¹⁰⁵. Fondé sur une conception ouverte et participative de la diffusion des connaissances, le portail, qui présentera à terme l'ensemble des 60 000 œuvres du musée, se distingue par la fluidité de son interface, ses fonctionnalités avancées de consultation (filtre à facettes détaillé avec option de choix parmi les licences), des parcours thématiques et animations invitant à la réutilisation créative. A l'instar des choix de stratégie faits par les musées étrangers, la création de ce portail reflète une réflexion innovante des équipes du musée sur la façon de valoriser, par leur diffusion virtuelle, les collections incarnant un territoire et une culture régionale. Au-delà des interactions nouvelles créées avec les publics, l'ambition de la direction est aussi de développer la recherche sur les collections, et leur valorisation culturelle. Un livre d'art utilisant des images des collections téléchargées librement vient ainsi d'être édité¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Une redevance est appliquée aux images de plus de 3 MP et aux reproductions d'œuvres non encore numérisées. Il s'agit de frais de prestation technique, calculés au plus près du coût réel (entre 20 et 40 euros selon prestation). Voir <https://iconautes.inha.fr/fr/index/can-i-use-it.html>.

¹⁰⁶ Capucine Lemaître, Daniel Henocq, *Odorico, l'art de la mosaïque*, éditions Ouest France, 2018.

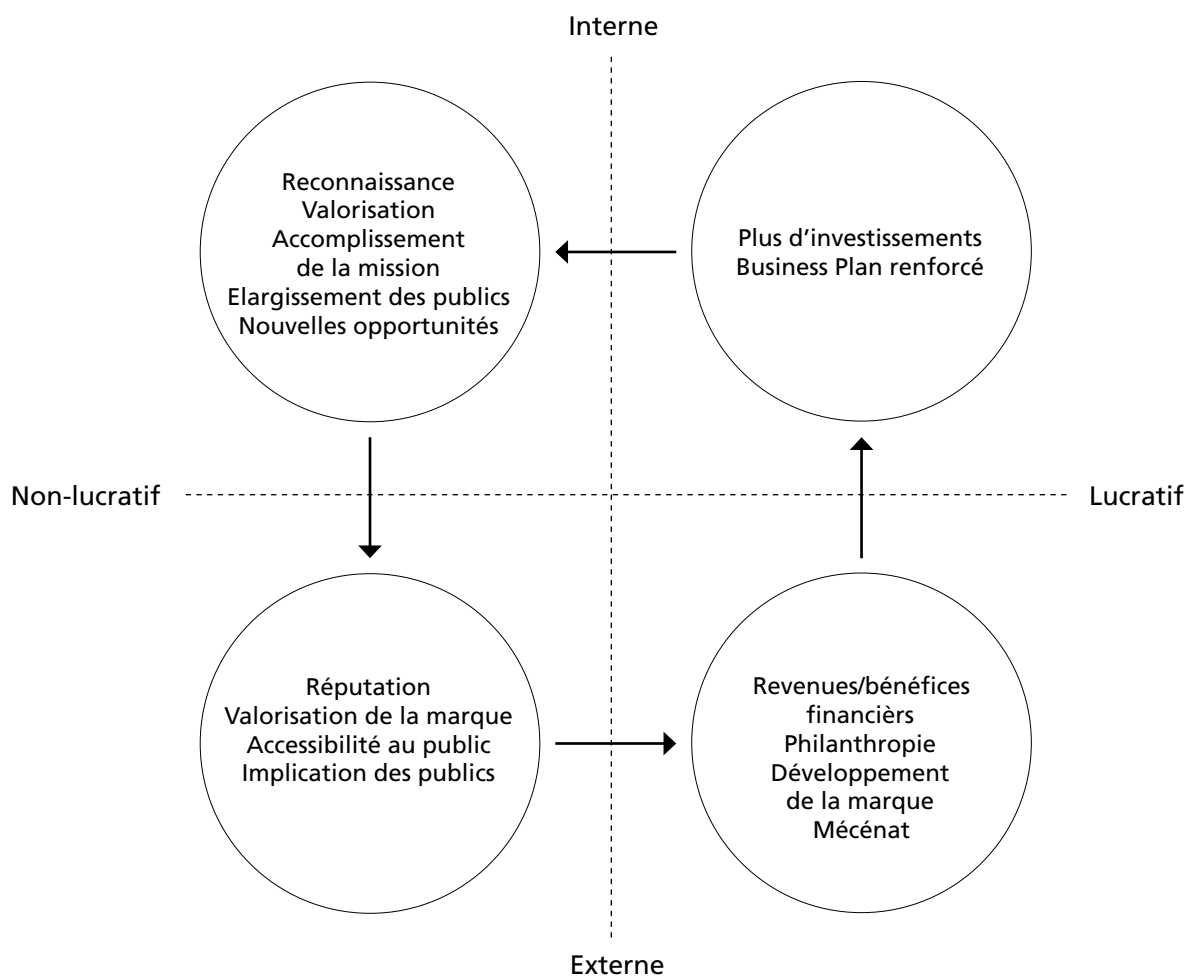
4.4

Les images comme "agents de valeur". Bénéfices et avantages de l'Open Content pour les musées

Les avantages de l'ouverture des contenus culturels ne relèvent plus, aujourd'hui, de la simple prospective : au-delà de l'effet d'annonce qui permet à ceux qui s'y engagent de se doter d'une identité dynamique ou pionnière, l'adoption par les musées des politiques d'Open Access et d'Open Content commence, depuis quelques années, à pouvoir être évaluée, et des observations convergentes émergent.

Tout en reconnaissant la spécificité de chaque institution, avec sa collection, son budget, son personnel, ses publics, son modèle économique et sa politique d'ouverture propres, on peut observer chez les bâtisseurs du mouvement Open GLAM un changement radical d'approche. Pour ces derniers, la valeur commence à être jugée non pas en termes économiques mais sociétaux, même si un retour sur investissement économique est cité comme une des retombées de la chaîne de valeur des contenus numérique (voir schéma ci-dessous). Cette partie trace les apports déontologiques, économiques et professionnels du passage vers l'Open Content.

Retour sur investissement des contenus numériques. Source : Collections Trust's 'Understanding ROI from digital content' Dans : Striking the balance 2015.



Apports déontologiques

Un renforcement des missions et des responsabilités fondamentales

Le fait de mieux remplir sa mission publique en ouvrant sa collection au plus grand nombre est cité comme l'une des principales motivations et sources de satisfaction. Non plus considérées exclusivement comme un produit marchand, l'image numérique et sa diffusion deviennent des maillons centraux de la mission muséale et l'espace digital, le premier lieu de médiation¹⁰⁷. Selon Emmanuelle Delmas-Glass du Yale Center for British Art "si les musées ne participent pas à la conversation qui a lieu dans ce réseau, ils deviendront invisibles et inutiles". Le principe de l'Open Content est très proche de la mission centrale de ces mêmes institutions, qui est de "préserver et partager les connaissances culturelles pour le bien de la société"¹⁰⁸. Dans ce sens, et sous l'impact de sa politique d'ouverture des images, le Metropolitan Museum of Art a été incité à repenser sa mission centrale afin de mieux servir son public à l'ère numérique. Un avantage secondaire de cette démocratisation culturelle : les activités fondamentales du musée, telles que la conservation et la médiation, bénéficient directement des investissements technologiques liés à la mise en place d'une véritable stratégie digitale.

Un meilleur contrôle de la qualité et de l'image des collections

Diffuser les connaissances et garantir la qualité et l'intégralité de l'information visuelle et textuelle associée à une collection font partie des responsabilités élémentaires du musée. Le Rijksmuseum, pionnier du mouvement, cite l'abondance de reproductions de mauvaise qualité circulant sur le web comme l'une de ses motivations principales pour se lancer dans l'aventure de l'Open Content. Selon Keith Christiansen, du Metropolitan Museum of Art, les musées qui ne prennent pas au sérieux cette responsabilité doivent en assumer les conséquences et accepter une prolifération d'images de mauvaise qualité et de données erronées sur le web¹⁰⁹. Dans un contexte où la concurrence pour l'attention des utilisateurs devient de plus en plus féroce, le fait de s'adapter aux nouveaux usages en se positionnant comme **autorité et garant de qualité** est perçu comme une priorité.

Une visibilité pour l'ensemble des collections

Réunis par une même ambition de promouvoir leurs collections et de permettre au plus grand nombre d'y accéder, les partisans du mouvement Open GLAM sont fiers de pouvoir exposer des œuvres qui seraient autrement invisibles, soit par fragilité, soit par manque de place, soit parce que le musée est temporairement fermé pour rénovation. Pour le Musée National de Slovaquie ainsi que pour le Birmingham Museum & Art Gallery, pouvoir donner un accès aux œuvres lors de longues périodes de fermeture a constitué l'attrait décisif de l'Open Content.

¹⁰⁷ "Online is increasingly the frontline for our museums" (Le web est de plus en plus la ligne de front pour nos musées); citation de Di Lees, Director-General du Imperial War Museum, cité dans le rapport *Striking the Balance. How NMDC members are balancing public access and commercial reuse of digital content*. Collections Trust/NMDC, septembre 2015.

¹⁰⁸ Entretien dans *Club Innovation & Culture France*, 23 avril 2015. Voir <http://www.club-innovation-culture.fr/emmanuelle-delmas-glass-yale-center-for-british-art-si-les-musees-ne-choisissent-pas-lopen-content-ils-deviendront-invisibles-et-inutiles/>

¹⁰⁹ Échange mail avec Keith Christiansen (John Pope-Hennessy Chairman European Paintings, Metropolitan Museum of Art) le 1 février 2018.

Une relation tissée avec une communauté élargie et une valorisation du rôle du musée dans l'écosystème culturel

Pour de nombreuses institutions, l'ouverture des images et des données associées signifie non seulement une diffusion plus large de leurs collections, mais également une nouvelle occasion de tisser des liens avec leurs publics, et aussi avec des contenus provenant de collections et de disciplines éparses. Pour Antje Schmidt du Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, participer à la constitution d'un vaste patrimoine numérique, à la fois ouvert et transfrontalier, constitue un énorme apport pour une institution, à condition de concevoir et diffuser des contenus interopérables. Pour le Metropolitan, la Smithsonian et le Rijksmuseum, le versement de contenus dans des portails tels que Wikipédia et Flickr a augmenté de manière considérable la visibilité de leurs collections. En moyenne, les œuvres du Metropolitan Museum sont visionnées 7 fois plus sur Wikipédia que sur le site web institutionnel, bénéficiant notamment de la diffusion des contenus en 28 langues. Après seulement trois mois sur Flickr, la collection de la Smithsonian a eu plus de vues que les cinq années précédentes sur son site web.

Fondées sur la notion d'échange, ces communautés de partage **encouragent l'émergence de nouvelles connaissances et favorisent la mise en perspective d'une pluralité de points de vue**. Pour le musée Te Papa de Nouvelle Zélande, la mise à disposition de la collection a fait germer de nouvelles relations avec des individus et des communautés prêts à apporter leur savoir à l'édifice. "L'histoire se résume ainsi, et c'est ce qui rend l'histoire vivante" explique William Noel, directeur du Walters Museum of Art de Baltimore¹¹⁰.

Au-delà de ces collaborations savantes, les politiques d'ouverture les plus généreuses, telles que celles du Rijksmuseum ou du SMK de Danemark, ont permis de forger des liens avec des partenaires publics et civils inhabituels. Ainsi, un centre de shoot de Copenhague a été tapissé d'œuvres provenant de la collection du SMK.

Un rôle de tremplin pour l'innovation et la créativité

L'innovation économique et sociale et la conception de nouveaux services à forte valeur ajoutée est l'un des principaux objectifs des pouvoirs publics prônant une ouverture des données publiques. Alors commissaire européenne à la société numérique, Neelie Kroes a insisté sur les opportunités à saisir en ouvrant les collections culturelles à l'innovation. En effet, en limitant l'accès à leurs collections, les musées s'opposent à la créativité dont ils sont les garants, et risquent de rester dans l'ombre lorsque les créateurs et développeurs d'aujourd'hui se tournent vers les collections ouvertes à la recherche d'œuvres à manipuler, réinterpréter et enrichir. Selon Merete Sanderhoff du SMK, une collection numérique ouverte témoigne non seulement de la richesse créative du passé, mais pose également "des briques" pour les idées et la créativité de l'avenir.

Une meilleure lisibilité vis-à-vis des utilisateurs

La conception et la mise en place d'une politique d'ouverture impliquent une formalisation et un encadrement des conditions d'utilisation. Selon le Victoria & Albert Museum, ce travail d'accompagnement responsabilise l'utilisateur et favorise une relation de confiance entre l'institution et son public.

¹¹⁰ Ha 2012



Roland Searle, *The open gateway* [*La barrière ouverte*]. Photographie en noir et blanc, tirage argentique. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Museum, Wellington. Source : Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Museum. Licence : domaine public

Apports économiques

Une meilleure visibilité du musée et de la marque

La recherche est un important **levier de valeur ajoutée** pour une collection. En complément aux actions internes, la recherche externe est un agent incontournable de valorisation, d'enrichissement et de transmission des savoirs associés à une collection. Pour la fondation Rauschenberg, qui a instauré une exception pédagogique pour l'utilisation de ses images, encourager les chercheurs à puiser dans les collections et à exploiter des images de qualité dans leurs cours, leurs présentations et leurs publications garantissent un meilleur rayonnement et une plus grande notoriété pour la collection et permettent de l'inscrire de manière pérenne dans l'histoire de l'art d'aujourd'hui et de demain¹¹¹.

En complément à la valorisation par la recherche, l'enseignement et les usages créatifs, un accroissement et une diversification des usages et des modes de diffusion favorisés par une politique d'ouverture (ce que Harry Verwayen d'Europeana qualifie de "spill-over effect") ne fait que renforcer la présence, la notoriété et, concurremment, la valeur économique de la marque.

Une meilleure gestion des relations commerciales

Si l'absence de comptabilité analytique rend le bilan complexe, de nombreux musées qui ont fait le pas vers l'Open Content affirment que ce choix s'est fait en partie parce que les **revenus de la vente des images n'avaient pas de rôle décisif** dans l'équilibre budgétaire, dépassant rarement les coûts de gestion.

Pour ceux qui ont opté pour un modèle "freemium" basé sur une différenciation claire entre licence commerciale et licence non-commerciale, de nouveaux modèles économiques ont émergé qui capitalisent sur la richesse des collections et les interfaces associées, et une marque dont la notoriété se développe. Libérées de l'arbitrage nébuleux entre usage commercial et non-commercial, les institutions sont libres de se concentrer sur le développement d'activités et de partenariats lucratifs. Ainsi, le Rijksmuseum, qui a mis l'ensemble de sa collection en haute définition sous licence CC0, tout en maintenant une redevance pour accéder à la version en très haute définition (format TIFF, plus de 150 Mo), a rapidement pu mettre en place des partenariats commerciaux avec la brasserie Heineken et la compagnie aérienne KLM. De telles opérations, selon le Rijksmuseum beaucoup plus lucratives que la vente de licences auparavant, n'auraient pas vu le jour sans cet important coup de projecteur sur les collections de l'institution.

Une rationalisation de la gestion informatique

Au lieu de dupliquer les lieux de stockage, les outils de gestion et les interfaces Web, le fait de réunir l'ensemble des images de la collection dans un seul endroit permet de rationaliser les frais et de simplifier les processus de gestion associés. Pour la Wellcome Collection, cette rationalisation des interfaces informatiques représente un gain de temps et de moyens considérables¹¹².

¹¹¹ 'Foundation Announces Pioneering Fair Use Image Policy', 29 fev 2016 : <https://www.rauschenbergfoundation.org/newsfeed/foundation-announces-pioneering-fair-use-image-policy>

¹¹² Entretien avec Tom Scott, Head of Digital Engagement, Wellcome Collection, 21 novembre 2017.

Un accès à de nouveaux financements

Aux États-Unis, la numérisation est financée en grande partie par des fondations ou sociétés privées. D'année en année, la gratuité des contenus provenant de ces projets devient une condition *sine qua non* des financements. L'Europe a déjà inscrit une obligation de rendre accessible les résultats de projets qu'elle finance (voir **Partie II**), et si, en l'état, le cadre réglementaire français rend de telles exigences incompatibles avec la politique publique, cette ouverture risque d'être un critère important d'éligibilité pour les financements privés auxquels les musées vont avoir de plus en plus recours.

Les musées sont nombreux à témoigner d'apports en opportunités de cette nature. Après avoir passé ses collections sous licence libre, le MKG de Hambourg a été fortement sollicité pour participer à des projets de recherche dont la gratuité est une condition d'entrée. Même constat pour le musée Te Papa de Nouvelle Zélande, qui a pu enfin participer à des projets scientifiques dont il était jusque-là exclu.

Apports professionnels

Une valorisation du personnel

Un grand avantage, collatéral pour certaines institutions et prémédité pour d'autres, est la réorientation du personnel responsable de l'exploitation des licences. Les tâches de contrôle, jusque-là de la responsabilité du musée, reposent dorénavant sur l'utilisateur qui doit s'assurer que ses usages sont compatibles avec les conditions imposées par l'institution, avant de télécharger une image via un service automatisé. Libéré de cet arbitrage, peu confortable lorsque les critères de différenciation manquent de transparence, et des contraintes administratives qui en découlent, le professionnel peut se tourner davantage vers les activités en phase avec les missions fondatrices de l'institution. De nombreux musées, tels que la National Gallery de Londres, la V&A, le YCBA, le LACMA et le Musée de Bretagne reconnaissent que cette réorientation du cadre d'emploi a des bénéfices considérables pour les personnes impliquées dans la gestion des images, et également pour leurs institutions. Le passage vers l'Open Content a renforcé le savoir-faire technique du personnel, et les compétences digitales qui en résultent peuvent être largement capitalisées dans un secteur où elles demeurent encore trop rares. Au Metropolitan Museum of Art, le service responsable de la vente des licences et celui qui gère les collections numériques ont été fusionnés, avec une refonte des fiches de postes en conséquence.

