

ccc/ccc (72) 82



COE082286

METHODES D'UTILISATION DES MASS MEDIA

JEAN SALKIN

CONSEIL DE LA COOPÉRATION CULTURELLE

COMITÉ DE L'ÉDUCATION EXTRASCOLAIRE ET DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL

Strasbourg, le 31 octobre 1972

CCC/EES(72)82
Or. fr.

COMITE DE L'EDUCATION EXTRASCOLAIRE
ET DU DEVELOPPEMENT CULTUREL

Promotion culturelle : dimension esthétique

"Les méthodes d'utilisation des Mass-media"

par Jean SALKIN

Directeur Général de la Discothèque Nationale de Belgique

Plan général de l'étude

	<u>Page</u>
Introduction.....	1
I. <u>LES PROBLEMES DE L'INFORMATION EN MATIERE AUDIO-VISUELLE</u>	2
A. <u>Etat de la question</u>	2
B. <u>Les secteurs d'information en matière audio-visuelle</u>	2
1. Les appareillages.....	2
2. Les programmes.....	2
3. Les utilisations particulières des moyens audio-visuels et des supports existants.....	3
II. <u>LES PROBLEMES SPECIFIQUES A L'AUDIO-VISUEL</u>	4
A. <u>La radio-télévision : le problème des monopoles hertziens nationaux</u>	4
1. La décentralisation horizontale au service des programmes multi-media.....	5
2. La décentralisation verticale au service d'une diversification des programmes et des centres de diffusion.....	5
3. Conclusions et suggestions pratiques.....	8
B. <u>Les autres moyens audio-visuels</u>	10
1. Le problème de la standardisation.....	10
a. Les vertus de la standardisation.....	10
b. L'état actuel de la standardisation.....	10
c. Conséquences de l'absence de standardisation...	11
d. La standardisation : où, comment, quand ?.....	11
C. <u>Les programmes : le problème des droits d'auteur et droits voisins</u>	12

	<u>Page</u>
III. <u>LE PROBLEME DE L'ACCES AUX OEUVRES, DU DROIT DE REPRODUCTION ET DE LA DIFFUSION DES SUPPORTS DES OEUVRES</u>	13
A. <u>L'accès aux oeuvres</u>	13
1. L'état actuel de l'accès aux oeuvres.....	14
2. La liberté de photographier dans les musées doit être assurée.....	15
3. Les conditions de l'exercice de la liberté de photographier.....	16
a. La sécurité des oeuvres.....	16
b. Aménagement dans chaque musée important de locaux réservés aux photographes professionnels	16
c. Les conditions pécuniaires.....	17
d. La procédure d'octroi d'autorisation de photographier.....	17
e. Le choix des photographes.....	17
4. Le problème des collections privées.....	18
B. <u>Le droit de reproduction des oeuvres</u>	19
C. <u>La diffusion des supports des oeuvres d'art</u>	21
1. Le statut fiscal des supports des oeuvres.....	22
a. La situation fiscale actuelle.....	22
b. Les revenus fiscaux de l'audio-visuel.....	22
2. La libre circulation des supports des oeuvres...	24
D. <u>Propositions concrètes</u>	24
1. Le stade des études.....	24
a. Les problèmes techniques et administratifs...	24
b. Les problèmes juridiques.....	25
c. Les problèmes fiscaux et douaniers.....	26
	./.

	<u>Page</u>
2. Le stade de la coordination des conclusions et de la définition d'une stratégie politique réaliste.....	27
3. Le stade de la mise en pratique de la stratégie définie ci-dessus appuyée par une vaste campagne d'information sur les musées, leur patrimoine, leurs ressources, etc. Lancement d'une année internationale des musées.....	27
E. <u>Les commissions à constituer et les experts à consulter en vue de la réalisation du stade des études.....</u>	27

INTRODUCTION

Lorsque le Conseil de Coopération Culturelle du Conseil de l'Europe me confia, en automne 1970, la rédaction d'une étude exploratoire sur "L'Education artistique élargie à la dimension des mass media", la tentation fut grande de traiter un sujet aussi vaste par une série de déclarations de grands principes qui aurait permis de se cantonner dans des considérations théoriques et d'éviter l'écueil de problèmes sans doute moins prestigieux mais combien plus difficiles à aborder car à la fois concrets et complexes.

Aussi, après avoir brièvement satisfait à la théorie en rappelant la situation actuelle en matière d'éducation artistique et après avoir énuméré quelques initiatives nouvelles qui pouvaient servir d'exemple du point de vue prospectif, force me fut de réduire le champ pratique de mon étude à quelques problèmes très réels que j'avais personnellement rencontré dans l'exercice de ma profession, problèmes qui freinent considérablement toute action en faveur d'une éducation artistique par les mass media.

Il s'agissait en l'occurrence de questions ayant trait à l'accès aux oeuvres d'art, au droit de reproduction et à la diffusion des supports des oeuvres.

Les commentaires que l'International Publishers Audio-visual Association (I.P.A.A.) fit parvenir au Conseil de l'Europe au sujet de cette étude confirma largement l'option que j'avais prise, tout en l'élargissant considérablement.

C'est ainsi qu'aux questions que mon étude soulevait vinrent s'ajouter d'autres problèmes pratiques auxquels tous les agents de diffusion (éditeurs, producteurs, programmateurs, réalisateurs, animateurs, etc...) restent particulièrement attentifs car ils semblent conditionner très étroitement tout développement futur de l'éducation artistique par les mass media.

Ce sont donc ces questions, que l'on peut qualifier de "problèmes d'intendance", que cette nouvelle étude aborde sans avoir la prétention d'aller beaucoup au-delà d'un simple inventaire pour nombre d'entre eux. D'autre part, dans le désir d'être aussi complet que possible, le présent rapport reprend les textes pertinents de l'étude précédente, non sans les avoir considérablement élagués et, parfois même, restructurés.

I. LES PROBLEMES DE L'INFORMATION EN MATIERE AUDIO-VISUELLE

A. Etat de la question

La nécessité de créer des structures permettant une information permanente en matière audio-visuelle est à l'heure actuelle universellement admise. Toutefois, si cette information est particulièrement importante du fait du caractère essentiellement expérimental - donc évolutif et changeant - de l'ensemble de l'industrie, il ne faut pas se cacher le fait qu'il sera, pour cette raison même, très difficile de résoudre les problèmes que son existence implique.

En effet, chacun des aspects du traitement de l'information qu'implique tout dispositif systématique pose ses problèmes spécifiques : recueil de l'information, sa centralisation, son tri, sa coordination, son stockage, sa restitution, sa rediffusion.

En outre, l'information en matière audio-visuelle couvre au moins trois secteurs différents : les appareillages (hardware), les programmes (software) et les utilisations particulières des uns et des autres.

B. Les secteurs d'information en matière audio-visuelle

1. Les appareillages

Il s'agit d'établir un inventaire permanent des appareillages audio-visuels disponibles tant au niveau des besoins scolaires qu'à ceux de l'éducation permanente et de l'animation culturelle. Jusqu'ici rien de systématique ne semble avoir été tenté dans ce sens. Force nous est de nous en tenir aux catalogues commerciaux édités à l'occasion des grandes foires spécialisées telles que la Photokina et la Didacta, aux revues spécialisées et aux listes de matériel agréé éditées périodiquement par certains Ministères de l'Education Nationale ou offices parastataux tels que l'OFRATEM. Il est certain, cependant, qu'il serait du plus haut intérêt tant sur le plan pédagogique qu'industriel de pouvoir disposer d'un inventaire complet et permanent des appareillages audio-visuels disponibles, comprenant notamment une évaluation aussi objective que possible des performances de chaque type de matériel.

Comme il s'agit de matériels produits et distribués dans le monde entier, c'est au niveau international que ce type d'inventaire devrait être entrepris ou, tout au moins, coordonné.

2. Les programmes

Comme la plupart des programmes ont une nationalité d'origine unique, la création de catalogues par sujet devrait être entreprise d'abord au niveau national.

./.

Ce n'est qu'en une deuxième étape qu'une coordination internationale pourrait être réalisée qui permettrait non seulement d'assurer une meilleure diffusion de chaque programme mais encore d'éviter les doubles emplois tant au niveau des sujets particuliers qu'à celui des projets globaux.

L'I.P.A.A. insiste pour que ce genre de catalogue central ne se limite pas aux sujets scolaires mais couvre, plus largement, tous les secteurs culturels et d'information générale.

Ici, bien sûr, le problème fondamental c'est l'adoption d'un système de classification universel et la création d'une terminologie commune. Il semble que ces questions fassent l'objet d'études entreprises par l'UNESCO et qu'un travail considérable de déblayage ait été déjà réalisé par certains centres nationaux, en République Fédérale d'Allemagne notamment.

