

UNIVERSITÉ PAUL CÉZANNE – AIX-MARSEILLE III
ÉCOLE DOCTORALE DE SCIENCES JURIDIQUE ET POLITIQUE
FACULTÉ DE DROIT ET DE SCIENCE POLITIQUE D’AIX-MARSEILLE

LE DROIT D’EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

Thèse pour le doctorat en droit privé présentée et soutenue par

PHILIPPE MOURON

JURY

M. JEAN-MICHEL BRUGUIÈRE

Professeur à l’Université Pierre Mendès France - Grenoble II

M. FRÉDÉRIC POLLAUD-DULIAN

Professeur à l’Université Panthéon-Sorbonne - Paris I

M. ANTOINE LATREILLE

Professeur à l’Université Paris-Sud XI

M. EMMANUEL PUTMAN

Professeur à l’Université Paul Cézanne - Aix-Marseille III

M. HERVÉ ISAR

Professeur à l’Université Paul Cézanne - Aix-Marseille III, Directeur de recherches

Aix-en-Provence – 10 décembre 2011

UNIVERSITÉ PAUL CÉZANNE – AIX-MARSEILLE III
ÉCOLE DOCTORALE DE SCIENCES JURIDIQUE ET POLITIQUE
FACULTÉ DE DROIT ET DE SCIENCE POLITIQUE D’AIX-MARSEILLE

LE DROIT D’EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

Thèse pour le doctorat en droit privé présentée et soutenue par

PHILIPPE MOURON

JURY

M. JEAN-MICHEL BRUGUIÈRE

Professeur à l’Université Pierre Mendès France - Grenoble II

M. FRÉDÉRIC POLLAUD-DULIAN

Professeur à l’Université Panthéon-Sorbonne - Paris I

M. ANTOINE LATREILLE

Professeur à l’Université Paris-Sud XI

M. EMMANUEL PUTMAN

Professeur à l’Université Paul Cézanne - Aix-Marseille III

M. HERVÉ ISAR

Professeur à l’Université Paul Cézanne - Aix-Marseille III, Directeur de recherches

Aix-en-Provence – 10 décembre 2011

*L'université n'entend donner aucune approbation,
ni improbation aux opinions émises dans cette thèse.
Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.*

à mon grand-père, Armand François.

REMERCIEMENTS

J'exprime ma plus profonde gratitude envers celles et ceux qui m'ont aidé à accomplir ce travail, que ce soit par leurs avis et conseils, par leur soutien renouvelé ou par leur amour sincère.

Je tiens à remercier en premier lieu Monsieur le Professeur Hervé Isar, qui a dirigé cette thèse. En assurant un suivi régulier de l'avancement des travaux, il m'a obligé à tenir les échéances que nous nous étions fixées tout en assurant une présence bienveillante pendant leur déroulement. En m'imposant de sérieuses exigences, il m'a aidé à présenter plus clairement mon raisonnement. En me laissant exprimer ma pensée librement, il m'a permis d'œuvrer en totale indépendance.

Ces remerciements sont aussi adressés à mes parents, mon frère et ma belle-sœur, pour leurs encouragements constamment renouvelés. Je remercie Olga pour sa patience et sa présence pendant ces longs moments. Un salut va à mes chers amis Cédric, Paul et Pierrick, pour l'attention qu'ils m'ont portée pendant cette épreuve.

Je remercie vivement Monsieur le Professeur Emmanuel Putman, pour ses nombreux conseils, son soutien et son écoute, ainsi que les membres de l'équipe pédagogique du LID2MS, plus particulièrement Messieurs les Professeurs Jacques Audier et Jean Frayssinet, ainsi que Madame Alexandra Touboul, maître de conférences, pour nos fructueuses discussions. Je ne saurais être complet sans remercier Madame Catherine Bouchet, secrétaire du LID2MS, pour sa disponibilité et son efficacité, ainsi que mes prédécesseurs, Monsieur Boris Khalvadjian, avocat et maître de conférences, et Monsieur Marcel Moritz, maître de conférences à l'Université de Lille II. Leurs conseils de docteurs en droit m'ont aidé à avancer plus sereinement dans ce travail en évitant certains écueils. Enfin, je salue tous les docteurs et doctorants du laboratoire, spécialement Ann-Maël, Isabelle, Nicoletta, Benjamin, Jean et Willy, et leur souhaite le meilleur pour la suite.

Je remercie également Monsieur le Professeur Michel Vivant d'avoir bien voulu m'accorder un entretien. J'adresse mes ultimes remerciements aux professionnels avec lesquels j'ai pu échanger sur le sujet ici traité. Sans être exhaustif, je salue particulièrement Madame Rodia Bayginot, artiste, Madame Marie-Françoise Borel, chargée de mission à la direction du patrimoine de la commune d'Aix-en-Provence, Madame Agnès Defaux, juriste à la SAIF, Madame Marie-Anne Ferry-Fall, directrice du service juridique de l'ADAGP, Madame Delphine Paul, coordinatrice de la FRAAP, Monsieur Bruno Ely, conservateur du Musée Granet – Aix-en-Provence, Monsieur Jérôme Glicenstein, Maître de conférences en Arts plastiques à l'Université de Paris VIII, Monsieur Serge Kancel, Inspecteur général au Ministère de la Culture et de la Communication, Monsieur Guillaume Lanneau, graphiste et président du SNAP, Monsieur Christophe Le François, artiste et directeur du CAAP.

« La vie est rapide, l'art lent, l'occasion farouche,
la pratique trompeuse et le jugement partial »

Johann Heinrich Füssli,

Aphorismes, principalement relatifs aux beaux arts

TABLE DES ABRÉVIATIONS

ADAGP	société des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques
AFDI	Annuaire Français de Droit International
AJDA	Actualité Juridique - Droit Administratif
AJPI	Actualité Juridique - Propriété Immobilière
Ann.	Annales de la propriété industrielle, littéraire et artistique
Arch. Phil. Droit	Archives de Philosophie du Droit
Bull. Civ.	Bulletin des Chambres Civiles de la Cour de Cassation
Bull. Droit d'auteur	Bulletin du Droit d'auteur
CA	Cour d'Appel
CAA	Cour Administrative d'Appel
CARCC	Canadian Artists Representation Copyright Collective
CARFAC	Canadian Artists' Representation / Front des Artistes Canadiens
C. Cass.	Cour de Cassation
Cardozo Arts & Ent. L. J.	Cardozo Arts & Entertainment Law Journal
CDA	Cahiers du Droit d'Auteur
CE	Conseil d'Etat
CE Ass.	Conseil d'Etat – Assemblée
CEDH	Cour Européenne des Droits de l'Homme
CJUE	Cour de Justice de l'Union Européenne
Ch.	Chambre
Ch. Civ.	Chambre Civile
Ch. Com.	Chambre Commerciale
Ch. Corr.	Chambre Correctionnelle
CCE	Communication Commerce Electronique
Copyright L. Symp.	Copyright Law Symposium
Cornell L. Rev.	Cornell Law Review
CPI	Cahiers de Propriété Intellectuelle
CPI	Code de la Propriété Intellectuelle
D.	Recueil Dalloz
DA	Droit Administratif
DH	Dalloz Hebdomadaire
DP	Dalloz Périodique
Droit et Pat.	Droit et Patrimoine
Ent. & Sports L.J.	Entertainment & Sports Law Journal
Gaz. Pal.	Gazette du Palais
Geo. Wash. L. Rev.	George Washington Law Review
Hastings Comm. & Ent. L.J.	Hastings Communication & Entertainment Law Journal
JCP	Semaine Juridique
JCP-E	Semaine Juridique – Edition Entreprise et Affaires
JCP-G	Semaine Juridique – Edition Générale
JCP-N	Semaine Juridique – Edition Notariale

JDI	Journal du Droit International
J. Legal Stud.	Journal of Legal Studies
JORF	Journal Officiel de la République Française
RLDI	Revue Lamy Droit de l'Immatériel
LDA	Le Droit d'Auteur
LGDJ	Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence
LP	Légipresse
Marq. Intell. Prop. L. Rev.	Marquette Intellectual Property Law Review
PA	Petites Affiches
PI	Propriétés Intellectuelles
PUAM	Presses Universitaires d'Aix-Marseille
PUF	Presses Universitaires de France
RA	Revue Administrative
RAAV	Regroupement des Artistes en Arts Visuels
RDI	Revue de Droit Immobilier
RDP	Revue de Droit Public
RDPI	Revue de Droit de la Propriété Intellectuelle
Rev. Crit. Lég. Jur.	Revue Critique de Législation et de Jurisprudence
Rev. Droit. Int.	Revue de Droit Intellectuel
RFDA	Revue Française de Droit Administratif
RIDA	Revue Internationale du Droit d'Auteur
RJFP	Revue Juridique Personnes et Familles
RLCT	Revue Lamy des Collectivités Territoriales
RRJ	Revue de la Recherche Juridique – Droit Prospectif
RTD-Civ.	Revue Trimestrielle de Droit Civil
RTD-Com.	Revue Trimestrielle de Droit Commercial
SAIF	Société des Arts visuels et de l'Image Fixe
SODART	Société de Droits d'Auteur en Arts Visuels
T.	Tome
TA	Tribunal Administratif
T. Civ.	Tribunal Civil
T. Comm.	Tribunal de Commerce
T. Corr.	Tribunal Correctionnel
TGI	Tribunal de Grande Instance
T. Paix	Tribunal de Paix

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE

LA CONSTRUCTION DU DROIT D'EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

TITRE PREMIER - LE DROIT D'EXPOSITION, ÉLÉMENT ORIGINEL DE LA PROPRIÉTÉ
CORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

TITRE SECOND - LE DROIT D'EXPOSITION, ÉLÉMENT NOUVEAU DE LA PROPRIÉTÉ
INCORPORELLE DES AUTEURS D'ŒUVRES GRAPHIQUES ET
PLASTIQUES

DEUXIÈME PARTIE

LA QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

TITRE PREMIER - LA NATURE CORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES,
SOURCE DE LA DIFFICILE QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION

TITRE SECOND - LE DROIT D'EXPOSITION, UN BIEN OBJET DE LA PROPRIÉTÉ
INCORPORELLE DE L'AUTEUR

CONCLUSION GÉNÉRALE

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

« *Hartmann bouillonne, comme bouillonnait Boris : les sons et les idées planent dans l'air – je les gobe et je m'en goinfre, et c'est à peine si j'ai le temps de les griffonner sur le papier.* »¹

Ainsi s'exprimait Moussorgski pour décrire la composition des *Tableaux d'une exposition*, œuvre par laquelle il brossa en 1874, sous une forme musicale, l'exposition organisée en hommage au peintre et ami Victor Hartmann. Chaque morceau des *Tableaux* représente une œuvre exposée et un intermède musical permet de faire la transition entre chaque partie du cycle, symbolisant le déplacement du visiteur de l'exposition d'une œuvre à une autre. De plus, l'intermède fait lui-même l'objet de variations, selon le sentiment que l'œuvre laisse au visiteur, transmutant ainsi l'émotion visuelle en émotion musicale. Ce faisant, ce célèbre cycle de pièces pour piano démontre, d'une façon magistrale, combien une exposition est toujours plus qu'une simple collection d'œuvres d'art.

Mais plus extraordinaire encore, l'exposition d'œuvres graphiques et plastiques est aussi une réalité juridique. Récemment consacrée comme un objet du Droit, elle s'impose aujourd'hui comme l'objet d'un droit. Et c'est à ce droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques que sera consacrée la présente étude.

Quelques précisions s'imposent toutefois lorsque l'on aborde juridiquement le « droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques ». Il ne peut, en effet, s'agir que d'un droit subjectif, entendu comme un pouvoir conféré à un sujet d'obtenir un avantage particulier.

Cette qualification a l'avantage de donner une idée exacte de la structure du droit d'exposition en ce que le subjectif y tient une place éminente du fait de sa relation forte avec volonté du sujet de droit. En tant que norme, un droit est, « par nature », nécessairement doté d'une « présupposition » et d'un « effet juridique »². Ce dernier ne pourra être mobilisé par le sujet de droit que si la présupposition de la norme l'y autorise, lui en donne la capacité. Le pouvoir d'obtenir l'effet juridique souhaité constitue donc l'essence du droit subjectif ; il s'agit avant tout d'un pouvoir de volonté³. Par extension, la dénomination de ce droit subjectif inclura l'avantage qu'il est en mesure d'obtenir⁴. Mais cette dénomination ne rend pas

¹ MOUSSORGSKI M., « À Vladimir Stassov (Saint-Pétersbourg, 12 ou 19 juin 1874) », *Correspondance – traduite, présentée et annotée par Francis Bayer et Nicolas Zourabichvili*, Fayard, Paris, 2001, p. 330 ;

² MOTULSKY H., *Principes d'une réalisation méthodique du droit privé – La théorie des éléments générateurs des droits subjectifs*, Dalloz, Paris, 2002 (réédition), 183p. (décrivant une méthode d'analyse des plus claires et des plus simples pour comprendre la réalisation du droit ; cette méthode sera très largement employée dans la présente étude) ;

³ MICHAELIDES-NOUAROS G., « L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *RTD-Civ.*, 1966, p. 223 ;

⁴ ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, Dalloz, Paris, 2005 (réédition), pp. 67-73 (qui fournit une liste non exhaustive, mais considérée comme limitée, incluant « le droit de propriété, le droit d'usufruit,

totallement compte des multiples significations du pouvoir ainsi conféré par la norme que constitue le « droit de... »⁵. La définition même du droit subjectif ayant donné lieu à d'importantes discussions, entre ceux qui y voient un intérêt juridiquement protégé ou un pouvoir de volonté⁶, des divergences et débats se sont fait jour, au-delà de cette présupposition, sur ses effets juridiques, sa nature et/ou son régime.

Le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques ne fait évidemment pas exception à cette *disputatio*. Aussi, considérons-nous, à titre d'hypothèse de travail, qu'il s'agit du pouvoir qu'a l'auteur d'autoriser ou d'interdire l'exposition d'une œuvre graphique ou plastique qu'il a créée. Dans l'absolu, il permet aussi d'obtenir l'avantage que représente cette exposition pour l'auteur, à savoir une rémunération. En cela, il s'agit d'un droit patrimonial. Enfin, il lui permet de faire respecter l'empreinte de sa personnalité dans l'œuvre lorsque celle-ci est exposée. Ce droit vaut donc pour l'exposition des œuvres graphiques et plastiques, que nous entendons dans un sens large, incluant notamment la photographie ou l'architecture. D'autres catégories d'œuvres ne seraient certes pas à exclure, mais c'est principalement à l'égard des œuvres graphiques et plastiques (peintures, dessins, gravures, sculptures, etc.) que l'exposition constitue un mode de communication, ce qui, en conséquence, est susceptible d'en faire l'objet d'un droit subjectif. Enfin, il s'agira de toute exposition de l'œuvre effectuée en un lieu donné, quelles que soient sa durée et sa finalité. On pense surtout aux expositions effectuées dans les musées et galeries, où les œuvres sont appréciées pour leur valeur esthétique. Mais l'on ne saurait réduire l'objet du droit d'exposition à ce seul cadre et exclure, par exemple, les expositions « décoratives ».

L'étude de ce droit se heurte cependant à un grand nombre de contradictions, accrues par le fait que le droit d'exposition est un droit subjectif « nouveau ». Dégagé par la Cour d'appel de Paris, consacré par la Cour de cassation, sa validité dans le droit positif n'a été confirmée que depuis 2002, ce qui en fait une innovation très récente. Toutes les spéculations seraient d'ailleurs permises sur l'intérêt de cette reconnaissance et deux types d'attitudes peuvent alors apparaître à l'égard de ce nouveau droit : la défiance ou la confiance.

1 - La défiance envers le droit d'exposition - D'une part, la défiance amène à condamner l'inflation juridique qui s'exprime par la création de « droits nouveaux », sans se préoccuper de leur nature et leur régime juridiques.

L'abus du terme « droit » trouverait là son origine, constituant la plus grave source de difficultés⁷. Dans le domaine de la technique juridique pure, on relève effectivement une tendance à la reconnaissance de « nouveaux droits », entendus comme des prérogatives permettant d'obtenir, d'une façon ou d'une autre, un avantage particulier. Le fondement de

le droit de créance, le droit de succession et le droit d'auteur », lequel retiendra particulièrement notre attention) ;

⁵ KELSEN H., *Théorie générale des normes*, PUF, coll. Léviathan, Paris, 1996 (réédition), pp. 179-180 ;

⁶ Sur ces débats, voir notamment : DABIN J., *Le droit subjectif*, Dalloz, Paris, 1952, pp. 55-105 ; ROUBIER P., *ibid.* ;

⁷ ROUBIER P., *op. cit.*, pp. 48-49 ;

leur consécration serait des plus abstraits, détaché de tout pragmatisme⁸. Le modèle classique, qui aurait l'avantage de la simplicité, serait ainsi dévoyé.

La défiance s'explique aussi par certaines spécificités liées au droit de la propriété intellectuelle. La propriété intellectuelle connaît, en effet, une « irrésistible ascension »⁹, tant sur le plan géographique que sur le plan matériel, en investissant de nombreux domaines (droit d'auteur, droits voisins, brevets, marques, obtentions végétales, topographie des semi-conducteurs,...). Il lui est souvent reproché d'occuper une place trop importante¹⁰, de limiter les droits du public¹¹, de brider l'accès à l'information en multipliant les « bastilles » et les « péages »¹². La « frénésie législative » à l'œuvre développe une multiplicité de modèles de propriété, dont il devient parfois difficile de découvrir l'unité conceptuelle¹³. La critique vaut particulièrement pour un modèle des plus emblématiques, à savoir la propriété littéraire et artistique¹⁴. Opposés au droit du public à l'information, accusés d'empiéter toujours plus sur le domaine public, le droit d'auteur et les droits voisins sont observés avec méfiance, étant de plus en plus perçus comme les droits des exploitants et non ceux des auteurs et artistes-interprètes¹⁵. Le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication a renouvelé les assauts contre le droit d'auteur, alors que des espaces virtuels de partage des œuvres ont fait leur apparition.

Dans ce contexte, la légitimité du droit d'exposition risque d'être mise à mal. En tant que tel, il s'agit d'une nouvelle extension du champ du droit d'auteur. Jusqu'à présent « ignorée » par la propriété littéraire et artistique, l'exposition est apparue comme une nouvelle valeur dont l'utilité ne pouvait être pleinement exploitée que par l'érection d'un droit exclusif. La réaction du droit s'est faite en deux temps : d'abord, par la qualification de l'exposition comme œuvre de l'esprit, ce qui confère un droit à son auteur¹⁶ ; ensuite, par la

⁸ ROUBIER P., *op. cit.*, p. 50 (qui critique ouvertement le prétendu « droit à la vie », pour le double motif qu'on ne peut disposer de la vie, ou y renoncer, par un acte juridique, et qu'elle ne peut être restituée à celui qui en a été privé) ;

⁹ VIVANT M., « L'irrésistible ascension des propriétés intellectuelles ? », *Mélanges C. Mouly*, Litec, Paris, 1998, pp. 441-455 ; voir également : BRUGUIÈRE J.-M., « L'immatériel à la trappe ? », *D.*, 2006, pp. 2804-2805 ;

¹⁰ BERGÉ J.-S., « Entre autres droits, la propriété intellectuelle », *PI*, n° 4, juillet 2002, p. 9 ;

¹¹ BOUCHET-LE MAPPIAN E., « Propriété intellectuelle et droit de propriété en droit anglais, allemand et français », *RIDA*, n° 227, janvier 2011, p. 133 ;

¹² VIVANT M., *op. cit.*, p. 452 ;

¹³ RAYNARD J., « Propriétés incorporelles : un pluriel bien singulier », in *Mélanges offerts à Jean-Jacques Burst*, Litec, Paris, 1997, pp. 527-540 ;

¹⁴ HUET J., « un bien qui répand la terreur : le droit d'auteur – et ses avatars (ou : quand il faut interdire d'interdire) », *RLDI*, n° 73, juillet 2011, pp. 73-76 ;

¹⁵ LATREILLE A., « L'avènement d'un droit d'auteur sans auteur », *Droit et Pat.*, septembre 2007, pp. 28-39 ;

¹⁶ CA Paris, 1^{ère} Ch., 2 octobre 1997, *Association Henri Langlois et a. c./ Cinémathèque Française*, *D.*, 1998, Jurisprudence, pp. 312-314, note B. EDELMAN ; *RIDA*, n° 176, avril 1998, pp. 422-428 ; voir également : BERENBOOM A., « La protection des expositions », in *Liber Amicorum Bernard Glansdorff*, Bruylant, Bruxelles, 2008, pp. 13-28 ; DUFOUR B., « Des expositions comme œuvres de l'esprit », *RIDA*, n° 180, avril 1999, pp. 3-85 ;

reconnaissance de l'exposition comme mode de communication des œuvres au public, ce qui en fait un objet du droit de représentation¹⁷.

D'aucuns affirmeraient que l'appropriation de l'exposition constitue une nouvelle limite aux droits du public, en plus de brider l'encouragement à la création. Moussorgski n'aurait peut-être jamais composé les *Tableaux d'une exposition* si l'accès à l'évènement n'avait pas été libre. Vladimir Stassov n'aurait peut-être pas pu l'organiser s'il avait du demander l'autorisation des auteurs en cause et les rémunérer. Il serait donc tentant d'affirmer que le droit d'exposition vient limiter certaines libertés, en s'emparant d'une valeur qui échappait jusqu'à présent à la propriété littéraire et artistique. L'argument aurait d'autant plus de valeur si l'on ajoute au droit du public à l'information un droit du public à la culture, avec, en toile de fond, les intérêts du service public culturel.

2 - La confiance dans le droit d'exposition - D'autre part, la confiance amène à examiner de plus près l'origine de ce droit nouveau, à décrire sa nature et son régime juridiques, avant d'en confirmer ou d'en rejeter la légitimité.

L'inflation juridique, dénoncée par certains, ne serait qu'un phénomène logique, répondant aux aspirations et au rôle social de chaque individu dans la société démocratique moderne¹⁸. Le droit d'exposition ne serait alors que le produit de forces créatrices à l'œuvre dans la société, et donnerait à certains de ses acteurs le moyen d'assumer leur rôle social. « *Cette situation s'inscrit dans le mouvement né avec la libération de l'énergie créatrice de l'homme consécutive au retournement fondamental qui est à la base de la modernité* »¹⁹. Un bref regard sur le statut des artistes dans la société contemporaine atteste de l'intérêt que représente le droit d'exposition. Certes, il s'agit au moins d'un droit à rémunération et, tout au plus, d'un droit de contrôle sur toute exposition d'une œuvre graphique et plastique. Mais ce droit subjectif correspond exactement à la définition originelle du droit d'auteur. En effet, c'est l'auteur et lui seul qui décide de l'exposition de son œuvre et peut en tirer des revenus. Il ne s'agit donc pas du droit d'un exploitant, ou d'une nouvelle extension dont la légitimité serait douteuse. Dans la pratique, le droit d'exposition est présenté comme un élément essentiel du statut des artistes contemporains²⁰ ; il est une source de rémunération adaptée aux canons de la création artistique de notre époque. L'exposition est un mode de communication

¹⁷ CA Paris, 4^{ème} Chambre, 20 septembre 2000, *Leloir c/ Paris-Bibliothèque anciennement dénommée Agence Culturelle de Paris*, inédit, n° 1999/2270, et *Dudognon c./ Paris-Bibliothèque anciennement dénommée Agence Culturelle de Paris*, CCE, novembre 2000, pp. 17-18, note C. CARON ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Association Paris Bibliothèques, anciennement dénommée Agence culturelle de Paris c./ Dudognon*, CCE, janvier 2003, p. 25, note C. CARON ; *JCP-E*, 8 avril 2004, n° 15, p. 615, note K. ALLIOU, et *Association Paris Bibliothèques, anciennement dénommée Agence culturelle de Paris c./ J. P. Leloir, LP*, n° 201, mai 2003, pp. 66-70, note A. DEFAUX ;

¹⁸ MICHAELIDES-NOUAROS G., « L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *op. cit.*, p. 220 ;

¹⁹ REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *La propriété*, Travaux de l'association Henri Capitant des amis de la culture juridique française, Tome LIII, Paris, 2006, p. 271 ;

²⁰ MOUREAU N., « Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition », *Légicom*, n° 36, 2006/2, pp. 108-113 ;

publique des œuvres, la « communication publique » de l'œuvre étant l'objet même du droit d'auteur.

La consécration de ce droit dans le contexte actuel est donc tout à fait logique. D'une certaine façon, l'art peut être considéré comme une « histoire d'expositions »²¹. Celles-ci sont en effet pratiquées depuis l'Antiquité. Mais elles ont connu un développement exponentiel ces cinquante dernières années, tant au niveau de la production des œuvres que de leur médiation. En attirant des publics toujours plus nombreux²², les expositions sont devenues des instants essentiels de la vie culturelle et artistique. Au-delà de leur dimension financière, elles génèrent de nouvelles spécialisations, de nouvelles professions, de nouvelles responsabilités. Des affaires récentes attestent de l'importance des problématiques qu'elles posent pour le juriste. On pense bien sûr à l'interdiction de l'exposition anatomique *Our Body, à corps ouverts*²³, qui a posé la question essentielle de l'emploi de cadavres dans un cadre médiatique. Dans un registre plus artistique, les dégradations commises sur l'œuvre *Piss Christ* d'Andes Serrano²⁴, les énigmatiques traces de feutre retrouvées sur *Cadillac Moon 1981* lors de la rétrospective consacrée à Basquiat au musée d'art moderne de la Ville de Paris²⁵, ou encore le baiser apposé sur un monochrome à la fondation Lambert en Avignon²⁶ mettent en cause la nécessité de préserver l'intégrité des œuvres lors de leur présentation publique.