La prise de position et l'implication de la direction ainsi que la dimension transverse des initiatives ont également eu un effet fédérateur dans de nombreuses institutions où les départements et services peuvent encore aujourd'hui être qualifiés de fédéraux. Selon le MKG de Hambourg, savoir que son travail est publié et potentiellement consulté en direct est un facteur très motivant pour un personnel souvent très éloigné de l'utilisateur. Travailler pour une institution dotée d'une image innovante et juste ("doing the right thing") est valorisant pour son personnel et peut être source de fierté. Quant aux activités scientifiques de l'institution, elles bénéficient d'un **gain de temps considérable**, les conservateurs et chercheurs ayant moins recours à des services de support pour constituer l'iconographie de leurs projets muséographiques et éditoriaux.

Une meilleure connaissance du public

Le ministère de la Culture a déclaré l'inclusion et l'engagement des publics au cœur des missions des "musées du XXI^e siècle"¹¹³. Dans ce contexte, l'espace digital offre un lieu de médiation privilégié où le professionnel du patrimoine peut inviter le public à se réapproprier la collection en passant par ses propres références ou son imagination personnelle. Pour les institutions qui ont fait le choix de mettre leurs collections à disposition via des licences ouvertes, tels que le MKG de Hambourg et le SMK de Suède,

¹¹³ Rapport de la mission : Eidelman 2017.

cette appropriation active par le public annonce une nouvelle ère où l'utilisateur devient non seulement ambassadeur de la collection, mais également garant du sens et de l'intérêt qu'elle porte de nos jours. Ces nouveaux canaux d'échange entre la sphère professionnelle et la sphère publique, et les regards multiples qui en résultent, permettent de mieux connaître les utilisateurs et leurs centres d'intérêt et d'améliorer les services pour être en phase avec une société plus diverse que celle pour laquelle les musées avaient été créés.

Une multiplication des partenariats et des collaborations

Être libre de mettre en place des collaborations et partenariats en relation étroite avec ses missions, ses collections, ses objectifs et ses ambitions est un grand apport pour les acteurs de l'Open Content. Pour les professionnels opérant au sein de disciplines de plus en plus ouvertes (voir **Partie II**), cette liberté ouvre un champ de possibilités épistémologiques considérable et permet de dynamiser la mission scientifique des institutions et de les propulser dans un environnement résolument international.

Nouveaux enjeux, nouvel élan

Le secteur des musées est doublement sous tension. Poussées d'un côté à développer et diversifier leurs ressources propres, les institutions publiques sont de l'autre côté incitées 'à renforcer leur politique muséale, en y associant des indicateurs d'efficacité, et en prévoyant des objectifs contraignants sur la diversification des publics et les conditions de leur accueil, l'adaptation au numérique, le recentrage sur les activités fondamentales de conservation et de mise en valeur des collections'¹¹⁴. Dans ce contexte, surmonter les risques perçus vis-à-vis d'une ouverture des images (perte de ressources, de maîtrise, d'intégrité, d'attribution, d'autorité et de visiteurs "physiques") demande du courage, un nouvel état d'esprit, et une volonté de s'investir et de s'inscrire dans la société de demain¹¹⁵.

¹¹⁴ Gaillard 2014

¹¹⁵ Selon Naomi Klein, avocate britannique spécialisée dans la gestion de la propriété intellectuelle dans le secteur des musées, les décideurs manquent souvent de formation dans la gestion du risque : "Being too risk averse can at times be more risky than being cavalier." (entretien à Londres le 21 novembre 2017)

4.5

Images d'œuvres sous droits : *Fair Use for Visual Arts* et autres perspectives

Un besoin de codifier les exceptions au droit d'auteur pour les arts visuels

Malgré l'existence de conventions internationales dans certains secteurs, il n'y a pas de législation internationale sur le droit d'auteur, mais une situation dans laquelle ce sont les dispositions et éventuels aménagements contenus dans les appareils juridiques de chaque pays qui font loi¹¹⁶. Il faut ajouter à cela l'absence de règles dans la gestion des œuvres du domaine public, pour laquelle certaines institutions peuvent appliquer à leur gré des droits et des tarifs en conséquence. La recherche d'images en est rendue d'autant plus compliquée pour l'historien d'art, quand son corpus, comme c'est fréquemment le cas, inclut des œuvres conservées dans les institutions de différents pays.

Dans certains pays, la législation prévoit les activités d'enseignement et de recherche parmi les exceptions du droit d'auteur applicables aux "usages raisonnables" ou "usages loyaux" : c'est le cas des États-Unis (*Fair Use*). Il revient néanmoins à l'utilisateur d'évaluer et de pouvoir éventuellement démontrer lui-même que l'utilisation qu'il souhaite faire s'inscrit bien dans ce cadre, ce qui n'est pas toujours clair, en particulier dans le cas de publications payantes. La disposition du *Fair Use* dans la loi n'évite donc ni les incertitudes ni la crainte d'une infraction, et le constat fait voici quelques années par une enquête de la College Art Association auprès d'un échantillon de 100 professionnels des arts visuels¹¹⁷ a démontré que le manque d'information et la crainte d'enfreindre la loi amenaient nombre de ceux-ci à **s'autocensurer d'emblée**, renonçant ainsi à utiliser des ressources visuelles essentielles pour leur travail.

Pour répondre à ce phénomène, identifié comme une contrainte dangereuse pour l'ensemble de la discipline, l'Association a fait paraître l'année suivante un Code de bonnes pratiques pour l'application du *Fair Use* aux arts visuels.

Celui-ci porte sur cinq points principaux : les écrits analytiques (recherche et production), l'enseignement, la création artistique, les usages muséaux et l'accès en ligne aux ressources numériques.



¹¹⁶ Voir <http://www.collegeart.org/standards-and-guidelines/intellectual-property/copyright-outside-us>; voir Partie I pour la situation française, définie par l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle.

¹¹⁷ *Copyright, Permissions, and Fair Use among Visual Artists and the Academic and Museum Visual Arts Communities. An Issues Report, 2014*. Voir : <http://www.collegeart.org/news/2014/01/29/caa-publishes-fair-use-issues-report/>.

Extrait des principes du *Fair Use for Visual Arts* pour les écrits analytiques sur les œuvres

Les écrits analytiques

Description :

Les écrits analytiques s'intéressent aux artistes, aux œuvres et aux mouvements. Ils comprennent également les analyses artistiques s'insérant dans un contexte culturel, politique et théorique plus étendu. Ces écrits s'accompagnent le plus souvent de reproductions intégrales ou partielles d'œuvres pertinentes sous toutes formes, que ce soit des textes, des images historiques, des phénomènes numériques ou d'autres éléments visuels. Ces éléments, dont la plupart sont protégés par un copyright, peuvent provenir de sources variées, notamment de collections appartenant à des bibliothèques ou des archives (que nous désignons ici sous le terme global d'"institutions de mémoire"), de notes et de photographies prises par l'auteur ainsi que de reproductions documentaires réalisées ou publiées par des tiers. Certaines œuvres sont créées sous forme analogique tandis que d'autres sont nativement numériques. Dans certains cas, l'objet d'étude est précisément l'œuvre visuelle ou textuelle reproduite dans le cadre de l'écrit analytique, alors que dans d'autres, la reproduction sert à éclairer un développement plus large relatif à un courant ou une tendance artistique, ou bien à illustrer un point particulier ou une conclusion. L'édition de tels écrits peut passer soit par les filières universitaires classiques soit par d'autres filières qui sont aujourd'hui en développement constant. Ils sont publiés sur tous types de supports, que ce soit dans des revues ou des livres imprimés ou électroniques, des catalogues d'exposition ou de collection, des blogs ou des posts sur les réseaux sociaux, ou des contributions à des projets numériques collaboratifs, tels que des wikis (projets qui résident souvent au sein d'archives institutionnelles) et enfin ils peuvent faire l'objet d'une présentation dans le cadre de conférences universitaires ou autres. Le propos des écrits analytiques sur l'art est renforcé par les reproductions des œuvres qui y sont référencées. Dans de nombreux cas, et particulièrement en ce qui concerne les œuvres des arts visuels, les auteurs peuvent décider que la reproduction intégrale de l'œuvre constitue la meilleure manière d'illustrer leur argument.

Principe :

Dans leurs écrits analytiques sur l'art, les chercheurs et d'autres auteurs (et par extension leurs éditeurs) peuvent invoquer le Fair Use pour citer ou reproduire des œuvres protégées par un copyright, sous réserve de certaines restrictions :

Restrictions

- L'utilisation de l'œuvre, qu'elle soit partielle ou intégrale, doit être justifiée par l'objectif analytique de l'auteur qui doit être en mesure de fournir une justification motivée ;
- L'objectif analytique de l'auteur doit prévaloir sur la simple représentation des œuvres présentées ;
- Le nombre et le type d'éléments utilisés et, concernant les images, la taille et la résolution de la reproduction publiée, doivent rester dans les limites nécessaires à la réalisation de l'objectif analytique ;
- Dans le cas de reproductions numériques d'œuvres natives, le nombre d'éléments utilisés et les motifs de l'utilisation doivent être examinés avec une attention particulière, lorsqu'il existe un risque accru que les reproductions puissent servir de substitut aux originaux ;
- La reproduction d'une œuvre doit représenter l'œuvre originale sous la forme la plus fidèle possible compte tenu des circonstances ;
- Les écrits doivent autant que possible comporter les références des œuvres originales selon les usages en vigueur en la matière¹¹⁸.

¹¹⁸ College Arts Association, *Code of Best Practices in Fair Use for the Visual Arts* [en ligne], février 2015. Disponible sur : <http://www.collegeart.org/pdf/fair-use/best-practices-fair-use-visual-arts.pdf>. Version française (trad. Clarissa Rose, 2017): <https://iconautes.inha.fr/fr/ressources.html>

Guide bienvenu pour les usagers, cette publication s'inscrit dans une initiative d'ensemble soutenue par les fondations A. Mellon et S. Kress. Son intérêt dépasse cependant les seuls utilisateurs d'images, puisqu'elle peut être incitative pour les institutions détenant des images d'œuvres sous droits. La Fondation Robert Rauschenberg de New York a ainsi adopté en 2016, pour les images de l'artiste dont elle détient les droits, un régime qui reconnaît et encourage l'usage des images provenant de sa collection en appliquant les critères du *Fair Use*. Les images qu'elle diffuse sont à présent libres de droits quand leur usage concerne la recherche, l'éducation et les activités muséales.

Dans la présentation de cette nouvelle politique publiée sur le site web de la Fondation, deux constats principaux sont invoqués pour expliquer ce changement de politique :

- Les coûts prohibitifs des images obligent professeurs et étudiants à se détourner des images payantes au profit d'images plus accessibles pour leurs activités, "ce qui peut **altérer la façon dont l'histoire de l'art est écrite et enseignée**" ;
- Les coûts et la complexité d'utilisation des images **entravent l'activité des musées et autres institutions sur le web**, notamment sur les réseaux sociaux où ce sont souvent des particuliers qui postent les reproductions des œuvres. Le résultat en est la diffusion massive d'images non-officielles, de qualité variable et accompagnées de légendes ou d'indexations non fiables.

Ces constats ont une valeur universelle pour les activités liées aux arts visuels. D'autres pays, dont la France ne fait pas partie, incluent la recherche sur les images au nombre des exceptions au copyright ; c'est le cas du *Fair Dealing* appliqué au Royaume-Uni, avec la restriction toutefois que les activités doivent rester non-commerciales

Perspectives européennes

L'évolution des politiques culturelles européennes fait-elle une place à une réflexion sur une harmonisation des exceptions au droit d'auteur, comme le souhaiteraient de nombreux professionnels européens des arts visuels ? La question est brûlante, puisque se joue le 12 septembre 2018 à la Commission européenne la mise en place d'une nouvelle directive sur le droit d'auteur, destinée à adapter la loi aux évolutions du web, et source de débats acharnés¹¹⁹. Dans ce domaine plus que dans tout autre, les usages numériques font en effet entrer en crise les dispositions traditionnelles et mettent au jour des visions pour l'instant incompatibles du périmètre et des moyens d'action à accorder au droit d'auteur, face à la multiplicité des réutilisations favorisée par le net (la première version de la directive a été rejetée par un vote au mois de juillet 2018). La question des images est particulièrement touchée par l'article 13 traitant des accords de licence entre plateformes et ayants droit, et proposant, à défaut, d'instaurer un filtrage automatique des œuvres avant publication sur le web¹²⁰.

On pourrait cependant percevoir les auspices d'une évolution à travers les développements suscités par de grandes initiatives culturelles communes et par la visibilité nouvelle qu'elles peuvent apporter aux institutions, tel le portail *Europeana* où de nombreux pays membres sont représentés dans les 50 millions d'œuvres numérisées accessibles¹²¹. La recherche par type d'usage et de licence permet à l'utilisateur un accès direct aux œuvres libres de droits et l'informe des régimes de copyright appliqués aux autres. La mise en avant des collections est favorisée par les diverses sections thématiques qui orientent la curiosité

¹¹⁹ Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on copyright in the Digital Single Market - Agreed negotiating mandate, 25 May 2018 : <http://www.consilium.europa.eu/media/35373/st09134-en18.pdf>.

¹²⁰ Voir l'avertissement du 4/09/2018 de la Fondation Wikimédia <https://medium.com/freely-sharing-the-sum-of-all-knowledge/your-internet-is-under-threat-heres-why-you-should-care-about-european-copyright-reform-7eb6ff4cf321>. L'un des arguments est que les internautes qui enrichissent les plates-formes collaboratives s'attachent déjà d'eux-mêmes à respecter le droit d'auteur, et à filtrer les contenus qu'ils mettent en ligne]. Un point de vue nuancé est apporté par Lionel Maurel dans un billet de blog du 15 septembre 2018, <https://scinfolex.com/2018/09/15/la-directive-copyright-nest-pas-une-defaite-pour-linternet-libre-et-ouvert/>

¹²¹ Voir : <https://www.europeana.eu/portal/fr>

du visiteur. En mai 2018, on apprenait que le Hunt Museum de Limerick, en Irlande, allait y verser pour la section Europeana Fashion les images de sa collection Sybil Connolly (designer irlandaise, 1921-1998), acquise en 1999-2000, et diffusées désormais sous le régime du domaine public avec l'accord de l'ayant-droit de l'artiste, son neveu John Connolly. Cette exceptionnelle "levée de copyright" est expliquée par Jill Cousins, la directrice du musée et ex-directrice d'Europeana, dans les mêmes termes que ceux des autres responsables qui engagent leurs collections vers l'Open Content :

"We want to reach new audiences with our collections and believe that opening up will help us achieve this. With the help of the Wikipedia Editathon, we will improve the data and deepen the research of the Sybil Connolly Collection. We will then upload it to Europeana Fashion and together with the Wiki Commons upload serve the education, research and creative industry communities across the world in more ways than we can imagine¹²²."

Les avantages déjà bien identifiés de l'ouverture des images pour les collections comme pour la recherche, l'éducation et la créativité sont à la base de cette remarquable initiative. Elle montre que l'Open Content peut aussi, c'est un autre de ses mérites, créer les conditions d'une réflexion sur des manières alternatives de penser, selon les cas, le droit d'auteur et l'intérêt des artistes.

¹²² "Nous voulons toucher de nouveaux publics avec nos collections, et nous croyons que leur ouverture nous permettra d'y parvenir. Grâce à l'Editathon Wikipédia, nous allons améliorer les données et approfondir la recherche sur la collection Sybil Connolly. Puis nous la mettrons sur Europeana Fashion, et avec Le Wiki Commons, nous servirons la recherche, l'enseignement et les communautés créatives de l'industrie à travers le monde de bien plus de manières que nous ne pouvons l'imaginer". Jill Cousins, citée dans Kelly, Aisling, Hunt Museum digitise the Sybil Connolly Collection, *Limerick Post* [en ligne], 9 mai 2018 (consulté le 27 septembre 2018). Disponible sur : <https://www.limerickpost.ie/2018/05/09/hunt-museum-digitise-the-sybil-connolly-collection/>

25

HARPER'S WEEKLY.

JANUARY 11, 1868.]



ART-STUDENTS AND COPYISTS IN THE LOUVRE GALLERY, PARIS.—DRAWN BY WINSLOW HOMER.

D'après Winslow Homer, *Art - Students and Copyists in the Louvre Gallery, Paris* [Étudiants en art et copistes dans la galerie du Louvre, Paris], 1868, gravure sur bois, 23 x 34,9 cm, Legs Edith Wetmore, Cooper Hewitt Museum, New York. Source : Cooper Hewitt. Licence : domaine public.

Partie V

Appropriations et pratiques créatives

Comme nous l'avons pointé dans l'introduction, le monde des professionnels des arts visuels n'est pas ou plus isolé dans son besoin de réutiliser les images patrimoniales. Les tarifications élevées ou les modes d'applications du droit d'auteur constituent aussi, entre autres, une limitation pour certains artistes, qui utilisent la citation ou la transformation comme base de leur pratique créative. Mais au-delà du monde artistique, de manière encore hétérogène et difficile à cerner, une multitude d'initiatives venant de la société ou des institutions culturelles elles-mêmes mettent aujourd'hui à profit la disponibilité des images du domaine public, vecteur amplifié de connaissance, de mémorisation et de participation. La présentation de quelques-unes d'entre elles nous a paru indispensable pour démontrer la richesse de la fermentation créative qu'est susceptible d'alimenter la dissémination des images d'œuvres d'art.