Quoi qu'il en soit, l'expérience la plus diversifiée en Europe en matière de classification, stockage et restitution de programmes audio-visuels est sans doute celle sur le point de s'achever à l'ORTF à Paris où le gigantesque travail de traitement par ordinateur des archives audio-visuelles de la télévision française fut entrepris il y a quelques années en collaboration avec la SEMA.

3. Les utilisations particulières des moyens audio-visuels et des supports existants

Mais il ne suffit pas de cataloguer les appareillages d'une part et les programmes d'autre part ; encore faut-il déterminer quelles en sont les utilisations possibles.

Depuis le cas individuel de tel professeur d'un petit village du Luxembourg qui utilise des disques de musique folklorique pour enseigner la géographie jusqu'à la définition d'une pédagogie générale des moyens audio-visuels, n'y aurait-il pas place pour un recensement permanent des utilisations particulières des moyens audio-visuels et des supports existants, recensement qui comprendrait, si possible, une méthode d'évaluation des expériences développées dans ce sens ? Si, faute de structures adéquates, un tel recensement peut sembler difficile au niveau international, il est parfaitement réalisable dans le cadre de chacun des pays membres du Conseil de l'Europe, pour autant que ceux-ci soient sensibilisés au problème.

C'est sans doute dans ce sens que le Conseil de l'Europe pourrait exercer une influence constructive en formulant un certain nombre de recommandations aux gouvernements des pays membres.

./.

II. LES PROBLEMES SPECIFIQUES A L'AUDIO-VISUEL

Les moyens audio-visuels sont des moyens nouveaux : certains ne sont largement répandus que depuis quelques années seulement ; d'autres - et non des moindres - sont encore en gestation. Il est donc normal qu'ils connaissent des difficultés de croissance qui, en freinant leur propre développement, contrarient la mise en oeuvre d'une politique d'éducation artistique à travers eux.

Tout d'abord, il y a en Europe un problème politique lié au fait que la radio et surtout la télévision ont pris une avance considérable sur les autres moyens audio-visuels : c'est le problème posé par l'existence de monopoles hertziens nationaux.

Ensuite, au niveau de ces autres moyens audio-visuels, il y a, d'une part, le problème de la standardisation des appareillages et, d'autre part, le problème des droits d'auteur et droits voisins pour ce qui concerne les programmes.

A. La radio-télévision : le problème des monopoles hertziens nationaux

En Europe, les différents Etats ont créé, sous leur contrôle plus ou moins étroit, des monopoles hertziens dont les statuts comportent deux interdictions formelles complémentaires :

- Interdiction à des tiers de diffuser par les ondes et, par extension, par câbles tout signal sonore ou audio-visuel : c'est l'objet du monopole.
- Interdiction à ce monopole - et c'est là la conséquence logique de l'énorme pouvoir conféré grâce à cette exclusivité - de poursuivre des opérations autres que celle de diffusion. En d'autres termes, il est interdit aux monopoles hertziens d'entreprendre des activités pouvant créer des conditions anormales de concurrence à l'égard du secteur privé.

Depuis lors, les problèmes ont singulièrement évolué. La télévision par câbles a fait son apparition et, chaque jour, gagne du terrain, grâce aux choix plus diversifiés qu'elle permet.

La vidéo-cassette s'apprête à conquérir le marché en proposant au public de constituer lui-même ses programmes.

Enfin, diverses expériences "multi-media", menées grâce à l'appui de la télévision, ont démontré l'efficacité, dans certains cas précis, de la complémentarité de l'audio-visuel, du document écrit et du contact personnel. Et qui peut prévoir ce que nous réserve l'avenir.

./.

Cependant, une chose est certaine : la diversité des nouveaux media et des nouvelles techniques qui conditionnent leur utilisation s'accommode mal de l'existence des monopoles hertziens. Force nous est de constater que, si ceux-ci ont joué un rôle constructif à une certaine époque (il suffit de comparer le niveau qualitatif moyen des télévisions américaines et européennes pour s'en convaincre) ; ils risquent de devenir un facteur stérilisant au cas où leurs statuts ne seraient pas considérablement assouplis.

Cet assouplissement devrait poursuivre un double but :

- rendre possible une collaboration plus étroite avec d'autres institutions tant publiques que privées en vue de déboucher sur des projets multi-media parfaitement adaptés à leur objet : c'est la décentralisation horizontale ;
- encourager la diversification des programmes produits en admettant la création, dans des conditions à définir, de centres régionaux et locaux de diffusion de programmes par câbles : c'est la décentralisation verticale.

1. La décentralisation horizontale au service des programmes multi-media

Il est clair que là où la radio et la télévision sont constituées en monopole, la collaboration entre les différents media n'est actuellement possible que dans des cas précis : l'Open University en Grand-Bretagne en est sans doute l'exemple le plus spectaculaire. Aussi a-t-il fallu une loi pour la réaliser.

D'autres projets de collaboration existent mais ont fait couler beaucoup d'encre en raison même des statuts différents des partenaires : monopole public d'une part et entreprises commerciales et privées d'autre part. Il s'agit, notamment, de la Société Vidéogramme de France créée conjointement par l'ORTF et le groupe Hachette.

2. La décentralisation verticale au service d'une diversification des programmes et des centres de diffusion

A l'heure actuelle, en Europe, le câble ne sert qu'à diffuser, dans un éventail de choix plus vaste que celui que permet l'antenne, les programmes transmis par les grands monopoles hertziens.

./.

Cependant, face au processus de concentration des forces économiques, politiques et d'information écrite, les possibilités que permet l'utilisation de câbles prennent toute leur signification. En effet, à l'instar de ce qui se fait outre-Atlantique, le câble pourrait servir à transmettre des programmes produits par des centres régionaux et locaux.

Ceux-ci pourraient être créés dans le cadre d'un statut visant à leur permettre d'exercer une action complémentaire, voire corrective, à l'égard des monopoles existants.

Quelques exemples existent déjà de ce type de complémentarité particulièrement riche en possibilités.

Aux U.S.A., par exemple, il entre dans les servitudes des stations privées de télévision par câbles de consacrer une partie de leur temps de diffusion à des programmes d'origine locale. Ici, des perspectives intéressantes s'ouvrent non seulement au profit du secteur culturel traditionnel mais encore au niveau de nouvelles formes de participation des citoyens à la vie locale et régionale. Aux Pays-Bas également, le gouvernement a autorisé la création d'une station privée de télévision par câbles spécialisée dans la diffusion de programmes culturels régionaux.

Mais c'est au Québec que s'est développée l'expérience qui semble avoir été menée le plus loin dans ce sens. Le journal *Le Monde* en faisait état dans son édition du 24 mai 1972 sous le titre "Le petit écran, nouvelle place du village" :

"Dans les petites villes ou les quartiers, on peut, en tournant le bouton du récepteur, entre 18 h et 20 h 30, et moyennant une modeste redevance mensuelle, prendre le programme fait spécialement pour la cité et par ses habitants,

On trouve quelque part dans l'agglomération un studio aménagé de façon rudimentaire qui, les caméras en plus, évoque les installations de la radio de l'époque héroïque. Le programme horaire est fait par un comité local de quelques habitants, bénévoles, sans mandat représentatif et qui périodiquement sont renouvelés. Là viennent les gens du pays qui ont quelque chose à dire. Aucun barrage ; chacun a le droit de communiquer et ce droit est inviolable et sacré.

Faite par des amateurs bricoleurs, les émissions sont aussi peu artistiques que possible ; elles sont brutes, peu soignées au point de vue du tournage, du cadrage, de la lumière et du son. C'est cette manière fruste qui donne à l'image et aux paroles vérité et authenticité. La télévision est démythifiée et perd tout caractère cérémonial.

./.

Défilent devant le téléspectateur local les médecins et les hommes de loi du quartier qui donnent des consultations élémentaires ; les parents d'élèves ; des directeurs d'école ou des inspecteurs qui leur répondent ; le maire et les élus municipaux qui commentent le budget communal et des projets d'équipement collectif ; les animateurs sportifs et de loisirs ; les commerçants de la place, etc.

Le petit écran est la place du village où chacun viendrait et parlerait simultanément à tous et à chacun comme on imagine que l'étaient certains forums antiques.

Les services sont gratuits : la publicité est proscrite. L'autocontrôle, qui est souvent hypocrisie à grande échelle, s'institue spontanément dans ces petites communautés où tout le monde se connaît...

Naturellement, cette télévision familière ne suffit pas à contenter le public. Le cadre est trop étroit pour les grands spectacles et les problèmes majeurs. Le téléspectateur prend donc aussi les programmes nationaux, mais les enquêtes disent que le public donne sa préférence à l'émission communautaire.