C'est là l'une des conséquences du droit de l'auteur que de pouvoir contrôler les conditions d'exposition de son œuvre. Qu'elle soit achevée ou non, « *on ne peut rien y ajouter, ni en retrancher sans l'accord préalable de l'auteur* »²⁷. Il est également essentiel qu'il puisse être associé aux bénéfices que procure la présentation de ses œuvres au public.

Le droit d'exposition constitue donc bien un élément du droit d'auteur, entendu au sens noble du terme. Sans parer à toutes les critiques, cette considération invite à en examiner plus précisément la nature juridique de ce droit.

3 - Le droit d'exposition, le droit d'auteur et le droit de propriété - Droit subjectif, droit nouveau, la nature et le régime du droit d'exposition restent en grande partie indéterminés. Il

²¹ GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, PUF, Paris, 2009, 257p. ;

²² Voir notamment : *Fréquentation des sites culturels parisiens en 2009*, Observatoire économique du tourisme parisien – Office du tourisme et des congrès, août 2010, 36p. : pour la seule année 2009, on recense 15 millions de visiteurs pour 89 expositions temporaires réparties entre 23 sites culturels parisiens ;

²³ Voir l'affaire *SARL Encore Events c./ Assoc. Ensemble contre la peine de mort et a.* : TGI Paris, ord., 21 avril 2009, CA Paris, Pôle 1, 3^{ème} Ch., 30 avril 2009, C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 16 septembre 2010, *D.*, 25 novembre 2010, pp. 2750-2754, note G. LOISEAU, et pp. 2754-2757, note B. EDELMAN ; *JCP-G*, 13 décembre 2010, pp. 2333-2335, note B. MARRION ;

²⁴ BEKMEZIAN H., « Et Dieu créa la polémique », *Le Monde*, 22 avril 2011, <http://www.lemonde.fr/> ;

²⁵ RILLON P., « Basquiat, gribouilleur gribouillé au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris », *Art contemporain : la peau de l'ours*, 15 novembre 2010, <http://rillon.blog.lemonde.fr/> ;

²⁶ TGI Avignon, 16 novembre 2007, *Procureur de la République près TGI Avignon c./ Mademoiselle Sam, D.*, 2008, pp. 588-593, note B. EDELMAN ; voir également : RONDEAU C. et MÉZIL É. (dir.), *Dommage(s) – A propos de l'histoire d'un baiser*, Actes Sud, Arles, 2009, 200p. ;

²⁷ POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *RIDA*, n° 215, janvier 2008, p. 103 ;

importe pourtant de comprendre quelle est l'origine de ce droit et son fondement. Autrement dit, il est nécessaire de savoir s'il s'agit d'un faux droit subjectif, le fruit d'une « inflation juridique » critiquable, ou s'il s'agit d'un droit subjectif bien réel, dont le caractère novateur n'est que le reflet d'une évolution sociale, corrélée à une évolution du droit positif. Pour cela, il est nécessaire de revisiter les fondements du droit d'auteur, et les notions auxquelles celui-ci est rattaché.

D'emblée, cette référence nous place au sein d'une notion fondamentale du droit : la propriété. Définie par l'article 544 du Code civil comme « le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue », la propriété constitue la matrice du pouvoir dont dispose la personne sur les biens. Elle a pu être mobilisée par une importante partie de la doctrine afin de qualifier le droit d'auteur. Mais, rapidement sont apparues des controverses. En effet, la qualification du droit d'auteur comme droit de propriété ne fait pas l'unanimité, et continue d'alimenter de vives discussions qui se focalisent souvent sur l'objet et le contenu du droit d'auteur. Or, l'irruption du droit d'exposition dans le droit positif intéresse ces controverses et les éclaire d'un jour nouveau. Il nous faudra donc précisément les examiner pour en cerner la véritable nature et les possibles conséquences.

L'une des principales pierres d'achoppement tient à la nature de l'objet du droit de propriété et celui du droit d'auteur. Ainsi, la conception classique considère-t-elle que les choses visées par l'article 544 du Code civil ne peuvent être que corporelles. Le droit de propriété constituerait alors le droit le plus complet qu'une personne puisse avoir sur une telle chose²⁸. De là en tire-t-on traditionnellement la définition du « bien » corporel, considéré comme toute chose qui fait l'objet d'un droit de propriété²⁹. C'est ce qui explique la confusion courante entre le droit et l'objet ; ainsi dit-on bien souvent qu'une chose est « la propriété » d'une personne³⁰. À l'inverse, la propriété intellectuelle est conçue comme un droit sur « l'immatériel », ce terme tentant de rassembler un vaste ensemble d'objets hétéroclites dont le seul point commun est d'être, à des degrés variables, le produit d'une création de l'esprit humain³¹. Tel est le cas du droit d'auteur, qui serait un droit sur une œuvre de l'esprit, entendue comme une chose immatérielle distincte des choses corporelles qui permettent de la communiquer³². Cette différence serait donc de nature à dénier le rattachement du droit

²⁸ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *Traité de droit civil – Les biens*, 2^{ème} éd., LGDJ, Paris, 2010, p. 45 ;

²⁹ MALAURIE P. et AYNÈS L., *Les biens*, 4^{ème} éd., Defrénois, Paris, 2010, p. 6 ;

³⁰ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *RTD-Civ.*, 2006, p. 448 ;

³¹ RAYNARD J., « Propriétés incorporelles : un pluriel bien singulier », *op cit.*, pp. 527-540 ; voir également : ALLEAUME C., *Propriété intellectuelle – Cours et travaux dirigés*, Montchrestien, Paris, 2010, pp. 5-42 ; BERNAULT C. et CLAVIER J.-P., *Dictionnaire de droit de la propriété intellectuelle*, Ellipses, Paris, 2008, p. 348 ; BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, LGDJ, Paris, 2010, pp. 15-19 ; BRUGUIÈRE J.-M., *Droit des propriétés intellectuelles*, 2^{ème} éd., Ellipses, Paris, 2011, pp. 28-29 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, Economica, Paris, 2005, pp. 32-35 ; TAFFOREAU P., *Droit de la propriété intellectuelle*, 1^{ère} éd., Gualino Éditeur, Paris, 2004, pp. 21-29 ;

³² TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *RIDA*, n° 20, juillet 1958, p. 3 ;

d'auteur au droit de propriété. Du moins, celui-ci ne serait possible qu'au prix de certains ajustements, qui auraient pour effet de dévoyer le modèle du droit de propriété³³.

Le droit d'exposition vient justement inverser cette problématique. En effet, pour la première fois, le droit d'auteur se voit doté d'une prérogative ayant pour objet une chose nécessairement corporelle. On ne doute pas, en effet, que l'exposition d'une œuvre graphique ou plastique va nécessiter de mobiliser un ou plusieurs exemplaires de celle-ci, qui ne peuvent prendre la forme que d'objets corporels. Il s'agira le plus souvent de l'exemplaire original de l'œuvre en cause ; mais il peut aussi s'agir de toute copie. Cette « nécessaire corporalité » est ainsi une spécificité des œuvres graphiques et plastiques au regard du droit d'auteur et elle a déjà justifié d'abondantes recherches sur leur statut juridique³⁴. Ce faisant, la question se pose de savoir si ce statut ne permettrait pas à la corporalité d'être finalement « redécouverte » là où on ne l'attendait pas, pour ainsi constituer la preuve du rattachement du droit d'auteur au droit de propriété.

Cela impliquerait évidemment de repenser entièrement tous les fondements du droit de propriété littéraire et artistique, à commencer par la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel.

4 - Le droit d'exposition et la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel -

La distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel serait consacrée par l'article L 111-3 du Code³⁵, précisément son alinéa premier, selon lequel : « *La propriété incorporelle définie par l'article L. 111-1 est indépendante de la propriété de l'objet matériel* ».

Pour la doctrine classique, la « propriété de l'objet matériel » serait la propriété de droit commun, et la « propriété incorporelle » serait constituée du droit d'auteur, le caractère incorporel provenant de l'œuvre. La distinction aurait des conséquences bien simples : le droit d'auteur serait attaché à la personne et non à la chose ; dès lors, l'aliénation de l'objet matériel n'emporterait pas celle du droit d'auteur. Cette distinction fondamentale expliquerait la dualité des droits de propriété, qui se fonderait elle-même sur la dualité des objets. L'acquéreur de l'objet matériel ne serait propriétaire que d'une chose corporelle ; l'auteur serait propriétaire de l'œuvre de l'esprit, chose incorporelle. La dualité des objets participerait ainsi de l'affirmation du droit d'auteur comme droit de propriété. Il est, en effet, plus facile

³³ ALMA-DELETTRE, « La nature juridique des droits de propriété intellectuelle », in BRUGUIÈRE J.-M., MALLEY-POUJOL N. et ROBIN A. (dir.), *Propriété intellectuelle et droit commun*, PUAM, 2007, pp. 26-27 ; GUTMANN D., « Du matériel à l'immatériel dans le droit des biens – Les ressources du langage juridique », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 65-78 ;

³⁴ Voir notamment : BREDIF E., *Étude théorique et pratique sur la protection des œuvres graphiques et plastiques*, Arthur Rousseau – Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1894, 133p. ; COMTE J.-E., *La protection des œuvres graphiques et plastiques dans l'art et l'industrie*, Thèse Paris, 1947, 155p. ; DESURMONT T., *L'incidence des droits d'auteur sur la propriété corporelle des œuvres d'art en droit interne français*, Thèse Paris II, 1972, 495p. ; PIERROUX E., *La propriété des œuvres d'art corporelles - Éléments pour une propriété spéciale*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, Aix en Provence, 2003, 686p. ;

³⁵ Voir notamment : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., Litec, Paris, 2009, pp. 251-252 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *Droit d'auteur*, 1^{ère} éd., Dalloz, Paris, 2009, pp. 265-266 ;

d'admettre que chacun de ces droits s'exprime pleinement sur des objets différents, le « cumul » de droits de propriété sur un même objet étant par définition impossible³⁶. Le droit d'auteur serait donc un droit de propriété ayant pour objet une chose immatérielle, incorporelle, si l'on reprend encore la doctrine classique.

Or, le droit d'exposition remet en cause cette distinction. En effet, les œuvres graphiques et plastiques sont par nature incorporées à un objet matériel. L'idée ne pourrait donc plus tenir en présence du droit d'exposition, car son objet ne peut être que corporel, qu'il s'agisse de l'exemplaire original de l'œuvre ou d'une copie. Par renvoi, cela implique pour nous d'examiner une autre difficulté, qui surgit au niveau de la propriété de l'objet matériel. Peut-on, en effet, affirmer qu'il s'agisse d'un droit de propriété alors que nombre d'utilités de la chose en sont amputées et réservées à l'auteur ? Le droit d'exposition ne nous prouve-t-il pas que le propriétaire de l'objet ne peut jouir et disposer pleinement de celui-ci. Il ne pourra exposer l'œuvre sans demander l'autorisation de l'auteur ; de façon logique, une telle exposition serait considérée comme un acte de contrefaçon ; enfin, l'auteur devrait pouvoir contraindre ce propriétaire à lui remettre l'œuvre en vue d'une exposition, si l'on assimile celle-ci à la divulgation.

Ces aspects révèlent ainsi une problématique fondamentale qui touche à la portée même de la propriété.

5 - Le droit d'exposition et le contenu du droit de propriété - Cette nouvelle problématique est elle-même reliée à une autre objection opposée au droit d'auteur, concernant son contenu.

Son attache personnelle, ses prérogatives déterminées par la loi, dont certaines sont extrapatrimoniales, et sa durée limitée interdiraient de le qualifier de droit de propriété. Les pouvoirs du propriétaire sur la chose sont en principe indéfinis et perpétuels³⁷ ; la cession de la chose emporte avec elle toutes les utilités qu'elle peut produire. Autant d'éléments qui n'ont rien à voir avec le droit d'auteur, dont les « attributs », d'ordre « patrimonial » et d'ordre « intellectuel et moral », sont délimités par la loi, tant dans leur contenu que dans leur cession. Ajoutons encore que la dimension personnelle du droit d'auteur s'avère peu compatible, selon certains, avec une telle qualification³⁸. Seule l'exclusivité, caractère du droit de propriété, semble vraiment vérifiée pour le droit d'auteur. C'est ce qui légitimerait les ajustements que subit le modèle initial de la propriété pour être adapté au domaine de la création littéraire et artistique. Enfin, si l'on admet que le droit d'auteur puisse avoir pour objet une chose corporelle, on ne voit pas comment ce droit resterait un droit de propriété au-delà de la

³⁶ MÉLÉDO-BRIAND D., « Les multiples utilités économiques des biens : Approche de la propriété simultanée », in *Le droit de l'entreprise dans ses relations externes à la fin du XXème siècle – Mélanges en l'honneur de Claude Champaud*, Dalloz, Paris, 1997, p. 479 ;

³⁷ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., « La définition et la notion juridique de la propriété », *RTD-Civ.*, 1905, p. 478 ;

³⁸ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., « De la propriété comme modèle », in *Mélanges offerts à André Colomer*, Litec, Paris, 1993, p. 290 ; RECHT P., *Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété*, LGDJ, Paris, 1969, pp. 272-327 ;

cession de celle-ci. Même si l'auteur dispose de façon exclusive du droit de communiquer l'œuvre, il n'a plus d'emprise sur la substance même de la chose. Son nouveau propriétaire peut de plus lui en refuser l'accès, sauf la réserve de l'abus de droit.

Le droit d'exposition vient renforcer ces problématiques. Il a été dégagé comme un mode de communication relevant du droit de représentation. Celui-ci est lui-même distinct du droit de reproduction, qui constitue l'un des principaux attributs patrimoniaux de l'auteur. De ce fait, le droit d'exposition ne donne qu'un pouvoir limité à l'auteur : celui d'autoriser ou d'interdire l'exposition de l'œuvre. De façon plus générale, il s'agit du droit de contrôler cette exposition³⁹. Ce pouvoir est, de plus, limité dans le temps, puisqu'il ne s'étend qu'aux soixante-dix années qui suivent la mort de l'auteur. Enfin, bien qu'ayant, *a priori*, une chose corporelle pour objet, le droit d'exposition ne constitue pas, en soi, l'expression d'un droit sur la substance de la chose, puisqu'il reste attaché à la personne de l'auteur.

Toutes ces considérations obligent à vérifier la signification des termes et expressions qui sont employés par le Code, le droit d'exposition apparaissant comme une nouvelle pierre apportée à un édifice dont l'équilibre est instable. Son insertion dans l'architecture du droit d'auteur, et plus généralement de la propriété, implique d'en mesurer l'impact sur les principaux éléments. *In fine*, l'examen de ces notions doit nous permettre de répondre à une interrogation principale : Le droit d'exposition serait-il l'expression d'un droit de propriété sur l'œuvre ?

6 - Problématique : la nature du droit d'exposition - Le cœur de notre démarche résidera dans une révélation de la nature profonde du droit d'exposition et de sa qualification. Celle-ci ne pourra être déterminée que par référence à la notion de propriété.

La formule énigmatique de « propriété incorporelle », énoncée par l'alinéa premier de l'article L 111-3, en constitue le centre de gravité et occupera une grande partie de nos développements. Deux interprétations peuvent être tirées de cette disposition. Une distinction entre la substance et les utilités de la chose pourrait apparaître à travers l'opposition établie par cet article. On peut également y voir la distinction de deux objets, le terme « propriété » étant alors entendu dans un sens objectif comme la qualité d'une chose d'être propre. Mais cela nous ramène à la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support corporel, qui semble moins aisée à admettre en matière d'œuvres graphiques et plastiques. C'est bien là qu'il importera de comprendre comment le droit d'exposition constitue un élément déstabilisateur. Dans tous les cas, il y a bien distinction entre un bien corporel et un bien incorporel. Mais si l'analyse de la « propriété de l'objet matériel » ne pose aucune difficulté d'appréciation, tel n'est pas le cas de la « propriété incorporelle ».

Par extension, cela impliquera pour nous de cerner le sens de cette expression si l'on veut déterminer la nature du droit d'exposition. Un choix s'imposera quant à l'acceptation de cette notion. Ce choix sera lui-même éclairé par les différentes qualifications du droit d'auteur qui ont été proposées par la doctrine. Le mélange d'éléments personnels et patrimoniaux est à

³⁹ BERNAULT C. et CLAVIER J.-P., *op. cit.*, p. 169 ;

la base des querelles doctrinales qui ont agité et ne cessent d'agiter la qualification du droit d'auteur. Ces deux ensembles reflètent la véritable nature du droit d'auteur et, par extension, celle du droit d'exposition. Nous ne saurions donc en faire abstraction, même si nous assumons d'emblée un raisonnement en termes de propriété. Tous les courants de la doctrine consacrée au droit d'auteur convergent, peu ou prou, vers ces deux ensembles. Notre démonstration tentera donc d'en faire la synthèse à l'aune du droit d'exposition, afin de clarifier la nature de celui-ci⁴⁰.

Cette analyse se révélera riche en enseignements, tant pour la propriété littéraire et artistique que pour le droit des biens.

7 - L'intérêt du droit d'exposition au regard de la propriété littéraire et artistique - L'apparition du droit d'exposition marque une nouvelle étape dans l'harmonisation des droits patrimoniaux.

En effet, ceux-ci disposaient d'un droit de représentation « incomplet », puisqu'il ne comprenait pas l'exposition. Pour certains, le droit d'exposition ne serait pas une nouvelle prérogative des auteurs, le droit de représentation étant déjà consacré dans la loi du 11 mars 1957⁴¹. Mais ce serait oublier que la portée de ce droit a fait débat dans la doctrine. La notion de représentation a de plus fait l'objet d'une évolution interne jusqu'à inclure l'exposition, qui n'avait pu être perçue en ce sens lors du vote de ladite loi. Dans la pratique, on peut donc affirmer qu'il s'agit d'une nouvelle prérogative au profit des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques. Il importera de comprendre comment une telle évolution a pu avoir lieu. La consécration du droit d'exposition correspond à la satisfaction d'un intérêt réclamé par les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques. Mais cet intérêt n'a lui-même pu naître que suite à une évolution des modes de création et de diffusion des œuvres. À ce titre, le recours à l'histoire, la sociologie et l'économie de l'art offriront un éclairage édifiant sur ce phénomène⁴².

La conjonction de ces éléments explique l'apparition du droit d'exposition entendu comme droit d'auteur et justifie d'en rechercher la nature juridique. Comme l'affirmait Saleilles, « *ce sont les nécessités sociales qui font surgir les institutions ; celles-ci se créent et se développent en vue des résultats pratiques qu'on attend d'elles, sans que l'on songe, à ce point initial, à demander compte à la théorie de leur légitimité et de leur justification* ». Mais c'est pour ajouter aussitôt que « *c'est plus tard, souvent bien plus tard, lorsqu'on veut étendre ou restreindre les effets d'une institution juridique qu'on en recherche la nature fondamentale et le caractère rationnel, en vue précisément de tirer de cette construction abstraite un motif d'extension ou de restriction, suivant les points de vue* »⁴³.

⁴⁰ Cf. deuxième partie ;

⁴¹ BERNAULT C. et CLAVIER J.-P., *ibid.* ;

⁴² Voir notamment pp. 225-247 ;

⁴³ SALEILLES R., *De la personnalité juridique – Histoire et théories – Vingt-cinq leçons d'introduction à un cours de droit civil comparé sur les personnes juridiques*, Ed. La Mémoire du Droit, Paris, 2003 (réimpression de l'édition de 1910), p. 45 ;

Il est indéniable que le droit d'exposition soulève d'importantes questions pratiques, d'autant plus que ce droit a fait l'objet d'une revendication des artistes. Si les nécessités sociales sont donc à l'origine de ce droit subjectif, la détermination de son régime juridique nécessite au préalable celle de sa nature. Celle-ci est d'autant plus essentielle à connaître que le droit d'exposition, comme on l'a vu, est potentiellement porteur de bouleversements au niveau des fondements du droit d'auteur. Ces changements intéresseront directement le droit des biens, à travers certaines notions auxquelles le droit d'auteur peut être rattaché.

8 - L'intérêt du droit d'exposition au regard du droit des biens - Pour comprendre l'impact de la consécration du droit d'exposition, notre réflexion se fondera sur certains éléments classiques du droit des biens.

Ce sont principalement les notions de propriété, de bien, de bien corporel et de bien incorporel qu'il nous faudra examiner. C'est à ces notions que pourra être assimilé le droit d'auteur, de même que l'œuvre. La spécificité même de l'objet du droit d'exposition nous obligera à déterminer le statut des œuvres graphiques et plastiques en termes de biens. C'est de ce statut que l'on pourra déduire la place qu'occupe le droit d'exposition au sein de ces grandes notions. Le caractère corporel de ces œuvres reflète lui-même la nature de l'acte d'exposition. Il s'agit du procédé de communication le plus élémentaire qui soit, puisqu'il consiste à « extraire » l'œuvre de la sphère privée pour l'offrir aux regards du public. L'œuvre ne pourra être que l'objet auquel elle s'incorpore, ou toute autre copie de même nature. La nécessité de repenser ainsi l'architecture du droit d'auteur s'explique par cet objet « nouveau », induit par le droit d'exposition. Quelle que soit la fonction du support de l'œuvre, littéraire, artistique, dramatique ou musicale, le droit d'auteur a pour objet l'une de ses utilités matérielles⁴⁴. La nature technique des utilités reconnues jusqu'à présent pouvait permettre de distinguer l'œuvre et le support. Mais le droit d'exposition, en étendant le droit d'auteur à l'utilité la plus primitive des choses, vient bouleverser le statut du support au regard de la propriété littéraire et artistique.

Par extension, la distinction entre les biens corporels et les biens incorporels est touchée par ce bouleversement, ce qui se répercute sur la propriété corporelle et la propriété incorporelle. Ces notions anciennes font elles-mêmes l'objet d'évolutions, auxquelles participe le droit d'exposition. Ce droit marque en effet un renforcement de la distinction entre les propriétés corporelle et incorporelle des œuvres graphiques et plastiques. Par là même, il s'insère dans la conception moderne des biens, davantage fondé sur la valeur immatérielle que sur la corporalité⁴⁵. Comme nous le verrons, cette conception est également confortée par le droit européen, ce qui intéressera au premier chef le droit d'auteur. Elle nous permettra de vérifier si l'objet de la propriété incorporelle de l'auteur peut bien être l'œuvre

⁴⁴ BINCTIN N., « Les biens intellectuels : contribution à l'étude des choses », *CCE*, juin 2008, p. 10 (« Les biens intellectuels ont incontestablement une existence concrète, forgée par les faits. »); GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », in *Propriétés intellectuelles - Mélanges en l'honneur de André Françon*, Dalloz, Paris, 1990, p. 207 (« la saisie réelle est exercée directement sur le *corpus* du support. »);

⁴⁵ Sur la notion de bien, voir : BERLIOZ P., *La notion de bien*, LGDJ, Paris, 2007, 596p.

de l'esprit, ou s'il ne s'agit pas d'un objet d'une nature différente. Cette autre solution nous obligera à nous tourner vers un modèle de « propriété des droits ». En ce cas, le droit d'exposition serait lui-même un objet de propriété.

Ces réflexions démontreront encore que certaines notions, que l'on a pu juger dépassées, n'ont rien perdu de leur actualité. Ainsi en est-il de la notion de *propriété artistique*, distincte de la *propriété littéraire*. L'impact du droit d'exposition atteint également ces deux ensembles et atteste d'une certaine inégalité dans les fondements du droit d'auteur.

9 - L'intérêt du droit d'exposition au regard de la propriété artistique - Comme nous le verrons, le droit d'exposition est venu harmoniser les prérogatives des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques.

Cette harmonisation s'explique du fait que les prérogatives reconnues aux auteurs d'œuvres de l'esprit n'étaient guère adaptées aux créations graphiques et plastiques. Dès lors, si le droit d'exposition participe d'une harmonisation générale de la *propriété littéraire et artistique*, l'emploi de cette expression acquiert maintenant une plus grande signification, ce qui n'était pas le cas auparavant. Sa consécration marque un rapprochement entre deux ensembles qui étaient *de facto* distincts : la *propriété littéraire*, conçue comme « *la propriété des écrits en tous genres* »⁴⁶ d'une part, et de la *propriété artistique*, conçue comme la « *propriété des compositions musicales, des ouvrages dramatiques, des œuvres d'art et du dessin* »⁴⁷ d'autre part. Ces deux notions étaient jadis employées par la doctrine pour distinguer les catégories d'œuvres, mais aussi les droits qui s'y attachaient. De plus, l'opposition traduisait la prééminence de la *propriété littéraire*, tous les autres types d'œuvres ayant été rangées dans la *propriété artistique*. Cela s'explique par le fait que les combats pour le droit d'auteur les plus « médiatisés » ont été menés pour les œuvres littéraires.