5.1

Artistes vs copyright



Helene Schjerfbeck, *Infantina Maria Teresa, kopio Velázquezin mukaan* [L'Infante Maria Teresa, copie du tableau de Velázquez], 1894, huile sur toile, Kansallis Galleria, Ateneum, Helsinki. Photographie : Kansallisgalleria/Eweis, Yehia. Source : Finnish National Gallery, Ateneum.
Licence : domaine public

Des cas récents de jugement pour pillage ou plagiat le démontrent, la réappropriation d'œuvres par des artistes peut aussi donner matière à un conflit entre certaines formes de création (*Appropriation Art*) et le droit d'auteur. En 2009, l'artiste et photographe américain Richard Prince, spécialiste de l'appropriation des images des médias et de la communication de masse, faisait l'objet d'une procédure de la part du photographe français Patrick Cariou pour des collages et manipulations exécutés à partir de photos de son livre *Yes Rasta*. Après un premier jugement, favorable au plaignant, un second, rendu en 2013, donne raison à Richard Prince au nom de l'application du *Fair Use*, en considérant que ses œuvres **transforment** les œuvres initiales. Mais deux nouvelles affaires similaires, surgies en 2016 et 2018 et concernant le même Richard Prince, montrent le côté disruptif de son processus créatif, qui constitue une véritable mise en jeu des limites du droit d'auteur¹²³. Les débats sont vifs autour de cette question, la transformation comme pratique créative pouvant servir les œuvres qu'elle utilise ou être au contraire perçue comme une appropriation illégitime. Un certain nombre de pratiques issues de l'internet (mash-up, remix) sont dans le même cas.

De même, dans le domaine de la vidéo : le metteur en scène et plasticien Kader Attia a attaqué en justice pour plagiat en 2016, deux rappers (Dosseh et Nekfeu) pour un clip vidéo (*Putain d'époque*) dont les costumes rappelaient ceux d'une de ses installations (*Ghost*, 2007). Le clip a été retiré d'internet. Dans une lettre ouverte, l'artiste sud-africain Kendell Geers s'insurgeait contre cette action, citant Lautréamont, Gauguin, Andy Warhol ou Jeff Koons, et cherchant à démontrer qu'il a lui-même emprunté à d'autres pour ses créations (*double standard*)¹²⁴.

¹²³ "Richard Prince et la loyauté de l'usage transformatif", Dans : *S.I. Lex Carnet de veille et de réflexion d'un juriste et bibliothécaire* [blog] 28 avril 2013 (consulté le 24 septembre 2018) <https://scinfolex.com/2013/04/28/richard-prince-et-la-loyaute-de-lusage-transformatif/>

¹²⁴ "Putain d'époque ! Lettre ouverte de Kendell Geers à Kader Attia à propos de son action en justice pour plagiat contre Dosseh et Nekfeu", *Lunettes Rouges* [blog] 6 décembre 2016 (consulté le 24 septembre 2018). Disponible sur : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2016/12/06/putain-depoque-lettre-ouverte-de-kendell-geers-a-kader-attia-a-propos-de-son-action-en-justice-pour-plagiat-contre-dosseh-et-nekfeu/>

5.2

Copies, citation, récréation : artistes et domaine public

Archives et bibliothèques

Dans l'histoire de l'art, la notion de copie occupe en effet une place à part. Aux siècles passés, l'étude des maîtres, qui se matérialisait dans la reproduction, peinte ou dessinée, a été au cœur de l'apprentissage des artistes. Au XIX^e siècle, les écoles de Beaux-Arts ont constitué des collections entières de multiples (estampes, moulages) dans le but de fournir des modèles à leurs étudiants. À ceux qui se montraient rétifs au système des ateliers de l'École des Beaux-Arts, le Louvre offrait un refuge où se confronter à l'œuvre des maîtres.

À la copie servile, du temps de l'apprentissage, succède la création : l'artiste puise dans sa culture visuelle, rend hommage à ses maîtres spirituels,

s'y confronte : copies, citations, dialogues, variations, récréations. En 1993, à l'occasion de son bicentenaire, le musée du Louvre organisait une exposition intitulée *Copier Créer*, qui rassemblait 300 œuvres illustrant les multiples visages de ce phénomène. En 2000, une nouvelle manifestation *D'après l'Antique* poursuivait cette réflexion, montrant combien le regard sur les œuvres du passé avait fécondé la création de l'Antiquité à nos jours¹²⁵.

Au XXI^e siècle, la pratique de la copie, de la citation et de la récréation est encore bien vivace et prend, à l'ère du numérique, de nouvelles formes.

Des artistes au service de la promotion du domaine public

Attachés aux valeurs du domaine public, certains artistes mettent sa défense au cœur de leur création, travaillant ainsi à sa diffusion dans l'espace public. C'est le cas de Julien Casabianca, créateur du *Outings Project*, qui colle dans les rues des personnages tirés de peintures. Dans une démarche assez proche, la street artiste Ero Ellad colle des portraits dans Paris, sous les plaques de noms de rue, pour redonner un visage aux "illustres inconnus" qui ont laissé leurs patronymes à nos voies.

En 2017, alors qu'allait être débattu l'article 13 de la directive européenne sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique, était lancée la campagne *Create.Refresh*. Des artistes de toute l'Europe l'ont soutenu en créant des œuvres, exprimant leur point de vue sur la créativité et la liberté d'expression en ligne. Quatre-vingt d'entre elles ont fait l'objet d'une exposition en avril 2018 au Parlement européen¹²⁶.

¹²⁵ *Copier Créer : De Turner à Picasso 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre, Paris, 26 avril - 26 juillet 1993 ; *D'après l'Antique*, Musée du Louvre, Paris, 16 octobre 2000 - 15 janvier 2001.

¹²⁶ Voir "Creators of European Digital Culture exhibition" dans l'agenda de Kennisland : <https://www.kl.nl/events/creators-of-european-digital-culture-exhibition/>

Outings project

En 2014, l'artiste Julien Casabianca a initié le projet Outings project, qui consiste à détourner des personnages de peintures anciennes, si possible méconnues du grand public et à les coller, en version très agrandie, dans les rues. L'artiste souhaite faire sortir les œuvres des musées pour toucher de nouveaux publics, notamment ceux qui ne fréquentent pas les institutions culturelles, imposant au passant un tête-à-tête avec l'art ancien.

"Le principe du musée, c'est non seulement de sauvegarder ce qui nous appartient à tous mais c'est aussi de le montrer. En emmenant des œuvres dans la rue, on les remet à disposition de ceux qui ne les auraient jamais vues¹²⁷."

Participatif, Outings project a essaimé dans le monde entier, couvrant les murs de Paris, Londres, Mumbai, Zagreb, Tel Aviv, La Nouvelle-Orléans, Islamabad, Belo Horizonte, parfois en partenariat avec des musées locaux. Certains collages se déroulent dans le cadre de workshops, notamment avec des adolescents.

Le site du projet : <http://www.outings-project.org/>



¹²⁷ Propos de l'artiste, cité dans une interview pour les *Inrocks*.
Anonyme, "Outings project : quand l'art s'échappe des musées pour la rue", *Les Inrocks*, 13 mai 2015 (consulté le 24 septembre 2018).
Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/2015/03/13/style/outings-project-quand-lart-sechappe-des-musees-pour-la-rue-11838409/>

Portraits de rue

Redonner un visage aux personnalités qui ont laissé leur nom à nos rues, voilà l'objectif de la Street-Artiste Ero Ellad. Depuis 2014, elle colle dans les rues de Paris des affiches, portant le visage de ces "illustres inconnus". Les images proviennent d'internet et sont retravaillées par l'artiste afin de leur donner une identité graphique cohérente. Imprimées, ces affiches sont ensuite collées sous les plaques de rues. La démarche s'inscrit dans la pratique de remix et de reproduction initiée par les grandes figures du Pop Art, tout en étant participative, chacun étant invité à faire de même dans sa ville ou son quartier¹²⁸.

Le site de l'artiste : <https://www.dalleore.com/portrait-de-rue>



¹²⁸ Aka, "Portrait de rue, projet street art de Ero Ellad. Il a une drôle de tête ce type-là", *Romaine Lubrique*, 10 octobre 2014 (consulté le 24 septembre 2018). Disponible sur : <http://romainelubrique.org/portrait-de-rue-ero-ellad-street-art>

Quand le domaine public féconde la création

Sans porter obligatoirement un tel message politique, bien des artistes s'appuient sur des images du domaine public pour créer. Pensons à Max Ernst et ses collages (*La femme 100 têtes*, 1929 ; *Une semaine de Bonté*, 1934) dont le matériel a entièrement été puisé dans les gravures sur bois de bout illustrant la presse et l'édition illustrée du siècle précédent¹²⁹.

Pratique toujours d'actualité : ainsi, en 2014, Emma Midway créait un ensemble de collages inspirés de *La Bibliothèque de Babel* de Borges avec des centaines d'images empruntées aux numérisations de la British Library¹³⁰.

¹²⁹ Werner Spies, *Max Ernst- Loplop, L'artiste et son double*, traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Gallimard, Paris, 1997.

¹³⁰ Aka, "Les collages borgésiens d'Emma Ridway. British Library Remix", *Romaine Lubrique, Domaine public*, 10 novembre 2014 (consulté le 24 septembre 2018). Disponible sur : <http://romainelubrique.org/emma-ridway-british-library>

Illustrer *La Bibliothèque de Babel* avec des œuvres du domaine public

L'illustratrice londonienne Emma Ridgway a réalisé, en 2014, des planches inspirées de la nouvelle *La Bibliothèque de Babel* de Jorge Luis Borges (1941) dont le matériau principal est formé par des images numérisées par la British Library et disponibles sur Flickr, que la créatrice a détournées et collées, à la façon de Max Ernst dans ses célèbres romans-collages *La femme 100 têtes* et *Une semaine de Bonté*.

Présentation du projet : <https://emmycrayon.wordpress.com/tag/monoprint/>



5.3

La révolution socionumérique et les nouvelles possibilités du regard

Initiatives des institutions en faveur des réutilisations

Ces réutilisations par un public d'artistes ou d'amateurs sont souhaitées, et même encouragées par certaines institutions, qui mettent en place des leviers pour les provoquer. Ainsi le Rijksmuseum, qui a libéré les reproductions de ses œuvres du domaine public en 2014, a lancé une campagne publicitaire dont le slogan était "Créez votre propre œuvre d'art". La même institution a organisé un concours, le Rijksstudio Award, visant à récompenser la plus belle création réalisée à partir d'une image de ses collections¹³¹.

S'inspirant de ce qui est perçu comme une *success story* en Europe, la BnF a ouvert, en 2017, son propre GallicaStudio, où les internautes peuvent trouver des idées de réutilisations des contenus de la bibliothèque numérique, des retours d'expérience d'autres gallicanautes et des tutoriels pour réaliser des projets artisanaux ou numérique.

¹³¹ Martijn Pronk (Rijksmuseum): "Le Rijksstudio a attiré quelques 15 millions de visites pour 200 000 comptes personnels créés" [interview], *Club Innovation & Culture France*, 24 avril 2015 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.club-innovation-culture.fr/martijn-pronk-rijksmuseum-le-rijksstudio-a-attire-quelques-15-millions-de-visites-pour-200-000-comptes-personnels-crees/>; Martijn Pronk, "Le Rijksstudio". *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2013, n° 5, p. 61-63 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2013-05-0061-015>.



Rijksstudio

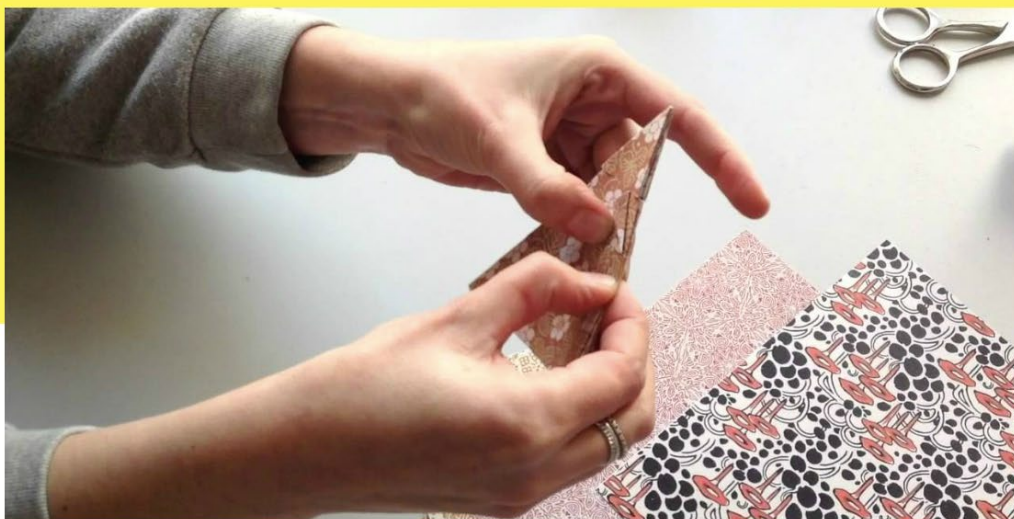
Lancé en 2012 pendant la période de travaux du Rijksmuseum d'Amsterdam, le Rijksstudio est d'abord le catalogue en ligne des collections de l'institution. Son innovation principale est la place accordée aux utilisateurs, qui, une fois inscrits, peuvent créer leurs propres albums thématiques et télécharger toutes les images d'œuvres entrées dans le domaine public, librement et en haute définition. Le site suggère des réutilisations possibles (impression de coque de téléphone, poster, voire même tatouage...) et encourage les usages créatifs. Depuis 2015 et au moins jusqu'à 2020, l'institution organise un concours annuel de design doté d'un prix de 10.000 euros.

Site web du Rijksstudio : <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>

Site web du Rijksstudio Award : <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio-award>

Les tutos de Gallica Studio : le sapin de Noël en origami

9 novembre 2017 / Thomas Henry



Gallica Studio

Gallica Studio a été lancé en 2017, dans le cadre des vingt ans de la bibliothèque numérique. Il vise à valoriser les communautés de Gallicanutes et les usages créatifs et amateurs qui sont faits des ressources mises à disposition par la BNF. Sur le site, sont présentés des projets personnels ou collectifs, des retours d'expériences, mais également des tutoriels.

Si le Rijksstudio a été une source d'inspiration pour les créateurs de Gallica Studio, ce dernier se distingue en ce qu'il n'encourage que les usages non-commerciaux. Les réutilisations commerciales, quant à elles, restent soumises au paiement d'une redevance à l'établissement.

Site web de Gallica Studio : <http://gallicastudio.bnf.fr/>

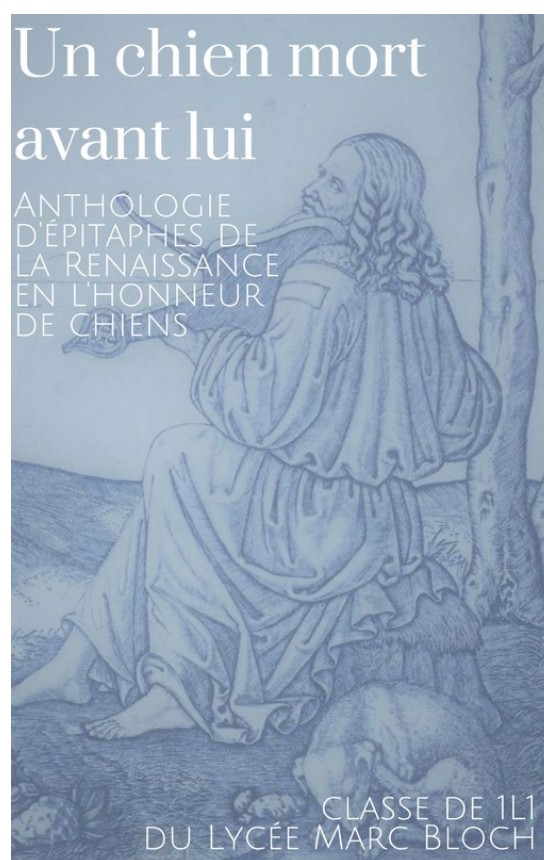
Des expositions pour promouvoir le libre accès aux collections d'œuvres d'art

En 2017 et 2018, plusieurs établissements du réseau des médiathèques de l'Hérault ont proposé à leurs lecteurs des expositions de reproductions tirées des collections en Open Content du Metropolitan Museum of Art (*Met In/Out* et *Ukiyo, images d'un monde flottant*). Afin de sensibiliser le public aux possibilités offertes par l'Open Content, les visiteurs peuvent repartir avec une œuvre imprimée de leur choix¹³². Une démarche qui n'a pas manqué de questionner bon nombre d'usagers : "mais vous avez le droit de faire ça?" rapporte avoir souvent entendu le directeur du réseau. Preuve qu'il reste encore du chemin à parcourir en matière de droits des images.