Il faut bien voir que la formule institue un rapport nouveau entre l'administration et le citoyen... L'échange audio-visuel rééquilibre au profit du citoyen, les poids respectifs de l'administration et des administrés..."

L'expérience est évidemment passionnante mais, comme le souligne Pierre Schaeffer dans son étude "Evolution des réseaux de télévision de services publics" (x) "... il est aujourd'hui trop tôt pour dire si, en passant du stade expérimental à une formule généralisée, l'opération d'éducation des adultes engagés au Québec fera l'objet d'une récupération analogue (à celles qui ont eu lieu en Côte d'Ivoire et au Niger). Notons seulement que ce qui faisait l'originalité et l'intérêt (de cette expérience) - une structure qui permettait à l'initiative des centres régionaux des groupes locaux de se manifester, la participation des éduquants à l'élaboration de programmes conçus en fonction de leurs besoins, l'accent mis sur l'animation bénévole et l'auto-éducation, la possibilité permanente pour les usagers d'agir sur les dispositifs - risque d'inquiéter le pouvoir au moment où le projet multi-media vise 50 % de la population du Québec : l'initiative laissée à la base ne risque-t-elle pas de favoriser les minorités actives, en l'occurrence le mouvement séparatiste ?"

Ainsi donc, si l'on a beaucoup insisté sur l'enrichissement qu'implique la transformation de notre planète en "village global" grâce aux mass media, il me semble que cette

./.

(x) Doc. CCC/EES (72) 36, dans la Série "Télévision : techniques nouvelles de diffusion et développement culturel".

démarche ne pourrait rester qu'artificielle si elle ne s'accompagnait parallèlement d'une meilleure intégration de chaque être humain dans son environnement immédiat.

Or, ce sont ces mêmes media qui peuvent désormais encourager cette participation plus étroite à la vie sociale, politique et culturelle locale.

Encore faudrait-il que les statuts des monopoles hertziens nationaux en Europe soient assouplis dans ce sens.

3. Conclusions et suggestions pratiques

Qu'il s'agisse de décentralisation horizontale ou verticale, il est bien évident que la tâche ne sera pas simple. Sur le ton prophétique qui convient à la solennité d'un engagement à contre-courant, Pierre Schaeffer l'a démontré clairement qui écrit, au sujet des monopoles hertziens :

"Sous le couvert des valeurs éternelles et du droit au savoir, s'esquisse une opération qui chuchotte, dans le secret des antichambres institutionnelles, ses vrais motifs : encore et toujours, occuper le terrain, raffermir son monopole, vendre à coup sûr à une clientèle captive, cette fois au sens strict, un produit qui, dans le bouleversement de toutes les relations sociales, reste, seul, traditionnel..."

Il devient alors nécessaire de jeter sur ces réalités inquiétantes le marteau de l'idéologie : tel est bien la fonction des discours rassurants sur le respect des libertés individuelles et collectives, des références à la déontologie devenue plus que jamais nécessaire dans l'entrelacement subtil des vrais besoins et des faux motifs (ou l'inverse) ; tel est le rôle des experts, chargés de garantir, preuve technique à l'appui, que nous allons à grands pas vers l'autonomie, la diversification, l'individualisation, la restitution, enfin aux téléspectateurs aliénés, de leurs responsabilités de choix. Les multiples possibilités qu'offre, théoriquement, la panoplie des nouvelles techniques, fournissent à ces experts des arguments apparemment convaincants...

... C'est dans ce contexte de contradictions menaçantes que se dessine l'avenir des réseaux de services publics. L'évolution interne conduit, elle aussi, à cet épuisement des ressources, qui sont hommes. Quel professionnel me contredira quand j'affirme qu'à la radio-télévision, la marge d'initiative des responsables n'a cessé de se réduire, surtout au cours des dix dernières années. Des "impératifs de gestion" de plus en plus stricts, une censure de plus en plus susceptible, ont progressivement dénaturé leurs intentions. Le directeur ou l'animateur de ce qui fut un réseau de communication ne sont plus aujourd'hui que les servants d'une machine démesurée, qui fonctionne pour elle-même, sans autre but que sa propre existence...." ./. .

Et Pierre Schaeffer de conclure :

"S'agit-il de câbles ? Le monopole des télécommunications reste, entre les mains de l'Etat, un frein puissant. Nul doute qu'il ne le lâche que moyennant les plus expresses garanties d'intéressement et de contrôle." (1)

Dès lors, comment en sortir s'il faut, comme le suggère la dure analyse de Schaeffer, renoncer même à l'idée d'une réforme par l'intérieur : "... Que peut-on attendre de la masse des travailleurs des mass-media, regroupés dans leurs syndicats ou leurs corporations ? Son influence ne joue-t-elle pas presque toujours dans le sens de la sécurité et du conformisme, auxquels elle aspire instinctivement, sous couvert de défense du service public ?" (2)

Au niveau de la décentralisation horizontale, des solutions comme l'accord ORTF-Hachette aboutissent à une concentration de moyens plutôt qu'à une diversification. Les autres éditeurs ne s'y sont pas trompés qui ont protesté vigoureusement contre cette entente. Il semble donc que, dans l'intérêt d'une information audio-visuelle optimale, les possibilités de collaboration entre les différents media devraient être examinées de manière systématique par des représentants qualifiés des organismes de radio et de télévision, des producteurs d'autres media - notamment l'important secteur de l'édition, audio-visuelle ou non - et des autorités éducatives. Cette concertation aurait pour but immédiat de formuler des recommandations concernant les formules possibles de collaboration multi-media.

Quant à la décentralisation verticale, l'initiative québécoise semble ouvrir une voie nouvelle : la création de stations de diffusion par câbles sous la tutelle, totale ou partielle, d'entités publiques autres que l'Etat (municipalité, province, arrondissement, département, etc...) c'est la "community television". Ainsi, tout en offrant les garanties indispensables d'imperméabilité à la démagogie commerciale, un tel réseau diversifié permettrait d'introduire la pluralité des points de vue et des opinions.

En outre, par les contacts étroits et permanents qu'elle implique avec la base, c'est-à-dire l'homme de la rue, la community TV s'assurerait l'apport constant d'un sang neuf tout en encourageant, par son système de participation volontariste, l'auto-éducation progressive des citoyens.

Tous les professionnels de l'audio-visuel savent qu'il faudra revoir, dans un avenir proche, le problème des monopoles. Les Etats eux-mêmes se trouvent dans l'expectative. Mais, faute de réglementation générale, ils ont tendance à se regarder comme des chiens de faïence et à temporiser.

C'est ici que le Conseil de l'Europe peut jouer un rôle important en prenant l'initiative de réunir tous ceux qui peuvent contribuer à dégager des recommandations aux Etats membres. ./.

B. Les autres moyens audio-visuels

Ce n'est un secret pour personne depuis la VIDCA de mars 1972 que l'industrie audio-visuelle piétine au niveau de la vidéo-cassette. Après l'euphorie des débuts qui claironnait la constitution au cours de la prochaine décennie d'une industrie multi-milliardaire (en dollars !), il semble que soit venu le temps de la réflexion. Cette réflexion se fait selon deux axes précis : le problème de la standardisation des appareillages et le problème des droits grevant les programmes.

1. Le problème de la standardisation

a. Les vertus de la standardisation

Faut-il rappeler le succès foudroyant du disque longue durée dès la fin des années 1940 ? S'il s'est largement répandu dans tous les milieux, c'est en vertu de sa standardisation autour de deux vitesses clé, le 33t. et le 45t., correspondant aux besoins de deux types de consommation.

Par contre, la bande magnétique traditionnelle, cependant supérieure sous bien des aspects au disque longue durée, doit sa limitation à des usages marginaux à l'absence de standardisation (différences au niveau du diamètre des bobines, du placement des têtes de lecture, du nombre de pistes d'enregistrement, du nombre de vitesses, de la disposition des pistes : ainsi les bandes stéréophoniques américaines sont incompatibles avec les magnétophones monophoniques européens, etc...)

C'est sans doute cette analyse de l'échec de la bande traditionnelle qui a poussé Philips à céder gratuitement aux autres producteurs son brevet sur les musicassettes : la firme hollandaise imposa ainsi la standardisation de ce nouveau support sonore à l'échelle internationale.

b. L'état actuel de la standardisation

Dans le domaine de la vidéo-cassette, la standardisation est encore à faire. On se reportera, à ce sujet, à l'étude de Jean-Claude Batz "La vidéo-cassette" (*), où en janvier 1972, l'auteur dénombrait cinq procédés fondamentaux : le magnétoscope à cassettes, l'E.V.R., le système holographique Selectavision, le vidéo-disque Teldec, les procédés utilisant le film super 8 en cassette.