Cette distinction doit désormais être « corrigée », car les critères sur lesquels elle fut fondée sont devenus quelque peu obsolètes. Selon nous, les compositions musicales et les ouvrages dramatiques sont, en effet, d'une nature différente des œuvres graphiques et plastiques ; c'est pourquoi nous les rangerons dans le champ de la *propriété littéraire*. Nous entendons nous rapprocher d'une conception bien connue des historiens et sociologues de

⁴⁶ COUHIN C, *La propriété industrielle, artistique et littéraire*, T. I, Librairie de la Société du recueil des lois et arrêts, Paris, 1894, introduction, p. XX ; voir également : BATBIE A. P., *Traité théorique et pratique de droit public et administratif*, T. I, Cotillon – Librairie du Conseil d'Etat, Paris, 1862, pp. 465-470 ; MASSÉ G., *Le droit commercial dans ses rapports avec le droit des gens et le droit civil*, T. II, 2^{ème} éd., Guillaumin et Cie, Paris, 1861, p. 564 ; RENDU A. et DELORME J., *Traité pratique de droit industriel, ou exposé de la législation et de la jurisprudence sur les établissements industriels, les brevets d'invention, la propriété industrielle, artistique et littéraire, les obligations particulières à l'industrie*, Imprimerie et Librairie Générale de Jurisprudence, Paris, 1855, p. 359 ;

⁴⁷ COUHIN C, *ibid.* ; DEMANGE R., *La propriété artistique dans les arts du dessin*, Imprimerie Kreis, Nancy, 1898, pp. 26-61 ; JOLY B., *Étude sur la protection légale de la propriété artistique (peinture, sculpture, gravure) – Essai d'une théorie générale*, Sirey, Paris, 1913, p. 17 ; PHILIPPE H., *De la propriété artistique en général et spécialement en matière de photographie*, Thèse Lille, 1901, pp. 34-108 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, Thèse, Paris, 1884, p. 90 ; voir également : BATBIE A. P., *op. cit.*, p. 471 ; MASSÉ G., *ibid.* ; RENDU A. et DELORME J., *op. cit.*, p. 442 ;

l'art, et qui consiste à opposer les œuvres « allographiques » aux œuvres « autographiques »⁴⁸. Les premières sont les œuvres qui se prêtent à « *une série infinie de performances, représentations et publications* » ; leur support n'est qu'un « *médium, indéfiniment multipliable sans perte d'authenticité* »⁴⁹. Il s'agira naturellement des œuvres littéraires, dramatiques et musicales. Les secondes résident dans « *un objet matériel unique* »⁵⁰, incorporant l'œuvre et se suffisant à lui-même pour en assurer la communication. Les œuvres graphiques, plastiques, photographiques et d'architecture font partie de cette catégorie. L'ampleur de l'incorporation est naturellement variable en fonction du procédé de création. L'art contemporain ainsi que les créations numériques remettent en cause cette exigence, et se caractérisent par une certaine « dématérialisation ». Mais l'idée nous semble pouvoir être maintenue, à condition d'adopter une conception large de la corporalité.

Transposons cette distinction au domaine du droit : les œuvres allographiques relèvent de la *propriété littéraire* ; les œuvres autographiques relèvent de la *propriété artistique*. C'est donc pourquoi, à l'inverse des auteurs classiques, nous rangeons les compositions musicales et les œuvres dramatiques dans la première catégorie. La *propriété artistique* ne désigne donc que la propriété des œuvres graphiques et plastiques, caractérisées par un statut distinct⁵¹. Cette redéfinition des notions nous semble plus conforme à l'état du droit, qui a traité différemment ces deux types de propriété. L'unification du vocable de *propriété littéraire et artistique*, bien que fondée pour certains⁵², est pourtant discutable car la distinction était, en pratique, bien réelle⁵³.

Comme nous le démontrerons, cette distinction remettrait en cause le fondement du droit d'auteur. Malgré la législation révolutionnaire, les droits des artistes peinèrent à s'affirmer, tant les dispositions et l'esprit qui les gouverne semblaient inadaptés⁵⁴. Vaunois disait en 1892 que « *le travail a été fait pour la propriété littéraire ; mais il reste à tenter pour la propriété artistique* »⁵⁵. À l'heure actuelle, alors que l'extension du droit d'auteur amène à appréhender sans cesse de nouvelles formes, il convient de réintégrer en son champ

⁴⁸ Sur cette distinction : GOODMAN N., *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2011, (1^{ère} éd. en français en 1990), 312p. ;

⁴⁹ CHAUDENSON F., *A qui appartient l'œuvre d'art ?*, Armand Colin, Paris, 2007, pp. 211-213 ;

⁵⁰ CHAUDENSON F., *op. cit.*, pp. 210-211 ; HEINICH N., *Faire voir – L'art à l'épreuve de ses médiations*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2009, p. 11 ;

⁵¹ LINANT DE BELLEFONDS X., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., Dalloz, Collection Cours – série Droit Privé, Paris, 2004, pp. 5-6 ;

⁵² POINSARD L., *La propriété littéraire et artistique – Répertoire alphabétique rédigé d'après la Législation, les Traités, les Usages et la jurisprudence des divers Pays*, LGDJ, Paris, 1910, p. 227 ; POUILLET E., MARTIN SAINT-LEON E. et PATAILLE H., *Dictionnaire de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, Tome II, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1887, pp. 321-325 ;

⁵³ GAIRAL E., *Les œuvres d'art et le droit*, Imprimerie Paul Legendre et Cie, Lyon, 1900, pp. 11-13 (estimant que la confusion s'est faite à l'avantage de la propriété littéraire, dont les problématiques étaient bien différentes de celles de la propriété artistique) ;

⁵⁴ DEMANGE R., *La propriété artistique dans les arts du dessin*, Imprimerie Kreis, Nancy, 1898, p. 6 ;

⁵⁵ VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *Bulletin de la société des études historiques*, 1892, pp. 152 ;

les formes les plus élémentaires que sont les créations des beaux-arts⁵⁶. L'obtention du droit de reproduction fut une première victoire en 1910. Plus tard, la loi du 11 mars 1957 allait systématiser le droit d'auteur pour l'ensemble des œuvres de l'esprit. Pourtant, la consécration récente du droit d'exposition, grande avancée pour les artistes, démontre que cette inégalité historique s'est perpétuée au-delà de ladite loi. Le droit d'exposition marque donc une nouvelle victoire de la *propriété artistique*, qui s'harmonise enfin avec la *propriété littéraire*. Ce droit est donc le témoin d'une évolution endogène au droit d'auteur et concourt à l'unification de sa nature.

Cette évolution tend à abolir les distinctions fondées sur la nature des œuvres protégées et permet d'englober tous leurs modes d'exploitation. Mais cette uniformisation traduit aussi les changements intervenus dans la société. Les œuvres graphiques et plastiques cessent peu à peu d'être des objets et se dotent elles-mêmes d'un caractère allographique⁵⁷. Cette évolution se remarque tant au niveau de la création que de la réception des œuvres. Le droit d'exposition, comme tout droit d'auteur, traduit donc une certaine « dématérialisation » juridique des œuvres graphiques et plastiques. Cela peut sembler paradoxal, alors que ces œuvres sont traditionnellement caractérisées par la corporalité, avec une nature et un régime juridiques spécifiques⁵⁸. Mais, si la valeur du support reste la même dans bien des cas, il s'y est ajoutée une véritable valeur d'exposition, qui peut même être exclusive. Nombreuses sont en effet les créations fondées sur des supports matériels ordinaires, non travaillés par l'auteur ou agencés d'une façon purement conceptuelle⁵⁹. À cela s'ajoute le développement des expositions temporaires, lesquelles ont permis de renouveler et multiplier les occasions de présentation des œuvres au public.

Mais ce qui faisait la spécificité de la *propriété artistique*, à savoir la présence d'un objet corporel, n'a pas disparu pour autant. Et c'est encore ce qui explique la nécessité d'harmoniser l'ensemble du droit d'auteur, comme nous l'avons vu précédemment.

10 - Méthodologie - Le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques constitue ainsi un sujet d'une grande richesse, à la fois au niveau des développements théoriques et des interrogations matérielles qui peuvent en être tirés. Nous emprunterons donc plusieurs axes de recherche afin d'examiner ceux-ci.

En premier lieu, une approche historique s'impose, car elle est seule susceptible d'établir ou d'infirmer le caractère novateur du droit d'exposition, mais aussi pour révéler les possibles bouleversements qu'il induirait au sein du droit d'auteur. Tout en remontant à

⁵⁶ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle, op. cit.*, p. 43 (« D'un droit du beau et des beaux-arts, le droit d'auteur est devenu un droit partiellement déconnecté de cette origine pour prendre une dimension plus ambitieuse et devenir le droit de propriété sur la forme des choses. ») ;

⁵⁷ CHAUDENSON F., *op. cit.*, p. 211 ;

⁵⁸ Voir les références citées en note de bas de page n° 24 ;

⁵⁹ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur – Forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*, Economica, Paris, 2005, 528p. (qui met en doute la pertinence du droit d'exposition pour un grand nombre de créations conceptuelles, telles celles du *Land Art* ou les *happenings*) ;

l'antiquité grecque, pour des questions philosophiques, le point de départ de l'axe historique de notre démarche sera le droit romain. C'est en effet au sein des *Institutes* de Gaius, reprises et actualisées par Justinien, que se situe l'origine de la problématique historique. Il s'agit de la querelle qui opposa les Sabinien et les Proculéien au niveau d'un mode particulier d'accession à la propriété : la spécification⁶⁰. La querelle intéresse d'ailleurs toujours la doctrine contemporaine ; ainsi, certains y voient la preuve que les Romains connaissaient le droit d'auteur, ce qui est contesté par d'autres⁶¹. Le cœur même de la controverse n'a donc rien perdu de son actualité, et nous verrons que celle-ci intéresse directement le droit d'exposition sur le plan des principes. La spécification reste un mode d'accession à la propriété, jusqu'à être codifiée dans les articles 570 et 571 du Code Civil, même si elle a « perdu » la matière artistique de son champ d'application, en dépit même de la volonté des rédacteurs du Code⁶². Peut-être s'agit-il là d'un premier élément de distinction des propriétés corporelle et incorporelle.

Si, dans son principe, la spécification fournit les bases même du droit d'auteur, il ne faudra pas occulter son caractère éminemment corporel. C'est d'ailleurs ce qui a justifié le rattachement systématique du droit d'exposition au droit de propriété de l'objet matériel⁶³. L'héritage du droit romain s'est ainsi perpétué jusqu'au vingt et unième siècle, en dépit de la lente maturation des droits de l'auteur, et spécialement du droit de représentation. Ce n'est qu'à la fin du dix-neuvième siècle que commenceront à apparaître quelques opinions dissidentes, battues en brèche sur le fondement de l'article 544 du Code Civil. La consécration du droit d'exposition marque donc le terme de cette évolution dont les fondements remontent à l'Antiquité et démontrent que le droit d'exposition participe largement au processus de dissociation des droits de propriété corporelle et incorporelle. L'analyse historique impliquera tant celle du droit positif que celle de la doctrine, certaines opinions ayant particulièrement servi à cette dissociation. L'analyse de la jurisprudence nous sera également d'un grand secours, certaines décisions marquantes ayant pu freiner ou précipiter le dégagement du droit d'exposition. Celui-ci n'est que le terme d'un long processus ; il est le produit de forces créatrices de droit, qu'il nous faudra précisément déterminer. Enfin, un bref détour par le droit canon nous éclairera sur l'origine de la distinction entre les droits de propriété corporelle et incorporelle.

En second lieu, nous envisagerons la nature du droit d'exposition au regard des différentes théories relatives au droit d'auteur. Le droit d'exposition sera ainsi tour à tour confronté aux théories dualiste, moniste personnaliste, « intellectualiste » (s'agissant des théories relatives aux « droits intellectuels ») et moniste propriétaire, cette dernière

⁶⁰ GAIUS, *Institutes*, II, II, § 78 ; JUSTINIEN, *Institutes*, II, II, § 34 ;

⁶¹ GAUTIER P.-Y., « L'art et le droit naturel », *Arch. Phil. Droit*, n° 40, 1995, p. 207 (pour) ; DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, LGDJ, Paris, 1962, 219p. (contre) ;

⁶² PORTALIS J.-E.-M., « Exposé des motifs du titre de la propriété », in *Écrits et discours juridiques et politiques*, PUAM, Aix-en-Provence, 1988, p. 125 (reprenant quasiment au mot près le texte des *Institutes* de Justinien) ;

⁶³ VICENT LOPEZ C., « Nouveaux aspects du droit d'exposition : Analyse comparative », *RIDA*, n° 179, janvier 1999, pp. 80-82 ;

conception étant celle à laquelle nous souscrivons. L'objectif d'une telle démarche réside dans la nécessité de parfaitement positionner le droit d'exposition dans les classifications dont a pu faire l'objet le droit de propriété en vue d'apprécier de ses conséquences sur l'architecture du droit d'auteur. C'est donc sur le terrain du droit de propriété que nous orienterons nos réflexions, sans pour autant, comme nous l'avons dit, ignorer les autres courants. De même, l'analyse du droit de propriété peut mobiliser différentes conceptions, selon qu'on se réfère à la doctrine « spécialiste » du droit d'auteur ou à des conceptions plus fondamentales du droit de propriété.

Enfin, l'analyse portera essentiellement sur le droit français, même s'il importe de relever que le droit d'exposition a été envisagé et consacré dans d'autres législations. Certaines sont d'ailleurs anciennes, remontant à la fin du dix-neuvième siècle ou au début du vingtième⁶⁴. Le droit d'exposition ne constitue donc pas une totale innovation de ce point de vue. De même, il est à l'heure actuelle reconnu par un grand nombre de lois, avec toutefois une portée variable. Certains États, tels le Canada⁶⁵, représentent des exemples emblématiques dont les juristes français pourraient s'inspirer. Cependant, rares sont à ce jour les études comparées sur le droit d'exposition. De manière générale, le droit comparé ne semble avoir eu qu'un faible impact sur la doctrine française du droit d'auteur, pour qui le droit d'exposition est une préoccupation nouvelle. Le droit comparé constitue donc une ouverture sur les nouvelles problématiques que peut susciter le droit d'exposition.

L'intention principale de la présente thèse est donc de révéler et de comprendre la nature juridique profonde du droit d'exposition. Cet objectif nécessitera de mobiliser une grande variété de sources, qu'il s'agisse de la doctrine, du droit positif ou de la jurisprudence et de les confronter dans leur historicité. Elle impliquera également de les mettre en contraste et d'interroger leur cohérence. Cette démarche nous permettra, par ailleurs, de révéler l'évolution forte de la notion même de propriété, à laquelle participe le droit d'exposition. Elle confirmera également les importants bouleversements que subit encore la branche de la propriété littéraire et artistique. La consécration du droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques en étant simplement la plus récente manifestation. Enfin, cette étude répondra aux nombreuses interrogations pratiques que suscite l'avènement d'un droit d'exposition. Le régime associé à la manifestation de la « notion » de droit d'exposition sera ainsi abordé. Cette dimension du droit d'exposition ne sera néanmoins envisagée que comme l'une des conséquences de la révélation de la nature du droit d'exposition.

11 - Annonce du plan - Il conviendra donc, dans une première partie, de révéler et d'étudier la dynamique de construction du droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques pour, dans une seconde partie, en apprécier la qualification au regard du droit d'auteur et du droit de propriété. Cette démarche nous permettra de décrire parfaitement les fondements et la portée de ce nouveau bien que constitue le droit d'exposition.

⁶⁴ Voir notamment pp. 149-170 ;

⁶⁵ Voir notamment la loi du 7 juin 1988, examinée pp. 310-313 ;

PREMIÈRE PARTIE

**LA CONSTRUCTION DU DROIT D'EXPOSITION
DES ŒUVRES
GRAPHIQUES ET PLASTIQUES**

« L'évolution du droit d'auteur est difficile à décrire, parce qu'elle n'est pas univoque et parce qu'elle est sans doute en partie souterraine comme toute évolution. La matière est, en tout cas, extraordinairement vivante. En France, l'abondance et la richesse de la jurisprudence en témoignent de façon frappante »⁶⁶.

12 - Le droit d'exposition est l'œuvre de deux juridictions françaises qui ont appliqué une interprétation logique mais audacieuse du droit positif. En effet, cette interprétation se conforme strictement à l'esprit du Code de la propriété intellectuelle (CPI) ; pourtant, elle constitue une importante innovation.

La Cour de cassation, par deux arrêts en date du 6 novembre 2002⁶⁷, a dégagé le droit d'exposition en tant que droit patrimonial des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques. La Cour a confirmé l'interprétation retenue par les juges du fond dans les mêmes affaires. En effet, la Cour d'appel de Paris, le 20 septembre 2000, avait déjà estimé que le droit d'exposition appartenait à l'auteur d'une œuvre graphique et plastique et non au propriétaire du support de celle-ci⁶⁸. Les faits opposaient deux photographes, Messieurs Leloir et Dudognon, à l'Agence Culturelle de Paris. Cette dernière avait exposé plusieurs de leurs œuvres sans leur autorisation, faisant ainsi acte de contrefaçon au sens du droit d'auteur (art. L335-2 et L335-3 CPI). Au niveau pratique, on peut dire que les deux juridictions ont effectué la réalisation d'un droit subjectif au profit des deux photographes en cause. La terminologie, empruntée à Motulsky⁶⁹, rend compte de la spécificité de cette solution, mais aussi de sa généralité⁷⁰.

Pourtant, en dépit d'un raisonnement imparable et évident, cette même solution, qui aurait tout d'un cas d'espèce, revêt une grande originalité, au point que l'on puisse parler de solution de principe.

13 - La création du droit d'exposition, une solution de principe - Deux thèses s'opposaient jusqu'alors pour savoir si le droit devait « s'emparer » de l'exposition. Selon certains, elle ne pouvait faire en aucun cas l'objet d'un droit privatif⁷¹. Pour d'autres, elle se rattachait au mieux au droit de propriété corporelle du support. Dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agissait pas d'un élément du droit de propriété littéraire et artistique. A ce niveau, la

⁶⁶ POLLAUD-DULIAN F., « L'évolution récente du droit d'auteur en France », *LP*, n° 118, janvier-février 1995, II, p. 1 ;

⁶⁷ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Agence Culturelle de Paris c./ Dudognon*, *CCE*, janvier 2003, p. 25, note C. CARON ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002 *Association Paris Bibliothèque c./ J. P. Leloir*, *LP*, n° 201, mai 2003, pp. 66-70, note A. DEFAUX ; *JCP-E*, 2004, n° 15, p. 615, note K. ALLIOU ;

⁶⁸ CA Paris, 4^{ème} Ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c/ Paris Bibliothèque*, *CCE*, novembre 2000, pp. 17-18, note C. CARON, et *Leloir c./ Paris Bibliothèque*, inédit ; *JCP-E*, 2001, pp. 1380-1381, obs. K. ALLIOU ; *RTD-Com.*, 2001, pp. 436-439, obs. A. FRANCON ; *PI*, n° 1, octobre 2001, pp. 64-65, obs. P. SIRINELLI ;

⁶⁹ MOTULSKY H., *ibid.* ;

⁷⁰ HAGE-CHAHINE F., « Essai d'une nouvelle classification des droits privés », *RTD-Civ.*, 1982, p. 716 (« La réalisation du droit, au sens subjectif, [...] donne au droit ses dimensions sociales et constitue la raison pour laquelle le droit objectif accorde des droits subjectifs, ceux-ci n'ayant été créés que pour être réalisés. ») ;

⁷¹ KÉRÉVER A., « Droit d'exposition et historique du droit d'auteur », *RIDA*, n° 156, avril 1993, p. 9 ;

mauvaise rédaction de l'article L 122-2 CPI, héritée des lois de 1957 et 1985, constitue le point de cristallisation des débats relatifs au droit d'exposition. C'est une « troisième voie » qui a finalement été retenue, au terme de débats touchant à la nature même du droit d'auteur.

Sur le fond, l'innovation des arrêts du 6 novembre 2002 est donc importante puisque c'est un nouveau droit patrimonial qui est reconnu au bénéfice des auteurs. Si la lettre des textes n'a pas changé, leur esprit a radicalement évolué. La Cour de cassation n'a fait qu'en prendre acte dans les deux arrêts précités. Elle a opéré une véritable « actualisation » de la loi sur le droit d'auteur. Celle-ci est d'autant plus bouleversante que l'exposition n'avait jamais été appréhendée par aucune loi relative au droit d'auteur. Les exemples tirés du droit comparé ne semblent avoir touché que très tardivement les juristes français. L'ancienneté de la loi n'a pas empêché le juge de l'adapter aux données actuelles, assurant une fonction que certains qualifient de progressiste⁷².

Reste à comprendre comment s'est produite une évolution aussi radicale. Le juriste doit rester sensible aux considérations humaines pour comprendre le sens de la norme et l'appliquer de la façon la plus adaptée⁷³. La *génétique de la loi* doit aller au-delà de son aspect formel ; « *le droit est imposé par les forces sociales mais il ne jaillit pas spontanément du jeu de ces forces* »⁷⁴. La portée de cette innovation ne peut être cernée qu'au regard de l'évolution de la propriété littéraire et artistique. Les œuvres graphiques et plastiques, parents pauvres du droit d'auteur, ont historiquement fait l'objet d'un régime juridique fondé sur la seule corporalité. Le droit antique, et spécialement le droit romain, a fourni les fondements de cette conception, qui s'est perpétuée par-delà le développement de la propriété littéraire et artistique. C'est ce caractère éminemment corporel qui a perturbé l'appréhension de ces œuvres par le droit d'auteur. Cela explique que le droit d'exposition ait été reconnu si tardivement.

La consécration de ce droit est donc une nouvelle étape dans la distinction entre la propriété incorporelle et la propriété de l'objet matériel. Elle marque une certaine harmonisation entre la propriété littéraire et la propriété artistique. Ce faisant, une analyse historique s'impose, afin de replacer le droit d'exposition dans son contexte général. Celui-ci est marqué par l'évolution du droit d'auteur, fondé sur la *propriété littéraire* au détriment de la *propriété artistique*. L'exposition, si elle n'a jamais été ignorée par le droit positif, s'est peu à peu « détachée » du droit de propriété de l'objet matériel pour intégrer le droit d'auteur. Cette évolution s'explique par une extension du champ de la propriété littéraire et artistique⁷⁵.

⁷² RIPERT G., *Les forces créatrices du droit*, LGDJ, Paris, 1955, p. 392 (« La réception du droit par le pouvoir judiciaire est une réception continue. Pour chaque cause nouvelle, le juge doit appliquer la loi en considérant que cette loi est une règle actuelle, bien qu'il sache qu'elle a souvent un très long passé. Il doit tenir compte de l'état de choses existant au moment où elle doit s'appliquer. Par cette opportunité dans l'application des règles, il assure le progrès du droit, un progrès raisonnable par une évolution lente ») ;

⁷³ MOTULSKY H., *op. cit.*, pp. 60-61 ;

⁷⁴ RIPERT G., *op. cit.*, p. 81 ;

⁷⁵ RIPERT G., *op. cit.*, p. 202 (« Le développement de l'instruction, le goût de la lecture, la vogue du théâtre, l'amour des arts, et aussi la découverte de procédés d'édition et de reproduction par la photographie, la

Le droit d'exposition est un produit de cette mutation juridique. L'exposition est devenue un mode privilégié de consommation des œuvres ainsi que le « support » de nouvelles formes de création⁷⁶. Conformément à la logique du droit d'auteur, cette utilité de l'œuvre ne pouvait échapper aux créateurs.

La consécration tardive du droit d'exposition s'explique tout d'abord par la prééminence historique de la propriété corporelle des œuvres graphiques et plastiques. Celle-ci trouve ses racines dès l'Antiquité et s'est poursuivie jusqu'à la période révolutionnaire. La compréhension des fondements de cette conception permettra d'expliquer comment les œuvres graphiques et plastiques ont de fait échappé au statut d'œuvres de l'esprit (Titre premier).

Ce statut, qui fut forgé par les lois révolutionnaires sur le droit d'auteur, convenait davantage à la *propriété littéraire* qu'à la *propriété artistique*. Les expressions ont d'ailleurs commencé à être employées à cette époque, signifiant par là d'importantes différences de régime. Le rapprochement, puis l'unification des deux propriétés n'a pu se faire que par un lent processus faisant participer plusieurs forces créatrices du droit. Le droit d'exposition est un produit de ce processus, de même qu'il marque une nouvelle étape dans l'évolution du droit d'auteur (Titre second).

cinématographie et la télévision, par le phonogramme et la radio, ont permis une exploitation fructueuse de la propriété littéraire et artistique ») ;

⁷⁶ WALRAVENS N., *op. cit.*, p. 359 (qui considère pourtant que la valeur de l'exposition tient en la pérennité et l'unicité du support) ;

TITRE PREMIER

LE DROIT D'EXPOSITION, ÉLÉMENT ORIGINEL DE LA PROPRIÉTÉ CORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

14 - Le droit d'exposer ou de ne pas exposer une chose corporelle est un pouvoir naturel pour celui qui en est détenteur. Par extension, il s'agira du propriétaire de la chose.

Un rapport de fait évident apparaît ici, remontant aux fondements mêmes de la propriété. Il s'agit de la possession, que certains placent dans le giron du droit naturel⁷⁷. « *La propriété est le droit, la possession est le fait* »⁷⁸ ; ainsi peut-on résumer la distinction entre possession naturelle et possession civile. Tout possesseur d'une chose corporelle dispose du pouvoir de l'exposer, que la possession soit naturelle ou civile. Le passage de l'une à l'autre, autrement dit le passage à la propriété, ne fera que confirmer juridiquement l'attribution de ce pouvoir au détenteur naturel du bien. Ainsi le droit de « clore sa terre » en érigeant de hauts murs est-il une façon pour le propriétaire de se réserver l'exposition de la chose⁷⁹. Plus encore, la propriété lui permettra de dégager des utilités de la chose, en accomplissant sur elle des actes juridiques. Ces actes peuvent en eux-mêmes être la traduction des actes naturels du possesseur.