¹³² Entretien sur les deux expositions avec Christian Rubiella, Directeur du réseau des médiathèques de l'agglomération Hérault-méditerranée, *Club Innovation & Culture France*, 23 mai 2018 (consulté le 23 septembre 2018) : <http://www.club-innovation-culture.fr/exposition-estampes-japonaises-reseau-mediathèques-herault-mediterranee-open-content>

Réappropriation du patrimoine

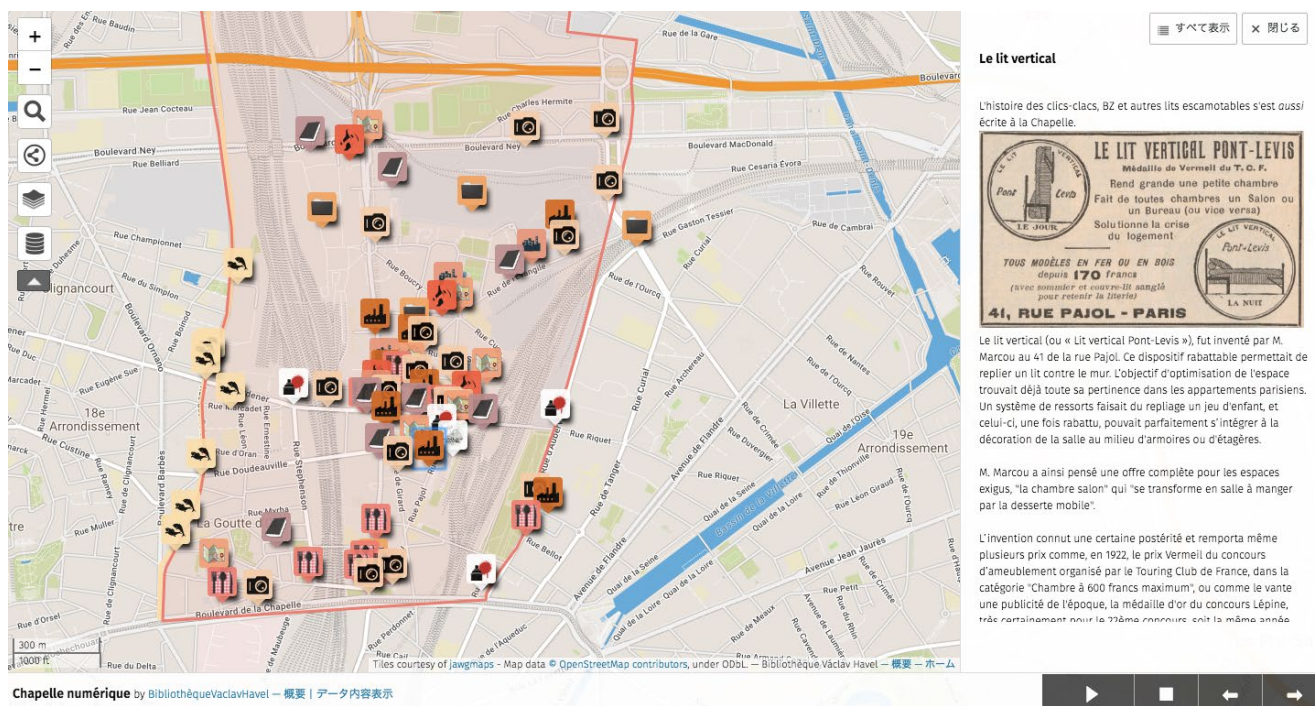
En libérant leurs images, les institutions permettent la réappropriation par les publics d'un patrimoine commun. De nombreux exemples peuvent illustrer de tels phénomènes. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les nombreux sites personnels et blogs d'amateurs d'histoire locale ou de généalogie, qui puisent largement dans les sources numérisées pour illustrer leurs publications et mener leurs recherches. Les enseignants, également, peuvent s'en servir dans le cadre de projets pédagogiques, de plus en plus nombreux à s'appuyer sur les corpus numérisés. Mais les projets peuvent prendre une ampleur plus grande encore, comme dans le cas du projet *La Chapelle Numérique* (une collection virtuelle de documents sur l'histoire de ce quartier du 18^e arrondissement de Paris) ou de *PhotosNormandie*, qui vise à redocumentariser des photographies du débarquement de juin 1944.



Un chien mort avant lui

Cette anthologie d'épithaphes de la Renaissance en l'honneur des chiens est éditée par des lycéens strasbourgeois (1^{ère} L du lycée Marc Bloch). Leurs enseignants, Nicolas Bannier et Marie-Jo Greff, souhaitent leur faire découvrir Gallica et un pan oublié de la littérature poétique du XVI^e siècle. Les lycéens ont choisi des épithaphes et les ont illustrées avec des images trouvées dans Gallica. Le tout a été publié au format EPUB.

EPUB téléchargeable : https://drive.google.com/file/d/1WY7PfKxklmrV6Evo_DUhmzV4_B41dS-/view



Le lit vertical

L'histoire des clics-clacs, B2 et autres lits escamotables s'est aussi écrite à la Chapelle.

LE LIT VERTICAL PONT-LEVIS
Médaille de Vermeil du T. C. F.
Bend grande une petite chambre
Fait de toutes chambres un Salon ou un Bureau (ou vice versa)
Solution la crise du logement

TOUS MODÈLES EN FER OU EN BOIS depuis 170 francs (avec sommier et couvre-lit assorti pour renter la literie)

41, RUE PAJOL - PARIS

Le lit vertical (ou « Lit vertical Pont-Levis »), fut inventé par M. Marcou au 41 de la rue Pajol. Ce dispositif rabattable permettait de replier un lit contre le mur. L'objectif d'optimisation de l'espace trouvait déjà toute sa pertinence dans les appartements parisiens. Un système de ressorts faisait du repliage un jeu d'enfant, et celui-ci, une fois rabattu, pouvait parfaitement s'intégrer à la décoration de la salle au milieu d'armoires ou d'étagères.

M. Marcou a ainsi pensé une offre complète pour les espaces exigus, "la chambre salon" qui "se transforme en salle à manger par la desserte mobile".

L'invention connut une certaine postérité et remporta même plusieurs prix comme, en 1922, le prix vermeil du concours d'ameublement organisé par le Touring Club de France, dans la catégorie "Chambre à 600 francs maximum", ou comme le vante une publicité de l'époque, la médaille d'or du concours Lépine, très certainement pour le 37ème concours, soit la même année.

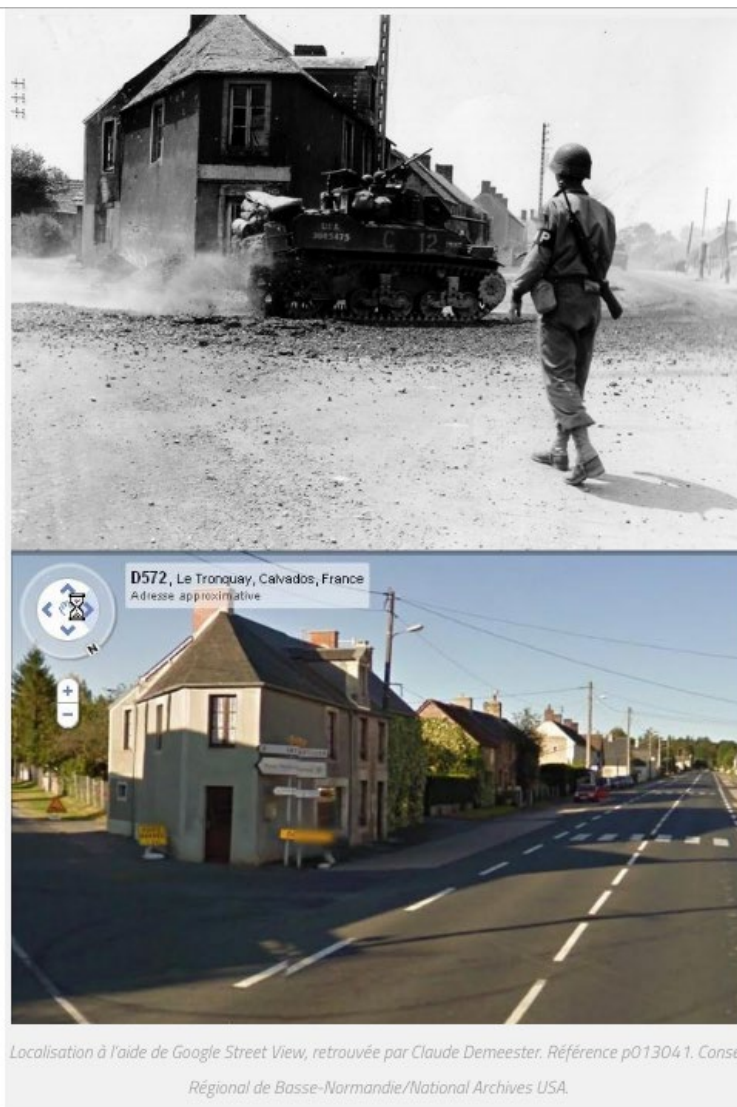
Chapelle numérique by BibliothèqueVaclavHavel | 概要 | データ内容表示

La Chapelle numérique

Initié en 2015 par la Bibliothèque Vaclav Havel (Paris, 18^e arrondissement de Paris), le projet *La Chapelle numérique* vise à rassembler, sur un fond de carte u-map et dans un espace de stockage web, un corpus de documents sur l'histoire du quartier de La Chapelle. La bibliothèque ne possédant pas de collections locales physiques, le corpus est entièrement constitué de documents du domaine public numérisés par des institutions tierces et disponibles en ligne ainsi que de contenus publiés sur le web sous licence libre (Creative Commons).

Outil d'appropriation du territoire dans sa dimension historique, le projet s'est enrichi des contributions des habitants du quartier (photos personnelles, témoignages oraux). Une manière de marier découverte du patrimoine et apprentissage de l'écosystème numérique

Le projet : https://umap.openstreetmap.fr/ja/map/chapelle-numerique_41723#15/48.8918/2.3733



PhotosNormandie

Le projet PhotosNormandie¹³³ rassemble des bénévoles autour d'un corpus de photographies et de films réputés libre de droits provenant des Archives nationales des États-Unis et du Canada. Numérisés en 2004 dans le cadre de l'anniversaire du Débarquement, des milliers de clichés ont été mis en ligne, accompagnés de légendes très succinctes, voire, souvent erronées. Patrick Peccatte et Michel Le Querrec se sont alors lancés, avec une petite équipe d'amateurs passionnés et experts, dans un gigantesque travail de redocumentarisation des fonds, cherchant à décrire, localiser et dater le plus précisément possible chaque cliché. Un travail de crowdsourcing remarquable, indépendant de toute tutelle institutionnelle ou universitaire, qui a mené, en une décennie, à la re-documentation de plus de 5000 images, toutes disponibles sur Flickr. Depuis 2013, le projet s'est étendu à un travail similaire sur 300 films d'archives. Le succès public est au rendez-vous puisque le compte PhotosNormandie reçoit 17 500 visites par jour, chiffre qui peut atteindre un million lors des commémorations ou d'une exposition médiatique particulière.

Le projet : <https://www.flickr.com/people/photosnormandie/?rb=1>

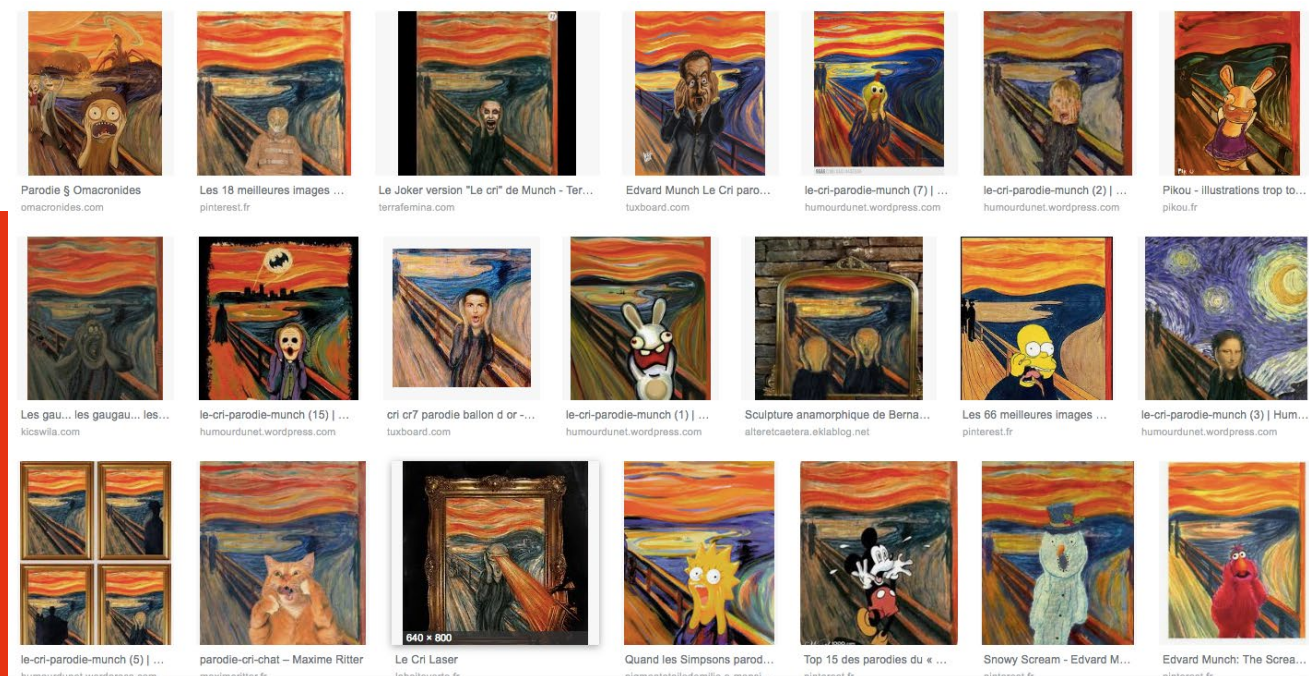
¹³³ Patrick Peccatte, "La FAQ du projet PhotosNormandie", *Déjà vu, carnet de recherche* de Patrick Peccatte [en ligne], 17 janvier 2017 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : <https://dejavu.hypotheses.org/2998>

GIFS et mèmes

Un mème Internet est un contenu (image, texte, vidéo) massivement diffusé sur le web (on parle alors de "contenu viral"), repris, réinterprété et modifié par les internautes pour véhiculer un message, une idée, un état d'esprit¹³⁴. Le phénomène du mème repose sur les ressorts du détournement, de la répétition, de la créativité et de l'humour. Le contenu original sert de matrice pour générer de nouveaux contenus selon un schéma, dans lesquels la communauté va ancrer une signification particulière. Un mème Internet est donc une forme de réappropriation par le public d'un contenu, souvent visuel, appartenant à la culture populaire.

Ainsi, sur Twitter, un internaute voulant exprimer son exaspération choisira parfois, plutôt que des mots, une photo ou un GIF d'une actrice célèbre levant les yeux au ciel, image appartenant à la culture populaire qui exprimera, auprès de ses interlocuteurs, son état d'esprit face à une information ou au contenu d'une conversation. Les LOLcat, associant une photographie de chat(s) dans une situation amusante et une légende dans un anglais approximatif sont un autre exemple de mèmes.

Si beaucoup de mèmes usent d'images ou de répliques tirées de films, de clips musicaux ou de l'actualité, notamment politique, **certains mèmes sont directement issus d'œuvres d'art** qu'ils revisitent, réinterprètent pour véhiculer un état d'âme, une attitude, etc. Parmi les œuvres d'art les plus souvent détournées pour fabriquer des mèmes, on trouve *Le Cri* de Munch¹³⁵, *La Cène* de Léonard de Vinci¹³⁶ ou encore *La création d'Adam* de Michel Ange¹³⁷.



¹³⁴ Kaplan & Nova 2016

¹³⁵ Un thread de Virgile Septembre sur les détournements du Cri de Munch : https://twitter.com/V_Septembre/status/564153196810354689

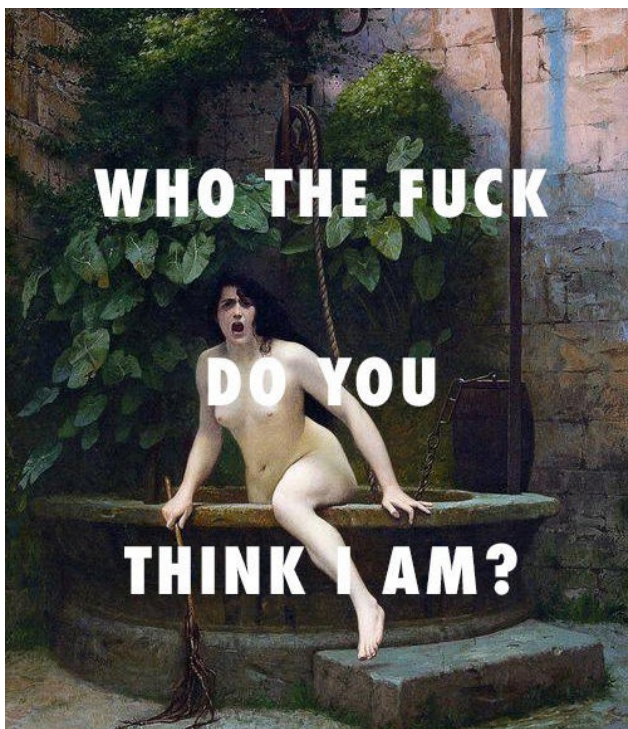
¹³⁶ Brad Kim et Mandrac, "The Last Supper Parodies", KnowYourMeme, 2012. Disponible sur : <https://knowyourmeme.com/memes/the-last-supper-parodies>

¹³⁷ Don Caldwell, "The Creation of Adam Parodies", KnowYourMeme, 2015. Disponible sur : <https://knowyourmeme.com/memes/the-creation-of-adam-parodies>

Si ce phénomène concerne des œuvres extrêmement célèbres comme celles que l'on vient de citer, d'autres, beaucoup plus confidentielles en dehors des cercles de l'histoire de l'art, ont acquis par le biais des mèmes une certaine notoriété. C'est notamment le cas de l'*Autoportrait* de Joseph Ducreux¹³⁸ ou de *La Vérité sortant du puits pour châtier l'Humanité* de Jean-Léon Gérôme¹³⁹. Le mème apparaît, ici comme un **moyen d'actualisation et d'appropriation large d'une culture visuelle plutôt savante**. Dans la culture internet, le mème de Joseph Ducreux est souvent associé à des interprétations archaïques de paroles de rap, l'effet humoristique découlant de la distance entre l'œuvre originale et son détournement. Une culture s'est construite autour de cette image, l'associant à une signification. Dans une conversation, la peinture pourra alors être utilisée comme réponse visuelle, sans être associée à aucun texte, sa seule présence faisant référence à cette signification.