A ces procédés, il faut en ajouter un sixième qui vient d'être annoncé par Philips : le disque vidéo long play (VLP).

Ce système comprend essentiellement un disque d'un nouveau type ressemblant à un microsillon classique dont l'une des faces fournit un programme en couleur d'une durée de 30 à 45 minutes.

./.

(*) CCC/EES (72) 4, dans la série "Télévision : Nouvelles techniques de diffusion et développement culturel".

Pour lire ce microsillon, un nouveau type de tourne-disques a été développé, équipé d'un lecteur optique à laser ultra fin. Le système offre une très grande souplesse d'utilisation : arrêt sur l'image, ralenti progressif, accéléré et même marche arrière.

Le VLP, du format microsillon classique d'électrophone, est fait d'un matériaux de même nature mais l'absence de contact mécanique qu'implique la lecture optique permet d'éliminer toute usure du disque ou du lecteur.

Comme le procédé de fabrication des microsillons VLP est très proche de celui des disques d'électrophone, on prévoit une réduction considérable du prix des programmes, facteur essentiel pour leur diffusion dans le grand public. De plus, par sa grande capacité de stockage (plus de 45.000 images couleur), le VLP offre la possibilité de constituer chez soi une véritable bibliothèque visuelle, par exemple d'objets d'art. Il faut encore souligner le fait qu'à l'intérieur même de certains de ces six systèmes, il existe des normes différentes. Ainsi, au niveau des magnétoscopes, on constate des divergences sérieuses en matière de vitesse de défilement, de largeur de bandes utilisées, du système de chargement (open reel ou cassette), etc., de sorte que l'on peut affirmer qu'à l'heure actuelle le marché est caractérisé avant tout par l'incompatibilité générale (ce n'est d'ailleurs que très récemment qu'a pu être levée l'incompatibilité entre magnétoscope de même type d'une même marque !).

c. Conséquences de l'absence de standardisation

Ce qui caractérise la production de programmes audiovisuels quels qu'ils soient, c'est leur coût élevé. Par conséquent, la rentabilisation des investissements importants nécessaires n'est possible que dans le cadre d'une très large diffusion qui, à son tour, implique une standardisation rigoureuse ; il s'ensuit que l'essor de l'ère audio-visuelle est fonction avant tout de la standardisation.

Comment se fera-t-elle ? Est-il possible d'en accélérer la réalisation ?

d. La standardisation : où, comment, quand ?

Il est illusoire de vouloir jouer un rôle quelconque dans l'âpre lutte commerciale déjà engagée entre les puissants monopoles audio-visuels pour la définition d'un standard universel.

./.

Tout au plus peut-on prévoir qu'à l'instar de ce qui se passe dans le domaine sonore (disques et bandes magnétiques), deux standards seront retenus, l'un ayant pour but uniquement la reproduction, l'autre l'enregistrement et la reproduction. Cependant, il n'est peut-être pas inutile d'examiner dans quelle mesure le Conseil de l'Europe pourrait, par des recommandations adéquates, encourager l'installation de moyens audio-visuels compatibles dans un secteur, limité certes, mais certainement ouvert à ce genre de problèmes. Je veux parler des musées.

De plus en plus, les responsables des musées comprennent que leurs institutions ne peuvent plus, à notre époque, se limiter à des tâches de conservation ou de recherche scientifique. En effet, les musées ont un rôle essentiel à jouer en matière d'éducation permanente et de développement culturel. Dans cette tâche de sensibilisation à l'art et aux problèmes de la création artistique, les moyens audio-visuels constituent un auxiliaire important. Encore faudrait-il que les programmes produits puissent circuler de musée en musée de manière à permettre leur amortissement.

Il conviendrait donc que le Conseil de l'Europe sensibilise les associations internationales et nationales de musées à ce problème spécifique.

Cependant, dans ce domaine également, il faut éviter de se faire trop d'illusions. En effet, si l'installation de matériel compatible dans les musées est souhaitable sur le plan international, il est plus que probable que ces mêmes grandes institutions publiques subiront de fortes pressions politiques et économiques de la part des grands trusts nationaux : c'est ainsi que les musées se verront encourager à acheter du matériel Philips aux Pays-Bas, Siemens en République Fédérale d'Allemagne, Thompson Houston en France, etc. D'où des standards différents. Mais il est probable que cette même loi des grands trusts jouera en faveur de la standardisation au niveau national.

C'est pourquoi le Conseil de l'Europe devrait tout d'abord orienter ses recommandations en faveur de la standardisation auprès des différents gouvernements qui, par l'intermédiaire de leurs Ministres compétents, pourraient entreprendre une action que l'on peut espérer voir réussir.

C. Les programmes : le problème des droits d'auteur et droits voisins

Ce problème dépasse le cadre de cette étude car il relève, essentiellement, du droit privé. Des négociations sont en cours partout dans le monde entre les producteurs de programmes et les institutions qui représentent les auteurs, comédiens, musiciens et créateurs audio-visuels à divers niveaux.

La matière est complexe en soi mais elle est rendue d'autant plus ardue que nul n'est en mesure de prévoir ni l'ampleur future de la diffusion, ni par quels moyens celle-ci se réalisera.

Il n'est d'ailleurs pas exclu que ces problèmes soient progressivement tranchés par la voie judiciaire, les tribunaux étant saisis de cas d'espèces successifs.

III. LE PROBLEME DE L'ACCES AUX OEUVRES, DU DROIT DE REPRODUCTION ET DE LA DIFFUSION DES SUPPORTS DES OEUVRES

A. L'accès aux oeuvres

Le problème essentiel que pose l'accès aux oeuvres, c'est la possibilité et le droit de photographier (3).

Ce n'est un secret pour personne que le rôle des agents de diffusion (éditeurs, producteurs, programmeurs, animateurs) est freiné, dans le domaine des arts plastiques, par le coût sans cesse croissant des techniques de reproduction en couleur, depuis les problèmes posés par la photographie jusqu'à ceux de la photogravure sans compter toutes les difficultés administratives que l'existence et la gestion de ces techniques impliquent. Pour ce qui concerne les éditeurs, en particulier, l'apparition de la couleur et son développement foudroyant dans les publications les ont contraints de renouveler de fond en comble leur documentation iconographique en quelques années. Il en est résulté une augmentation très sensible du prix de fabrication des livres d'art, car aux travaux de recherche du documentaliste se sont ajoutés ceux du photographe et de l'imprimeur.

Dans ce domaine, il semble que les charges que font peser certains musées à titres divers sur les éditeurs et producteurs audio-visuels, soient de nature, soit à inhiber la diffusion des oeuvres d'art, soit à contraindre tel éditeur ou producteur particulier de substituer à l'oeuvre que le contexte appelle tout naturellement, une autre oeuvre, moins bien intégrée à l'ouvrage, peut-être même inférieure qualitativement, et cela pour des raisons économiques.

De ce fait, les exigences de certains musées risquent de nuire à l'intégrité intellectuelle de l'ouvrage envisagé.

Il paraît donc indispensable d'encourager dans toute la mesure du possible le travail des éditeurs et producteurs, sans toutefois porter préjudice à la bonne conservation des oeuvres.

./.

Dans ce sens, il serait souhaitable qu'une collaboration active s'établisse entre les musées et les agents de diffusion dont une première étape consisterait à favoriser une meilleure compréhension mutuelle de leurs problèmes respectifs.

En fait - les paragraphes suivants le démontreront à suffisance - nous sommes très loin du compte.

1. L'état actuel du problème de l'accès aux oeuvres

Ce qui caractérise la situation actuelle, c'est l'incohérence, voire même l'anarchie des rapports qui existent entre les musées et les agents de diffusion. Là même où une certaine réglementation existe, la pratique démontre qu'elle n'est respectée que très partiellement lorsqu'elle n'est pas totalement contournée.

Sauf quelques rares exceptions (4), la tendance générale actuelle évolue vers la création de monopoles de fait du droit de photographier au profit des musées eux-mêmes (5). A ce monopole de fait viennent encore s'ajouter d'autres contraintes : tarifs élevés payables à la commande, prétention de contrôler toute la carrière du cliché dans le fonds de l'éditeur ou des producteurs, perception de droits successifs en cas de réemploi de la photo, etc.