L'exposition pourra donc constituer un acte juridique, pour peu que le propriétaire en tire une utilité. La chose qui en sera l'objet constitue ainsi un bien, au sens juridique du terme. L'intérêt d'exercer ce droit vaudra essentiellement pour les biens meubles, qui peuvent être déplacés d'un lieu à un autre et, de ce fait, être soustraits plus aisément aux regards. Le raisonnement est transposable aux biens immeubles, mais paraît plus relatif. Le propriétaire ne pourrait exercer son droit qu'en dissimulant le bien derrière des murs, ce qui ne sera pas toujours possible en fonction de sa situation. Inversement, l'exposition permanente du bien immeuble ne pourra être considérée comme l'exercice d'un droit subjectif ; il s'agira d'une situation de fait qui pourra être qualifiée juridiquement mais sur d'autres fondements.

L'intérêt de ce pouvoir se fait sentir plus concrètement pour les choses dont l'exposition constitue une utilité potentielle. Celle-ci découlera d'une valeur particulière,

⁷⁷ DEMOLOMBE C., *Cours de Code Napoléon – Tome IX - Traité de la distinction des biens – Tome I*, Durand et Pedone Lauriel, Paris, 1875, p. 364-366 ; PROUDHON J.-B. V., *Traité du domaine de propriété et de la distinction des biens considéré principalement par rapport au domaine privé – Tome I*, Victor Lagier, Dijon, 1839, pp. 21-36 ; PLANIOL M. et RIPERT G., *Traité pratique de droit civil français – Tome III – Les biens*, LGDJ, Paris, 1926, p. 41 ;

⁷⁸ TROPLONG R. T., *De la propriété d'après le Code Civil*, Pagnère, Paulin et Cie, Paris, 1848, p. 37 ;

⁷⁹ AUBRY C. et RAU C., *Droit civil français*, T. II, 7ème éd., par P. ESMEIN, Librairies techniques, Paris, 1961, p. 240 ;

attachée à la nature du bien, et peut revêtir diverses formes, la forme artistique étant celle qui retiendra notre attention. Les œuvres d'art graphique et plastique sont en effet des biens meubles dont la nature et la valeur les vouent naturellement à l'exhibition. Ce raisonnement nous permet de confirmer l'attachement du droit d'exposition aux prérogatives conférées par le droit de propriété, au sens classique du terme. Il pourra être tour à tour un élément de l'*usus* ou du *fructus*, selon que le propriétaire en tire profit ou non.

15 - Le « transfert » du droit d'exposition de la propriété corporelle à la propriété incorporelle bouleverse un schéma qui semblait pourtant acquis. C'est ce qui nous amènera à reconsidérer la notion de propriété, face à cette difficulté. Dans l'attente, il importe de comprendre comment a pu s'effectuer un tel changement, remettant en cause une conception qui semblait tout à fait naturelle, au sens juridique du terme. L'évolution du droit de propriété littéraire et artistique n'a rien d'un « *long fleuve tranquille* »⁸⁰, et le droit d'exposition en constitue l'un des remous les plus importants. Elle n'a pu se constituer que par un lent détachement de la propriété corporelle.

Celle-ci était prééminente depuis l'Antiquité. Que ce soit sur le plan philosophique ou sur le plan juridique, les œuvres graphiques et plastiques étaient considérées comme des biens corporels ordinaires. Cette conception matérialiste justifiait que tous les actes d'exploitation de l'œuvre appartiennent au propriétaire du support. Cette solution était logique alors même que les grecs, comme les romains, vouaient déjà un grand intérêt pour l'exposition d'œuvres d'art et ne pouvaient imaginer qu'elle fasse l'objet d'un droit exclusif (Chapitre premier).

Cette conception matérialiste allait perdurer pendant plus de vingt siècles. L'évolution des conceptions artistiques et philosophiques marquait pourtant une certaine individualisation des artistes. A cela s'ajouteront de nouvelles réflexions relatives aux œuvres de l'esprit, dont on trouve un fondement d'importance en droit canonique. Toutefois, le combat pour le droit d'auteur se faisait plus sur le terrain de la *propriété littéraire* que sur celui de la *propriété artistique*. Le propriétaire du support restait le seul titulaire d'un « droit jaloux » sur l'œuvre⁸¹. Sans être explicitement rattachée au droit de propriété corporelle, l'exposition des œuvres ne pouvait faire l'objet d'un droit subjectif au profit de l'auteur (Chapitre second).

⁸⁰ CHATEAU B., « L'évolution de la propriété littéraire et artistique », *L'évolution contemporaine du droit des biens – Troisièmes journées René Savatier (Poitiers, 4 et 5 octobre 1990)*, PUF, Paris, 1991, p. 167 ;

⁸¹ CORNU M., « L'image des biens culturels : les limites de l'appropriable », in BLOCH P. (ss la dir.), *Image et Droit*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 531 ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 44, p. 140 et p. 227 ;

CHAPITRE PREMIER

LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE EN DROIT ANTIQUE : UNE PROPRIÉTÉ EXCLUSIVEMENT CORPORELLE

16 - La propriété intellectuelle était inconnue dans le droit antique⁸². Il était donc logique que les œuvres graphiques et plastiques, comme toutes les œuvres de l'esprit⁸³, ne puissent faire l'objet que d'un droit de propriété corporelle.

C'est d'abord dans ce cadre que le droit des auteurs a commencé à se constituer au fil des siècles, fournissant les bases de la propriété intellectuelle⁸⁴. La distinction des deux propriétés ne peut se comprendre qu'à travers une controverse antique : celle de savoir si le travail est un mode d'accession à la propriété. Erreur vulgaire pour les uns⁸⁵, fondement de l'occupation du bien pour les autres⁸⁶, cette controverse est fondamentale pour comprendre la notion de propriété intellectuelle. Mieux encore, son enracinement dans l'Histoire révèle l'importance de ce débat, et nous intéressera particulièrement pour comprendre les fondements du droit d'exposition. Cette controverse intéresse toujours le droit d'auteur à l'époque contemporaine.

Deux périodes peuvent être évoquées, la seconde devant particulièrement retenir notre attention : d'une part, la Grèce antique, caractérisée par une conception que nous qualifierons d'ultra-personnaliste, exclusive de toute protection spécifique pour les créations matérielles (§ 1) ; d'autre part, Rome, caractérisée par un plus grand attachement à la matière, conférant la protection du droit commun pour les créations matérielles (§ 2).

⁸² BREULIER A., *Du droit de perpétuité de la propriété intellectuelle – Théorie de la propriété des écrivains, des artistes, des inventeurs et des fabricants*, A. Durand, Paris, 1855, pp. 17-21 (« si les anciens n'ont pas songé à la propriété littéraire pour la protéger, ils n'y ont point pensé non plus pour la nier ou la limiter ») ; *contra.* : DOCK M.-C., *op. cit.*, p. 10 (estimant que l'absence de textes de droit positif ne peut être interprété comme la négation de toute propriété des auteurs) ;

⁸³ PIC F. A., *Dissertation sur la propriété littéraire et la librairie chez les anciens, lue le 27 novembre 1827, à la Société d'émulation du département de l'Ain*, J.-M. Barret, Lyon, 1828, p. 12 (rappelant que la propriété du manuscrit emportait celle du droit de reproduction) ;

⁸⁴ DE BORCHGRAVE J., *Évolution historique du droit d'auteur*, Veuve Larcier, Bruxelles, 1916, p. 7-10 ;

⁸⁵ PLANIOL M. et RIPERT G., *op. cit.*, pp. 554-555 ;

⁸⁶ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *Les biens*, 3ème éd., PUF, Paris, 2008, p. 115-116 ;

SECTION 1 – LA CONCEPTION ULTRA-PERSONNALISTE DU DROIT GREC

17 - L'art grec - Il est tentant de remonter jusqu'à la Grèce antique lorsque l'on parle d'art. Berceau de la philosophie et de la démocratie, la Grèce est aussi connue pour son goût de l'esthétique, laquelle fut largement copiée par les Romains, contribuant ainsi à la constitution de l'art occidental.

Pourtant, le statut des auteurs n'y a pas fait l'objet de développements particuliers. Même si l'art de la statuaire et celui de la peinture comptaient quelques auteurs renommés, le droit que ces derniers avaient sur leur création ne semble pas avoir interpellé les juristes de l'époque. Une certaine hiérarchie s'établissait entre les œuvres. Les auteurs d'œuvres orales bénéficiaient d'une protection morale, mais pas d'un droit d'exploitation. Les auteurs d'œuvres artistiques tiraient, eux, de réels revenus, mais uniquement de la vente. Toutefois, les premières étaient considérées comme plus « nobles » que les secondes, ce qui justifiait cette protection spécifique, que l'on peut assimiler au droit moral (§ 1). Cette hiérarchie faisait l'objet de vives discussions qui n'intéressaient que les philosophes et non les juristes⁸⁷ (§ 2).

§ 1 - LA PROTECTION DES ŒUVRES ORALES PRIVILÉGIÉE À CELLE DES ŒUVRES ARTISTIQUES

18 - L'esquisse d'un droit spécifique - De manière générale, aucun droit exclusif d'exploitation n'était reconnu aux artistes sur leurs œuvres dans la Grèce antique. L'absence de moyen de reproduction en série est la cause la plus invoquée pour expliquer cette lacune⁸⁸. Seuls existaient des éléments de ce qui constitue maintenant le droit moral, à savoir : le droit au nom et le droit au respect de l'œuvre⁸⁹. Peut-être était-ce déjà la plus intellectuelle des propriétés que de reconnaître le prestige de l'artiste en lui conférant la protection de l'œuvre

⁸⁷ STOLFI N., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, M. Giard et E. Brière, Paris, 1916, p. 1 ;

⁸⁸ Thèse approuvée de façon quasi-unanime, et notamment par les spécialistes suivants : ANCILLON DE JOUY G., *De la propriété littéraire et artistique en droit romain – De la propriété artistique en droit français*, Thèse Nancy, 1880, pp. 26-27 ; BRICON E., *De la condition des auteurs en Grèce et à Rome – Des droits d'auteur dans les rapports internationaux*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1888, p. 3 ; CLEMENT P., *Étude sur les droits des auteurs précédée d'une dissertation sur la propriété littéraire chez les Grecs et chez les Romains*, Thèse Grenoble, 1867, p. 11 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 19-20 ; PONSONAILHE C., *De la propriété littéraire et artistique en droit romain et en droit français*, Thèse Toulouse, 1879, p. 67 ; voir toutefois : GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 22-24 (qui estime que les moyens de reproduction étaient bien réels dans l'Antiquité) ;

⁸⁹ AUSSY C., *Du droit moral de l'auteur sur les œuvres de littérature et d'art*, Imprimerie, J. Pigelet, Auxerre, 1911, pp. 16-17 ; BEAUCHET L., *Histoire du droit privé de la République Athénienne – Livre II : Le droit de propriété*, Librairie Marescq Aîné, Paris, 1897, p. 3 ; CAILLEMER E., *Etudes sur les Antiquités juridiques d'Athènes – La propriété littéraire à Athènes*, A. Durand, Paris, 1868, 28p. ; MASSÉ P., *Le droit moral de l'auteur sur son œuvre littéraire ou artistique*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1906, p. 35 ;

contre les atteintes qu'elle peut subir⁹⁰. Le terme « propriété » n'était cependant pas employé à l'époque. De plus, cette protection, qui n'était que d'ordre déontologique, était essentiellement réclamée pour les œuvres orales (A). Aucun droit d'exploitation n'était reconnu aux auteurs, sauf à considérer comme tel le droit de vendre un ou plusieurs exemplaires de l'œuvre. Tel était le droit des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques, suivant la logique du droit de propriété corporelle (B).

A. LA PROTECTION MORALE DES ŒUVRES ORALES

19 - La contrefaçon des œuvres orales dans la Grèce antique - La notion de contrefaçon était connue des grecs. Mais elle n'était visée qu'en tant qu'activité de parasitisme ou vol.

C'est essentiellement le plagiat en matière littéraire et poétique qui était condamné. Toutefois, la réprobation de ces actes n'était souvent que d'ordre moral ou déontologique. Aucune prescription légale n'était nécessaire pour affirmer le lien entre l'auteur et l'œuvre, lequel se dégage de la raison pure⁹¹. Exceptionnellement, des condamnations juridiques purent avoir lieu pour les cas les plus graves, quoique l'histoire ne nous ait livré qu'un seul exemple⁹². De plus, les cas de « contrefaçon » connus de la Grèce antique concernaient essentiellement des discours d'éminents philosophes, d'orateurs et de poètes, copiés servilement par de mauvais disciples ou par leurs pairs. Les plagiaires profitaient de la rareté des exemplaires écrits. Dès lors, si le plagiat était commis à grande échelle, les coupables s'exposaient à une critique plus sévère, qui passerait pour exagérée de nos jours⁹³. Le champ d'application de cette notion de « contrefaçon » était donc limité aux œuvres orales, privilégiées par les philosophes. L'idée d'une protection ne suscitait aucune hésitation pour ces créations, que l'on considérait à juste titre « de l'esprit »⁹⁴. C'est pourquoi elle fut la première reconnue, mais en se limitant au droit au respect de l'œuvre.

Autrement, aucun droit pécuniaire n'était conféré à l'auteur⁹⁵. Les « contreparties » qui étaient accordées ne pouvaient être assimilées au droit d'auteur au sens moderne du terme. Il

⁹⁰ CAILLEMER E., *op. cit.*, p. 13 (« [...] les Athéniens n'admettaient pas au profit de l'auteur un droit exclusif de reproduction ; mais ils lui garantissaient la seule véritable propriété qui puisse exister, à mon avis, sur les produits de l'intelligence, en lui assurant que son œuvre resterait perpétuellement attachée à son nom, et que nul ne pourrait l'augmenter par des additions imprudentes, ou s'en attribuer injustement l'honneur ») ;

⁹¹ MICHAELIDES-NOUAROS G., *Le droit moral de l'auteur – Étude de droit français, de droit comparé et de droit international*, Librairie Arthur Rousseau, Paris, 1835, p. 8 (rattachant l'ensemble des droits de l'auteur à la liberté individuelle) ;

⁹² Voir le célèbre exemple de la condamnation prononcée lors d'un concours de poésie organisé à Alexandrie, où les plagiaires furent dénoncés par Aristophane : DOCK M.-C., « Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », *RIDA*, n° 79, avril 1974, p. 131 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 3 ;

⁹³ Voir les nombreux exemples cités par : ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, pp. 26-27 ; CAILLEMER E., *op. cit.*, p. 11 (relevant l'acharnement excessif de certains puristes du verbe) ; CLEMENT P., *op. cit.*, pp. 16-27 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 68-70 ;

⁹⁴ LUCAS A. et H.-J., *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 3^{ème} éd., Litec, Paris, 2006, p. 88-89 ;

⁹⁵ CAILLEMER E., *op. cit.*, pp. 2-3 (pour qui la vocation totalement désintéressée des auteurs paraît quand même difficilement admissible) ; CLEMENT P., *op. cit.*, pp. 16-27 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 68-70 ;

s'agissait principalement des honneurs publics, de « l'entretien aux frais de l'État »⁹⁶, de la protection d'un prince étranger et exceptionnellement d'une somme payée pour l'achat du support matériel de l'œuvre (le manuscrit), le prix étant celui de la prestation de service. Ajoutons que la cession du support emportait celle du droit de copie à l'époque, fût-il d'une portée limitée, ce qui fit la fortune des premiers libraires et bien sûr des plagiaires⁹⁷. Cela démontre bien que le droit de reproduction était attaché à la chose et non à la personne de l'auteur.

Dans les autres domaines, et notamment en matière d'art plastique, le droit de paternité et le droit au respect devaient également être les seules prérogatives reconnues aux artistes. Mais elles n'étaient que très virtuelles. Les sculpteurs, peintres et architectes bénéficiaient *de facto* d'un plus grand confort que les écrivains et orateurs. Leurs créations ne se prêtaient guère à l'imitation, à une époque où la reproduction en série n'existait pas. Par ailleurs, les œuvres étaient souvent le fruit de commandes bien précises, répondant au besoin d'embellissement des cités. Pour ces deux raisons, l'intérêt de « contrefaire » une œuvre était nul⁹⁸.

Le « droit moral » n'avait donc aucune portée pour les artistes, et n'était pas réclamé en pratique⁹⁹.

B. L'APPLICATION DU DROIT COMMUN AUX ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

20 - Le droit de vendre comme seul droit d'exploitation - A l'inverse des écrivains et orateurs, le « droit pécuniaire » constituait pour les artistes un bien plus grand intérêt.

A défaut de moyen mécanique de reproduction, celui-ci consistait à l'époque en la vente de l'œuvre. Celle-ci pouvait se faire pour des sommes colossales, eu égard à la réputation de l'artiste¹⁰⁰. Ce dernier avait en Grèce dépassé la condition de l'artisan¹⁰¹, et les services qu'il rendait à la Cité se monnaient fort cher, selon divers modes de commande en fonction de la nature de l'œuvre¹⁰². Même si la création n'est pas juridiquement distincte du

⁹⁶ GAIRAL E., *op. cit.*, p. 38 ; STOLFI N., *op. cit.*, pp. 2-3 ;

⁹⁷ BRICON E., *op. cit.*, p. 10 ; CAILLEMER E., *op. cit.*, pp. 2-5 ; CLEMENT P., *op. cit.*, pp. 13-16 ; PIC F. A., *op. cit.*, p. 12 ; SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres – Les travaux des muses dans les balances de la justice*, LGDJ, Paris, 1953, p. 14 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, pp. 3-4 ;

⁹⁸ ANCILLON DE JOUY, *op. cit.*, pp. 29-30 ; JOLY B., *op. cit.*, p. 20 (« N'étaient pas en effet à prendre en considération les quelques imitations plus ou moins habiles, obtenues à grand'peine, exceptionnelles par conséquent, qu'une œuvre d'art pouvait susciter ») ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 72 ;

⁹⁹ GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 40-43 (relevant que la majorité des statues qui nous sont parvenues sont anonymes, ce qui indique l'absence de réservation intellectuelle de la création) ;

¹⁰⁰ JOLY B., *op. cit.*, pp. 20-21 ;

¹⁰¹ DEMANGE R., *op. cit.*, p. 11 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 29-34 (même si les textes sont parfois incomplets et contradictoires, il semble, dans les faits, que ces artistes constituaient une élite minoritaire) ;

¹⁰² Pour des exemples chiffrés : ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, pp. 29-30 ; JOLY B., *ibid.* ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 72-74 ; s'agissant des modes de commande : GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 38-40 ;

support, la *propriété artistique* jouit au moins d'une considération sociale, ce qui offre une certaine liberté aux artistes.

Cette liberté pouvait potentiellement leur permettre d'explorer de nouveaux modes d'exploitation. Un cas isolé mérite une attention particulière pour notre étude. Le célèbre artiste Zeuxis, qui vécut au Vème siècle av. J. C., eut en effet l'idée de dépasser cette seule source de rémunération qu'était la vente de ses œuvres. Il organisa, au moins une fois selon les sources dont nous disposons, l'exposition publique d'une œuvre moyennant rétribution des spectateurs¹⁰³. Cette initiative constitue le premier cas historique de l'exercice d'un droit d'exposition. Mais il ne s'agissait que de « *l'usage d'une prérogative ordinaire d'un propriétaire d'une chose quelconque* »¹⁰⁴. La propriété corporelle restait de principe et pouvait seule autoriser l'artiste à tirer un tel profit de l'exposition. De plus, l'idée d'une rétribution autre que la vente n'était pas courante à l'époque, les expositions étant majoritairement gratuites. L'initiative de Zeuxis, si elle eut un certain succès public, déplut sur le plan des principes¹⁰⁵. Il s'agit d'ailleurs de la seule exposition payante qui eut lieu sous l'Antiquité.

Si le droit commun pouvait donc légitimer de nouvelles d'exploitation aux plus habiles des artistes, il était toutefois le seul modèle dont ceux-ci pouvaient se prévaloir. La vente restait le principal mode d'exploitation, et emportait avec l'œuvre toutes les utilités qu'elle pouvait produire. La condition sociale des artistes était donc certainement meilleure que celle des auteurs, la vente des œuvres étant plus lucrative. Mais leur statut juridique n'était pas distinct de celui des autres travailleurs. Surtout, on voit que l'idée d'une exploitation de l'œuvre autre que la vente était fort mal reçue.

Les auteurs d'œuvres orales, qui devaient être plus démunis, avaient déjà gagné cet avantage de voir reconnaître la paternité et le respect de leurs créations.

§ 2 - LES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, OBJETS D'UNE QUERELLE PHILOSOPHIQUE

21 - Au-delà des éléments juridiques et historiques, le travail des artistes fit l'objet d'une vive discussion philosophique entre Platon et Aristote. Les termes de cette querelle reflètent déjà une certaine considération pour ce que nous appellerons « l'œuvre de l'esprit » (A). Cette notion désignait exclusivement les œuvres orales, alors que les œuvres artistiques étaient réduites à n'être que des choses corporelles. Cette classification reflète la tendance de l'époque, qui se trouvait également corroborée sur le plan juridique (B). On voit déjà se profiler la distinction entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*.

¹⁰³ MICHAUD J. F. et L. G., *Biographie universelle, ancienne et moderne*, T. 52, L. G. Michaud, Paris, 1828, p. 308 ; PAILLOT DE MONTALBERT J. N., *Traité complet de la peinture*, T. 2, Bossange père, Paris, 1829, p. 374 ;

¹⁰⁴ JOLY B., *op. cit.*, p. 21 (note de bas de page) ;

¹⁰⁵ GAIRAL E., *op. cit.*, p. 35 (« l'épithète méprisante de courtisane, décernée à l'œuvre de Zeuxis représentant Hélène, parce que son auteur avait exigé un tribut pécuniaire de ceux qui voulaient l'admirer, montre bien l'aversion populaire pour cette rétribution, pourtant si légitime, mais opposée aux idées reçues alors ») ;

A. L'OPPOSITION DE PLATON ET ARISTOTE AU SUJET DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

22 - Travail de la matière contre travail de l'esprit - La querelle en question se trouve cristallisée dans les écrits de Platon et Aristote. Leur opposition nous éclaire sur le sens du droit grec antique, mais aussi sur la nature des œuvres graphiques et plastiques.

Platon, en premier lieu, dénigrait le travail des plasticiens. Il considérait que l'artiste, dans ce domaine, ne fait que « reproduire » ce que la nature et les hommes ont « produit », et qui n'est déjà qu'une copie de la réalité. L'artiste, qui sculpte ou qui peint une image naturelle, ne fait donc que s'éloigner au « troisième degré » de la réalité¹⁰⁶. L'originalité ne lui est pas accessible, car elle ne se conçoit que d'un point de vue totalement intellectuel. La pensée reste le travail de l'esprit le plus original. Le discours en est l'expression immédiate, ce pourquoi la plus grande protection doit lui être accordée. On comprend pourquoi les œuvres orales furent quasiment les seules créations faisant l'objet d'un droit spécifique à l'époque. La conception de Platon peut finalement être considérée comme la base lointaine de la distinction entre les « arts libéraux » et les « arts mécaniques ». En conclusion, Platon préconise de chasser « les artistes » de la Cité.

Ceux-ci reviendront en grâce avec Aristote, qui développera une théorie jetant les bases de la distinction entre le support et l'œuvre¹⁰⁷, sans nier que la matière reste l'élément fondamental de la création. Celle-ci se caractérise surtout par les formes qui lui sont données. Selon Aristote, l'imitation (l'œuvre) serait un phénomène naturel dans le comportement de l'être humain, car elle est nécessaire à tout apprentissage¹⁰⁸. Elle permettrait de voir des choses que nous ne pourrions supporter sans peine si elles étaient réelles¹⁰⁹. Par la représentation, elle ouvre l'essence même des choses de la nature et celle de la nature des choses¹¹⁰. Enfin, Aristote louait le travail de la matière, considérant déjà la valeur artistique des œuvres¹¹¹. L'imitation ne pourrait être totale, l'artiste y ayant ajouté sa subjectivité. Cette deuxième conception est une nette intellectualisation de l'art. Elle marque un premier pas vers la reconnaissance du travail créatif, qui est presque distingué de la matière-support. Toutefois,

¹⁰⁶ PLATON, *La République – Livre X*, §§ 598-599, in BRISSON L. [dir.], *Platon – Œuvres complètes*, Flammarion, Paris, 2008, pp. 1766-1767 ;

¹⁰⁷ ARISTOTE, *La Poétique*, Chap. IV, § I à V, Le livre de poche, Paris, 1990, pp. 88-89 ;

¹⁰⁸ § II. « Le fait d'imiter est inhérent à la nature humaine dès l'enfance ; et ce qui fait différer l'homme d'avec les autres animaux, c'est qu'il en est le plus enclin à l'imitation : les premières connaissances qu'il acquiert, il les doit à l'imitation, et tout le monde goûte les imitations. » ;

¹⁰⁹ § III. « La preuve en est dans ce qui arrive à propos des œuvres artistiques ; car les mêmes choses que nous voyons avec peine, nous nous plaisons à en contempler l'exacte représentation, telles, par exemple, que les formes des bêtes les plus viles et celles des cadavres. » ;

¹¹⁰ § V. « [...] si l'on se plaît à voir des représentations d'objets, c'est qu'il arrive que cette contemplation nous instruit et nous fait raisonner sur la nature de chaque chose, comme, par exemple, que tel homme est un tel ; [...] » ;

¹¹¹ § V. « [...] d'autant plus que si, par aventure, on n'a pas prévu ce qui va survenir, ce ne sera pas la représentation qui produira le plaisir goûté, mais plutôt l'artifice ou la couleur, ou quelque autre considération. » ;

si Aristote se montrait plus conciliant que Platon, la théorie qu'il a développée justifie la dépossession de l'artiste afin que la Cité jouisse de ses créations. Seule la considération morale lui serait laissée.