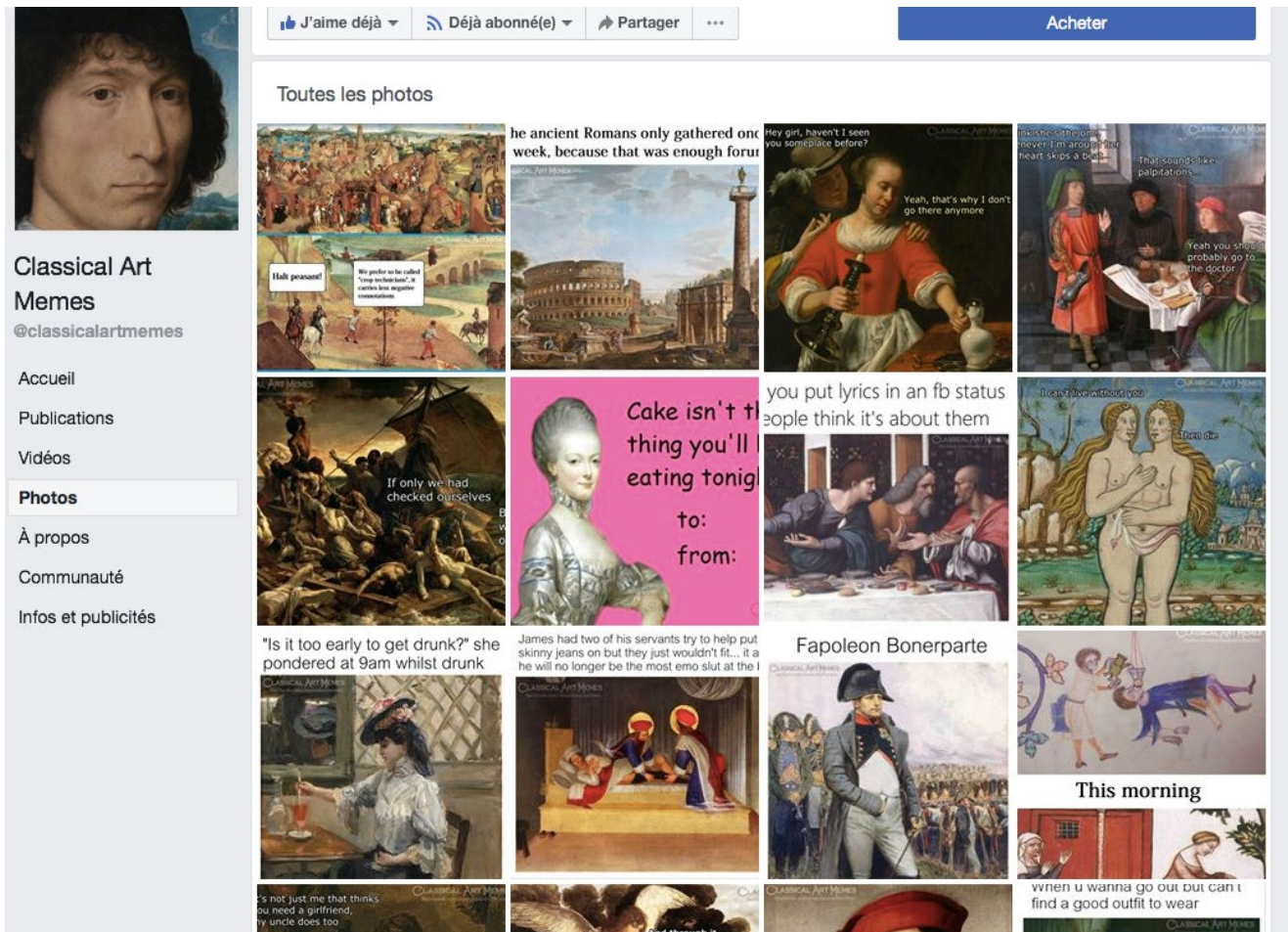
Le site anglophone et contributif "Know YourMemes" propose une veille et un travail d'archivage des mèmes : chaque mème est sourcé, expliqué et les différentes interprétations sont listées.

Des générateurs permettent à chaque internaute de créer ses propres mèmes. L'un des plus célèbres concernant l'art ancien est le générateur inspiré d'éléments de la broderie de Bayeux, créé en 2003 par le développeur allemand Bjorn Karnbogen. Un temps hors ligne, ce générateur a été remis à la mode par la création, en 2015, d'un projet hommage hébergé sur GitHub et toujours accessible.



¹³⁸ Caozao, "Joseph Ducreux / Archaic Rap", *KnowYourMeme*, 2010. Disponible sur : <https://knowyourmeme.com/memes/joseph-ducreux-archaic-rap>

¹³⁹ Matt et Dopesmoker, "Truth Coming Out of Her Well to Shame Mankind", *KnowYourMeme*, 2018. Disponible sur : <https://knowyourmeme.com/memes/truth-coming-out-of-her-well-to-shame-mankind>



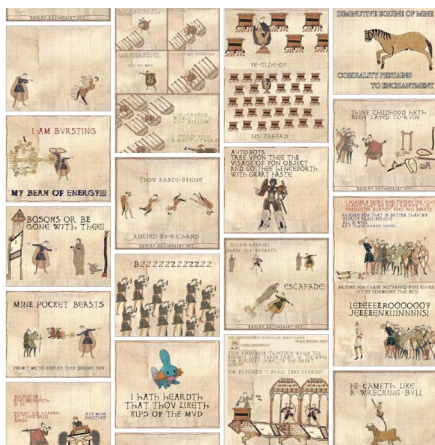
Classical Art Mèmes

Crée en 2014, la page Facebook Classical Art Mèmes rassemble des centaines de Mèmes dont l'administrateur de la page se déclare être le créateur. Toutes les œuvres détournées ou presque appartiennent au domaine public. Preuve du succès de cette page, elle compte plus de 5 millions d'abonnés.

Page Facebook : <https://www.facebook.com/pg/classicalartmemes/>

Me stressing over things
I can easily resolve





Classical Art Mèmes

En 2003, le développeur allemand Bjorn Karnbogen se fait connaître en mettant en ligne des générateurs de cartes animées. L'une de ses créations les plus fameuses est *The Historic Tales Construction Kit*, qui permettait de créer des cartes virtuelles avec des éléments issus de la broderie de Bayeux. Très utilisé par les membres du forum 4chan, ce générateur connaît un premier succès au milieu des années 2000. Il est mis hors ligne autour de 2011.

En 2015, un projet hommage est créé sur GitHub et assure un nouveau succès aux mèmes inspirés par la tapisserie de Bayeux. Le compte Twitter "Les belles tapisseries autogérées", lancé en 2018, a popularisé ce générateur de mème auprès de l'internet francophone.

Le générateur de mèmes : <http://htck.github.io/bayeux/#/>

Twitter "tapisseries autogérées" : <https://twitter.com/Belletapisserie>

Le GIF est un autre élément fort de la culture web. Ce format (Graphics interchange format) permet de créer des images animées sur de courtes séquences, qui défilent en boucle. Une partie des mèmes circulant sur le web sont au format GIF¹⁴⁰.

Ce format est devenu l'un des médiums privilégiés d'expression pour des artistes numériques (net art), et certains se sont fait une spécialité du détournement en GIF d'œuvres.

Les institutions culturelles, sentant l'appétence des publics connectés pour ce format, **se sont à leur tour lancées dans la création de GIF** : la New-York Library s'est illustrée dans ce domaine, et beaucoup d'institutions, en France, l'ont suivi. L'animation sous format GIF d'un artéfact issu d'une collection muséale permet de "dépoussiérer" l'image de l'institution.



Scorpion Dagger, où les primitifs flamands détournés

Depuis 2012, l'artiste canadien James Kerr alimente un compte Tumblr sous le pseudonyme Scorpion Dagger, dans lequel il publie ses détournements en GIF d'œuvres des primitifs flamands¹⁴¹. Ses courtes séquences humoristiques, qui se comptent désormais par milliers, ont fait l'objet d'une publication sous forme de livre augmenté¹⁴². Son travail est suivi sur Facebook par plus de 50 000 personnes.

Le Tumblr : <http://scorpiondagger.tumblr.com/>

¹⁴⁰ L'évolution des technologies du web entraîne cependant un remplacement progressif du format GIF par des formats vidéo, notamment sur les réseaux sociaux.

¹⁴¹ Paola Donatiello, "Interview James Kerr aka (?) Scorpion Dagger", Doppiozero, 27 août 2015 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/interview-james-kerr-aka-scorpion-dagger-0>

¹⁴² James Kerr, *Scorpion Dagger, Do you like relaxing?*, Montréal, Anteism, 2014, 134 pages.

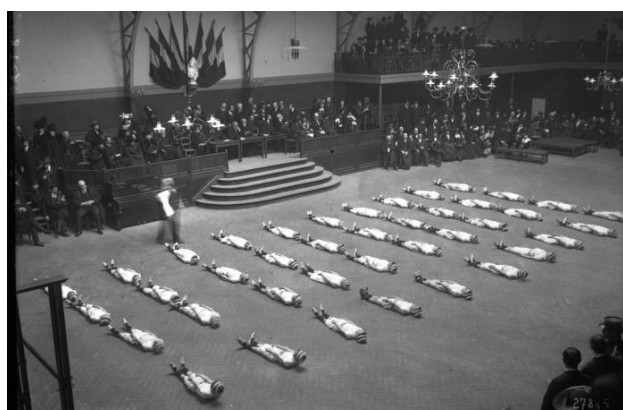
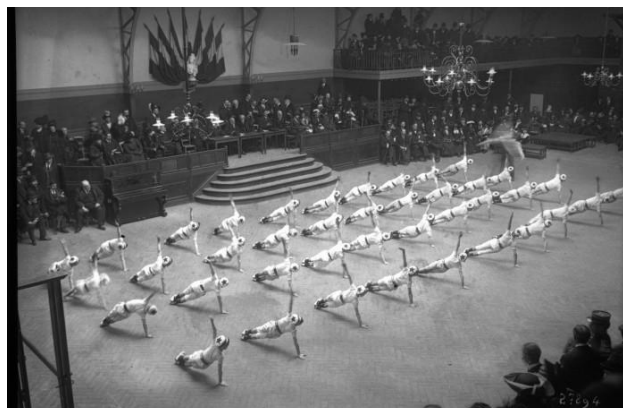
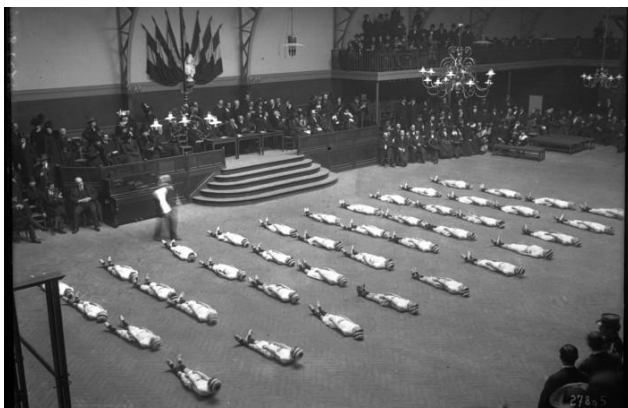
Quand les institutions culturelles détournent leurs collections en créant des GIF animés

En 2012, "GIF" est désigné par l'Oxford American Dictionary comme le "mot de l'année". La mode du GIF en est accélérée et touche bientôt les institutions culturelles. La New York Public Library, les Archives nationales des États-Unis se mettent à créer des GIF à partir de leurs images patrimoniales, les institutions françaises, dont la BnF, lui emboîtent le pas. Voilà une manière amusante de "dépeussier les collections" titrent les médias¹⁴³.

Les GIF créés peuvent être humoristiques, surfant sur la vague des mêmes où présenter un intérêt pédagogique, en restituant des séquences animées de flip-books, les états d'une gravure ou l'effet d'une vue stéréoscopique.

Les internautes participent à la création et, rapidement, des concours, comme celui qui a été organisé par la Digital Public Library of America, encouragent les réutilisations, tandis que des ateliers permettent aux usagers de s'approprier les technologies de retouche d'images¹⁴⁴.

Rubrique "animated Gif" sur la Public Domain Review : https://publicdomainreview.org/collections_categories/animated-gifs/



¹⁴³ Laurent Provost, "Gallica dépeussier la BnF grâce à ses GIFs", *Huffington Post*, 5 septembre 2014 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : https://www.huffingtonpost.fr/2014/09/16/gallica-gif-pinterest-bnf_n_5829996.html ; Jessica Fèvres-de-Bideran, "Quand la BnF rencontre la culture web, la création de Gif animés par Gallica", *Com'en Histoire*, carnet de recherche de Jessica Fèvres-de-Bideran, 29 septembre 2014 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : <https://cehistoire.hypotheses.org/212> ; Anonyme, "La BnF fait le buzz avec ses GIFs animés inspirés des œuvres de la collection Gallica", *Club Innovation & Culture France*, 22 septembre 2014 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.club-innovation-culture.fr/la-bnf-fait-le-buzz-avec-ses-gifs-animes-inspires-des-oeuvres-de-la-collection-gallica/>

¹⁴⁴ Maiwenn Bourdic, "Créer des Gifs animés", *Patrimoine et numérique*, 28 septembre 2016 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : <https://www.patrimoine-et-numerique.fr/tutoriels/40-32-creer-des-gifs-animes>

Numérisation en 3D

La numérisation des œuvres par la production d'images en deux dimensions est devenue une pratique courante dans les institutions culturelles, et la couverture totale un objectif vers lequel tendre. La pratique de la photographie par le public des musées a tendance à se normaliser et à être perçue comme légitime. Mais déjà, apparaissent de nouvelles demandes, de nouvelles pratiques : celle de la numérisation en 3D.

Ne pas seulement consulter la photographie numérique d'une sculpture, mais la faire tourner, la manipuler, éventuellement reconstituer un ensemble disparu : voici des possibilités ouvertes par la numérisation 3D, dont les technologies se développent de façon accrue ces dernières années. Muni d'un simple téléphone portable et d'une application adaptée, un visiteur tournant autour d'une œuvre dans une salle d'exposition peut désormais en construire un modèle en 3D. Une porte ouverte à de nouveaux usages ?

Les institutions s'intéressent à la numérisation 3D dans le cadre de projets scientifiques, et ont, dans ce but, recours à des entreprises spécialisées. La numérisation en très haute définition permet de créer des modèles 3D manipulables par les chercheurs, mais aussi des reconstitutions virtuelles appréciées des publics.

Néanmoins, beaucoup de ces productions demeurent dans un contexte de consultation fermé, difficile d'accès pour le grand public, soumis à des barrières d'accès et à des conditions de réutilisations restrictives. Cela pose particulièrement problème quand l'original de l'œuvre est inaccessible au public, comme dans le cas des décors pariétaux préhistoriques. Les usages pédagogiques et sociaux sont alors limités.

Promouvant un accès large à ces modélisations 3D des artefacts, certains particuliers produisent eux-mêmes des fichiers numériques et les versent sur des plateformes conçues à cet effet, comme Sketchfab, ouvrant la porte à des réutilisations diverses, qui vont de la simple manipulation à des projets créatifs et numériques, comme l'impression 3D. Dans les fablab, il est désormais possible d'imprimer des reproductions en volume de sculptures.

Quand les technologies de modélisation 3D se sont démocratisées, via, notamment, des applications mobiles, certains musées se sont interrogés sur le positionnement à adopter face à ces nouvelles pratiques : fallait-il les interdire, les tolérer, les encourager ?

Certaines institutions, comme le Musée Saint-Raymond à Toulouse¹⁴⁵ ou l'Art Institute of Chicago¹⁴⁶ sont allés plus loin, proposant aux internautes leurs propres numérisations 3D.

¹⁴⁵ Le profil du Musée Saint-Raymond sur Sketchfab : <https://sketchfab.com/museesaintraymond>

¹⁴⁶ Le profil de l'Art Institute of Chicago sur Thingiverse : <https://www.thingiverse.com/ArtInstituteChicago/collections/museum-love-in-3d>

Un moule à gâteau mésopotamien réutilisé après quatre millénaires sous terre !

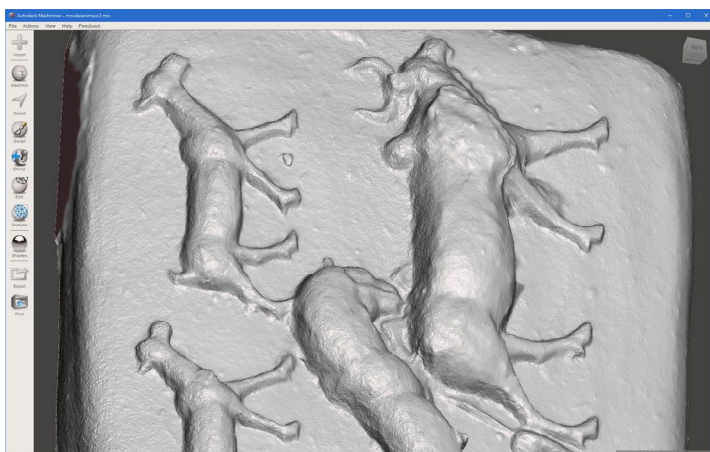
En 2017, un passionné de scan 3D (photogrammétrie), Benoît Rogez, se lance dans une aventure peu commune : dupliquer des moules à gâteaux provenant de fouilles archéologiques à Mari (actuelle Syrie) et conservés au Louvre de façon à en faire des ustensiles de cuisine actuel.