Quant aux musées qui ne détiennent pas encore ce monopole de fait, la plupart d'entre eux pratiquent une politique qui doit nécessairement y aboutir. Ils accélèrent la constitution de photothèques créées sous leur égide dont les clichés sont mis en location à des prix identiques à ceux des agences photographiques privées. Outre l'aspect discutable de cette concurrence préjudiciable déjà livrée aux initiatives privées grâce aux deniers d'établissements publics, nombre de musées n'hésitent pas à poursuivre cette pratique jusqu'à sa conséquence logique : le monopole de l'image. Dans ce but, il leur suffit de restreindre peu à peu les autorisations de photographier octroyées plus libéralement par le passé aux demandeurs de l'extérieur. Sans jamais prendre de décision de principe à ce sujet, certains musées comptent arriver à leurs fins de façon détournée : hausse arbitraire des tarifs photographiques, retards considérables dans l'octroi des autorisations de photographier, diminution unilatérale des heures réservées aux prises de vues, constitution au pied levé de listes d'objets d'art subitement déclarés "non photographiables" (6), contrôle tatillon et limitatif de l'usage des photographies une fois celles-ci prises, etc.

Il semble même que certains musées permettent le travail des photographes particuliers, mais en réclamant pour chaque prise de vue, outre des droits importants, un double destiné à leur photothèque particulière. Sans préjuger des objectifs ultimes de cette politique, il est certain que, le moment venu, la tentation sera grande d'exclure les photographes indépendants et de vivre en circuit fermé grâce à la location des doubles, tout en augmentant, grâce aux nouveaux revenus perçus, la photothèque ainsi créée.

Mieux encore, il existe des musées qui ont suivi cette procédure et qui, de temps à autre, autorisent encore l'exercice des photographes privés, à condition qu'à chaque utilisation de leur cliché par un agent de diffusion, un droit leur soit versé. En d'autres termes, les musées s'arrogent ainsi un véritable droit d'auteur sur les photographies qu'ils n'ont pas prises eux-mêmes, mais simplement autorisées, se substituant, en fait, tant à l'artiste créateur de l'oeuvre d'art, qu'au photographe créateur du cliché.

D'après l'enquête que nous avons pu mener dans différents milieux, y compris celui des musées, personne ne défend sérieusement une situation de monopole. Si certains musées s'y laissent aller néanmoins, c'est à défaut, d'une part, de réglementation générale et, d'autre part, de subventions d'acquisition suffisantes pour leur permettre d'enrichir leurs collections. Il leur est donc d'une grande tentation de parfaire leurs ressources propres en percevant des droits qui ont un caractère nécessairement arbitraire.

Il est également bien évident qu'une concurrence loyale entre photothèques, photographes professionnels et agences, assure une excellente qualité d'ektachromes tout en garantissant une rapidité d'exécution ainsi que la fixation des droits à des niveaux compétitifs.

2. La liberté de photographier dans les musées doit être assurée

Aux raisons idéologiques soulignées ci-dessus, ainsi qu'aux raisons économiques mises en évidence, vient encore s'ajouter une raison morale qui plaide, elle aussi, et de la façon la plus convaincante, pour le rétablissement de la liberté entière de photographier dans les musées.

La majorité des musées sont des institutions, soit nationales, soit municipales, subventionnées par les pouvoirs publics grâce à des fonds fournis par les contribuables. Les objets d'art qui s'y trouvent ont été achetés grâce aux deniers publics. Ils appartiennent donc à la communauté qui a non seulement payé pour leur acquisition, mais qui continue à payer pour leur conservation et leur exposition.

Ces considérations sont tout aussi valables pour bien des musées privés dont les exemples les plus significatifs existent aux Etats-Unis. En effet, la création de ces musées est faite par des donations exonérées d'impôts. En fin de compte donc, ce sont les contribuables dans leur ensemble qui ont financé l'opération et qui continuent à en supporter les frais de fonctionnement. Bref, qu'il s'agisse d'institutions publiques ou privées, il semble difficilement contestable que le contenu des musées soit la propriété de toute la communauté. Il ne devrait donc y avoir aucune restriction pour permettre l'accès du public à ces oeuvres et objets, soit directement, soit indirectement.

3. Les conditions de l'exercice de la liberté de photographeur

a. La sécurité des oeuvres

Dans son Bulletin Intérieur n° 12 du 1er octobre 1969, le Syndicat National des Editeurs (France) affirmait :

"La liberté de photographeur doit s'accompagner de la sécurité des oeuvres d'art. Les éditeurs sont donc disposés à envisager avec la Direction des Musées toutes mesures propres à cette protection."

Si le S.N.E. traite du problème de la sécurité, c'est que pendant des années ses membres ont essayé des refus motivés, semble-t-il, pour des raisons de sécurité les plus incohérentes. D'autre part, force leur est de constater l'existence d'inconséquences techniques sur le plan de la protection des oeuvres d'art (7).

Toutefois, il semble que récemment, les autorités françaises compétentes aient rédigé pour le compte des musées un document technique important, relatif au genre et à l'intensité de la puissance électrique qui pouvait être utilisée en toute sécurité pour photographeur les oeuvres d'art (8).

Par ailleurs, il n'est pas impossible que des réunions du Conseil International des Musées (ICOM) aient eu lieu à ce sujet précisément.

Il conviendrait donc de réunir ces différents documents en vue d'un examen attentif. Au cas où les conclusions dégagées devraient s'avérer insuffisantes, une commission technique devrait être nommée pour déposer des conclusions définitives en la matière, conclusions qui pourraient ensuite être diffusées sous forme de brochures à tous les intéressés.

b. Aménagement dans chaque musée important de locaux réservés aux photographes professionnels

Par ailleurs, les éditeurs ont souvent exprimé le voeu que les autorisations de photographeur soient généralisées pendant toutes les heures de fermeture des musées. Cette solution constituerait une étape provisoire satisfaisante en attendant l'aménagement, dans chaque musée important, de locaux exclusivement réservés aux professionnels de la photographie.

Sur ce point, il n'est pas inutile de souligner le fait qu'en France, tout au moins, le Directeur Général de la Réunion des Musées Nationaux a donné sa pleine approbation à cette suggestion qui fut formulée, en l'occurrence, par le S.N.E.

./.

c) Les conditions pécuniaires

Pour toutes les raisons exposées ci-dessus, il serait non seulement souhaitable mais équitable que les musées ne perçoivent aucun droit de photographeur. Par contre, il semble parfaitement légitime qu'ils demandent aux photographes ou agents de diffusion une taxe visant à couvrir les frais réels entraînés par l'application de cette liberté de photographeur. Il s'agit notamment de la couverture d'heures supplémentaires prêtées par le personnel du musée du fait des travaux photographiques, le déplacement éventuel d'oeuvres, la consommation électrique, etc...

Il conviendrait toutefois que ces taxes soient strictement réglementées pour que des mesures arbitraires ne les transforment pas en droit de photographeur déguisé (9).

d) La procédure d'octroi d'autorisation de photographeur

Il semble qu'avec le temps, la procédure d'octroi d'autorisation se soit considérablement compliquée et ralentie. Il n'est pas infrequent d'entendre les éditeurs ou producteurs parler de délais de 6 à 12 mois entre la rentrée de leur demande d'autorisation et l'octroi de celle-ci. Il va de soi que de telles lenteurs sont de nature, non seulement à bouleverser les programmes d'édition et de production cependant très stricts, mais encore, dans certains cas-limites, à en interdire purement et simplement la réalisation.

Il serait donc souhaitable que les demandes d'autorisation de photographeur soient simplifiées au maximum et que des suites rapides leurs soient données.

e) Le choix des photographes

Il est normal que tout éditeur ou producteur d'un ouvrage sur l'art cherche à en rester le maître et l'unique responsable, depuis l'origine du projet jusqu'à sa réalisation concrète en passant par les innombrables et indispensables démarches techniques, administratives et artistiques qu'il effectue inévitablement en cours de route. Perdre le contrôle, ne fut-ce que d'une étape de la réalisation d'un produit relevant de sa responsabilité globale, constitue une entorse grave, non seulement à sa responsabilité professionnelle, mais également à son intégrité intellectuelle.

C'est pourquoi les éditeurs et producteurs désirent choisir eux-mêmes l'opérateur qu'ils vont charger de photographeur dans les musées pour leur compte.

Or le maître d'oeuvre n'a pas toujours cette possibilité. En effet, nombre de musées ont accordé le monopole photographique - démarche par ailleurs fort discutable sur le plan juridique - à un photographe de leur choix par lequel le maître de l'ouvrage est obligé de passer et qu'il doit rémunérer à des tarifs fixés par le musée, quelle que soit la qualité des clichés fournis.

./.