B. LA DISTINCTION INTELLECTUELLE DES ŒUVRES ORALES ET DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

23 - La prééminence de la personnalité sur la matière - Ces deux conceptions, corroborées par les quelques éléments historiques et juridiques que nous possédons, permettent de comprendre quel était le statut des artistes dans la Grèce antique.

Si leur travail créatif suscitait un grand intérêt, ce n'était que pour servir les besoins de la collectivité. Dès lors, la rémunération ou les honneurs accordés n'étaient que la rétribution du travail technique de création. L'œuvre achevée n'était qu'un bien ordinaire, vendu pour être placé en lieu public au profit de tous. L'exposition publique était alors la phase finale du service rendu, mais l'artiste était déjà rémunéré pour son travail. Il ne pouvait donc réclamer de droit privatif qui frapperait la présentation de ses œuvres au public. De plus, leur nature matérielle les excluait de la « protection » alors accordée aux œuvres « intellectuelles » (au sens strict du terme). Les créations graphiques et plastiques ne jouissaient donc pas d'un statut spécifique.

Au vu de tous ces éléments, mêlant droit et philosophie, nous pouvons conclure qu'un embryon de propriété intellectuelle existait dans la Grèce antique. Celle-ci pourrait être qualifiée d'ultra-personnaliste. En effet, elle ne visait que les œuvres les plus personnelles qui puissent être (discours et autres créations orales) en limitant la protection à la seule personnalité de l'auteur. De plus, cette protection semble avoir été plus morale que réellement juridique. Doit-on y voir les bases de la conception personnaliste du droit d'auteur ? Cela est possible au sens strict, étant donné que cette conception ne protégeait que l'émanation directe et immédiate de la personnalité de l'auteur. Ce champ d'application, extrêmement restreint, ne pouvait inclure les œuvres graphiques et plastiques. Par conséquent, celles-ci ne faisaient l'objet que d'un droit de propriété corporelle, dont la vente était le seul acte d'exploitation. L'exposition n'était envisagée qu'au profit des citoyens à titre général, et au propriétaire du support à titre particulier. Il ne pouvait s'agir d'un droit pour l'auteur. L'exemple des expositions de Zeuxis constitue donc un cas exceptionnel, reflétant la réputation dont jouissait cet artiste plus qu'une pratique en vogue à l'époque. Il faudra attendre près de 2500 ans avant que le droit d'exposition soit érigé comme droit patrimonial de l'artiste.

La conception grecque marque le début de l'inégalité entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*. L'œuvre de l'esprit ne désignait que l'expression la plus immédiate de la pensée, soit le discours. Les œuvres graphiques et plastiques, bien qu'appréciées, ne pouvaient être une telle expression, du simple fait qu'elles consistent en un objet distinct de la personne. Cette idée se poursuivra avec la doctrine personnaliste du droit d'auteur, qui reprenait, à peu de choses près, le même schéma de raisonnement.

Le droit romain, qui héritera des conceptions grecques, ne se départira pas du matérialisme mais, au contraire, le renforcera. Une progression tangible apparaît alors pour les droits des créateurs alors même que leur statut social se dégrade.

SECTION 2 – LA CONCEPTION ULTRA-MATÉRIALISTE DU DROIT ROMAIN

24 - Le statut des auteurs et artistes à Rome - Les romains se sont très largement inspirés de l'esthétique et de la culture grecques, tout en développant un art national proprement romain¹¹². Moins obsédés de métaphysique¹¹³, leur conception des œuvres se révèle être beaucoup plus matérialiste, que ce soit à l'égard des œuvres littéraires ou des œuvres artistiques.

En matière littéraire, le droit de paternité fut maintenu, ainsi que le droit au respect de l'œuvre, qui trouve même à s'appliquer en matière artistique grâce à l'*actio injuriarum*¹¹⁴. Le plagiat est encore sanctionné, mais toujours de façon déontologique, et uniquement en matière littéraire¹¹⁵. Le droit de copie reste attaché à la propriété du support. Il intéresse principalement les libraires et incidemment les auteurs, s'ils ont les moyens de l'exercer en possédant des esclaves copistes¹¹⁶. Les plus prestigieux d'entre eux, poursuivant davantage la gloire que le profit immédiat, sont récompensés par l'attribution de fonctions honorifiques, le couronnement symbolique lors d'un concours littéraire, l'admission au sein des *amici Augusti*, dans l'entourage de l'Empereur, ou la protection d'un mécène¹¹⁷.

En matière artistique, la reproduction en série des œuvres graphiques et plastiques s'est considérablement développée. De grands ateliers s'activaient dans une véritable

¹¹² DREYFUS-GONZALEZ E., *Étude sur la condition juridique des artistes peintres en droit romain*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1903, pp. 47-85 (« Quelques inspirations qu'elle ait pu puiser dans les autres écoles, la peinture romaine n'est pas plus grecque, hellénistique, alexandrine ou orientale que la peinture française n'est italienne, espagnole, ou flamande. L'action nivelante de la puissance romaine a fait naître un besoin d'uniformité dans la religion, dans le droit, dans l'art, qui part de Rome et auquel toutes les forces de l'Empire vont concourir. ») ;

¹¹³ CHAUDENSON F., *op. cit.*, p. 20 ;

¹¹⁴ DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, p. 179 ; MASSÉ P., *op. cit.*, pp. 35-36 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, p. 12 (de manière générale, c'est le respect de la personnalité de l'individu qui est protégée, grâce à « l'*actio injuriarum* » ; le droit moral peut y être assimilé, lorsque l'atteinte à l'individu est commise par une atteinte à l'œuvre) ; OLAGNIER P., *Le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1934, p. 19 ;

¹¹⁵ EDELMAN B., *Le sacre de l'auteur*, Seuil, Paris, 2004, pp. 50-53 ;

¹¹⁶ BRICON E., *op. cit.*, p. 10 ; CLEMENT P., *op. cit.*, pp. 29-30 ; JORDAO L.-M., « De la propriété littéraire chez les romains », *Revue crit. de lég. et de jur.*, 1862, Tome XX, 1862, pp. 445-451 ; LANG G., *De la propriété littéraire et de l'échange, en droit romain*, Thèse Strasbourg, 1856, pp. 24-26 ; PIC F. A., *op. cit.*, pp. 4-5 ; ROMBERG E., *Études sur la propriété artistique et littéraire*, Guillaumin, Paris, 1892, pp. 5-6 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, pp. 7-8 ;

¹¹⁷ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 41-48 ; JORDAO L.-M., *op. cit.*, p. 444 (citant les mécènes de plusieurs auteurs réputés de l'Antiquité) ;

« industrie de fabrication » d'œuvres d'art¹¹⁸. La valeur de celles-ci n'était que matérielle et chaque exemplaire était doté d'une valeur économique propre. L'objet créé valait plus par son matériau que par sa facture. Les artisans pouvaient signer les copies d'œuvres grecques qu'ils réalisaient¹¹⁹. Il ne s'agit nullement d'un droit moral, mais seulement d'une « marque de fabrication » attestant le travail d'un atelier¹²⁰. Les romains privilégiaient le « droit pécuniaire » et ne voyaient dans l'œuvre d'art qu'un bien matériel ordinaire¹²¹. A cela s'ajoute la pauvre condition des artistes de l'époque. A l'opposé de la Grèce, ils ne sont majoritairement que des artisans et ouvriers des industries mécaniques¹²². L'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien en atteste : l'étude des arts graphiques et plastiques est rangée aux côtés d'autres procédés techniques, eux-mêmes classés au sein de l'étude des matériaux¹²³. La plupart des artistes œuvraient au sein d'une entreprise ou se regroupaient en corporations¹²⁴. Ils étaient de plus frappés d'un certain mépris, dont les causes sont nombreuses¹²⁵. Cette conception va relativement s'estomper avec le développement de l'Empire, caractérisé par un profond intérêt des romains pour les œuvres d'art¹²⁶. Certaines œuvres étaient particulièrement louées dans le monde antique, telle le *Groupe du Laocoon*¹²⁷. Plusieurs artistes acquièrent une notoriété personnelle¹²⁸, avec tous les avantages que cela pouvait leur donner sur le plan financier ou social. Certains étaient recherchés en tant que précepteurs et appartenaient aux

¹¹⁸ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 63-65 ; ASSELINEAU A., *Étude sur la condition des gens de lettres et des artistes à Rome*, Léon Chailley, Paris, 1896, p. 50 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 126-127 ;

¹¹⁹ DEBRAY R., *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1994, p. 256 ;

¹²⁰ COLLIN M. J., *Le droit des auteurs et artistes en droit romain, en droit français et en droit international*, Thèse Rennes, 1894, p. 62 ;

¹²¹ JOLY B., *op. cit.*, pp. 22-23 ; STOLFI N., *op. cit.*, p. 175 ;

¹²² ASSELINEAU A., *op. cit.*, pp. 48-50 (reprenant plusieurs citations de grands auteurs de l'époque à ce sujet, dont Pline, Sénèque, Plutarque, et estimant que cette confusion est encore d'actualité au XIX^e siècle) ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 126 ; SAVATIER R., *op. cit.*, p. 14 (« Entre l'artiste, l'artisan et l'ouvrier, le droit antique n'établit pas de distinction ») ; *contra*. : DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, pp. 23-33 (les textes auraient été mal interprétés ou reproduits de façon incomplète ; d'autres textes témoignent que des artistes romains faisaient l'objet d'une grande considération) ;

¹²³ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Livres XXXIII à XXXVII, traitant des métaux, du cuivre, de la peinture et des couleurs, de l'histoire naturelle des pierres et des pierres précieuses ;

¹²⁴ ASSELINEAU A., *op. cit.*, pp. 72-75 ; DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, pp. 119-126 (estimant que ces corporations sont celles des artisans et non celles des vrais artistes, qui travaillent de façon indépendante) ; JOLY B., *op. cit.*, p. 22 ;

¹²⁵ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, pp. 65-67 ; ASSELINEAU A., *ibid.* ; CALMELS E., *De la propriété et de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence*, Cosse, Paris, 1856, p. 4 ; DEMANGE R., *op. cit.*, p. 10-11 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 44-46 ; *contra*. : DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, pp. 3-46 ;

¹²⁶ DREYFUS-GONZALEZ E., *ibid.* et pp. 12-21 (l'auteur s'insurge contre l'opinion dominante, qui affirme que les artistes étaient mal considérée) ;

¹²⁷ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Livre XXXVI, § 24 ;

¹²⁸ COLLIN M. J., *op. cit.*, pp. 54-55 ; DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, pp. 5-12 (citant un grand nombre d'artistes peintres, aussi bien hommes que femmes, citoyens de haut rang et même empereurs, qui ont officié de la fondation de Rome jusqu'aux dernières années de l'Empire) ;

classes sociales les plus aisées. La distinction entre artistes et artisans semble apparaître à cette époque, avec une multiplication des statuts sociaux¹²⁹.

Mais l'amélioration du statut social de quelques-uns ne changeait rien à leur statut juridique. Au mieux s'est posée la question de savoir s'ils étaient propriétaires de leurs créations, ce qui a largement agité les réflexions des juristes romains. Une partie de la doctrine moderne tend à y trouver les bases du droit d'auteur. Pourtant, la question n'a pas dépassé le stade de l'accession à la propriété d'une chose corporelle, et n'a en aucun cas porté sur la reconnaissance d'un droit incorporel au profit des artistes. C'est pourquoi l'antiquité gréco-romaine n'a laissé qu'une conception matérialiste de la propriété des œuvres artistiques. Les bases du droit d'auteur seraient plus à rechercher au niveau du pseudo droit moral reconnu aux auteurs d'œuvres littéraires.

Un passage des *Institutes* de Gaius, repris dans celles de Justinien, nourrit cette controverse. Il porte sur la querelle de deux écoles de jurisconsultes romains, les Sabinien et les Proculéiens, en matière de spécification, mode d'accession à la propriété. L'objet de cette querelle démontre que l'œuvre artistique se confondait avec son support corporel (§ 1). Cette conception est confirmée par l'exclusion des œuvres de l'esprit de la catégorie des *res incorporales*, ou choses incorporelles (§ 2). Enfin, il faut signaler que l'exposition publique d'œuvres d'art suscitait un certain intérêt à Rome. Mais cet intérêt ne faisait que légitimer un « embryon » de politique culturelle, l'exposition étant encore considérée comme un service rendu à la collectivité et non comme l'objet d'un droit exclusif (§ 3).

§ 1 - LA QUERELLE DES SABINIENS ET DES PROCULÉIENS EN DROIT ROMAIN, SOURCE DE LA CONFUSION ENTRE L'ŒUVRE ET LE SUPPORT MATÉRIEL

25 - Les Sabinien et les Proculéiens - La querelle dont il est question opposa deux grandes écoles de jurisconsultes romains, disciples respectivement de Sabinius et de Proculus. Les premiers se réclamaient de la philosophie stoïcienne, les seconds de la philosophie néoplatonicienne. Leur opposition se focalisa sur un grand nombre de points, et spécialement la notion de spécification. Ce mode d'accession à la propriété est codifié de nos jours dans le Code Civil, aux articles 570 et 571¹³⁰. Rappelons les termes de la querelle des Sabinien et des

¹²⁹ DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, pp. 33-37 et pp. 88-97 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 49-54 (voir les différentes catégories : artistes esclaves appartenant à des particuliers ; artistes esclaves appartenant à des entrepreneurs ; artistes libres réunis en corporations ; artistes patronnés comprenant des citoyens, des esclaves émancipés, des étrangers et des provinciaux ; artistes fonctionnaires ; artistes professeurs ; artistes patriciens) ;

¹³⁰ Art. 570 : « Si un artisan ou une personne quelconque a employé une matière qui ne lui appartenait pas à former une chose d'une nouvelle espèce, soit que la matière puisse reprendre ou non sa première forme, celui qui en était le propriétaire a le droit de réclamer la chose qui en a été formée en remboursant le prix de la main-d'œuvre estimée à la date du remboursement. » ; Art. 571 : « Si, cependant, la main-d'œuvre était tellement importante qu'elle surpassât de beaucoup la valeur de la matière employée, l'industrie serait alors réputée la partie principale, et l'ouvrier aurait le droit de retenir la chose travaillée, en remboursant au propriétaire le prix de la matière estimée à la date du remboursement » ;

Proculéiens afin de mieux comprendre l'origine profonde du sujet qui nous occupe. L'exposé succinct de la querelle (A) nous aidera à en comprendre la portée pour le droit d'auteur (B).

A. L'EXPOSÉ DE LA QUERELLE DES SABINIENS ET DES PROCULÉIENS EN MATIÈRE DE SPÉCIFICATION

26 - La définition de la spécification - La querelle est exposée dans un passage des *Institutes*, implicitement dans celles de Gaius, et explicitement dans celles de Justinien, qui prend même position sur la question.

L'objet de cette opposition porte sur la spécification, mode d'accession à la propriété rangé aux côtés de la mancipation, la tradition, l'occupation ou l'adjonction. Elle consiste à travailler, ou « spécifier », une matière de base pour créer une chose nouvelle (*nova species*). Il y a spécification lorsqu'on crée du vin avec des raisins, de l'huile avec des olives, un vêtement avec de la laine, ... lorsqu'on écrit sur un parchemin, lorsqu'on crée un tableau en peignant un panneau ou une statue en taillant le marbre¹³¹. Des situations analogues furent envisagées dans d'autres textes, notamment en matière d'architecture¹³². Notons que la doctrine de l'époque comme celle du dix-neuvième siècle n'est pas claire sur la qualification de ces situations (spécification pour les uns, adjonction pour les autres). Nous n'entrerons pas dans cette discussion, qui n'intéresse pas notre étude, et nous nous en tiendrons au seul texte des *Institutes* par souci de simplicité.

Toute la question est de savoir si la spécification apportée à la matière aura une influence sur la propriété de celle-ci, particulièrement lorsqu'elle appartient à une autre personne que le spécificateur. L'une des principales préoccupations des jurisconsultes s'est portée sur la spécification en matière artistique, les exemples de la peinture et de la sculpture étant ceux qui nous intéressent¹³³.

¹³¹ Pour des commentaires généraux de cette notion, voir notamment dans la doctrine du XIX^{ème} siècle : ACCARIAS C., *Précis de droit romain – Seconde partie : des choses*, A. Cotillon et fils, 1874, 1335p. ; CUQ E., *Manuel des institutions juridiques des romains*, 2^{ème} éd., LGDJ, Paris, 1928, p. 266 ; DEMANGEAT C., *Cours élémentaire de droit romain*, T. I, 2^{ème} éd., Marescq Ainé, Paris, 1866, pp. 452-454 ; DESTRAIS C., *De la propriété et des servitudes en droit romain*, Berger-Levrault et Cie, Paris 1885, pp. 92-93 ; DU CAURROY DE LA CROIX A.-M., *Institutes de Justinien, traduites et expliquées*, T. I, 8^{ème} éd., G. Thorel, Paris, 1851, pp. 250-251 ; LARICHE L. E. A., *Explication des Institutes de Justinien*, T. I, A Durand, Paris, 1868, pp. 379-381 ; ORTOLAN J.-L.-E., *Explication historique des Instituts de Justinien*, T. I, 4^{ème} éd., Joubert – Librairie de la Cour de cassation, Paris, 1847, pp. 393-394 ; PELLAT C.-A., *Exposé des principes généraux du droit romain sur la propriété et ses principaux démembrements*, G. Thorel, Paris, 1850, pp. 23-24 ; PETIT E., *Traité élémentaire de Droit romain*, 7^{ème} éd., Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1913, pp. 208-209 ; Pour des commentaires plus récents : GAUDEMET J., *Droit privé romain*, 2^{ème} éd., Montchrestien, Paris, 2000, p. 235 ; MONIER R., *Manuel élémentaire de droit romain*, T. I, Domat-Montchrestien, Paris, 1935, pp. 481-482 ; ROBAYE R., *Le droit romain – Tome I : Sources du droit – Personnes – Successions – Biens*, 2^{ème} éd., Bruylant, Bruxelles, 2001, pp. 199-200 ;

¹³² ASSELINEAU A., *op. cit.*, 108-128 ;

¹³³ GAIUS, *Institutes*, II, II, § 78 : « [...] si, sur un panneau t'appartenant, on peint par exemple un tableau, [...] il vaut mieux dire que le panneau suit la peinture [...] » ; JUSTINIEN, *Institutes*, II, II, § 34 : « Si l'on a fait un tableau sur la planche d'autrui, quelques-uns pensent que la planche est l'accessoire de la peinture ; d'autres croient que la peinture, quelle qu'en soit la valeur, est l'accessoire de la planche ; quant à nous, il

27 - La portée de la spécification en matière artistique - Deux réponses contradictoires ont été apportées à cette question, opposant les deux grands courants.

Pour les Sabiniens, la propriété resterait la même quelle que soit la forme donnée à la matière ; le propriétaire du support matériel deviendrait donc propriétaire de l'œuvre, même si celle-ci est le fruit du travail d'une autre personne. Pour les Proculéiens, la valeur du travail, donc la forme créée, prime sur la matière ; c'est le travailleur, donc l'artiste, qui deviendrait propriétaire de l'œuvre, chose nouvelle dont il est le premier possesseur. Dans les deux cas, le maintien ou le transfert de la propriété ne se ferait que sous réserve des actions que peut tenter le propriétaire évincé, ce qui relativise largement ces deux solutions¹³⁴. Il semble d'ailleurs que la querelle ait été très théorique, les choses étant plus simples dans la pratique.

La solution proposée par les Sabiniens a ainsi pu être la première appliquée par le droit romain dans l'histoire, à une époque où le développement économique était peu avancé et où le modèle de la propriété des grandes familles était le principal vecteur. Cette conception s'estompa avec le développement du monde romain, la valeur du travail étant peu à peu reconnue comme un nouveau pilier de l'économie, ce qui confortait la solution défendue par les Proculéiens¹³⁵. Les conséquences de ces deux doctrines furent amplement discutées dès l'époque. C'est ainsi que les *Institutes* de Justinien proposèrent une solution de synthèse, qui semble tirée d'un troisième courant doctrinal : elle consiste à distinguer selon que la chose nouvelle peut être rétablie dans sa forme antérieure ou non. Dans le premier cas, le propriétaire de la matière reste celui de la nouvelle chose ; dans le deuxième, la chose est définitivement acquise par le spécificateur¹³⁶.

La portée de cette querelle intéresse directement les fondements du droit d'auteur.

B. LA PORTÉE DE LA QUERELLE DES SABINIENS ET DES PROCULÉIENS POUR LE DROIT D'AUTEUR

28 - Une origine discutée du droit d'auteur - Si anecdotique que paraisse la querelle, sa portée pour la matière littéraire et artistique est fondamentale, bien qu'elle soit discutée.

Ainsi, les solutions avancées par les Proculéiens sont perçues comme une reconnaissance de la valeur du travail. L'homme est considéré comme propriétaire de ce qu'il

nous semble préférable de voir dans la planche l'accessoire de la peinture : il est ridicule, en effet, de traiter l'œuvre d'un Apelles ou d'un Parrhasius comme l'accessoire d'une planche sans valeur [...] » ;

¹³⁴ Voir les études consacrées aux différents cas de figure qui se posaient, et que nous ne pouvons approfondir ici : ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, pp. 53-67 ; ASSELINEAU A., *op. cit.*, pp. 108-128 ; COLLIN M. J., *op. cit.*, pp. 85-97 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 107-127 ;

¹³⁵ CUQ E., *op. cit.*, p. 267 ;

¹³⁶ JUSTINIEN, *Institutes*, II, II, § 32 : « [...] après de longues discussions entre les Sabiniens et les Proculéiens, on a admis une opinion intermédiaire d'après laquelle, si la chose nouvelle peut être ramenée à sa forme première, on en répute propriétaire celui-là même à qui la matière appartenait, et si, au contraire, elle ne le peut pas, on tient pour propriétaire le spécificateur : par exemple, un vase fondu peut redevenir lingot de cuivre [...] » ;

crée ou, du moins, ce qu'il *transforme*¹³⁷. De ce fait, la postérité de cette querelle donnera, en matière artistique, les bases du droit d'auteur à l'époque contemporaine. Avec la redécouverte du droit romain au dix-neuvième siècle, la querelle nourrira les discussions doctrinales dans un sens plutôt défavorable. La plupart des auteurs estimaient que le droit d'auteur n'existait au mieux que de façon informelle depuis l'invention de l'imprimerie et de la gravure ; la législation révolutionnaire l'aurait explicitement consacré en ce qui concerne la France¹³⁸. Certains affirmeront que ce droit a « *existé de tout temps mais n'est pas entré dès l'origine dans la législation positive* »¹³⁹. Mais l'étude des textes antiques se révèle toujours ambiguë. Si le débat n'a jamais cessé, la doctrine est restée majoritairement opposée à l'idée qu'un droit d'auteur, même naissant, ait pu exister avant l'invention de moyens techniques de reproduction¹⁴⁰. Cette opinion est dominante encore aujourd'hui chez la plupart des auteurs¹⁴¹.