À travers la vitrine, ce visiteur du musée a réalisé des photographies des artefacts exposés, sous plusieurs angles. Puis il a traité ses images à l'aide de plusieurs logiciels spécialisés pour construire un modèle en trois dimensions de l'objet souhaité. Il a ensuite utilisé un service commercial pour imprimer un négatif du moule, qu'il a surmoulé avec de la silicone adaptée aux usages alimentaires.

Des recettes contemporaines ont été testées (et réussies !) dans ces moules (biscuits, entremets). Une internaute, doctorante en histoire de l'art et spécialiste du Proche-Orient, Ariane Aujoulat, a rebondi en proposant la recette du "mersu", un pain typique de la Mésopotamie ancienne. Afin d'offrir à chacun la possibilité d'utiliser ces moules, les modèles en trois dimensions ont été publiés sous licence Creative Commons

Le "making of" du projet : <http://www.3dvf.com/dossier-1431-1-degustations-antiques-creation-moules-photogrammetrie-et-impression-3d.html>

Le thread sur les recettes mésopotamiennes : <https://twitter.com/museolepse/status/941643752657051648>

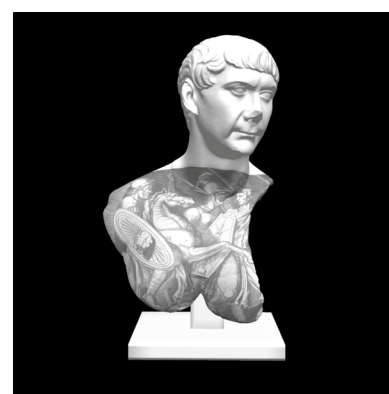
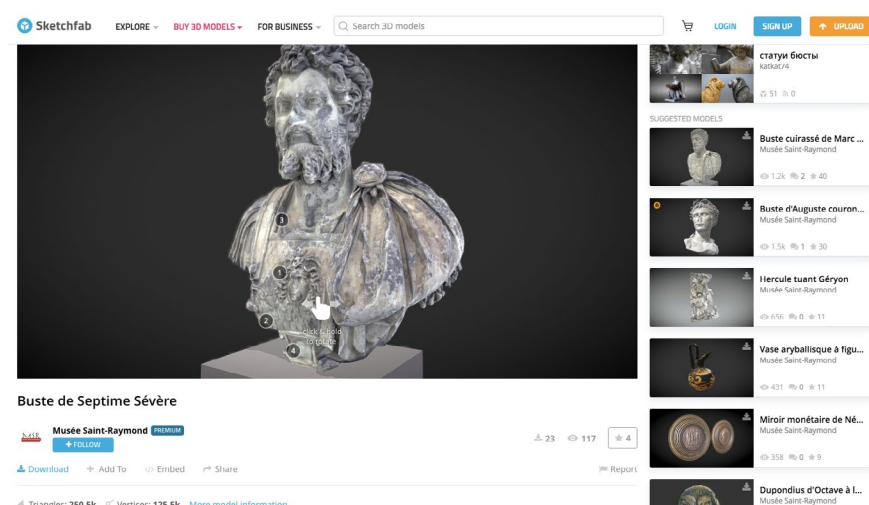
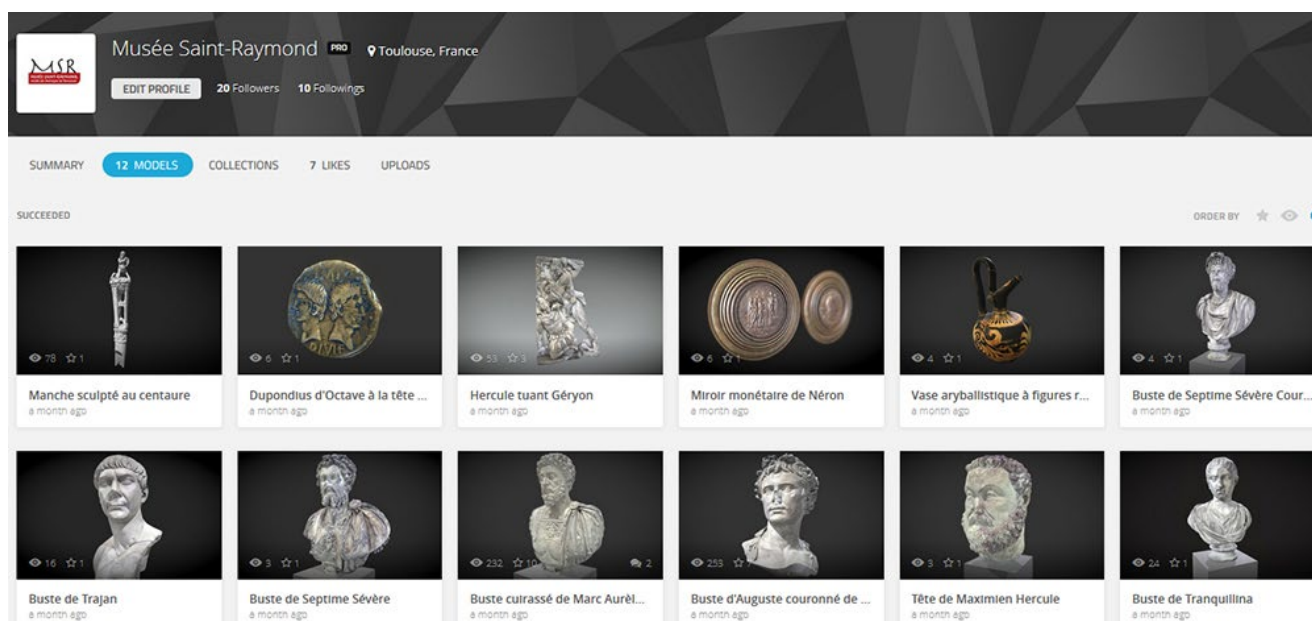


Le Musée Saint-Raymond sur Sketchfab

Depuis 2014, le Musée Saint-Raymond fait appel à une société spécialisée pour réaliser des numérisations 3D de certains de ses artefacts à des fins scientifiques (reconstitution d'une œuvre) ou de médiation (construction de répliques tactiles). Le Musée a publié ces modélisations sur Sketchfab sous une licence CC-BY-SA et en a encouragé la réutilisation par les internautes¹⁴⁷. L'artiste écossaise Alice Martin s'en est emparée pour créer de nouvelles œuvres.

Le compte du musée sur Sketchfab : <https://sketchfab.com/museesaintraymond>

Le site web d'Alice Martin : <http://cargocollective.com/alicecmartin/Trajan-Two-Ways>



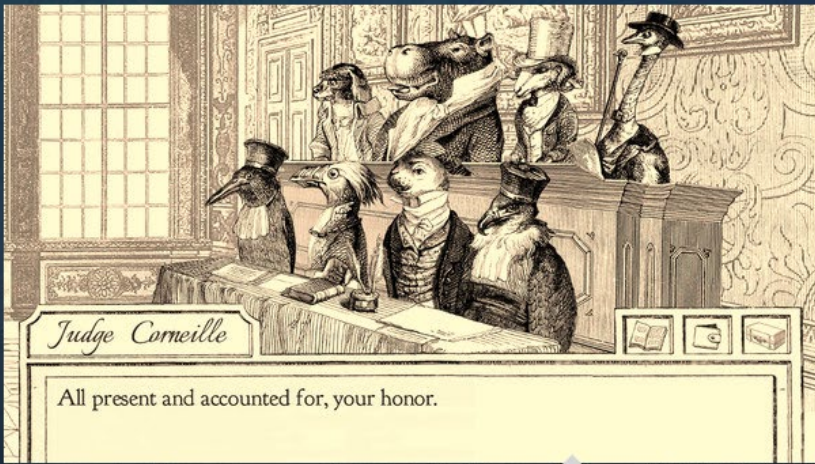
¹⁴⁷ "Le MSR ouvre sa galerie de modèles 3D sur Sketchfab", Site Web du musée Saint Raymond (sans date) : https://saintraymond.toulouse.fr/Le-MSR-ouvre-sa-galerie-de-modeles-3D-sur-Sketchfab_a897.html

Usages commerciaux

Tous les jeux > Aventure > Aviary Attorney

Aviary Attorney

Hub de la communauté



Judge Corneille

All present and accounted for, your honor.

TOUTES LES ÉVALUATIONS : **très positives** (601)

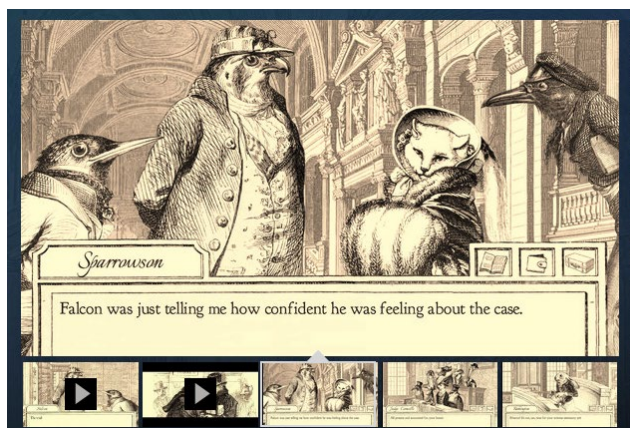
DATE DE PARUTION : 22 déc. 2015

DÉVELOPEUR : **Sketchy Logic**

ÉDITEUR : **Sketchy Logic**

Tags populaires des utilisateurs pour ce produit :

[Histoire visuelle](#) [Indépendant](#) [Aventure](#) [Détective](#) +



Aviary Attorney, un jeu vidéo inspiré par les estampes de Grandville

Sorti en 2015, *Aviary Attorney*, édité par Sketchy Logic est un jeu vidéo dont tous les visuels sont tirés des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* de Grandville et de quelques autres ouvrages similaires du milieu du XIX^e siècle, mixés et animés pour l'occasion. L'intrigue se déroule dans le Paris des années 1840, et le joueur, bercé par une musique de Saint-Saëns, elle aussi dans le domaine public, doit mener l'enquête...

Site officiel du jeu : <http://aviaryattorney.com/>

Le jeu sur Steam : https://store.steampowered.com/app/384630/Aviary_Attorney/

Portez votre œuvre préférée !

Aimer un tableau ou une estampe au point de vouloir le porter sur soi? En 2016, Michelle Obama est apparue dans un show télévisé vêtue d'une robe imprimée de la *Carte du Tendre*, célèbre estampe coloriée de 1654 attribuée à François Chauveau. Il s'agissait d'une création de la maison de luxe Gucci. A des tarifs nettement plus abordables, la marque Vans proposait à la rentrée 2018 une série limitée de chaussures, vestes et sacs à dos imprimés de détails des plus célèbres œuvres de Van Gogh. La plupart des produits se sont retrouvés en rupture de stock quelques jours à peine après le lancement de la série.

À des prix encore plus abordables, et à travers une infinité de possibilités, certains services en ligne d'impression sur textile proposent à leurs clients de charger eux-mêmes les images qu'ils souhaitent voir apparaître sur leur vêtement : un détail d'une carte marine, une peinture de Kandinsky...



Abie @tempoetiam · 13 janv. 2017
 En réponse à [@tempoetiam](#)
 Voici donc la plus belle robe du monde par O. Magnus et Cowcow, cadeau de Noël de moi à moi !
 Je ne regrette rien.



14 8 70

Abie @tempoetiam · 13 janv. 2017
 Aspects pratiques
 - choisissez la meilleure définition possible, ça en vaut vraiment la peine : l'impression est nickel ! (malgré photo nulles)

2 5

Tatouages

De nombreux tatoueurs puisent l'inspiration de leurs motifs dans des images anciennes : manuscrits médiévaux, gravures du XVI^e siècle, cartes de tarot, graphismes Art Nouveau comptent parmi les sources à succès, offrant aux œuvres concernées une visibilité inattendue.



Les gravures anciennes : une valeur sûre pour le tatouage

Estampes de Dürer, cartes de jeu de tarot, xylographies de la fin du Moyen Âge ou du début de la Renaissance ont en commun le noir et le blanc, des jeux graphiques très recherchés et une iconographie surannée qui séduit de nombreux tatoueurs et tatoués. Roseline Bucher, tatoueuse installée à Strasbourg puise dans cette iconographie ancienne pour créer ses motifs. Pour cette artiste, Internet est une source sans cesse renouvelée de découvertes : "Je cherche également beaucoup l'inspiration sur Internet. On trouve des sites fantastiques où des personnes postent des scans de très vieilles images qu'ils trouvent dans les archives. C'est un peu un travail d'équipe en fait !" a-t-elle déclaré dans une interview en 2017¹⁴⁸.

La page Facebook de Roseline Bucher : <https://www.facebook.com/roselinebuchertattoo/>

Le compte Instagram de Roseline Bucher : <https://www.instagram.com/roselinebucher/>

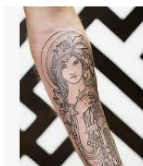
¹⁴⁸ Lulu, "Roseline Bucher", Rock'n'art of Elsass, 26 juillet 2017 (consulté le 23 septembre 2018). Disponible sur : <http://rocknartofelsass.blogspot.com/2017/07/roseline-bucher.html>

Mucha, un succès surprenant du tatouage en couleurs

L'œuvre d'Alphonse Mucha, une des figures emblématiques de l'Art Nouveau parisien, est entrée dans le domaine public il y a moins d'une dizaine d'années. Il compte aujourd'hui parmi les artistes les plus reproduits dans les tatouages en couleurs. Samoth, tatoueur au Coco Bongo Tattoo Club (Tours) déclarait "son style convient, à mon avis, parfaitement au tatouage, du fait de sa lisibilité graphique (par exemple les différentes épaisseurs de lignes qui donnent de la profondeur aux motifs). Ou encore de l'adaptabilité des lignes aux contraintes du volume du corps humain."



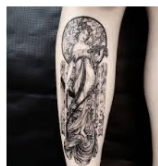
Tattoos Inspired by Alphon...
inkedmag.com



I think my next tattoo will b...
pinterest.com



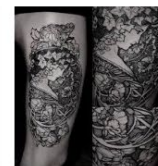
Stunning Tattoos Inspired by Alphonse ...
tattoo.com



Resultado de imagen de al...
pinterest.fr



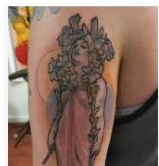
314 best Mucha, Art Nouv...
pinterest.com



35 Alphonse Mucha Inspir...
pinterest.fr



Alphonse Mucha by Cisco ...
pinterest.com



Alphonse Mucha by Brody ...
reddit.com



Tattoo - Art Nouveau - Alphonse Mucha ...
youtube.com



Stunning Tattoos Inspired ...
tattoo.com



Alphonse Mucha Reproduc...
tattoonow.com



alphonse mucha tattoo WI...
deviantart.com



Alphonse Mucha's "The M...
reddit.com



First session outline. Feath...
yelp.com



LOVECRAFT TATTOO
lovecrafttattoo.com



My Alphonse Mucha Tatoo...
rebm.com



Alphonse Mucha Art Nouveau ...
niclebrunart.com



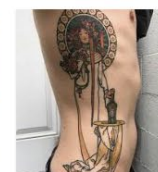
art nouveau tattoo Alphons...
deviantart.com



35 Alphonse Mucha Inspir...
pinterest.fr



My "Amethyst" by Alphonse Mu...
pinterest.com



Ace of Wands . Art and Tat...
aceofwands.tattoo

Plateformes participatives

Enfin, on peut terminer par un constat des plus simples : celui de l'impact de la dissémination des images, notamment à travers Wikipédia. La présence d'illustrations pousse ainsi manifestement en avant certaines notices aux dépens d'autres non illustrées. En sortant les objets du seul champ de l'histoire de l'art, on leur offre une visibilité grandement accrue. Dans l'encyclopédie participative, une visualisation en image des liens, quand on clique dessus, informe à présent directement et de manière condensée sur un sujet annexe; cette fonction de l'image comme message synthétique est aujourd'hui à la base des échanges sur le web, dans l'univers numérique et d'ailleurs aussi dans le répertoire imagé de la cité. Elle montre la pluralité de ses fonctions dans la diffusion comme dans la mise en pratique des savoirs, que l'externalisation hors de leur champ d'origine contribue à mettre en commun entre chercheurs, artistes et publics d'utilisateurs.

Loin d'une histoire de l'art magistrale et intimidante, uniquement professée dans les amphithéâtres et dans les musées, cette réappropriation collective du patrimoine, qui passe par la liberté d'utiliser les images du domaine public, est aujourd'hui devenue l'une des conditions essentielles de ce que l'on appelle la **démocratisation culturelle**.

Propositions

Ministère de la Culture

Axe 1 : Mettre en place une stratégie nationale

1. Inciter les institutions culturelles à ouvrir autant que possible les images d'œuvres patrimoniales ;
2. Développer une veille sur les usages numériques pour mieux connaître les attentes et les pratiques des publics distants.

Axe 2 : Accompagner les musées et les institutions culturelles dans la mise en place d'une politique numérique intégrant une politique de diffusion ouverte des images

1. Faire piloter la mise en place d'une stratégie nationale d'ouverture par un groupe de travail polyvalent formé d'usagers, d'experts français et de consultants internationaux : représentants de l'administration et des opérateurs, universitaires et personnels scientifiques des musées, chefs de projet Open Content à l'étranger, spécialistes des données numériques, juristes, économistes, éditeurs, iconographes ou responsables de photothèques d'institutions ;
2. Dans ce cadre de travail, accompagner notamment la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais dans l'élaboration d'un nouveau modèle économique ;
3. Clarifier avec la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais la question du droit d'auteur appliqué aux photographies d'œuvres des collections ;
4. Soutenir le développement de projets digitaux associant musées et universités ou laboratoires de recherche ;
5. Inciter les institutions patrimoniales à formaliser une politique numérique dans le cadre de leur "projet scientifique et culturel" (PSC).