Les éditeurs et producteurs n'admettent pas cette procédure et ne cachent pas les raisons de leur mécontentement :

- Le recrutement des photographes des musées se fait à des barèmes d'Etat beaucoup plus bas que ceux pratiqués par les photographes professionnels indépendants. La conséquence inévitable de cette situation, c'est la médiocrité relative du travail.
- Le caractère inamovible de ces photographes une fois nommés, n'encourage guère la méticulosité du travail. En outre, comme ces photographes officiels n'ont aucun compte à rendre aux clients extérieurs avec lesquels ils ne sont même pas en contact, ils perdent rapidement l'esprit critique que leur imposerait l'obligation de se justifier, voire de faire leur autocritique.
- L'importance des effectifs des départements photographiques des musées n'est que très rarement proportionnelle - et cela uniquement par hasard - à l'ensemble des demandes extérieures de clichés photographiques. En effet, la nomination de cadres supplémentaires dépend de facteurs totalement étrangers à la demande (conjoncture économique, conjoncture politique, tempérament personnel du conservateur, priorités à fixer à l'intérieur de budgets toujours trop étriés, etc.). Il s'ensuit que les départements photographiques sont toujours surchargés de travail, ce qui allonge les délais de fourniture des clichés demandés.

Par contre, si les éditeurs rejettent vigoureusement le monopole accordé par le musée à un seul photographe, ils seraient beaucoup moins hostiles à la constitution, dans chaque musée, de photothèques particulières à condition qu'elles n'aient pas de monopole, que les documents soient d'une qualité irréprochable, que leur conservation se fasse dans des conditions assurant leur bonne protection et que les services assurés soient aussi rapides que dans le cas des photothèques privées.

Enfin, la constitution et la gestion de telles photothèques ne devraient en aucun cas constituer une raison d'augmenter de manière démesurée les tarifs pratiqués.

4) Le problème des collections privées

Ce problème est également complexe, mais pour d'autres raisons. Pour des raisons fiscales évidentes, beaucoup de collectionneurs privés désirent maintenir l'anonymat. Il existe donc de réelles difficultés de localisation des oeuvres faisant partie des patrimoines privés.

./.

D'autre part, si les musées possèdent un minimum d'administration pour répondre aux demandes d'autorisation de photographier, il en va tout autrement des collectionneurs privés qui n'apprécient pas toujours d'être périodiquement dérangés dans ce but. A titre d'exemple, un certain collectionneur belge possédant un Bruegel m'a affirmé avoir été dérangé plus d'une centaine de fois avant et pendant l'année Bruegel (1969).

Si ce collectionneur répondit avec complaisance à toutes ces demandes, la technique la plus répandue parmi les propriétaires privés consiste tout simplement à ne donner aucune suite, pas même d'accusé de réception, aux demandes qui leur sont adressées. Si pareille attitude est compréhensible, il faut bien reconnaître qu'elle ne fait pas l'affaire ni des agents de diffusion culturelle, ni des responsables de l'éducation artistique.

B. Le droit de reproduction des oeuvres

En tout premier lieu, il convient de faire une distinction claire entre le droit de photographier les oeuvres, indissolublement lié au droit d'accès aux oeuvres, et le droit de reproduire ces mêmes oeuvres mécaniquement, optiquement ou électroniquement en un nombre donné d'exemplaires une fois la photo effectuée.

De nouveau, il s'agit d'un problème complexe, car, à l'heure actuelle, plusieurs instances revendiquent le droit d'accorder ou non l'autorisation de reproduire les oeuvres d'art :

- 1. L'auteur de l'oeuvre d'art elle-même ou ses héritiers, pour autant que celui-ci soit décédé depuis moins de 50 ans (60 ans pour la France) : c'est le copyright sur l'oeuvre.
- 2. Le propriétaire de l'oeuvre matérielle, qu'elle soit ou non sous copyright (dans le domaine public) : c'est le droit de reproduction de l'oeuvre.
- 3. Le photographe de l'oeuvre, car c'est à partir de sa photo que l'oeuvre va être reproduite.
- 4. Le cas échéant, le propriétaire de la photographie de l'oeuvre dans la mesure où le photographe a opéré pour le compte d'un tiers (éditeur, producteur, photothèque, agence, etc.) ou lui a cédé la propriété matérielle de la photo.

Il ne semble pas qu'une intervention quelconque puisse être envisagée au niveau du copyright qui constitue, en fait, un droit d'auteur dont nul ne songerait à contester la légitimité (10). Encore serait-il opportun d'en dégager les règles et les taux d'application. Comme cette dernière question relève du droit privé, elle dépasse le cadre de cette étude ainsi que la compétence du Conseil de l'Europe.

./.

Néanmoins, il n'est pas inutile de formuler une remarque à ce sujet qui éclaire la complexité de l'ensemble du problème :

Selon la thèse énoncée par T.G. Rosenthal au nom de l'International Publishers Association (IPA) lors des réunions de travail de septembre et octobre 1970 entre l'IPA et l'ICOM, outre le fait qu'aucun droit d'auteur ne peut exister sur un tableau qui se trouve dans le domaine public (c'est-à-dire exécuté par un peintre mort depuis plus de 50 ans - 60 ans pour la France), il n'est pas impossible d'assimiler la reproduction dans un livre d'art d'un tableau ou d'une partie de tableau d'un peintre sous copyright au droit de citation dans le domaine littéraire. De telles reproductions ne sont pas simplement décoratives mais font partie intégrante du livre. Sans reproductions, la valeur du livre serait nulle ; de même une étude critique sur la poésie du XXe siècle serait sans valeur s'il n'y avait des citations d'oeuvres, voire des poèmes entiers d'auteurs vivants ou morts récemment, pour lesquels on ne doit pas payer de droits (11).

Quant aux points 3 et 4 (droit du photographe et droit du propriétaire de la photo), ce sont des problèmes qui relèvent entièrement du droit privé et qui ne semblent d'ailleurs pas soulever de difficultés particulières, le photographe et l'éditeur ayant un intérêt évident de s'entendre sur des dispositions permettant à chacun d'eux de poursuivre ses activités propres en sauvegardant leurs bénéfices respectifs. En d'autres termes, leurs rapports sont réglés par la loi du marché.

Mais ici aussi, il convient d'introduire une nuance importante. Le photographe est-il protégé pour la photographie qu'il a prise de l'oeuvre d'art ?

Certaines lois nationales protègent la photographie artistique et la photographie documentaire ; mais la reproduction d'une oeuvre d'art entre-t-elle dans la catégorie des photographies artistiques et documentaires ?

Jusqu'à ce jour, la jurisprudence semble défavorable au photographe d'oeuvres d'art auquel, disent les tribunaux, il n'est demandé qu'une fidélité technique, à l'exclusion de tout choix et de toute personnalité ; il n'y aurait donc pas création artistique originale, nécessaire à la protection, mais travail artisanal purement technique (12).

Il ressort de tout ce qui précède que le point essentiel dans le domaine de la reproduction d'oeuvres d'art, c'est le point 2 : en effet, quels sont les droits en matière de reproduction d'oeuvres d'art de ceux qui ont la propriété matérielle de celles-ci ? En d'autres termes, les musées sont-ils en droit d'exiger des redevances à titre de droits de reproduction ?

./.

Sur le plan moral et pour les mêmes raisons, il ne semble pas que les musées aient plus de droits dans ce domaine que dans celui de l'accès aux oeuvres traité plus haut.

Par ailleurs, sur le plan juridique, il existe en France et en Italie des législations exemplaires. Ainsi l'article 29 de la loi française du 11 mars 1957 précise que le propriétaire de l'objet matériel est exclu du bénéfice du droit de reproduction :

"La propriété incorporelle définie par l'article 1er est indépendante de la propriété de l'objet matériel. L'acquéreur de cet objet n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par la présente loi..."

Ainsi donc le propriétaire matériel de l'oeuvre ne jouit, par principe général, d'aucun droit de reproduction.

Voilà qui est clair. Encore faut-il s'assurer qu'au droit de reproduction défunt ne se substitue aucun autre droit. C'est pourquoi il semble essentiel que la taxe destinée à couvrir les frais photographiques soit strictement réglementée pour qu'elle ne devienne pas une sorte de droit de reproduction déguisé.

De la même manière, il conviendrait de prévoir une réglementation de la procédure de l'accès aux oeuvres pour que les musées, désormais frustrés de ce droit de reproduction, ne soient en mesure de multiplier les tracasseries administratives pour aboutir à des refus de fait de photographier.

Remarque importante : La recommandation de réglementations internationales visant à résoudre les problèmes soulevés ci-dessus ne doit en aucun cas prendre l'aspect d'une agression à l'égard des musées. Bien au contraire, ce code international des musées doit être rédigé en étroite collaboration avec les directeurs et conservateurs dans la perspective de leurs intérêts communs à long terme. A cet égard, et parallèlement à l'action entreprise en faveur d'une meilleure diffusion de l'art sur les ondes et par les reproductions en grandes séries qu'autorisent les mass media, le Conseil de l'Europe pourrait encourager la mise sur pied d'une grande campagne internationale en faveur des patrimoines des musées européens. Il s'agirait plus précisément d'attirer l'attention du public et des responsables politiques sur l'insuffisance des budgets d'acquisition de la plupart des musées européens, pénurie qui est à l'origine d'une hémorragie du patrimoine artistique européen au profit des musées américains. Là aussi l'Amérique lance à l'Europe un défi permanent (13).