¹³⁷ Sur la portée de cette distinction en matière de droit d'auteur, voir : GAUDRAT P., « L'importance de la référence propriétaire dans la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 221, juillet 2009, p. 15 ;

¹³⁸ Voir, pour la doctrine du XIX^{ème} siècle : ACOLLAS E., *La propriété littéraire et artistique*, 2^{ème} éd., Charles Delagrave, Paris, 1888, pp. 8-9 ; ALLEZARD C., « Considérations économiques et juridiques sur la propriété intellectuelle », *La France judiciaire*, 1880-1881, p. 504 ; CALMELS E., *De la propriété et de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence*, Cosse, Paris, 1856, 865p. ; CAPPELLEMANS V., *De la propriété littéraire et artistique en Belgique et en France*, Jules Renouard et Cie, Paris, 1854, p. 2 ; DARRAS A., *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1887, pp. 167-168 ; GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres*, Legrand et Descauriet, Paris, 1837, p. 39, et *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, Cosse et Marchal, Paris, 1862, p. 9 ; LABOULAYE E., *Etudes sur la propriété littéraire en France et en Angleterre*, Auguste Durand, Paris, 1858, p. I ; LE BARROIS D'ORGEVAL R., *La propriété littéraire en France et à l'étranger – Son histoire, sa législation*, E. Thorin, Paris, 1868, p. 13 ; POUILLET E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 2^{ème} éd., Imprimerie et Librairie Générale de Jurisprudence, Marchal et Billard, Paris, 1894, 946p. ; RENOUARD A.-G., *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, T. I, Jules Renouard et Cie, Libraires, Paris, p. 8 ; ROMBERG E., *op. cit.*, p. 8 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 95 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 152 ;

¹³⁹ POUILLET E., *op. cit.*, pp. 2-3 ;

¹⁴⁰ Voir, pour la doctrine du XX^{ème} siècle : BRY G., *La propriété industrielle, littéraire et artistique*, 3^{ème} éd., Recueil Sirey, Paris, 1914, p. 557 ; COMTE J.-E., *op. cit.*, pp. 7-8 ; DE BORCHGRAVE J., *ibid.* ; ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *La doctrine française du droit d'auteur*, Grasset, Paris, 1937, p. 11 ; HUARD G., *Traité de la propriété intellectuelle*, T. I, Marchal et Billard, Paris, 1903, pp. 1-6 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 26 ; PLAISANT M., *La création artistique et littéraire et le droit*, Arthur Rousseau, Paris, 1920, p. 12 ; RECHT P., *op. cit.*, p. 26 ; ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *RTD – Civ.*, 1935, p. 251 ; SAVATIER R., *op. cit.*, pp. 14-15 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, pp. 171-176 ;

¹⁴¹ La question s'est surtout renouvelée avec les travaux de M. C. DOCK, qui s'est montrée favorable à cette idée, spécialement dans : *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, p. 7 et s., et « Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », *RIDA*, n° 79, avril 1974, pp. 127-151 ; Voir cependant, dans la doctrine moderne, le grand nombre d'auteurs encore opposés à cette affirmation : BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2010, p. 5 (contre) ; CARON C., *op. cit.*, pp. 20-21 (contre) ; COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 9^{ème} éd., Dalloz, Paris, 1999, p. 1 (qui se contente d'une formule lacunaire rappelant celle de POUILLET) ; FRANÇON A., *Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle*, Maîtrise, 1998-1999, Les cours de Droit, Paris p. 152 (contre) ; GAUTIER P.-Y., *Propriété Littéraire et Artistique*, 5^{ème} éd., 2004, *op. cit.*, p. 16 et « L'art et le droit naturel », *op. cit.*, p. 207 (pour) ; LINANT DE BELLEFONDS X., *Droit d'auteur et Droits voisins*, 2^{ème} éd., Dalloz, Collection Cours – série Droit Privé, Paris, 2004, p. 2 (contre) ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 2-3 (contre) ; POLLAUD-DULIAN D., *Le Droit d'auteur*, Economica, Collection Corpus Droit Privé, Paris, 2005, pp. 2-3 (réservé) ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois – Essai sur la nature juridique du droit d'auteur*, Litec, Paris, 1990, pp. 2-3 (contre) ; TAFFOREAU P., *Droit de la propriété intellectuelle*, 2^{ème} éd., Gualino Éditeur, Paris, 2007, pp. 30-31 (contre) ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 9-10 (contre) ;

En effet, il ne faut pas oublier que l'esprit du droit romain était pétri de matérialisme. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les solutions admises pour la spécification au niveau de l'écriture sur papier. La propriété dont il est question ne porte que sur le support sur lequel une personne a pu écrire¹⁴². La propriété du papier prime donc sur celle du texte qu'il contient. Cette solution, critiquable et critiquée¹⁴³, fut affirmée par Gaius¹⁴⁴ et confirmée par Justinien¹⁴⁵. Ce dernier réserve toutefois l'hypothèse de l'exception de bonne foi.

Les solutions proposées ne fondèrent donc aucun droit de propriété incorporelle, au sens moderne du terme, à l'époque où elles furent formulées. La « composante immatérielle » de l'œuvre était purement et simplement occultée¹⁴⁶. Ces solutions peuvent même paraître diamétralement opposées aux conceptions grecques. En effet, il ne s'agissait que d'affecter la propriété d'une chose corporelle dotée d'une valeur propre. La personnalité de l'auteur n'est jamais envisagée dans les *Institutes*.

29 - L'œuvre, une chose systématiquement corporelle - Il nous faut éclairer cette conception à l'aide des éléments historiques déjà évoqués, à savoir que la création artistique était devenue une véritable industrie et ses protagonistes étaient considérés comme des ouvriers ordinaires.

Dès lors, nous pouvons affirmer que les romains avaient une conception exclusivement matérielle des œuvres d'art ; cette affirmation est valable quel que soit le point de vue adopté, sabinien ou proculéien¹⁴⁷. Que la propriété soit attribuée au propriétaire initial ou à l'artiste, elle est toujours perçue comme une propriété corporelle¹⁴⁸. Même lorsque l'artiste devient propriétaire de son travail, son seul droit reste celui de vendre la chose spécifiée, ce qui lui fait perdre tous les avantages économiques que peut procurer sa reproduction. Il eut fallu qu'il reste propriétaire de cette chose pour en assurer l'exploitation. Il n'existe donc aucune propriété incorporelle, conférant à l'auteur le droit de reproduire sa création par-delà l'aliénation. La valeur principale réside systématiquement dans la matière, même lorsqu'elle est « spécifiée ». Les actions en revendication, évoquées tant par Gaius que par Justinien, attestent parfaitement de cette prééminence, quel que soit le sens de leur

¹⁴² ORTOLAN J.-L.E., *op. cit.*, p. 393 (« [...] il ne s'agit pas ici de la propriété de l'œuvre littéraire elle-même, mais seulement de la propriété de l'écriture. La question avait une importance d'application plus saillante à l'époque où, l'imprimerie n'existant pas, l'écriture à la main était le moyen de reproduction des ouvrages ») ;

¹⁴³ ACCARIAS C., *op. cit.*, pp. 657-658 ;

¹⁴⁴ GAIUS, *Institutes*, II, II, § 77 : « [...] si on trace, fut-ce en lettres dorées, des caractères sur un rouleau de papyrus ou une feuille de parchemin t'appartenant, ils t'appartiennent également, car les caractères suivent le rouleau ou la feuille [...] » ;

¹⁴⁵ JUSTINIEN, *Institutes*, II, II, § 33 : « [...] des caractères, bien qu'ils soient d'or, sont réputés l'accessoire du papier ou du parchemin [...] ; et c'est pourquoi, si, sur votre papier ou votre parchemin, Titius écrit un poème, une histoire, un discours, l'objet lui-même appartient, non pas à Titius, mais à vous [...] » ;

¹⁴⁶ TREPPOZ E., « La détermination du propriétaire du support d'une œuvre », *CCE*, juillet/août 2006, p. 13 ;

¹⁴⁷ STOLFI N., *op. cit.*, T. I, pp. 173-176 ;

¹⁴⁸ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, p. 17 ; EDELMAN B., *op. cit.*, p. 55 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, p. 18 ;

exercice (par l'artiste contre le propriétaire initial ou par ce dernier contre l'artiste). C'est certainement là la source historique de la confusion de l'œuvre et du support. Plus simplement, la distinction de ces deux éléments n'est qu'une création moderne, qui a bien des peines à s'appliquer aux œuvres graphiques et plastiques¹⁴⁹.

En dépit des progrès techniques en matière de reproduction, la conception romaine a perduré même au-delà des premiers textes relatifs aux droits d'auteur.

30 - L'impossible reconnaissance du droit d'auteur en droit romain - Nous ne pouvons retenir de la querelle que deux éléments propres au droit d'auteur : d'une part, la reconnaissance de la valeur du travail effectué par l'artiste, dont certains estiment qu'il représente toute « l'originalité de l'œuvre »¹⁵⁰ ; d'autre part, la notion d'« occupation » immédiate de l'œuvre par son créateur¹⁵¹, argument utilisé par les défenseurs de la conception propriétaire du droit d'auteur.

Mais en aucun cas n'eut lieu la fiction qui consiste à distinguer l'œuvre et le support. Dès lors, si certains peuvent y voir l'existence d'une « propriété artistique » (l'expression paraît plus exacte que « propriété intellectuelle »), ce ne pouvait être qu'une propriété de droit commun¹⁵², portant sur une chose matérielle. Cette propriété n'a de spécial que l'origine du meuble corporel, laquelle permet d'en « *extraire des conséquences en faveur de l'artiste quant à la propriété même de ce support* »¹⁵³. L'hypothèse d'un droit de reproduction propre aux artistes n'aurait alors valu, comme en matière littéraire¹⁵⁴, que s'ils étaient encore propriétaires du support. Cela semblait peu probable, vu leur condition. Enfin, si l'hypothèse d'un droit d'exposition exercé par l'artiste a pu logiquement effleurer certains commentateurs au dix-neuvième siècle¹⁵⁵, nous verrons qu'elle était tout aussi improbable, eu égard à l'idée que les romains, comme les grecs, se faisaient de l'exposition (*cf. infra.*).

¹⁴⁹ JOLY B., *op. cit.*, p. 23 (« Le progrès de la législation consistera précisément à dégager la propriété artistique de celle de l'original, à faire sortir par une analyse plus pénétrante la propriété intellectuelle de la propriété corporelle. C'est au cours de l'ancien droit [...] que peu à peu s'opéra la réforme ») ;

¹⁵⁰ EDELMAN B., *op. cit.*, p. 49 ;

¹⁵¹ PELLAT C.-A., *op. cit.*, pp. 23-24 ; PETIT E., *op. cit.*, p. 209 (« il y a création d'une *species nova*, qui est *res nullius*, et qui appartient à l'ouvrier par une occupation spéciale, une prise de possession résultant de la fabrication même ») ;

¹⁵² BREULIER A., *op. cit.*, p. 21, et « Réponse au mémoire de M. Jordao sur la propriété littéraire chez les romains », *Rev. Crit. de lég. et de jur.*, 1862, p. 87 ;

¹⁵³ HUMBLOT B., « L'emprise de la propriété intellectuelle sur les meubles corporels : l'exemple du droit d'auteur », in *Propriété intellectuelle et droit commun*, PUAM, Aix-en-Provence, 2007, p. 129 ;

¹⁵⁴ DOCK M. C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 28-29 (estimant que la propriété du manuscrit et le droit de reproduction de celui-ci formaient un tout indivisible, ce qui devait quand même influencer sur le prix de vente négocié entre l'auteur et l'éditeur) ;

¹⁵⁵ PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 108 (qui y voit un possible exercice du *jus fruendi*, mais à condition, une fois encore, que l'auteur soit propriétaire du support) ;

L'opposition des Sabinien et des Proculéiens, encore évoquée dans le cadre du droit à l'image des biens¹⁵⁶, se suffit à elle-même pour démontrer la prééminence du paradigme matérialiste. Celle-ci est corroborée par la conception romaine des *res incorporales*, exclusive des œuvres de l'esprit.

§ 2 - L'EXCLUSION DES ŒUVRES DE L'ESPRIT DE LA CATÉGORIE DES *RES INCORPORALES*, COROLLAIRE DE LA CONFUSION ENTRE L'ŒUVRE ET LE SUPPORT

31 - L'impossible qualification des œuvres de l'esprit en *res incorporales* - L'intention de ces développements sera d'évacuer une assimilation qui serait tentante mais inexacte : celles des œuvres de l'esprit aux choses incorporelles (*res incorporales*). Si la plupart des auteurs conçoivent maintenant les œuvres comme des choses incorporelles, cette qualification était totalement inconnue du droit romain. Néanmoins, la consistance de cette catégorie du droit des biens retiendra notre attention dans la seconde partie de notre étude. Le rattachement des œuvres de l'esprit à la catégorie des *res incorporales*, s'il ne paraît pas impossible en théorie (A), doit être évacué car non conforme à l'esprit du droit romain (B).

A. LE RATTACHEMENT POTENTIEL DES ŒUVRES DE L'ESPRIT À LA CATÉGORIE DES *RES INCORPORALES*

32 - La conception classique des *res incorporales* - La définition des choses incorporelles est simple. Il s'agit d'abstractions, non perceptibles par les sens, et qui ne se conçoivent que par l'esprit, par l'intelligence¹⁵⁷.

Mais, selon Gaius, les choses incorporelles consistent en des droits et non des choses au sens strict du terme, même si le lien avec des objets corporels est indéniable¹⁵⁸. L'acception retenue par Gaius sera reprise au mot près dans les *Institutes* de Justinien¹⁵⁹. De fait, tous les droits devraient dès lors constituer des choses incorporelles¹⁶⁰, également qualifiées d'« entités juridiques ». L'origine juridique de cette conception, qui pourrait presque passer pour un hasard, est due à une affirmation de Quintilien selon laquelle « *le droit, qui est incorporel, ne*

¹⁵⁶ BRUGUIÈRE J.-M. et VIVANT M., « Être et avoir – petit procès (suranné ?) contre les intellectualistes – Sabinien, Proculéien et doux archaïsmes ... », note sur C.Cass., Ass., 7 mai 2004, *Sté Civile Particulière Hôtel de Girancourt c./ Sté SCIR Normandie et a.*, in *PI*, n° 12, juillet 2004, pp. 833-834 ;

¹⁵⁷ DEMANGEAT C., *op. cit.*, p. 478 ; DU CAURROY DE LA CROIX A.-M. *op. cit.*, pp. 263-264 ; LARICHE L.-E.-A., *op. cit.*, p. 329 ; ORTOLAN J.-L.-E., *op. cit.*, p. 41 ;

¹⁵⁸ GAIUS, *Institutes*, I, II, § 14 (« Sont incorporelles les choses qui ne peuvent être touchées, comme celles qui consistent dans un droit, telles qu'une hérédité, un usufruit, des obligations de toute sorte : peu importe que l'hérédité comprenne des choses corporelles, car les fruits qu'on perçoit sur un fonds sont aussi des corps, et ce qui nous est dû en vertu d'une obligation est le plus souvent corporel, comme un fonds, un esclave, de l'argent [...] ») ;

¹⁵⁹ JUSTINIEN, *Institutes*, II, II, § 2 ;

¹⁶⁰ ORTOLAN J.-L.-E., *ibid.* ; RAMPENBERG R.-M., « Pérennité et évolution des *res incorporales* après le droit romain », *Arc. Phil. Droit*, T. 43, 1999, p.36 ;

peut être appréhendé avec la main »¹⁶¹. Il faisait ainsi référence à une notion philosophique plus ancienne. Cependant, cette dernière était entendue de façon beaucoup plus large par les philosophes, car elle incluait toutes les « notions » forgées par l'esprit de l'homme¹⁶². Cela laisse supposer que d'autres objets puissent y être rangés au sens strict, même s'il ne semble pas que les juristes romains se soient orientés dans cette voie.

Sur cette base, peut-on admettre que les œuvres de l'esprit aient été des choses incorporelles dès l'Antiquité romaine ? Nul doute qu'une définition aussi générale que celle qui a été donnée puisse inclure les œuvres en tant que notion. L'affirmation ne manque pas non plus d'arguments aux points de vue juridique et historique. Une analyse très fine des textes permet de penser que les romains savaient concevoir l'œuvre de l'esprit comme une « permanence abstraite ». Cette analyse procède essentiellement de spéculations et de déductions effectuées sur la base des textes relatifs à la spécification et légitimées par l'incertitude du droit positif sur ce point.

33 - La différence de genèse des œuvres littéraires et des œuvres artistiques - Les partisans de cette intégration se fondent sur une « différence de genèse » entre les œuvres littéraires et les œuvres artistiques¹⁶³.

Ils se fondent en fait sur la différence de solutions retenues en matière de spécification. Rappelons que dans le cas de l'écriture sur papier, le document appartenait au propriétaire initial du matériau, et dans le cas de la peinture sur panneau, la solution retenue était celle de la propriété du spécificateur. Cette différence de traitement se fonderait en fait sur l'intérêt que représente le support pour la conservation de l'œuvre. Ainsi, l'écriture ne serait qu'un signe extérieur, qui ne prive pas l'auteur de sa pensée et n'empêche pas la reproduction de celle-ci sur d'autres supports¹⁶⁴. Par ailleurs, le document peut toujours être effacé afin de lui restituer sa forme d'origine. En revanche, le tableau, composé de la peinture et du panneau, constitue un tout indivisible, et sa destruction équivaldrait à celle de l'œuvre¹⁶⁵.

A cela s'ajoute un autre argument, plus économique, tenant à la valeur du bien créé. En effet, il est nécessaire, une fois la spécification effectuée, de distinguer la valeur principale

¹⁶¹ GAUDEMET J., *op. cit.*, pp. 220-221 ;

¹⁶² Cette conception daterait des *Topiques* de CICERON (« V. [...] On en distingue deux espèces principales : l'une regarde les choses qui sont réellement ; l'autre, celles qui sont dans la pensée. Les choses sont réellement, lorsqu'elles peuvent être vues ou touchées, [...]. Les choses qui ne sont pas réellement sont celles qu'on ne peut ni toucher, ni montrer et qu'on ne voit que par l'esprit, par l'intelligence ; par exemple : L'usucapion, la tutelle, la race, la parenté ; toutes choses qui n'ont point de corps, mais dont nous avons dans l'intelligence une sorte d'image dessinée et empreinte, que j'appelle notion. [...] ») ;

¹⁶³ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, p. 17 ;

¹⁶⁴ DEMANGEAT C., *op. cit.*, pp. 452-453 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 111 (« Virgile, transcrit sur un papyrus, ne diffère en rien de Virgile transcrit sur toute autre matière ») ;

¹⁶⁵ BREULIER A., « Réponse au mémoire de M. Jordao sur la propriété littéraire chez les romains », *Rev. Crit. Lég. Jur.*, Tome XXI, 1862, p. 89 (« Les jurisconsultes romains étaient mus [...] par des considérations intelligentes d'amour de l'art et d'économie politique. Ils cherchaient surtout [...] à éviter la disparition irrémédiable d'un chef-d'œuvre ») ; DEMANGEAT C., *ibid.* ; PONSONAILHE C., *ibid.* (« attribuer [...] la peinture au propriétaire de la planche, ce serait exproprier l'artiste de son œuvre ») ;

et la valeur accessoire de la chose nouvelle pour en déterminer le propriétaire. L'idée est ici que la spécification ne peut procéder entièrement du même matériau, et qu'une adjonction est toujours nécessaire, qu'il s'agisse d'un ajout de matière ou du travail apporté par le spécificateur. Logiquement, l'accessoire suit le principal, et le propriétaire de ce dernier l'emporte. C'est ce qui expliquerait à nouveau la différence de solution précitée, la peinture étant considérée comme l'élément principal du tableau, alors que l'écriture n'est que l'accessoire du document. Une autre considération peut encore être relevée : le papier constituait à l'époque un produit précieux, étant principalement fait de papyrus importé d'Égypte, ce qui justifiait de le considérer comme l'élément principal¹⁶⁶. De plus, les techniques de reproduction des écrits, encore rudimentaires et manuelles, étaient très coûteuses. Cela expliquerait pourquoi le droit de reproduction devait être cédé avec le manuscrit aux libraires, ceux-ci désirant amortir des frais d'édition qui étaient considérables¹⁶⁷.

34 - L'intégration des œuvres de l'esprit aux *res incorporales* - De ces différents arguments, nous pouvons en effet déduire une certaine conception de l'œuvre de l'esprit, y compris en matière graphique et plastique.

L'attachement à la sauvegarde de l'œuvre témoigne d'une certaine conscience de l'esthétique. Celle-ci est inversement proportionnelle en matière littéraire, où la nature de l'écrit a peu d'importance à côté de la pensée (Justinien prend d'ailleurs soin de préciser que l'écriture avec des « lettres d'or » est sans incidence sur la propriété du document). L'attribution du caractère principal à la peinture dénote également la reconnaissance de la valeur du travail fourni par l'artiste. N'est-ce pas là d'ailleurs l'un des fondements de la propriété littéraire et artistique au sens moderne du terme ? L'acquisition de la propriété de la chose nouvelle constitue alors la rétribution du travail de création et fait de l'artiste le premier occupant « naturel » de l'œuvre. Enfin, du point de vue strictement économique, celle-ci est reconnue comme une valeur bien supérieure à celle de la planche, instrument vulgaire, à l'inverse du rarissime et onéreux papier.

La conjonction de ces éléments permet d'affirmer que les romains aient pu envisager l'œuvre graphique ou plastique comme une abstraction, une chose incorporelle, que seul l'esprit peut percevoir, tant pour son esthétique que pour sa valeur économique. Malheureusement, les arguments évoqués se prêtent facilement à la critique.

B. L'IMPOSSIBLE RATTACHEMENT DES ŒUVRES DE L'ESPRIT À LA CATÉGORIE DES *RES INCORPORALES*

35 - Critique des arguments énoncés - Le raisonnement favorable à la qualification des œuvres de l'esprit en *res incorporales* peut être facilement démenti.

¹⁶⁶ ASSELINEAU A., *op. cit.*, p. 129 ;

¹⁶⁷ PIC F. A., *op. cit.*, pp. 11-12 (qui estime quand même qu'un accord devait exister entre l'auteur et le bibliopole, reflétant une communauté d'intérêts dans l'édition d'un ouvrage) ;

Tout d'abord, l'argument fondé sur la nature du support, selon lequel il y a à la fois intérêt de sauvegarder le tableau et impossibilité de ramener la matière à son état initial, ne nous paraît pas pertinent. En effet, on ne voit pas comment la planche ne pourrait être ramenée à son état initial, en « grattant » la peinture qui y a été déposée¹⁶⁸. Inversement, le nettoyage du papier paraît être une opération tout aussi complexe, voire impossible, eu égard à la fragilité du matériau. L'écrivain « mettrait le papier dans un état pire que celui dans lequel il se trouvait dans le principe »¹⁶⁹. La distinction établie en fonction de la nature du support est donc erronée.

Ensuite, l'argument relatif à la détermination de la valeur principale, bien que plus pertinent, se prête lui aussi à de vives controverses. Déjà, il peut paraître excessif de considérer l'écriture comme inférieure à la peinture alors que la reproduction à la main était de rigueur et constituait une opération fort délicate¹⁷⁰. Par ailleurs, la détermination de la valeur principale n'obéissait qu'à des considérations matérielles, même s'il s'agissait d'évaluer le travail artistique¹⁷¹. Les romains pouvaient ne voir là que l'élégance du tour de main et la valeur du travail manuel (Apelles et Parrhasius sont cités par Justinien). Les conceptions sabiniennes faisaient d'ailleurs triompher l'élément qui était physiquement « le plus grand », ce qui confirme la prééminence du paradigme matérialiste¹⁷². L'incertitude était déjà grande entre les juristes de l'époque sur ce point¹⁷³ ; on ne saurait l'interpréter maintenant comme la reconnaissance de la notion d'œuvre de l'esprit.

En admettant ce raisonnement, nous ne pourrions que légitimer la reconnaissance des œuvres littéraires et orales, et non celle des œuvres artistiques. La distinction entre valeurs principale et accessoire nous paraît en effet bien plus pertinente en ce qui concerne l'écriture sur papier. Le fait d'affirmer que la pensée reste propre à l'auteur indépendamment du document est bien plus propice à établir une distinction entre les propriétés corporelle et intellectuelle¹⁷⁴. L'idée a été évoquée par certains commentateurs¹⁷⁵. Inversement, la solution

¹⁶⁸ PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 111-112 (qui estime pourtant que cet argument était inopérant au regard de la valeur artistique des œuvres, ce qui expliquerait l'« insistance » de Justinien à maintenir une solution différente de celle des manuscrits) ;

¹⁶⁹ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 36 ; COLLIN M. J., *op. cit.*, p. 68 et p. 71 ;

¹⁷⁰ ORTOLAN J.-L.-E., *op. cit.*, p. 393 ;

¹⁷¹ LANG G., *op. cit.*, p. 28 (estimant qu'il en était ainsi également en matière d'écriture, ce qui fonde la transmission du droit de reproduction de l'œuvre au profit du propriétaire du manuscrit) ;

¹⁷² DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 17-18 ;

¹⁷³ ACCARIAS C., *op. cit.*, pp. 657-658 (qui estime que la différence de solutions découle d'une erreur de qualification imputable aux juristes romains) ;

¹⁷⁴ BREULIER A., « Réponse au mémoire de Monsieur Jordao sur la propriété littéraire chez les romains », *op. cit.*, pp. 89-90 (selon lequel le législateur romain ne pouvait en venir « à méconnaître ce qu'il y avait d'immatériel dans les travaux de l'intelligence, au point de ne voir dans un livre que la valeur du travail du scribe », reprenant les expressions employées par son adversaire ; il rappelle ensuite que le propriétaire du manuscrit ne pouvait « croire que la gloire, le nom et le droit de l'auteur lui avaient été adjugés en même temps et par-dessus le marché ») ;

¹⁷⁵ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 37 ; DEMANGEAT C., *op. cit.*, p. 453 ; LARICHE L. E. A., *op. cit.*, p. 380 ; ORTOLAN J.-L.-E., *op. cit.*, p. 393 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 81-82 ;

adoptée en matière graphique et plastique confirme l'indivisibilité du tout, tableau et peinture, et enferme la création dans un cadre matérialiste.

Cette vision paraît plus proche de la réalité ; elle est aussi corroborée par « l'esprit » de l'époque. Les romains avaient en effet hérité des conceptions philosophiques des grecs, et accordaient donc une primauté aux œuvres de la pensée. Cela explique que les quelques textes dans lesquels nous tentons de trouver les fondements du droit d'auteur ne concernent que la matière littéraire ou orale. Les différentes études citées dans la présente section en attestent parfaitement, à travers les nombreux exemples qu'elles analysent.

36 - L'absence de la notion d'œuvre de l'esprit - De manière générale, nous devons conclure que les romains ne connaissaient certainement pas la notion d'œuvres de l'esprit, du moins en tant qu'entité immatérielle.