Axe 3 : Garantir les besoins des professionnels des arts visuels auprès des organismes de diffusion et de gestion

1. Établir un document de référence sur les bonnes pratiques concernant les redevances des images d'art ;
2. Établir une concertation avec les agences de gestion de droits et des représentants des utilisateurs pour mieux définir les usages à faciliter ;
3. Conditionner l'agrément donné par le ministère au respect d'une charte fixant les exceptions adaptées aux usages de la recherche, de l'enseignement et de la valorisation du patrimoine culturel.

Musées et institutions culturelles

Axe 1 : Définir une politique de diffusion des images en adéquation avec les valeurs de l'institution et ses publics

1. Établir une politique des images en fonction de l'histoire, de la nature des collections et des fonds photographiques, et en fonction des publics ;
2. Ne pas appliquer un droit d'auteur à des œuvres appartenant au domaine public ;
3. Libérer, quand cela est possible, les images des œuvres du domaine public ;
4. Construire une identité digitale de l'institution et l'affirmer à travers l'interface de son site;
5. Ne pas oublier qu'un choix de licence peut se faire de manière progressive¹⁴⁹;
6. Si frais techniques il doit y avoir pour la diffusion des images, mettre en place une juste taxation des images, au plus près des coûts techniques réels.

Axe 2 : Favoriser une prise en main et une gestion simplifiées pour le personnel

1. Mettre en place des solutions informatiques et des processus robustes avec un financement pérenne ;
2. Ne pas imposer de restrictions sans moyens de les contrôler ;
3. Mettre en place des personnels formés aux outils et à la culture numérique ;
4. Assurer des formations et penser l'évolution du cadre d'emplois requis par la transformation numérique, notamment pour la diffusion de la recherche et des savoirs ;
5. Informer, sensibiliser et impliquer l'ensemble des départements du musée et ce dès le début de la mise en place d'une nouvelle politique.

Axe 3 : Créer un environnement numérique accueillant, explicatif ou incitatif pour la réutilisation des images

1. Simplifier les processus d'accès aux images et travailler les interfaces pour être au plus près des usages et des usagers ;
2. Privilégier la transparence : afficher de manière claire et didactique les barèmes et régimes d'utilisation pratiqués. Exclure les ambiguïtés entraînant marchandages et pratiques souterraines ;
3. Accompagner les usagers dans la manière dont ils peuvent réutiliser les images ; développer des actions thématiques et participatives autour des collections.

¹⁴⁹ "Think big, start small, move fast", Michael Edson, Director of Web and New Media Strategy, Smithsonian

Établissements de recherche et d'enseignement

Axe 1 : Mieux soutenir chercheurs et enseignants dans leurs besoins d'iconographie

1. Envisager la question des coûts et droits des images dès la conception d'un projet ;
2. Au regard des droits des images, ne pas laisser étudiants et chercheurs assumer individuellement la responsabilité d'un travail qui s'inscrit dans le cadre public ;
3. Mieux les informer sur le détail des accords sectoriels passés avec les sociétés de gestion de droits ;
4. Sensibiliser/former les services juridiques à la question des droits des images ;
5. Pour les établissements ayant aussi une activité éditoriale, penser au recrutement d'un(e) iconographe.

Axe 2 : Se rapprocher des sociétés de gestion et/ou agence d'images

1. Penser à l'expertise iconographique et juridique des agences d'images pour assister des projets financés (Agence Nationale pour la Recherche, projets ERC) ;
2. Négocier des accords avec les sociétés de gestion de droits pour des projets ou initiatives spécifiques impliquant de traiter des volumes importants d'images sous droits.

Annexes

Les licences Creative Commons en 2016

Source : Farchy & De La Taille 2017, p.9

CC-BY (By Yourself : par vous-même) : le réutilisateur doit "créditer l'œuvre, intégrer un lien vers la licence et indiquer si des modifications ont été effectuées à l'œuvre". En droit français, l'option correspond approximativement au droit de paternité (L. 113-1). Il s'agit depuis 2004 d'une option par défaut.

CC-BY-SA (Share Alike : partage à l'identique) : le réutilisateur doit créditer l'œuvre et utiliser la même licence pour toutes les œuvres dérivées (remix, transformation, etc.). Il s'agit d'une licence "contaminante" ou "virale", analogue au *copyleft*.

CC-BY-NC (Non Commercial) : le réutilisateur doit créditer l'œuvre et ne pas en faire un "usage commercial". La définition de "commercial" reste floue en pratique, faute d'accord au sein de la communauté.

CC-BY-ND (Non Derivative : non-dérivé) : le réutilisateur doit créditer l'œuvre et ne peut diffuser d'altérations (modifications, transformations).

CC-BY-NC-SA (Non Commercial / Share Alike) : le réutilisateur doit créditer l'œuvre et ne pas en faire un "usage commercial". Ces restrictions affectent toutes les œuvres dérivées - à la manière du *copyleft*.

CC-BY-NC-ND (Non Commercial / Non Derivative) : le réutilisateur doit créditer l'œuvre ; il ne peut ni en faire un usage commercial ni publier des créations dérivées.

CC0 (domaine public) les restrictions sont levées autant que la législation existante le permet afin de construire une forme de placement volontaire et anticipé dans le domaine public. Ainsi, dans les pays où le droit moral est mal établi, ces licences permettent de lever l'obligation d'attribution de la paternité de l'œuvre à un auteur.

Les auteurs

Martine Denoyelle (martine.denoyelle@inha.fr), directrice du programme Images/Usages, est conservatrice en chef du Patrimoine et actuellement chargée de mission Prospective numérique à l'Institut national d'histoire de l'art. Spécialiste de l'antiquité classique et en particulier, de la céramique grecque et des productions artistiques de Grande Grèce, elle a auparavant été conservatrice au Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre (1986-2008), puis conseillère scientifique pour l'histoire de l'art antique et l'histoire de l'archéologie à l'INHA (2008-2016). Entre 2010 et 2015 elle a dirigé, en collaboration avec le Getty Research Institute, le projet d'édition critique numérique *Digital Montagny* (<https://digitalmontagny.inha.fr/fr>).

Katie Durand (katiedurand@hotmail.com), chef de projet du programme Images/Usages, est historienne d'art et ingénieure documentaire de formation. Après quelques années dans l'édition en histoire de l'art, elle s'est spécialisée dans l'accessibilité numérique. Elle a accompagné des organismes culturels dans la conception et la réalisation de projets favorisant un accès numérique à leurs collections (National Gallery de Londres, Fondation Mucha, MBA Quimper). Elle est actuellement chef de projet chez BrailleNet ou elle est notamment responsable de la coordination de livres blancs édités en partenariat avec G3ict.

Johanna Daniel (johanna.p.daniel@gmail.com / <http://johannadaniel.fr>) est consultante en ingénierie culturelle et numérique. Elle est diplômée du master "Technologies numériques appliquées à l'Histoire" de l'École des Chartes. Elle a travaillé à la médiation numérique à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art puis comme chargée de projets numériques en Archives départementales. Depuis 2016, elle est entrepreneuse salariée au sein de la Coopérative Clara-Bis où elle accompagne des institutions culturelles et des laboratoires de recherche dans des projets alliant numérique et patrimoine. Elle enseigne également ces questions dans l'enseignement supérieur (École du Louvre, École des Chartes, Université Paris IV Sorbonne).

Elli Doulkaridou-Ramantani est doctorante en histoire de l'art moderne à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Elle a été chargée d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art entre 2011 et 2014, où elle a notamment participé à l'élaboration du projet *Digital Montagny*. Elle a publié plusieurs analyses critiques dans le carnet scientifique *L'Observatoire Critique*, dirigé par Corinne Welger-Barboza. Elle a également organisé en mars 2012 à l'INHA une demi-journée d'études intitulée "L'image-document face au numérique : mise en crise ou mise en lumière ?". Depuis 2017 elle est chargée de cours au sein du Master 2 Documentation et Humanités numériques de l'École du Louvre.

Remerciements

Nous remercions ici chaleureusement toutes les personnes qui nous ont aidées ou soutenues dans l'élaboration de ce rapport, ainsi que celles qui ont accepté d'échanger avec nous lors des réunions et entretiens que nous avons organisés.



Jan Matsys, *A Merry Company* [*Une joyeuse compagnie*], Nationalmuseum Stockholm, N 2661. Source: Nationalmuseum Stockholm/Wikimédia, public domain.

Le Comité Culture de la Fondation de France, en particulier François Hers, Anne Lafont, Thomas Schlessler et Catia Riccaboni, pour leur confiance et leur soutien.

À l'Institut national d'histoire de l'art, Éric de Chasse, France Nerlich ; Antoine Courtin, Marie-Laure Moreau, Marc Riou, Paul Gallet, Marie Caillat, Elitza Dulguerova, Anne-Gaëlle Plumejeau, Hélène Boubée, Marine Acker, Elsa Nadjm, Cécile Maï Delhomme, Anne-Laure Charrier, Amélie de Miribel, Benjamine Weill.

Michaël Sallit, pour la mise en page et le graphisme.

Personnes consultées

Mathilde Arnoux, Responsable des publications, Centre allemand d'histoire de l'art, Paris

Cécile Aufaure, Directrice des collections, Paris Musées

Judith Bargues, Assistante d'édition, École du Louvre

Emmanuelle Bermès, Adjointe pour les questions scientifiques et techniques auprès du Directeur des services et des réseaux, BnF

Françoise Blanc, Responsable des Éditions et colloques de l'École du Louvre

Nathalie Bocher-Lenoir, Responsable Pôle Illustration-Médias, Sejer-Editis

Marie Caillat, Secrétaire d'édition, Revue Perspective

Céline Chanas, Directrice, Musée de Bretagne

Stéphane Chantalat, Responsable de la numérisation et de l'information des collections, Paris Musées

Claire de Chasse, Twelve, association d'avocats

Sophie Cras, Maître de conférences, Histoire culturelle et sociale de l'art, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Alexandre Curnier, Directeur de la revue NOTO

Marianne Dautrey, Responsable des éditions de l'INHA

Marie De La Taille, Chargée de mission, Direction générale des médias et des industries culturelles, ministère de la Culture

Jean-François Depelsenaire, Directeur, Videomuseum

Camille Domange, Directeur des affaires publiques, Endémol

Sylvie Dumas, Responsable Droits Multimédia, ADAGP

Emmanuel Émile-Zola-Place, Twelve, association d'avocats

Pénélope Estrada, Bridgeman Images France

Alexia Fabre, Conservatrice en chef et Directrice, MAC VAL

Joëlle Farchy, Professeure de sciences de l'information et de la communication à l'Université de Paris I ; chercheuse au Centre d'économie de la Sorbonne

Dominique Filippi, Chef du service de l'informatique documentaire, Bibliothèque de l'INHA

Claire Garnier, Directrice des collections et de la production, Musée national Picasso

Catherine de Gourcuff, Avocat à la cour, Cabinet Aravocat

Doris Gulot, Responsable administrative et financière, MAC VAL

Delphine Haton, Chargée de communication, MAC VAL

Monelle Hayot, Directrice, Éditions Monelle Hayot

Axel Hemery, Directeur, Musée des Augustins, Toulouse

Nagham Hodaifa, Artiste peintre et Docteure en histoire de l'art

Sylvie Hubac, Ancienne Présidente de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais

Joana Idieder, Responsable de la communication, MAC VAL

Thomas Kirchner, Directeur, Centre allemand d'histoire de l'art, Paris

Naomi Korn, Naomi Korn Associates (société de consultants spécialisée dans le droit d'auteur, les licences et la protection de données), Londres

Céline Latil, Responsable du centre de documentation, MAC VAL

Caroline Latour, Responsable informatique, web, multimédia, Musée des Augustins, Toulouse

Laurent Le Bon, Président, Musée national Picasso

Yan Le Borgne, Éditeur, Éditions Macula

Marie Lavandier, Directrice, Louvre-Lens

Hana Leaper, anciennement Paul Mellon Centre Fellow, Paul Mellon Centre for Studies in British Art

Claire Le Hénaff, Cheffe du Département juridique et des achats, Musée national Picasso

Pascal Liévaux, Conservateur général du patrimoine, chef du département du Pilotage de la recherche et de la Politique scientifique, ministère de la Culture

Laurent Manœuvre, Chef de Bureau de la politique documentaire et numérique des collections, Direction générale des patrimoines, ministère de la Culture

Pascale Marie, Directrice générale, Syndicat des éditeurs de la presse magazine

Fabienne Martin-Adam, Responsable inventaire et documentation des collections, Musée de Bretagne

Jean-Luc Martinez, Directeur, Musée du Louvre

Véronique Martingay, La Collection/Secrétaire générale du SNAPIG

Rémi Mathis, Conservateur, Chargé des collections du XVIIème siècle, Département des Estampes et de la photographie, BnF

Christian Mazet, Chargé d'études et de recherches, INHA

Christelle Molinié, Documentaliste, bibliothèque, Musée Saint-Raymond, Toulouse

Julie Molloy, Managing Director, The National Gallery Company

Nathalie Moureau, Professeure des Universités - Sciences-économiques, Université Paul Valéry Montpellier

Hervé Mourioux, La Collection

Rose-Marie Ozcelik, Chargée de gestion juridique, Centre Pompidou

Damien Petermann, Doctorant, Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon (Université Jean Moulin)

Roxanne Peters, anciennement IP Manager, Victoria and Albert Museum

Vincent Poussou, Directeur des publics et du numérique, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais

Francesca Rose, Program Director, Publications & Manager of Communications, Terra Foundation Europe

Anne-Myrtille Renoux, Cheffe de service des ressources documentaires et éditoriales, Direction de la recherche et des collections, Musée du Louvre

Philippe Rivière, Chargé du numérique, du développement et de la communication, Paris Musées

Anne-Solène Rolland, Directrice de la recherche et des collections, Musée du Louvre

Maria Rosa, Senior Rights and Intellectual Policy Manager, British Museum

Tom Scott, Head of Digital Engagement, Wellcome Collection

Danai Spathoni, Doctorante, Université de Rennes II

Olivia Stroud, Image Licensing Manager, V&A

Élisabeth Taburet-Delahaye, Directrice du Musée de Cluny Musée national du Moyen-Age

Emmanuelle Tridon, Secrétaire générale, MAC VAL

Sarah Turner, Deputy Director for Research, Paul Mellon Centre for Studies in British Art

Evelyne Ugaglia, Ancienne Directrice du musée, Musée Saint-Raymond, Toulouse

Beatriz Waters, Head of British Museum Images

Tom Windross, Head of Content, V&A

Références bibliographiques

Rapports publics

Attard et al. 2014 : Isabelle Attard (rapporteuse), Michel Herbillon, Michel Piron, Marcel Rogemont (corapporteurs), *Rapport d'information n° 2474 sur la gestion des réserves et des dépôts des musées*, Commission des affaires culturelles de l'Assemblée nationale [en ligne]. 17 décembre 2014 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.assemblee-nationale.fr/14/rap-info/i2474.asp>

Benabou & Farchy 2007: Valérie-Laure Benabou, Joëlle Farchy, *La Mise à disposition ouverte des œuvres de l'esprit* [en ligne], Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA), juin 2007 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/content/download/102481/981452/version/1/file/Rapport%20CSPLA%20mise%20%C3%A0%20dispo%20ouverte%20des%20œuvres.pdf>

Collin et al. 2014: Jean-François Collin (coordonnateur), Jacques Serris, Claire Lamboley (rapporteurs), *Évaluation de la politique publique de numérisation des ressources culturelles* [en ligne], Ministère de la Culture et de la communication, juin 2014 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.ladocumentationfrancaise.fr/docfra/rapport_telechargement/var/storage/rapports-publics/154000331.pdf

Domange 2013 : Camille Domange, *Ouverture et partage des données culturelles. Pour une r(é)volution numérique dans le secteur culturel* [en ligne], rapport réalisé par le Département des programmes numériques du Secrétariat Général du Ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2013 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/content/download/94768/851739/version/1/file/201312_Rapport_Open_Data_Culturel.pdf

Eidelman 2017 : Jacqueline Eidelman, *Rapport de la Mission Musées du XXIe siècle, Volume 1 - Synthèse* [en ligne], Ministère de la culture et de la communication, février 2017 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/index.htm

Étude sur les modèles étrangers de financement de la numérisation des actifs culturels, [en ligne], Secrétariat général pour la modernisation de l'action publique, janvier 2014 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.modernisation.gouv.fr/sites/default/files/epp/epp_numerisation-des-ressources-culturelles_benchmark.pdf

Farchy & De la Taille : Joëlle Farchy, Marie De la Taille, *Les licences libres dans le secteur culturel* [en ligne], Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA), décembre 2017 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/184000166.pdf>

Gaillard 2014 : Yann Gaillard, *Les musées nationaux : quelles ressources pour quelles missions ?* [en ligne] Rapport d'information n° 574 (2013-2014) de la commission des finances déposé au Sénat le 4 juin 2014 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.senat.fr/rap/r13-574/r13-574_mono.html

Kancel et al. 2015 : Serge Kancel, Frédéric Baudouin, Camille Herody, Claire Lamboley, *Rapport - Évaluation de la politique de développement des ressources propres des établissements publics culturels de l'Etat* [en ligne], Inspection générale des finances/Inspection générale des affaires culturelles, mars 2015 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/content/download/120025/1344921/version/2/file/2014-M-071-03_Rapport.pdf