C. La diffusion des supports des oeuvres d'art

La diffusion des supports des oeuvres (disques, cassettes, ektachromes, diapositives, films, etc...) reste actuellement limitée par des facteurs qui peuvent sembler anachroniques :

./.

- les fiscalités européennes pèsent d'une manière particulièrement lourde sur l'ensemble du secteur des mass media, lui conférant ainsi le caractère d'un secteur de luxe ;
- à l'exception des échanges à l'intérieur du Marché Commun, la libre circulation des supports des oeuvres est loin d'être réalisée puisqu'elle reste soumise à des droits d'entrée non négligeables.

1) Le statut fiscal des supports des oeuvres

a. La situation fiscale actuelle

La situation fiscale actuelle de l'ensemble du secteur audio-visuel ne pourrait guère être plus défavorable. En effet, il est soumis soit à la taxe de luxe dans les pays sans T.V.A., soit au taux le plus élevé de T.V.A. dans ceux qui ont adopté celle-ci. Ainsi, en France et en Belgique, les taux de T.V.A. applicables aux supports des oeuvres sont respectivement de 33 1/3 % et de 25 % à l'instar des taux appliqués aux fourrures, bijoux et yachts.

Mais il y a plus grave encore : le consommateur se trouve, en fait, taxé doublement au taux le plus élevé : tout d'abord lors de l'acquisition du matériel de reproduction (tourne-disques, enregistreurs, reproducteurs, téléviseurs, magnétoscopes, projecteurs, etc...) et ensuite lors de l'achat des supports eux-mêmes. Seuls les livres trouvent traditionnellement grâce auprès des Ministres des Finances et bénéficient du régime fiscal le plus favorable. A noter que ce régime privilégié ne s'embarasse guère de la distinction entre littérature et pornographie.

Relevons en passant une contradiction flagrante : les hommes politiques ne cessent de prôner la démocratisation de l'information, de la formation et de la culture, tout en continuant à admettre que les moyens mêmes de cette démocratisation soient doublement taxés au taux renforcé.

b. Les revenus fiscaux de l'audio-visuel

Devant les perspectives prometteuses de développement de l'ensemble du secteur audio-visuel, il est évidemment extrêmement tentant pour les Etats de maintenir une taxation élevée de manière à en retirer un maximum de ressources fiscales à l'instar de ce qui se pratique depuis la guerre pour les produits et sous-produits de l'industrie automobile.

C'est pourquoi il ne serait pas réaliste d'espérer des mesures générales permettant un abaissement sensible et uniforme du taux actuel de la T.V.A. sur les produits audio-visuels. Mais il n'est peut-être pas illégitime d'espérer voir définir une politique sélective en la matière. Cette politique sélective pourrait s'exercer de deux manières différentes :
./.

- Les Etats pourraient introduire des régimes différents de taxation pour les reproducteurs audio-visuels et les supports audio-visuels. Ainsi, pourrait-on défendre le passage des supports dans une catégorie plus favorable, puisque leur acquisition à meilleur prix favoriserait sans doute l'acquisition du matériel qui, lui, pourrait rester dans une catégorie plus élevée. Il n'est d'ailleurs pas exclu que ce raisonnement soit rentable pour l'Etat à plus ou moins long terme, la meilleure accessibilité des supports encourageant l'achat des reproducteurs. Quant à la catégorie plus favorable dans laquelle il s'agirait de classer les supports audio-visuels, il semble logique d'assimiler ces nouveaux moyens de formation, d'information et de culture à la situation privilégiée, à juste titre d'ailleurs, du livre.
- Cette politique sélective pourrait s'exercer d'une autre manière encore, quoique moins efficace. Il s'agirait de distinguer, au sein des supports audio-visuels eux-mêmes, ceux qui sont utilisés à des fins culturellés, et ceux qui le sont à des fins lucratives. Il s'agit donc de faire une distinction fondée non pas sur la nature de l'objet, mais bien sur sa finalité. Ainsi, le taux appliqué aux supports audio-visuels ne serait plus déterminé que par le statut de l'acquéreur.

Cette solution est au fond, logique. Elle découle du caractère ambigu des moyens audio-visuels, qui sont à la fois et tour à tour, des objets de lucre et des objets de culture. Ainsi, la plus belle interprétation d'un quatuor de Beethoven peut-elle se réduire à une simple opération lucrative si elle reste enfermée dans le circuit de la consommation commerciale, tout comme le plus vulgaire yé-yé peut devenir instrument de culture entre des mains compétentes, aptes à en faire comprendre au public la banalité, ne fut-ce que par comparaison avec d'autres genres.

La meilleure solution serait de créer un régime particulier aux entreprises reconnues par les ministères compétents (Education Nationale, Culture, etc.) pour qu'elles puissent faire leurs achats au taux le plus favorable.

Comme le rôle de ces entreprises est précisément de susciter et d'amplifier les besoins du public, il n'est pas impossible qu'à plus ou moins brève échéance leur action conjuguée contribue de manière efficace au développement de l'industrie audio-visuelle dans son ensemble dont les produits à caractère lucratif resteraient soumis à la taxation habituelle.

Par conséquent, les Etats pourraient, sur un plan strictement fiscal, considérer la création d'un tel régime particulier comme une sorte d'encouragement indirect à la consommation des moyens audio-visuels. Or, n'est-ce pas dans ce même souci de favoriser la consommation générale, source de revenus fiscaux importants, que diverses dispositions ont été prises dans certains pays pour appliquer le taux le plus bas de T.V.A. pour tous les ouvrages qui sont édités dans un but de réclame ou qui sont consacrés surtout à la publicité ?

./.

2) La libre circulation des supports des oeuvres

La plupart des échanges européens sont encore soumis à des droits de douane plus ou moins élevés. Ceux-ci sont d'autant plus lourds qu'ils viennent s'ajouter aux diverses taxes de luxe, de transmission et de T.V.A.

Ici, aussi, la meilleure solution - la plus logique également - serait d'assimiler l'ensemble des moyens audiovisuels au statut privilégié du livre.

D. Propositions concrètes

Pour aboutir à des résultats concrets, il convient de programmer au plus vite les actions à entreprendre en trois stades bien précis : le stade des études, le stade des conclusions, le stade des recommandations.

1) Le stade des études

La situation anarchique qui règne à l'heure actuelle en matière d'accès aux oeuvres, de droits de reproduction et de diffusion, ne peut aboutir, faute d'intervention rapide et énergique, qu'à la création d'une mosaïque de féodalités privilégiées qui rendront d'autant plus difficile toute réglementation générale ultérieure. C'est pourquoi il est impératif que le stade des études soit entrepris dans les délais les plus brefs.

Ces études porteront simultanément sur les problèmes techniques et administratifs, sur les problèmes juridiques et sur les problèmes fiscaux et douaniers.

a) Les problèmes techniques et administratifs

- 1°) Etude technique et approfondie sur la sécurité des oeuvres. Il s'agirait de réunir une commission d'experts chargée de déterminer les meilleures conditions techniques pour photographier les oeuvres d'art.

Il va de soi que le Conseil de l'Europe devrait donner la plus grande publicité sous forme d'une brochure imprimée, aux conclusions de cette commission.

- 2°) Etude sur le régime de l'accès aux oeuvres. En raison de la diversité des problèmes à traiter et du nombre de professions intéressées, cette étude devrait être confiée à une commission mixte.

./.

Cette commission mixte pourrait comprendre des délégués de l'IPA, de l'ICOM, des experts du cinéma d'art et de la télévision, et des représentants des photothèques et agences photographiques, et de la profession des photographes. Elle aurait à se pencher sur quatre problèmes précis :

- détermination des conditions pratiques d'accès, à savoir, d'une part, la procédure la plus simple et la plus rapide possible pour l'introduction des demandes d'autorisation de photographe et l'octroi de ces autorisations ; et, d'autre part, les conditions les plus favorables possibles tant pour la bonne conservation des oeuvres que pour l'application effective de la liberté de photographe : détermination du nombre et type de locaux à prévoir, des jours et heures, de l'aide que le musée doit fournir aux photographes, etc... ;
- détermination des montants à percevoir par les musées dans la perspective de la simple couverture des frais encourus du fait des photographes. Il va de soi que ces montants seront déterminés sans préjuger de la décision juridique quant à la légitimité de la perception de droits de reproduction ;
- dans le cas des musées qui posséderaient déjà des photothèques, détermination des tarifs à pratiquer à l'égard des tiers étant entendu que ces montants ne peuvent en aucun cas avoir pour conséquence de perturber le marché normal de l'image ;

Un des problèmes corollaires qui pourrait être traité dans le cadre de cette étude, c'est la détermination du droit des photographes dans la location par les photothèques des musées de clichés qu'ils ont pris pour le compte des musées.