Si celles-ci pouvaient se concevoir dans certains domaines, elles n'étaient pas détachées de la personne de l'auteur, comme dans la conception grecque. Pouvaient-elles alors intégrer la catégorie des choses incorporelles ? Cela est encore moins sûr. Tout dépend du point de vue adopté, selon qu'il soit strictement juridique ou philosophique. Mais les textes sont peu nombreux et très lacunaires ; le latin, traduit près de vingt siècles après leur écriture, n'a sûrement pas livré toutes ses subtilités. Nous ne connaissons donc jamais la véritable pensée des romains à ce niveau, ce qui autorise toutes les spéculations. En revanche, aucun doute ne semble admis pour les œuvres graphiques et plastiques. Celles-ci sont exclusivement des choses corporelles, et leur valeur artistique, si appréciée soit-elle, ne justifie qu'une propriété de droit commun pour leur auteur. Ce constat pessimiste est encore confirmé par la conception des *res incorporales*, notion qui ne comprend que des droits sur le plan juridique. Ce sera là l'objet d'importantes préoccupations dans la deuxième partie de notre étude. C'est pourquoi nous y réservons l'essentiel de notre réflexion, l'étude de la conception romaine se révélant plus anecdotique.

Il reste enfin à examiner un dernier élément. En effet, les romains avaient quand même perçu la valeur artistique des œuvres graphiques et plastiques et pratiquaient, avec une certaine ferveur, la décoration et l'exposition publiques.

§ 3 - L'EXPOSITION DES ŒUVRES LÉGITIMÉE PAR L'INTÉRÊT GÉNÉRAL

37 - L'exposition artistique dans la Rome antique - Les romains avaient développé un goût profond pour l'art, lequel se traduisait notamment par de grandes exigences en termes de décoration publique. L'exposition apparaît alors comme l'acte élémentaire de communication des œuvres au public (A). Plus encore, il semble qu'elle ait été pratiquée dans un but d'intérêt général, en lien avec un régime de domanialité publique, et fondant les premières « politiques culturelles » de l'Histoire (B). Enfin, cette conception particulière suppose l'existence d'une véritable « propriété éminente » des œuvres, distincte de celle du support, et proche de la conception intellectuelle moderne (C).

A. L'EXPOSITION PUBLIQUE, ACTE ÉLÉMENTAIRE DE TRANSMISSION DES ŒUVRES AU PUBLIC

38 - La profusion des œuvres artistiques à Rome - Les romains furent d'importants collectionneurs d'œuvres d'art, principalement des sculptures mais aussi des peintures. Le goût pour les beaux-arts connut un important développement, tant dans la sphère privée que dans la sphère publique. Cela s'explique pour plusieurs raisons.

Dès les premières conquêtes, les œuvres pillées aux vaincus furent ramenées à la capitale, ainsi que dans les principales villes de province. Le butin de guerre constituait alors le premier fonds d'expôts de l'histoire¹⁷⁶. Tant de richesses suscitaient maintes convoitises. Des acheteurs privés, qui se firent de plus en plus nombreux, cultivèrent très tôt l'amour de l'art et conservèrent de riches collections ouvertes au public. On peut dire que ce sont là les premiers « musées privés »¹⁷⁷. Sur cette base, un grand nombre d'œuvres nouvelles seront réalisées sur planche ou sur toile. En fait d'objets mobiliers, cela multipliait les possibilités d'exposition publique et les romains les exploitèrent à foison¹⁷⁸. Les tableaux, sculptures, fresques et bas-reliefs vinrent embellir les agglomérations, du *forum* jusqu'aux maisons privées, en passant par les temples et même les murailles des villes¹⁷⁹.

Au-delà du butin des conquêtes, la décoration publique fait l'objet d'un soin particulier dès la construction des édifices publics. Nous voyons ainsi apparaître les premiers marchés de travaux publics en matière artistique, impliquant aussi bien la construction que l'entretien¹⁸⁰. La culture grecque n'y est certainement pas pour rien, cette habitude d'embellir les centres-villes étant déjà très prononcée dans la Grèce préromaine, au titre de l'éducation artistique du public¹⁸¹. Il y aurait eu près de 70.000 statues de marbre ou d'airain rien que dans

¹⁷⁶ HASKELL F., *Le musée éphémère – Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Gallimard, Paris, 2002, p. 21 ;

¹⁷⁷ CALMELS E., *op. cit.*, p. 6 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 46-47 ;

¹⁷⁸ DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, pp. 12-14 et pp. 129-130 ;

¹⁷⁹ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 62 ; ASSELINEAU A., *op. cit.*, pp. 52-64 (« pour donner une idée de cette profusion, un curieux trait de mœurs suffira : dans son énumération des vices de l'esclave qu'un vendeur est tenu de déclarer à l'acheteur, le jurisconsulte Venuleius indique [...] le défaut autrement préjudiciable de s'arrêter sans cesse aux tableaux exposés dans les rues et sous les portiques ») ; COLLIN M. J., *op. cit.*, pp. 53-56 ; DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, pp. 177-178 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 47-48 ;

¹⁸⁰ BAILLIÈRE P.-G.-E., *Du domaine public de l'Etat à Rome et dans l'ancien droit français*, Thèse, Paris, 1882, p. 17 ; voir également : ASSELINEAU A., *op. cit.*, p. 184 ; DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, p. 188 ;

¹⁸¹ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, pp. 28-29 ; DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, p. 15 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 72-74 ; SALEILLES R., *Le domaine public à Rome et son application en matière artistique*, L. Larose et Forcel, Paris, 1889, p. 112 ;

la capitale¹⁸². Une garde de nuit était même affectée à la protection des œuvres et des monuments¹⁸³, faisant déjà office de police administrative.

39 - L'apparition des expositions temporaires - Surtout les expositions d'œuvres d'art « pour le plaisir du peuple » ont commencé à se développer.

Les collectionneurs privés contribuaient eux-mêmes à ces expositions¹⁸⁴. Cicéron mentionne, dans ses attaques contre Verres, que celui-ci exposait ses collections en place publique, dont notamment des œuvres qu'il avait pillées en Sicile, ce qui a permis de le confondre¹⁸⁵. Ces expositions, sans cesse renouvelées, suscitèrent un vif intérêt chez certains hommes politiques de l'époque. Ainsi connaissons-nous de Pline la teneur d'un discours prononcé par Agrippa à propos des expositions artistiques. Ce dernier préconisait de multiplier celles-ci sur le *forum* de la capitale, en demandant aux propriétaires réfractaires de mettre leurs collections à disposition du public¹⁸⁶. L'objectif de cette mesure, dont on ne sait si elle a été effectivement appliquée, était d'offrir à la vue de tous les chefs-d'œuvre cachés par les collectionneurs les plus « jaloux ». Sans remettre en cause la propriété privée des œuvres, il était question de les soumettre à l'usage public par la contemplation¹⁸⁷. Enfin, les expositions étaient pratiquées par les artistes eux-mêmes, qui allaient jusqu'à passer des contrats de location dans le but de se faire connaître. Des espaces publics y étaient spécialement dédiés et loués par les artistes pour une durée déterminée, le temps de présenter leurs œuvres au public. C'est d'ailleurs à cette occasion que des artistes ont pu revendiquer le droit au respect de leurs créations, lorsque des passants mal intentionnés les détérioraient¹⁸⁸. Le but de ces artistes était de rencontrer des acheteurs potentiels, mais aussi de développer leur réputation auprès du public.

L'exposition était donc pratiquée à Rome aussi bien dans un but décoratif que dans un but artistique.

¹⁸² DEZOBRY C., *Rome au siècle d'Auguste ou voyage d'un gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère*, T. III, Dezobry, E. Magdeleine et Cie, Paris, 1847, p. 38 ;

¹⁸³ SERRIGNY D., *Droit public et administratif romain ou Institutions politiques, administratives, économiques et sociales de l'Empire Romain*, T. II, A. Durand, Paris, 1862, p. 377 ;

¹⁸⁴ SALEILLES R., *op. cit.*, p. 119 ;

¹⁸⁵ CICERON, *In Verrem*, II, § XXII, in *Œuvres complètes de M. T. CICERON*, T. V, F.-I. Fournier, Paris, 1866, pp. 483-485 ;

¹⁸⁶ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 8 (« on a de lui un discours magnifique et digne du plus grand citoyen, sur l'avantage de rendre publics tous les tableaux et toutes les statues, ce qui aurait mieux valu que de les tenir exilés dans les maisons de campagne. ») ;

¹⁸⁷ SALEILLES R., *op. cit.*, p. 120 ;

¹⁸⁸ DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, pp. 178-180 ;

B. L'EXPOSITION PUBLIQUE, ÉLÉMENT D'UN RÉGIME DE DOMANIALITÉ PUBLIQUE DES ŒUVRES

40 - L'appréhension juridique de l'exposition - Le droit pouvait-il ignorer un fait social aussi important ? Nous ne le pensons pas, mais, une fois encore, les sources sont rares¹⁸⁹. Elles sont cependant très édifiantes, et nous révèlent que les œuvres d'art étaient frappées d'un véritable régime de domanialité publique, ce qui légitimait leur exposition au public¹⁹⁰.

De fait, nous pouvons parler d'un début de politique culturelle, comme certains voient un début de droit d'auteur à travers la spécification. L'exposition purement artistique, et non décorative, a même fait l'objet de développements particuliers, dont certains textes font encore état. Ces quelques éléments nous prouvent que les romains avaient au moins une conscience esthétique et savaient apprécier la valeur artistique d'une œuvre. Le fait que l'exposition soit ainsi privilégiée doit nous interpeller. En effet, cela corrobore l'application du droit commun à la propriété des œuvres d'art, et l'exclusion d'un droit d'exposition réservé à l'auteur. Par ailleurs, cela dénote la reconnaissance d'un intérêt collectif propre à encadrer l'accès à l'œuvre. Cet intérêt fut emparé par le droit positif, puisque les œuvres étaient considérées comme des biens entrant dans le domaine public. L'expression doit être entendue au sens administratif, mais elle n'est pas sans lien avec la conception ainsi désignée pour le droit d'auteur.

41 - Le domaine public à Rome et son application en matière artistique¹⁹¹ - Le domaine public, dans la Rome antique, était caractérisé par un grand pragmatisme. Il comprenait des catégories de biens très précises, fondées sur la nature et/ou l'utilité des biens publics. À l'apogée de son développement, la catégorie des choses publiques (*res publicae*) était constituée des biens affectés directement à l'usage du public (*usus publicus*)¹⁹².

Le régime des *res publicae* était relativement proche de la domanialité publique moderne, puisqu'elles étaient frappées d'inaliénabilité ; par ailleurs, tout citoyen pouvait exercer une action populaire, destinée à faire sanctionner une atteinte aux biens¹⁹³. La chose, pour être qualifiée de « publique », devait être juridiquement *et* matériellement affectée au public. Cela nous démontre encore le grand matérialisme des juristes romains, puisqu'ils ne qualifiaient un bien de chose publique que si sa nature et sa disposition le plaçaient directement « aux mains du public », à « *l'usage effectif par tous ou à la portée de tous* »¹⁹⁴.

¹⁸⁹ Nous excluons des paragraphes suivants les œuvres exposées par les artistes eux-mêmes, pour nous consacrer uniquement à celles qui étaient placées de façon permanente dans les lieux publics ;

¹⁹⁰ AMPÈRE J.-J., *L'histoire romaine à Rome*, T. III, Michel Levy Frères, Paris, 1862, p. 619 (citant également l'exemple d'une statue célèbre qui fut « classée » dans le domaine public) ;

¹⁹¹ C'est là le titre d'un ouvrage de référence, déjà cité dans cette étude, et donnant un aperçu complet de la nature et du régime juridiques du domaine public à Rome : R. SALEILLES, *Du domaine public à Rome et de son application en matière artistique*, L. Larose et Forcel, Paris, 1889, 139p. ;

¹⁹² BAILLIÈRE P.-G.-E., *op. cit.*, p. 5 ;

¹⁹³ SALEILLES R., *op. cit.*, pp. 16-24 ;

¹⁹⁴ SALEILLES R., *op. cit.*, p. 107 ;

Toute autre était la qualification des biens appartenant à la personne publique, mais affectés à un autre usage, telles les *res fiscales* ou les *res universitatis*, propriétés des cités. En filigrane, nous trouvons déjà la distinction moderne entre les biens affectés à l'usage direct du public, et ceux qui sont affectés à un service public.

Sur cette base, les œuvres exposées en permanence dans les lieux publics devaient être qualifiées de choses publiques. Une subtilité doit toutefois être relevée, afin d'établir une sous-distinction. En effet, le critère d'usage public était examiné à l'égard de la destination du bien. Si celle-ci correspondait à un besoin direct et immédiat du public, alors le critère était vérifié ; si, par contre, elle n'est qu'accessoire à ce besoin, le critère n'est pas vérifié, et la chose ne peut être qualifiée de *res publicae* au sens strict. Du moins ne pouvait-elle être hors commerce. Nous trouvons là certainement les bases de la théorie de l'accessoire, qui fonctionne avec une logique similaire en matière de droit d'auteur. Les œuvres pouvaient encore faire l'objet de classifications spécifiques en fonction de leur affectation, ce qui prouve que les romains avaient quand même conscience des spécificités propres aux œuvres d'art¹⁹⁵.

Le critère de l'usage public pourrait être appliqué aux œuvres d'art, en distinguant deux finalités potentielles : l'ornement de la cité, qui suppose d'embellir les voies et places publiques ; le besoin d'éducation artistique du public. Toutes les œuvres qui ne remplissaient qu'une fonction décorative échapperaient à la qualification ; en effet, elles ne seraient que l'accessoire de la voie publique ou du bâtiment qui est affecté à l'usage du public¹⁹⁶. En revanche, les œuvres exposées « à titre principal » feraient l'objet d'un usage public distinct de celui du lieu où elles sont placées, et intègrent ainsi la catégorie des choses publiques, avec toutes les conséquences que cette qualification emporte¹⁹⁷. Le fondement de l'affectation pouvait ainsi être variable, ce qui rendait la qualification plus difficile à établir. Ainsi, certaines œuvres visaient à exalter le sentiment national (par exemple, avec l'exposition des biens pillés lors des conquêtes). D'autres servaient à faire acte d'honneur public envers un citoyen remarquable. Une grande partie devait également servir le culte religieux, intégrant ainsi la catégorie des *res sacrae*. Enfin, il y a tout lieu de croire que certaines étaient exposées pour leur propre valeur artistique¹⁹⁸. Mais dans tous les cas, un autre problème se posait lorsque les œuvres appartenaient à une cité, ce qui les aurait fait qualifier de *res universitatis*.

Mais, dans les faits, il semble que les romains aient dépassé ces distinctions en optant pour une solution simplificatrice. Ils auraient ainsi intégré dans la catégorie des *res publicae* toutes les œuvres exposées en public¹⁹⁹, ce qui laisse présumer qu'elles étaient appréciées pour leur valeur artistique et non plus seulement pour leur intérêt décoratif. De cela découle une

¹⁹⁵ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 151 (« Quelle qu'ait été la catégorie dans laquelle le droit romain la faisait rentrer, l'œuvre d'art était non seulement juridiquement appréhendée, mais encore la spécificité et la diversité de sa nature étaient-elles prises en considération ») ;

¹⁹⁶ DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, p. 153 ;

¹⁹⁷ DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, p. 154 ; SALEILLES R., *op. cit.*, pp. 110-111 ;

¹⁹⁸ GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 47-48 ;

¹⁹⁹ DREYFUS-GONZALEZ E., *op. cit.*, p. 156 ;

autre qualification, plus moderne, liée à la destination publique des œuvres graphiques et plastiques.

C. L'EXPOSITION PUBLIQUE, EXPRESSION DE LA PROPRIÉTÉ ÉMINENTE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

42 - La vocation culturelle de l'exposition - Plusieurs enseignements sont à retirer des précédents développements.

Tout d'abord, nous devons constater que l'exposition des œuvres a très tôt fait l'objet de préoccupations d'intérêt général. De fait, le régime de domanialité publique emportait leur mise à disposition du public. Cela peut constituer l'origine lointaine des politiques culturelles modernes, et notamment celles des musées. De même y trouvons-nous les premières préoccupations d'esthétique urbaine et de police des monuments. Dans les deux cas, l'accès le plus large du public est rendu possible par la propriété publique des œuvres. L'existence d'une propriété ordinaire du support des œuvres ne pouvait que faciliter l'application d'un régime exorbitant du droit commun à ces dernières. Cela justifiait également l'exclusion d'un monopole d'exploitation au profit de l'auteur²⁰⁰. La contrariété surgira bien plus tard avec le développement des droits d'auteur, et plus précisément de la propriété intellectuelle des œuvres. Celle-ci est d'ailleurs relative à un autre enseignement que l'on peut tirer du droit public romain.

A défaut d'avoir conceptualisé la propriété intellectuelle des œuvres, les romains connaissaient au moins ce que certains appelleront plus tard la « propriété éminente »²⁰¹, reprenant une expression tirée du Moyen-Âge. Cela aboutit quand même à établir une distinction entre deux types de propriété. En effet, comment interpréter l'acharnement d'Agrippa à faire exposer publiquement des œuvres qui appartiennent à des personnes privées ? C'est que son raisonnement distingue la propriété corporelle privée et la propriété « éminente » publique des œuvres. Cette dernière est celle du public²⁰². Quoi de plus élémentaire, pour que cette propriété soit effective, que de lui transmettre l'image des œuvres par l'exposition ? Cette propriété éminente est une sorte de propriété intellectuelle, à travers la jouissance des œuvres qu'elle confère au public. L'idée conserve sa pertinence à l'heure actuelle, ce qui contrariera, comme nous le verrons, l'érection du droit d'exposition au profit de l'auteur.

Les fondements de notre démonstration apparaissent donc dès le droit romain. La nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques explique que le combat de l'auteur ait

²⁰⁰ GAIRAL E., *op. cit.*, p. 48 (« La faculté de prendre copie n'était qu'une manière de participer à la jouissance publique de l'œuvre ») ;

²⁰¹ RECHT P. *op. cit.*, pp. 240-246 (qui parle plus précisément de « domaine éminent perpétuel ») ;

²⁰² SALEILLES R., *op. cit.*, p. 126 (reprenant une anecdote contée par Pline, sur la restitution d'une statue réclamée par le peuple à l'Empereur Tibère, qui s'en était réservé la jouissance : « Nul doute que le peuple n'ait entendu s'appuyer sur un droit, et non réclamer une faveur : ce droit qui seul pouvait justifier ses réclamations, était que la chose lui appartenait à lui public, non seulement au Trésor public, mais appartenait en quelque sorte aux regards même du public ») ;

été le plus dur et le plus long à mener dans ce domaine. Ce combat a été d'autant plus difficile que l'intérêt public est historiquement prégnant au niveau de la *propriété artistique*. « *De toutes les propriétés, il n'en est pas une qui montre aussi clairement l'opposition du droit particulier et de l'intérêt public. Le travail n'est nulle part plus personnel et plus méritant, et l'intérêt commun n'est nulle part d'un ordre plus élevé* »²⁰³.

Mais si les romains ne se souciaient guère de cette contradiction, du fait de la profusion artistique de leur temps, l'individualisation de l'artiste créateur dans les siècles qui suivirent devait nécessairement la faire éclater.

²⁰³ Préface de PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *Propriété Intellectuelle – Etudes*, E. Dentu, Paris, 1859, p. IX ;

CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER

43 - La référence au droit antique démontre que les problématiques gravitant autour du droit d'exposition ne sont pas nouvelles.

Les premières réflexions relatives aux œuvres de l'esprit s'attachaient déjà à un certain rejet de la matière. Le cadre de pensée privilégiait les productions directes de la pensée, entendue dans un sens strict. Ainsi la personnalité apparaissait de façon prééminente, ce qui serait un élément déterminant pour l'évolution du droit d'auteur. Les œuvres graphiques et plastiques ne pouvaient faire l'objet des mêmes considérations, tout simplement parce qu'elles sont d'une nature différente. Leur assise corporelle les ramenait à être des choses ordinaires. Même sur le plan strictement juridique, on voit bien que le paradigme de la propriété corporelle était de principe. Le conflit des Sabinien et des Proculéien n'avait pour enjeu que la propriété d'une chose corporelle, non celle d'une œuvre de l'esprit. Certes, c'était déjà poser une première pierre pour le droit d'auteur, puisque la valeur du travail créatif pouvait être récompensée. Mais cela n'était pas encore suffisant, à l'époque, pour que l'on puisse parler d'un véritable droit incorporel ayant pour objet l'exploitation de l'œuvre.

Ce droit allait naturellement se développer avec l'apparition de nouveaux moyens techniques permettant de « multiplier » les exemplaires d'une même œuvre. Mais cela ne changerait nullement la nature des œuvres graphiques et plastiques, qui demeurent des choses corporelles au point de vue juridique. L'acte de vente pouvait déjà assurer certains revenus aux artistes dans l'Antiquité. Il demeure actuellement un important mode d'exploitation des œuvres. Cependant, il est usuel de considérer que l'objet du droit d'auteur s'est développé « à l'extérieur » de la propriété corporelle. Cela pose la question de savoir quelle est la nature et le contenu de cet objet. Nous sommes alors face à une alternative.

On peut tout d'abord considérer, par référence aux œuvres orales, que l'œuvre est une expression de la personnalité, ce qui en ferait une entité immatérielle, distincte des supports auxquels elle s'incorpore. Le développement des techniques de reproduction et de représentation permet ainsi de diffuser l'œuvre au-delà de son support original, ce qui confirmerait cette distinction et expliquerait qu'elle n'ait été perçue que récemment dans l'histoire. L'autre solution consiste à analyser l'objet du droit comme une utilité distincte du support corporel. Cette utilité est constituée de tous les modes de communication publique de l'œuvre. Cette conception maintient la confusion de l'œuvre et du support corporel, et ne considère comme incorporel que le droit de multiplier et diffuser ce support.

Cette alternative constitue un point d'ancrage de notre raisonnement et nous intéressera largement au niveau de la qualification du droit d'exposition. D'ici là, il convient d'examiner comment l'évolution de la propriété des œuvres sous l'ancien régime a pu permettre de concevoir l'une et l'autre de ces deux théories.

CHAPITRE SECOND

LE DÉVELOPPEMENT IMPLICITE DE LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES DANS L'ANCIEN DROIT

44 - Rares sont les sources juridiques relatives au statut des artistes pendant le Moyen-Âge et la Renaissance. Les sources historiques et littéraires permettent de les éclairer afin de comprendre les profondes mutations qui eurent lieu entre la fin de l'Antiquité et la période révolutionnaire.

C'est en effet pendant cette période de plus de mille ans que va s'opérer un double processus d'individualisation de l'artiste et de sacralisation de l'œuvre. Si la reproduction en série ne cesse d'être pratiquée et développée, l'apparition de l'« œuvre d'art », unique et dotée d'une *aura* sacrée²⁰⁴, élèvera le niveau de création, et par là même le statut des artistes. Ceux-ci jouiront d'une reconnaissance collective à partir de la Renaissance, césure fondamentale de l'histoire de l'art et du droit d'auteur. Par ailleurs, la religion aidera à la sacralisation de l'œuvre, en fournissant les premiers fondements de la distinction entre l'œuvre (appartenant au monde spirituel) et le support (appartenant au monde temporel). Cette conception sera reprise par les philosophes du droit naturel, puis par certains juristes, qui porteront ainsi les premiers coups au dogme de la propriété corporelle.

Cependant, elle ne sera employée que pour la *propriété littéraire*, qui allait devenir la base du droit d'auteur. L'inégalité avec la *propriété artistique* commence donc à apparaître à cette époque, ses effets étant ressentis bien plus tard. Cette évolution est d'autant plus paradoxale qu'elle ignorera totalement l'acte d'exposition. Celle-ci ne cessera pourtant d'être une source d'intérêts sous l'ancien régime. Ces intérêts sont d'abord religieux, concourant à la sacralisation des œuvres. Avec le développement des académies, la pratique de l'exposition va prendre une tournure résolument artistique et se développera considérablement ; à l'exposition comme état s'ajoutent les expositions comme événements. Pourtant, cet acte d'exploitation sera oublié par le droit positif, qui s'attachera plutôt à la reproduction des œuvres pour dégager la propriété artistique.

Alors que les premiers siècles marquent surtout une évolution tangible pour la nature des œuvres (Section 1), l'avènement de la Renaissance sera significatif pour les artistes, marquant la première reconnaissance de la propriété *des* auteurs (Section 2).

²⁰⁴ Terme emprunté à Walter Benjamin, qui estimait que l'essence de l'œuvre d'art est tirée de son unicité et de son caractère sacrée, éléments qui se trouvent ruinés par la reproduction en série, qui ramène l'artiste au rang de l'artisan ;

SECTION 1 – LA SACRALISATION DES ŒUVRES ET L’EFFACEMENT DES ARTISTES PENDANT LE MOYEN-ÂGE

45 - La « récupération » de l’art par la religion - La chute de l’Empire romain amènera des siècles de ténèbres pendant lesquels les monastères seront le seul refuge des arts littéraires, graphiques et plastiques. Tout juste pouvons-nous constater qu’un regain d’intérêt pour l’art eut lieu sous Charlemagne, avant de décliner puis réapparaître des siècles plus tard²⁰⁵. Pendant tout ce temps, les artistes, peintres, sculpteurs, travaillent essentiellement pour le compte de l’Église. La marge de création des artistes ne s’en trouve que plus réduite. Leur condition sociale et juridique reste celle des artisans, organisés en corporations, ce qui ne change guère de l’Antiquité romaine (§ 2). Toutefois, l’Église reprend à son compte la destination collective des œuvres, en valorisant l’exposition des icônes, ce qui a pour effet de leur conférer un caractère sacré. C’est à ce titre que va apparaître une distinction fondamentale pour le droit d’auteur, à savoir la distinction entre l’œuvre de l’esprit et le support matériel (§ 1).