Lescure 2013 : Pierre Lescure, Mission "Acte II de l'exception culturelle" : contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique [en ligne], Ministère de la Culture et de la Communication, mai 2013 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.ladocumentationfrancaise.fr/docfra/rapport_telechargement/var/storage/rapports-publics/134000278.pdf

Martin & Beauvils 2015 : Jean Martin, Cyrille Beauvils, *Rapport de la mission sur les enjeux de la définition et de la protection d'un domaine commun informationnel au regard de la propriété littéraire et artistique* [en ligne], Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA), 30 octobre 2015 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique/Files/Rapports-et-avis-Missions/Rapport-domaine-commun-informationnel>

Nougaret 2017 : Christine Nougaret, *Une stratégie nationale pour la collecte et l'accès aux archives publiques à l'ère numérique* [en ligne], Ministère de la Culture et de la Communication, mars 2017 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : https://francearchives.fr/file/b0d6555950508ab637adb10ece33d381644d6d37/2017_03_24_RAPPORT_DEFINITIF_NOUGARET.compressed.pdf

Partager notre patrimoine culturel : Propositions pour une charte de la diffusion et de la réutilisation des données publiques culturelles numériques [en ligne], Ministère de la Culture et de la Communication, mai 2010 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.ladocumentationfrancaise.fr/docfra/rapport_telechargement/var/storage/rapports-publics/104000652.pdf

Pouzin 2015: Louis Pouzin, *Ambition numérique. Pour une politique française et européenne de la transition numérique* [en ligne], rapport au Premier Ministre, CNNum, juin 2015 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : http://www.ladocumentationfrancaise.fr/docfra/rapport_telechargement/var/storage/rapports-publics/154000400.pdf

Trojette 2013 : Mohammed Adnène Trojette, Magistrat à la Cour des comptes, *Ouverture des données publiques, Les exceptions au principe de gratuité sont-elles toutes légitimes ?* [en ligne], Rapport au Premier Ministre, juillet 2013 (consulté le 16 août 2018). Disponible sur : http://www.ladocumentationfrancaise.fr/docfra/rapport_telechargement/var/storage/rapports-publics/134000739.pdf

Rapports institutionnels et sectoriels

Aufderheide & Jaszi 2014 : Patricia Aufderheide, Peter Jaszi, *Copyright, Permissions and Fair Use among Visual Artists and the Academic and Museum Visual Arts Communities: An Issues Report* [en ligne]. A Report to College Art Association, février 2014 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.collegeart.org/news/2014/01/29/caa-publishes-fair-use-issues-report>

Ennaert 2015 : Pascal Ennaert, *Survey on Museums and Copyright* [en ligne], Report, Network of European Museum Organisations, 15 août 2015 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Working_Group_1/Working_Group_IPR/NEMO_Survey_IPR_and_Museums_2015.pdf

Kapsalis 2017 : Effie Kapsalis, *The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums and Archives* [en ligne], Smithsonian Emerging Leaders Development Program, Smithsonian Institution Archive, 2017 (consulté le 17 juillet 2018). Disponible sur : http://siarchives.si.edu/sites/default/files/pdfs/2016_03_10_OpenCollections_Public.pdf

Kelly 2013 : Kristan Kelly, *Images of Works of Art in Museum Collections : The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums* [en ligne]. Andrew W. Mellon Foundation/Council on Library and Information Resources, juin 2013 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : <https://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/9/pub157.pdf>

Nobre 2018 : Teresa Nobre, *Educational Licences in Europe* [en ligne], Communia International Association of the Digital Public Domain, mars 2018 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : <https://www.communia-association.org/2018/03/21/study-educational-licences-europe-now/>

Tanner 2004 : Simon Tanner, *Reproduction Charging Models and Rights Policy for Digital Images in American Art Museums : A Mellon Foundation Study* [en ligne], 2004. (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/48081293/USMuseum_SimonTanner.pdf

Tinholt 2013 : Dinand Tinholt, *The Open Data Economy Unlocking Economic Value by Opening Government and Public Data*, Capgemini Consulting [en ligne], 2013 (consulté le 16 septembre 2018). Disponible sur : https://www.capgemini.com/wp-content/uploads/2017/07/the_open_data_economy_unlocking_economic_value_by_opening_government_and_public_data.pdf

Verwayen et al 2011 : Harry Verwayen, Martijn Arnoldus, Peter Kaufman., *The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata. White Paper No.2*, [en ligne] *Europeana*, La Haye, November 2011 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Whitepaper_2-The_Yellow_Milkmaid.pdf

Zorich 2012 : Diane M. Zorich, *Transitioning to a Digital World. Art History, Its Research Centers, and Digital Scholarship* [en ligne], A Report to The Samuel H. Kress Foundation and The Roy Rosenzweig Center for History and New Media George Mason University, mai 2012 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur: http://www.kressfoundation.org/uploadedFiles/Sponsored_Research/Research/Zorich_TransitioningDigitalWorld.pdf

Rapport OpenGLAM 2012 : *Recommandations pour l'ouverture des données et contenus culturels* [en ligne]. Rapport du Groupe de travail "OPEN GLAM", Wikimedia France, Paris, 2012 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.donneeslibres.info/openglamFR.pdf>

Striking the balance 2015 : Striking the Balance. How NMDC members are balancing public access and commercial reuse of digital content [en ligne], A report by the Collections Trust commissioned by the NMDC, September 2015 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/striking_the_balance.pdf

Articles

Crews 2012 : Kenneth D. Crews, Museum Policies and Art Images: Conflicting Objectives and Copyright Overreaching. Dans : *Fordham Intellectual Property, Media & Entertainment Law Journal*, Vol. 22, p. 795, 2012

Denoyelle 2018 : Martine Denoyelle, La valeur des images. Dans : *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1/2018, p. 183-186.

Doulkaridou 2015 : Elli Doulkaridou-Ramantani. Reframing Art History. Dans : *International Journal for Digital Art History*, 2015-1, p.66-83. Disponible sur : <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/dah/article/viewFile/21638/15411>

Graham et al. 2013, Helen Graham, Rhiannon Mason, Nigel Nayling, The Personal is Still Political : Museums, Participation and Copyright. Dans : *Museum and Society*, vol. 11, no. 2, p. 105-121. 2013. Disponible sur : <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/228/241>

Guichard 2010 : Charlotte Guichard, Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art original et autographie en peinture. Dans : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°6- 2010, p. 1387-1402.

Gunthert et al. 2007 : André Gunthert, Didier Rykner, Jean-Baptiste Soufron, Giovanni Careri et Corinne Welger-Barboza, Le droit aux images à l'ère de la publication électronique, tribune publiée simultanément par les organes respectifs des signataires : *Actualités de la recherche en histoire visuelle, Around Wikipedia , Études photographiques, Images Re-vues, Observatoire critique, La Tribune de l'Art* [en ligne]. 17 janvier 2007 (consulté le 7 juillet 2018). Disponible sur <https://journals.openedition.org/imagesrevues/133>

Hamma 2005 : Kenneth Hamma, Public Domain Art in an Age of Easier Mechanical Reproducibility. Dans : *D-LIB Magazine* [en ligne] novembre 2005 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.dlib.org/dlib/november05/hamma/11hamma.html>

Maginnis 1990 : Hayden B.J. Maginnis, The role of perceptual learning in connoisseurship : Morelli, Berenson and Beyond. Dans : *Art History*, Volume 13, Issue 1, mars 1990, p. 104-117.

Marciano, Moureau 2016 : Alan Marciano, Nathalie Moureau, Museums, property rights, and photographs of works of art. Why reproduction through photograph should be free. Dans : *Review of Economic Research on Copyright Issues*, vol. 13 (1), 2016, p. 1-28.

Noual 2018 : Pierre Noual, Le droit à l'image des biens publics : une révolution juridique. Dans : *L'Hebdo du Quotidien de l'Art*, n°1482, 20 avril 2018, p.15-16.

Petri 2014 : Grishka Petri, The Public Domain vs. the Museum: The Limits of Copyright and Reproductions of Two-dimensional Works of Art. Dans : *Journal of Conservation and Museum Studies*, 12(1) : 8. 2014. p. 1-12.

Poulin 2016 : Nicolas Poulain, Les musées départementaux de la Haute-Saône et Wikipédia : de l'institution à la contribution. Dans : *La Lettre de l'OCIM*, 164, mars-avril 2016, p. 21-27 (consulté le 20 septembre). Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ocim/1642>.

Schmidt 2018 : Antje Schmidt, MKG Collection Online: The potential of open museum collections. Dans : *Hamburger Journal Für Kulturanthropologie (HJK)*, (7), p. 25-39 [en ligne]. 7 mars 2018 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <https://journals.sub.uni-hamburg.de/hjk/article/view/1191>

Tanner 2016 : Simon Tanner, Open GLAM: The Rewards (and Some Risks) of Digital Sharing for the Public Good. Dans : Andrea Wallace and Ronan Deazley, eds, *Display At Your Own Risk: An experimental exhibition of digital cultural heritage* [en ligne], 2016 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <https://displayatyourownrisk.org/wallace-and-deazley/>

Terras 2015 : Melissa Terras, Opening Access to Collections: the Making and Using of Open Digitised Cultural Content. Dans : *Online Information Review* [en ligne], 2015 (consulté le 20 septembre 2017). Disponible sur : http://discovery.ucl.ac.uk/1469561/1/MelissaTerras_OpeningAccess_OIR.pdf

Actes de conférence

Auriemma 2016 : Rita Auriemma (ed), *La democrazia della conoscenza : patrimoni culturali sistemi informativi e open data: accesso libero ai beni comuni?* : atti del convegno : Consiglio regionale del Friuli Venezia Giulia, Piazza Guglielmo Oberdan, Trieste, 28-29 juin 2016.

Kamposiori et al. 2013 : C. Kamposiori, C. Warwick, S. Mahony, Building Personal Collections: Supporting the Information Practices of Art Historians in the Digital Age. Dans *Proceedings of the Cultural Heritage, Creative Tools & Archives Workshop. National Museum of Copenhagen, Denmark, 26 -27 juin 2013*. Disponible sur https://chcta.files.wordpress.com/2013/06/cultural-heritage-creative-tools-archives_merged.pdf

Kingston 2015 : Adrian Kingston, A review of a year of open access images at Te Papa. Dans : *MWA2015: Museums and the Web Asia 2015* [en ligne] 15 août 2015 (consulté le 13 août 2018). Disponible sur : <https://mwa2015.museumsandtheweb.com/paper/a-review-of-a-year-of-open-access-images-at-te-papa/>

Les exceptions au droit d'auteur aux Etats-Unis et en Europe. Comment l'utilisation du fair use et des autres exceptions aident les musées à accomplir leurs missions [en ligne], Session organisée par ICOM France et College Art Association, Musée des Arts et Métiers, Paris 6 juin 2017 (consulté 14 juin 2018). Disponible sur : http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Lettres_ICOM_France/Publication_ICOM_Europe_site.compressed.pdf

Petermann 2018 : Damien Petermann, Réutiliser les images numériques des collections : enjeux, questions pratiques, *15^e rencontres professionnelles de la Fédération des écomusées et musées de société (FEMS) ; Le musée digital*, Manufacture Bohin, Saint-Sulpice-sur-Risle (Normandie), 23 mars 2018.

Serlorenzi & Jovine 2015 : Mirella Serlorenzi et Ilaria Jovine (eds.) *Pensare in rete, pensare la rete per la ricerca, la tutela e la valorizzazione del patrimonio archeologico* [en ligne], Atti del IV Convegno di Studi SITAR, Rome, 14 octobre 2015 (consulté le 28 novembre 2017). Disponible sur : <http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=6059>

Stérin 2013 : Anne-Laure Stérin, *Les fondamentaux du droit d'auteur*, MESHs-Lille, 26 septembre 2013 (consulté le 13 août 2018). Disponible sur : <https://publi.meshs.fr/ressources/les-fondamentaux-du-droit-dauteur>

Billets de blog

Ha 2012 : Thu-Huong Ha, *The wide open future of the art museum : Q&A with William Noel*. Dans : TED Blog [en ligne], 29 May 2012 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <https://blog.ted.com/the-wide-open-future-of-the-art-museum-qa-with-william-noel/>*

Harris & Zucker 2012 : Beth Harris & Steve Zucker, *"Can I Use This?" How Museum and Library Image Policies Undermine Education*. Dans : e-Literate [en ligne] 26 November 2012 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <https://mfeldstein.com/an-open-letter-to-museums-and-libraries-about-images/>

Maher & Tallon 2018 : Katerine Maher et Loic Tallon, *Open Access One Year Later, Wikimedia and the Met : A Shared Digital Vision* [en ligne], Wikimedia blog, 18 avril 2018 (consulté le 28 juillet 2018). Disponible sur : <https://blog.wikimedia.org/2018/04/19/wikimedia-the-met-shared-digital-vision/>.

McCarthy & Spurdle 2018 : Douglas McCarthy et Linda Spurdle, *Museums in the Digital Age : Opening up at Birmingham Museums Trust* [en ligne], Europeana Pro, 16 août 2018 (consulté le 22 août 2018). Disponible sur : <https://pro.europeana.eu/post/museums-in-the-digital-age-opening-up-at-birmingham-museums-trust>

Maurel 2016 : Lionel Maurel, *Photographie dans les musées : un domaine public peut en cacher un autre...*, Dans : S.I.Lex Carnet de veille et de réflexion d'un juriste et bibliothécaire [en ligne]. 29 décembre 2016 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <https://scinfolex.com/2016/12/29/photographie-dans-les-musees-un-domaine-public-peut-en-cacher-un-autre/> et plusieurs autres billets de Lionel Maurel sur le même blog.

Pekel 2014 : Pekel Joris, *Democratising the Rijksmuseum. Why did the Rijksmuseum make available their highest quality material without restrictions, and what are the results?* [en ligne] Europeana Foundation. 14 novembre 2014 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Democratising%20the%20Rijksmuseum.pdf

Pierrat 2017 : Emmanuel Pierrat, *Le droit des images des collections de musées et de bibliothèques*. Dans : Livres Hebdo [en ligne]. 3 février 2017 (consulté le 19 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.livreshebdo.fr/article/le-droit-des-images-des-collections-de-musees-et-de-bibliotheques>

Sanderhoff 2016 : Merete Sanderhoff, *Your Imagination is the only limit*, Dans : Medium [en ligne], 18 mai 2016 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <https://medium.com/@MSanderhoff/your-imagination-is-the-only-limit-67cc98ebaab1>

Tallon 2018 : Loic Tallon, *Creating Access Beyond metmuseum.org: The Met Collection on Wikipedia*, Dans : Now at The Met [en ligne]. 7 février 2018 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/open-access-at-the-met-year-one>

Ouvrages en ligne

Allen 2009 : Nancy Allen, *Art Museum Images in Scholarly Publishing* [en ligne], Connexions, Rice University, Houston, Texas, 2009 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <http://cnx.org/content/col10728/1.1/>

Cormier 2018 : Brendan Cormier (ed), *Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction*, V&A Publishing, London, 2018

Culture et Recherche n°134 : Les publics in situ et en ligne [en ligne], Ministère de la Culture et de la Communication, hiver 2016-2017 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/content/download/157595/1716693/version/3/file/Culture-et-Recherche-134-web.pdf>

Cras & Moreteau 2017 : Sophie Cras et Constance Moreteau, *Des revues pour l'histoire de l'art. Pratiques éditoriales et diffusion numérique*. Rapport, Institut national d'histoire de l'art, juillet 2017. Disponible sur <https://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-et-theorie-de-l-histoire-de-l-art-et-du-patrimoine/des-revues-pour-l-histoire-de-l-art.html>

Noual 2017 : Pierre Noual, *Photographier au musée, Guide de sensibilisation juridique à l'usage du visiteur-photographe 2017* [en ligne]. 2017 (consulté le 7 septembre 2018). Disponible sur : <https://invisu.inha.fr/fr/ressources/dossiers/droit/photographier-au-musee.html>

Lessig 2004 : Lawrence Lessig, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture*, The Penguin Press, New York, 2004. Disponible sur : <http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>

Ouvrages imprimés

Bielstein 2006 : Susan M. Bielstein, *Permissions, a Survival Guide: Blunt Talk About Art as Intellectual Property*. University of Chicago Press, Chicago, 2006.

Crews & Brown 2011 : Kenneth D. Crews, Melissa A. Brown, Control of museum art images: the reach and limits of copyright and licensing, Dans : eds. Annette Kur & Vytautas Mizaras, *The Structure of Intellectual Property Law. Can One Size Fit All?* Edward Elgar, Cheltenham, 2011.

Farchy & De La Taille 2018 (2) : Joëlle Farchy, Marie De La Taille, *Libres (petits) enfants du numérique. Communs et licences libres dans le secteur culturel*. Les Cahiers de l'EMNS, Paris, 2018.

Kaplan & Nova 2016 : Frédéric Kaplan et Nicolas Nova, *La Culture Internet des mêmes*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2016.\$

Lindeperg & Szczepanska 2017 : Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska (eds), *A qui appartiennent les images ?* Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2017.

Lurin & Morana Burlot 2017 : Emmanuel Lurin et Delphine Morana Burlot, *L'artiste et l'antiquaire : L'étude de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne*, éditions de l'INHA/éditions Picard, Paris, 2017.

Catalogues d'exposition

Copier Créer : De Turner à Picasso 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Musée du Louvre (26 avril - 26 juillet 1993), Réunion des Musées nationaux, Paris, 1993.

D'après l'antique, Musée du Louvre (16 octobre 2000 - 15 janvier 2001), Réunion des Musées nationaux, Paris, 2000.

Ressources web

Survey of GLAM Open Access policies 2.0, créé et maintenu par Douglas McCarthy et Andrea Wallace (consulté le 26 septembre 2018) : https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit#gid=1216556120.