- quelles sont les suggestions à formuler ou les mesures à prendre pour résoudre les problèmes qui ont été posés quant aux oeuvres figurant dans des collections privées ?

b) Les problèmes juridiques

Une commission internationale de juristes devrait être réunie le plus rapidement possible dans le but de :

- 1°) Procéder à un recensement européen des lois et de la jurisprudence en matière de droit de reproduction de l'oeuvre d'art. A cet effet, il y aurait lieu de

./.

distinguer entre le droit de l'artiste vivant ou mort depuis moins de 50 ans (60 ans pour la France) ; celui des artistes qui sont dans le domaine public ; celui du propriétaire des oeuvres matérielles ; celui des photographes ; celui du propriétaire des photographies.

- 2°) Suggérer un régime juridiquement fondé du droit de reproduction au niveau du problème essentiel de droit de reproduction au niveau du problème essentiel du droit des propriétaires des oeuvres matérielles. Il ne suffira pas de déterminer si ces propriétaires ont le droit ou non de percevoir un droit de reproduction, mais encore s'ils ont le droit de refuser toute reproduction.

Enfin, il y aurait lieu de déterminer quelles sont les dispositions légales à recommander pour que le propriétaire d'une oeuvre matérielle ne puisse pas, par des voies indirectes, refuser le droit de reproduction.

Ainsi, un propriétaire d'une oeuvre matérielle pourrait très bien, tout en accordant le droit théorique de reproduction, interdire aux photographes l'accès de son domicile pour qu'ils ne puissent établir le document iconographique de base à partir duquel se fera la reproduction de fait.

On voit tout de suite combien cette question est délicate, car, si l'on peut sans doute contraindre un propriétaire à accorder l'accès à l'oeuvre un nombre de fois limité, on ne peut guère l'obliger à se plier aux assauts répétés de photographes tel que ce fut le cas pour le propriétaire du Bruegel que nous avons signalé précédemment.

Enfin, cette commission juridique devrait dégager une solide argumentation tendant à assimiler les supports des oeuvres - tant musicales que plastiques - au statut privilégié du livre.

c) Les problèmes fiscaux et douaniers

Une commission d'experts fiscaux et douaniers devrait se pencher sur les deux problèmes suivants :

- 1°) Quelles sont les possibilités réelles d'une assimilation fiscale et douanière des supports audio-visuels au livre ?

2°) Sans préjuger d'une décision à ce sujet, il serait souhaitable d'arriver à une harmonisation au niveau européen du statut fiscal et douanier des supports audio-visuels. A défaut d'une telle harmonisation, le danger est réel d'aboutir, par le biais de distorsions fiscales nationales en matière de supports audio-visuels, à une discrimination artistiquement et moralement injustifiable à l'égard des oeuvres d'art, des patrimoines artistiques et des artistes de pays à fiscalité moins favorable.

En effet, il est certain que dans le cas où la production de supports audio-visuels serait plus coûteuse dans certains pays du fait d'une fiscalité plus lourde, les éditeurs et producteurs seraient tout naturellement tentés de réduire le nombre d'ouvrages ou la part des ouvrages, qu'ils envisagent de consacrer aux oeuvres d'art, aux patrimoines artistiques ou aux artistes de ces pays.

Il s'agit là d'une situation inadmissible dont il appartient au Conseil de l'Europe d'encourager la normalisation.

2. Le stade de la coordination des conclusions et de la définition d'une stratégie réaliste

En un premier temps, ce stade comporterait la coordination des conclusions des différentes études en un document de synthèse que le Conseil de l'Europe serait appelé à proposer aux pays membres.

Toutefois, sur base de ce document, il serait nécessaire, au préalable, de prendre toutes les consultations utiles auprès des différents ministères et administrations nationaux intéressés pour définir d'un commun accord la stratégie la plus efficace possible dans le but d'aboutir à des mesures concrètes dans chaque pays membre.

3. Stade de la mise en pratique de la stratégie définie ci-dessus appuyée par une vaste campagne d'information sur les musées, leurs patrimoines, leurs ressources, etc. Lancement d'une année internationale des musées

E. Les commission à constituer et les experts à consulter en vue de la réalisation du stade des études

Il ressort des diverses suggestions faites ci-dessus, qu'il y aurait lieu de constituer quatre commissions distinctes : une commission technique, une commission mixte de l'accès aux oeuvres, une commission juridique et une commission fiscale et douanière.

N O T E S

- (1) Pierre Schaeffer, Evolution des réseaux de télévision des services publics : CCC/EES (72) 36, pp. 20, 22, 35.
- (2) Op. Cit. p. 36.
- (3) Il va de soi que le terme "photographier" est utilisé ici et ailleurs dans cette étude au sens le plus large : il s'agit en l'occurrence de toutes les techniques de transfert de l'image (les films, la bande magnétique de magnétoscope, le hologramme, le vidéo-disque, etc., y compris tout nouveau procédé qui n'existerait pas encore).
- (4) Notamment, le "Victoria and Albert Museum" et la "Tate Gallery" de Londres.
- (5) En fait, ce monopole existe déjà dans certains grands musées de Grande-Bretagne (la National Gallery), des Pays-Bas (le Rijksmuseum) et en Scandinavie.
- (6) A titre d'exemple, lors de la récente exposition d'art gothique, une liste des 170 chefs-d'oeuvre étaient frappés d'interdiction de photographier alors que huit jours auparavant on pouvait les photographier au Louvre.
- (7) En effet, la lumière du jour étant souvent défaillante, on fait appel à l'éclairage artificiel à base soit de lampes (flood) soit des flashes électroniques. Or, en matière de peinture ou de sculpture polychrome, le flood est généralement interdit dans d'autres pays que la France, parce qu'il dégage une chaleur et des infra-rouges dangereux pour l'oeuvre d'art ; par contre, le flash y est admis, comme une lumière froide et génératrice de très peu d'ultra-violets et d'infra-rouges, l'éclair étant, en outre, d'une durée infime. Or, pendant longtemps en France, les responsables des musées ont prétendu l'inverse, le flash électronique étant totalement exclu et le flood admis avec parcimonie.
- (8) Il s'agit en fait d'un article paru dans le n° 109 (1969) du Bulletin de l'Association des Conservateurs des Musées sous le titre "Réglementation des prises de vues photographiques à la lumière artificielle". Cet article a été demandé mais n'était pas encore parvenu lors de la remise de la présente note. Il sera transmis au Conseil de l'Europe dès réception.
- (9) La France, par exemple, a instauré une augmentation brutale de 400 à 800 % de manière unilatérale sans consultation préalable des principaux intéressés. Quant à ces nouvelles tarifications, les membres du S.N.E. soulignent "qu'elles atteignent l'extrême limite de ce qu'ils peuvent accepter, compte tenu, notamment dans l'enseignement, de l'impossibilité qui leur est faite, en raison de la signature de contrats de programmation avec le gouvernement, de dépasser les prix de vente convenus".

- (10) Au sujet du droit d'auteur, signalons que certains musées achètent l'oeuvre d'un artiste vivant ou d'un artiste mort récemment en tentant d'obtenir à leur profit le transfert des droits.
- (11) Bien sûr, il est probable qu'il ne soit pas possible de faire un parallélisme strict entre les usages en matière de droits d'auteur d'un ouvrage littéraire et d'une oeuvre artistique. En effet, il est fréquent de ne citer qu'un extrait d'un ouvrage littéraire, tandis qu'il est rare qu'un éditeur souhaite ne reproduire qu'une partie d'une oeuvre artistique. Néanmoins, il serait logique que les mêmes principes de "fair play" s'appliquent aux deux secteurs.
- (12) Encore semble-t-il qu'il faille faire une distinction entre les photographies de tableaux ou de détails de tableaux et les photographies de sculptures et d'architectures où les angles de prise de vue et les cadrages sont essentiels et comportent donc un élément de création artistique.
- (13) L'exemple le plus récent - et sans doute le plus spectaculaire - de cette perte de substance de l'Europe au profit de l'Amérique, c'est l'achat à Londres par un groupe américain du portrait de Don Juan de Pareja de Velasquez pour une somme se rapprochant de 300 millions de francs belges.