§ 1 - LA VÉNÉRATION DES ICÔNES, SOURCE DE LA DISTINCTION ENTRE L’ŒUVRE DE L’ESPRIT ET LE SUPPORT MATÉRIEL

« Aucun juriste ne devrait concevoir l’exclusion totale de la force religieuse dans la création du droit »²⁰⁶.

46 - Des rapports entre la religion et le droit d’auteur - Les rapports entre la religion et la propriété littéraire et artistique n’ont pas fait l’objet d’études approfondies.

Seule a été envisagée l’opposition entre le droit d’auteur « continental » et le *copyright* « anglo-saxon »²⁰⁷. L’étude de ces rapports peut toutefois se révéler fructueuse à d’autres niveaux. En matière de droit d’auteur, *« les forces de l’esprit et de la matière s’affrontent sans ménagement »*²⁰⁸. C’est en effet de la distinction entre la matière et l’œuvre de l’(E)sprit qu’il va être question. De ce fait, la notion d’œuvre de l’esprit trouve un fondement potentiel dans

²⁰⁵ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 73 ; BRY G., *op. cit.*, p. 559 ; CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, p. 4 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 131 ; RENOARD A. G., *op. cit.*, T. I, p. 17 (« L’un des titres de ce grand homme à la gloire, est d’avoir distinctement entrevu que la dévotion, unie aux lumières, devait éveiller des sentiments de dignité morale dans les barbares au milieu desquels il vivait ») ;

²⁰⁶ RIPERT G., *op. cit.*, p. 152 ; voir également : GÉNY F., « La laïcité du droit naturel », *Arch. Phil. Droit*, 1933/3, p. 8 (« Certains esprits, conscients du besoin inéluctable d’idéal, ont proposé de chercher les règles de ce droit transpositif [le droit naturel, ndlr] dans la religion, plus précisément dans la religion chrétienne, quelques-uns diront même dans la religion catholique romaine. Le donné révélé, en ses formes et manifestations multiples, formerait un fonds, largement ouvert, garanti par son caractère sacré, où l’on puiserait, en toute confiance, les directions et développements complémentaires du droit strictement positif ») ;

²⁰⁷ BOUDREAU M., *Les rapports entre religion et droit : l’exemple du droit d’auteur français et des copyright anglo-américains*, Thèse Montpellier I, 2000, 334p. ;

²⁰⁸ CHÂTEAU B., *op. cit.*, p. 167 ;

le droit canon. C'est au Moyen-Âge que l'idée va faire son apparition. A cette époque, les œuvres, toujours fabriquées en série, sont entièrement vouées à la religion. Elles n'ont toutefois aucune valeur marchande et servent uniquement pour le culte. Leur appréhension par le droit est identique à celle de tout objet matériel. Cependant, leur fabrication et leur exposition firent l'objet de vives discussions dans les siècles qui suivirent la chute de l'Empire romain.

Le deuxième Concile de Nicée, intervenu en 787, lors du premier iconoclasme, constitue l'apogée de la querelle des images. Les actes du Concile attestent l'origine lointaine de la distinction entre l'œuvre « immatérielle », d'inspiration divine, et le support matériel (A). Si la portée pratique du Concile se traduit essentiellement par un encadrement strict de la création et l'exposition des œuvres (B), sa portée théorique est considérable, non seulement pour l'histoire de l'art, mais plus encore pour le droit d'auteur (D). En effet, ce sont là les prémices de la conception « immatérielle » de l'œuvre de l'esprit (C).

A. EXPOSÉ DE LA « QUERELLE DES IMAGES » ET DU DEUXIÈME CONCILE DE NICÉE

47 - Les sources de la « Querelle des images » - Avec la fin de l'Empire Romain, la nécessité d'abolir le culte païen fut une première source de débats.

Ceux-ci se cristallisaient sur l'utilisation d'images et de statues dans les lieux de culte. Fallait-il maintenir des représentations artistiques, au risque de voir ressurgir le culte des idoles ? La réponse fut rapidement affirmative mais nuancée²⁰⁹. C'est là l'époque du premier iconoclasme²¹⁰. La peinture fit l'objet de considérations plus bienveillantes que la sculpture. Le pape Grégoire le Grand y voyait un intérêt pédagogique, estimant que « *la peinture peut être pour les illettrés ce que l'écriture est pour ceux qui savent lire* »²¹¹. Les icônes constituent ainsi un moyen efficace d'éducation pour les fidèles. Elles les « accompagnent », afin de rappeler à leur esprit l'image de ceux auxquels ils adressent leurs prières²¹². C'est pourquoi l'art de la peinture a été perpétué au sein des monastères et dans les églises, en conservant et revisitant les acquis de l'Antiquité.

Toutefois, la conception de Grégoire le Grand sera contestée pendant la « Querelle des Images », survenue lors du premier iconoclasme, soit au huitième siècle. Les causes de l'iconoclasme sont multiples. Principalement, certains estimaient que le recours aux saintes images n'était ni plus ni moins que de l'idolâtrie. Il s'agissait d'une réaction aux abus commis

²⁰⁹ OUSPENSKY L., *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Les éditions du Cerf, Paris, 2003, pp. 11-26 (sur la genèse de l'image chrétienne) ;

²¹⁰ HEFELE C. J., *Histoire des Conciles d'après les documents originaux*, T. III, 2^{ème} partie, Letouzey et Ané, Paris, 1910 (traduction par Dom H. LECLERCQ), pp. 601-804 ;

²¹¹ Cité notamment par : GOMBRICH E. H., *Histoire de l'art*, éd. de poche, Phaidon, Paris, 2006, p. 107 ; NAZ R., *Traité de droit canonique*, T. III, Letouzey et Ané, Paris, 1947, p. 93 (« Elles sont le livre du peuple et servent à l'instruction des ignorants ») ; OUSPENSKY L., *op. cit.*, p. 88 ;

²¹² NAZ R., *Dictionnaire de droit canonique*, Tome V, Letouzey et Ané, Paris, 1953, p. 1257 ;

dans la vénération des images, à travers des pratiques rappelant le paganisme de l'Antiquité ; de même, l'influence de l'Islam sur l'Empire romain d'Orient a certainement accentué la défiance vis-à-vis des icônes²¹³. Enfin, les iconoclastes considéraient que le Christ ne saurait être représenté hors l'Eucharistie. De ce fait, les icônes ne seraient que des objets matériels, pour lesquels aucune vénération ne saurait être admise sans retomber dans l'idolâtrie²¹⁴. Les détracteurs byzantins du pape Grégoire obtinrent ainsi l'interdiction de toute représentation religieuse lors du Concile de Hiéréia en 754, provoquant ainsi une vague de destruction des icônes et statues dans tous les lieux de culte.

La querelle qui s'ensuivit met en relief l'intérêt que représente l'exposition des images dans les églises.

48 - Le Septième Concile œcuménique - Le deuxième Concile de Nicée, tenu en 787, a rappelé cet intérêt, ce qui a permis de réhabiliter la vénération des saintes images. Ces dernières seraient affectées d'une dimension sacrée, ce qui les rend vénérables non pour elles-mêmes mais seulement pour les Saints qu'elles représentent²¹⁵. « *Car l'honneur rendu à l'image va à son prototype et celui qui vénère l'icône, vénère la personne qui y est représentée* »²¹⁶. Or cette « personne » appartient à un monde différent du monde temporel ; il s'agit d'un « *monde imaginal, lieu inclus entre le monde matériel et le monde spirituel* »²¹⁷. Comme l'affirmait Saint Jean Damascène (676-749), l'icône n'est qu'un reflet perceptible aux sens humains²¹⁸. C'est là qu'apparaît, pour la première fois, l'idée d'un monde exclusivement accessible par la pensée, dont l'icône n'est qu'un point de contact avec la réalité. Elle n'est qu'une reproduction de ceux qui se sont incarnés et dont on doit conserver le souvenir. « *L'icône, donc, est ressemblance, modèle, représentation montrant par elle-même celui dont elle est l'icône. L'icône, par ailleurs, n'est pas le prototype même, c'est-à-dire celui qui est représenté. Autre est l'icône, autre le sujet* »²¹⁹.

La question fut réglée par la signature d'un décret lors de la septième session du Concile²²⁰ ; de même, deux de ses canons (sept et neuf), dans des dispositions succinctes mais

²¹³ OUSPENSKY L., *op. cit.*, pp. 83-99 ;

²¹⁴ OUSPENSKY L., *op. cit.*, p. 101 (Au début, les positions des iconoclastes étaient très primitives et ils faisaient aux orthodoxes à peu près les mêmes reproches que certains protestants aujourd'hui : partant de l'interdiction véterotestamentaire, ils les accusaient d'idolâtrer des pierres, des planches, des murs. ») ;

²¹⁵ ANDRÉ M., *Cours alphabétique et méthodique de droit canon*, T. II, J. P. Migne, Paris, 1862, pp. 191-192 et 579-580 ; DURAND DE MAILLANE P. T., *Dictionnaire de droit canonique et de pratique bénéficiale*, T. II, J.-B. Bauche, Paris, 1761, p. 277 ; NAZ R., *op. cit.*, p. 93 ; PELTIER A.-C., *Dictionnaire universel et complet des Conciles tant généraux que particuliers*, T. II, Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge, Paris, 1847, pp. 111-112 ;

²¹⁶ HEFELE C. J., *op. cit.*, p. 773 ; également cité par : OUSPENSKY L., *op. cit.*, p. 117 ;

²¹⁷ LELOUP J.-Y., *L'icône – Une école du regard*, Le Pommier, 2001, p. 12 ;

²¹⁸ SAINT JEAN DAMASCÈNE, « Troisième discours contre ceux qui rejettent les saintes icônes » (traduit et annoté par E. PONSOYE), in *Saint Jean Damascène – Œuvres choisies*, p. 112 ; voir également : ABU QURRA T. (755-830), *Un traité sur la vénération des saintes images* ;

²¹⁹ SAINT JEAN DAMASCÈNE, *op. cit.*, pp. 118 ;

²²⁰ HEFELE C. J., *op. cit.*, pp. 772-774 ;

claires, affirment la fin du mouvement iconoclaste²²¹. L'impact de la vénération des icônes prenait ainsi une valeur beaucoup plus essentielle. Pour prévenir d'éventuelles dérives, leur fabrication devait être strictement encadrée, tant sur le fond que sur la forme. Les actes du Concile rappelèrent que la création des images doit obéir à certaines règles traditionnelles, ce qui explique leur caractère stéréotypé. Par ailleurs, leur exposition dans les lieux de culte ne saurait se multiplier à outrance, au risque de disperser la foi des chrétiens. Elle doit donc être relativement limitée et justifiée.

49 - La mauvaise réception du Concile en occident - La querelle ne s'éteignit pas immédiatement pour autant. La portée de ces canons fut mal perçue en Occident, du fait d'une lamentable erreur de traduction du grec au latin. De ce fait, le Concile fut perçu comme proclamant la vénération des icônes égale à celle des saints.

Les occidentaux répliquèrent avec les *Livres carolins*²²², expression de l'iconoclasme (modéré) de Charlemagne, puis par l'organisation de deux nouveaux Conciles, tenus respectivement à Francfort en 794²²³, puis à Paris en 825²²⁴. Sans proscrire la vénération des icônes, ces deux Conciles ne l'encouragèrent pas pour autant²²⁵. L'indifférence des chrétiens occidentaux à cet égard tranchait nettement avec le culte que les grecs byzantins vouèrent aux icônes dans les siècles suivants²²⁶. Le caractère œcuménique du Concile de Nicée fut même contesté, ses canons étant considérés comme reflétant un « trait » culturel des byzantins qui n'était pas universellement partagé dans le monde chrétien²²⁷. Cette différence fondamentale anticipait sur le schisme de 1054, entraînant la séparation des Églises catholique et orthodoxe.

Malgré tout, les canons du Concile de Nicée allaient être respectés et systématisés pour les siècles suivants notamment lors du Concile de Trente²²⁸, en dépit de cette différence de perception pratique.

²²¹ HEFELE C. J., *op. cit.*, pp. 781-783 ;

²²² HEFELE C. J., *op. cit.*, pp. 1061-1091 ;

²²³ HEFELE C. J., *op. cit.*, pp. 1045-1060 ;

²²⁴ Pour un résumé de ces Conciles, voir : OUSPENSKY L., *op. cit.*, pp. 124-126 ;

²²⁵ HEFELE C. J., *op. cit.*, p. 1068 (citant un passage des *Livres carolins* : « attachés à la doctrine orthodoxe qui veut que les images ne servent qu'à l'ornementation des églises et à la mémoire des actions passées, doctrine d'après laquelle nous ne devons l'adoration qu'à Dieu seul et la vénération aux saints, nous ne voulons pas plus prohiber les images avec l'un de ces conciles [celui de Hiérea, ndlr] que les adorer avec l'autre [celui de Nicée, ndlr] et nous rejetons les écrits de ce concile ridicule. ») ;

²²⁶ Non sans mal dans un premier temps, puisqu'une seconde vague d'iconoclasme agita encore l'Empire byzantin ;

²²⁷ OUSPENSKY L., *op. cit.*, p. 124 (citant un passage des *Livres carolins* selon lequel : « Ceux-ci (les Grecs) mettent presque tout leur espoir dans les icônes, alors que nous, nous vénérons les saints dans leurs corps ou plutôt dans leurs reliques ou dans leurs vêtements suivant la tradition des Pères anciens. ») ;

²²⁸ PELTIER A.-C., *op. cit.*, T. I, pp. 829-930, pour le Concile de Francfort, en 794 ; pp. 1277-1278, pour le premier Concile de Milan, tenu en 1565, et contenant des développements relatifs à « ce qu'il faut observer dans la gravure des saintes images » ; enfin pp. 1061-1159 pour le Concile de Trente, tenu de 1542 à 1563, et ayant systématisé le régime des saintes images ;

B. LA PORTÉE PRATIQUE DU DEUXIÈME CONCILE DE NICÉE : L'ENCADREMENT DE LA CRÉATION ET DE L'EXPOSITION DES ŒUVRES

50 - La tradition primant sur l'originalité de la création - Les principes inspirés par les canons du Concile de Nicée ont largement influencé le mode de création des œuvres et leur exposition.

On ne peut en tirer aucune avancée notable pour les artistes. Au contraire, l'encadrement était strict et ne pouvait que les maintenir dans un statut de droit commun, sans même bénéficier d'un quelconque droit à la paternité. Cet encadrement du mode de création révèle la faible marge de manœuvre laissée aux créateurs²²⁹. La fabrication des icônes et des tableaux doit glorifier les personnages et scènes décrits par les textes sacrés. Le travail est précisément encadré, et doit rester fidèle aux images traditionnelles, par exemple celles du Christ et des autres Saints. L'intérêt pour l'art se limite donc à une fonction collective et spirituelle, visant à éduquer les masses et exalter le souvenir des Saints. La recherche artistique ne poursuit aucun autre but et ne doit pas s'écarter des cadres fixés²³⁰. La notion d'originalité, si chère au droit d'auteur, est alors totalement inconnue des artistes. Ceux-ci se bornent à reproduire les modèles anciens et mémorables²³¹, ouvrant ainsi une longue tradition de reproduction des mêmes icônes. Les variations de style sont marginales, le but n'étant pas d'apprécier la valeur artistique de l'œuvre.

« Dans l'icône, [la sainteté] peut seulement être indiquée à l'aide de formes, de couleurs et de lignes symboliques, par un langage pictural institué par l'Église et joint au strict réalisme historique »²³².

51 - L'exposition comme moyen de cultiver la foi - Dans la continuité de la création, l'exposition suscitait encore un certain intérêt, ne serait-ce que par son impact collectif. La valeur de l'image était essentielle, concourant à l'éducation religieuse de la population et à la décoration des lieux de cultes²³³.

²²⁹ EVDOKIMOV P., *L'art de l'icône - Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, 1972, pp. 183-186 ; OUSPENSKY L., *op. cit.*, pp. 151-152 ;

²³⁰ PALLAVICINO S., *Histoire du Concile de Trente*, T. III, Paris, 1845, p. 634 (extrait de la XXVème session du Concile : « Quand on fera faire quelque figure ou quelque tableau des histoires contenues dans la sainte Écriture [...] on aura soin de bien instruire qu'on ne prétend pas par là représenter la Divinité comme si c'était quelque chose de visible. [...] on exclura des saintes images toutes les recherches indécentes d'une beauté profane ») ;

²³¹ GOMBRICH E. H., *op. cit.*, p. 124 ;

²³² OUSPENSKY L., *op. cit.*, p. 155 ;

²³³ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 73 ; HEINICH N., *Du peintre à l'artiste – Artisans et académiciens à l'âge classique*, Ed. de Minuit, Paris, 1993, p. 38 et s. (citant une lettre du janséniste Arnould, adressée au peintre Philippe de Champaigne : « Dieu n'a commandé de faire des images que pour nous émouvoir à la dévotion, pour rafraîchir notre mémoire et nous représenter les mystères de notre rédemption ») ;

Même si la peinture semblait privilégiée à l'origine, les statues furent également considérées comme des saintes images²³⁴. L'Église a repris à son compte la vénération que les romains vouaient aux images exposées dans les lieux publics. Épurées de toute référence temporelle, ces dernières assuraient une éducation simple et cadrée du peuple, dans un langage qui lui est immédiatement accessible. Il ne faut pas oublier que l'exposition ne constituait qu'un moyen et non une fin, l'objectif étant de cultiver la foi des fidèles. A ce titre, elle faisait également l'objet de limitations très précises²³⁵. Le Code de droit canonique fait encore état de cette tradition si ancienne ; ses canons ne sont que la reprise des principes dégagés par les Conciles. Ainsi, la finalité éducative de l'exposition transparaît à travers certains canons, de même que la limitation du nombre d'œuvres exposées²³⁶. La vénération des images poursuit la « *sanctification du peuple de Dieu* », mais elle doit se limiter à la seule image de Marie, ainsi qu'à celles des Saints, « *dont l'exemple en vérité édifie tous les fidèles et dont l'intercession les soutient* »²³⁷. L'exposition dans les lieux de culte est également réglementée de manière à ne pas détourner l'attention des fidèles²³⁸. Le Code de 1917 était à ce niveau beaucoup plus précis dans ses exigences et attachait une plus grande importance à l'impact de l'exposition sur les esprits²³⁹.

Ces brefs développements confirment l'absence d'évolution de la création artistique au Moyen-Âge²⁴⁰. Celle-ci sera corroborée par l'absence d'évolution du statut des artistes à la même époque. De ce point de vue, le Moyen-Âge n'a rien changé par rapport à l'Antiquité. La portée théorique du Concile de Nicée renferme toutefois un bien plus grand potentiel pour le développement de la propriété intellectuelle.

²³⁴ NAZ R., *Traité de droit canonique, op. cit.*, p. 94 ;

²³⁵ NAZ R., *Dictionnaire de droit canonique*, T. V, Letouzey et Ané, Paris, 1953, pp. 1257-1258 ;

²³⁶ Voir dans les canons 1186 à 1190 du Code de 1983, qui déterminent le régime du « culte des saints, des saintes images et des reliques », in *Code De Droit Canonique annoté* (traduction par A. SORIA-VASCO, H. LAPLANE et R.-P. M.-A. CHUECA), Editions du Cerf, Paris, 1989, pp. 653-655 ;

²³⁷ Can. 1186 ;

²³⁸ Can. 1188 : « La pratique qui consiste à proposer dans les églises des saintes images à la vénération des fidèles sera maintenue ; toutefois ces images seront exposées en nombre modéré et dans un ordre convenable, pour ne pas susciter l'étonnement du peuple chrétien et de ne pas donner lieu à une dévotion plus ou moins sûre. » ;

²³⁹ Can. 1279 : « § 1 Nul ne peut placer ou faire placer, tant dans les églises que dans les autres lieux sacrés, même exempts, aucune image insolite, à moins qu'elle n'ait été approuvée par l'Ordinaire du lieu ; § 2 L'Ordinaire ne doit pas autoriser l'exposition publique des images sacrées qui ne sont pas en harmonie avec l'usage approuvé par l'Église ; § 3 L'Ordinaire ne doit jamais permettre, dans les églises ou les autres lieux sacrés, de présenter des images d'un faux dogme ou qui n'offrent pas la décence et l'honnêteté voulues, ou qui soient une occasion d'erreur dangereuse pour des gens peu instruits. [...] » ;

²⁴⁰ Abstraction faite des principes du Code de Droit Canonique, qui n'est que la continuité de principes séculaires ;

C. LA PREMIÈRE PORTÉE THÉORIQUE DU DEUXIÈME CONCILE DE NICÉE : LES PRÉMICES DE L'ŒUVRE DE L'ESPRIT COMME « ENTITÉ IMMATÉRIELLE »

« Certes, l'icône n'a pas de réalité propre ; en elle-même, elle n'est qu'une planche de bois ; c'est justement parce qu'elle tire toute sa valeur théophanique de sa participation au "tout autre" au moyen de la ressemblance, qu'elle ne peut rien enfermer en elle-même, mais devient comme un schème de rayonnement. L'absence de volume exclut toute matérialisation, l'icône traduit une présence énergétique qui n'est point localisée ni enfermée, mais rayonne autour de son point de condensation »²⁴¹.

52 - Les icônes, un lien entre le temporel et le spirituel - La principale évolution à retenir est l'apparition du caractère sacré des œuvres exposées aux fidèles. Nous pouvons y voir un possible fondement de la distinction entre l'œuvre et le support, autrement dit entre les propriétés corporelle et intellectuelle. Il serait d'ailleurs plus exact d'opposer la propriété « temporelle » et la propriété « spirituelle » des œuvres.

L'étymologie même suffira pour faire le lien avec la notion d'œuvre « de l'esprit ». Par ailleurs, l'inspiration divine reconnue au faiseur d'icônes peut être considérée comme une base de la conception personnaliste du droit d'auteur. Les arguments invoqués lors de la « Querelle des Images », et repris dans les Conciles postérieurs à celui de Nicée, en témoignent parfaitement. Les tenants du culte des images affirmaient l'existence d'un « monde céleste », dont les œuvres ne seraient que des reflets²⁴². Les actes du Concile de Trente, qui ont repris ceux du Concile de Nicée, en font également état. La vingt-cinquième session du Concile, menée en 1563, est particulièrement explicite sur ce point. Il y est affirmé que la vénération est due aux images du Christ, de la Vierge et des autres Saints, « *non que l'on croie qu'il y ait en elles quelque divinité ou quelque vertu pour laquelle on leur doive rendre ce culte [...] mais parce que l'honneur qu'on leur rend est référé aux originaux qu'elles représentent ; de manière que par le moyen des images que nous baisons [...] nous adorons Jésus-Christ et nous rendons nos respects aux saints dont elles portent la ressemblance [...]* »²⁴³. Il fut également affirmé que « *l'intention de celui qui prie doit se porter vers la chose, signifiée, au lieu de s'arrêter à la matière ou au signe extérieur, qui n'entend, ne voit et ne sent en aucune sorte* »²⁴⁴. Ce raisonnement marque le détachement de

²⁴¹ EVDOKIMOV P., *op. cit.*, p. 154 ; voir également: LELOUP J.-Y., *op. cit.*, p. 16 (« L'icône n'est pas seulement symbole, mais présence de l'incorporel, présence et absence paradoxale de Celui qui Est toujours présent et toujours inaccessible. Absence charnelle et présence spirituelle. ») ;

²⁴² GOMBRICH E. H., *op. cit.*, pp. 109-110 (« Nous n'adorons pas ces images elles-mêmes, comme le faisaient les païens, nous adorons Dieu et les saints dans leurs images ou à travers leurs images ») ;

²⁴³ ANDRÉ M., *op. cit.*, pp. 191-192 ; PALLAVICINO S., *op. cit.*, pp. 632-633 ;

²⁴⁴ PELTIER A. C., *op. cit.*, T. I, p. 445 ; voir également : EVDOKIMOV P., *op. cit.*, p. 180 ; LELOUP J.-Y., *op. cit.*, p. 10 (« L'idole arrête le regard qui ne peut aller au-delà de l'image qu'elle propose : quand le regard se pose sur le visage de l'idole, visage-objet, peut-on dire qu'il se laisse prendre, comme s'il était en présence du sujet même ? L'idole est le "point de chute" du regard. [...] En revanche, le visage que l'icône propose à la contemplation n'enferme pas dans le visible, mais se veut saturé d'invisible ; il s'offre comme porte ou fenêtre vers cet ailleurs que les formes et les regards indiquent. ») ;

l'idolâtrie païenne, que les iconoclastes craignaient de voir ressurgir. Mais sa portée est beaucoup plus grande.

En effet, il permet d'établir une distinction entre le monde temporel et le monde spirituel, les saintes images n'étant que la jonction entre les deux. Cette conception se comprend également au regard de la hiérarchie établie au niveau de la vénération des images : celles-ci ne peuvent faire l'objet que du « salut », de « l'adoration d'honneur », encore appelés « culte de *dulie* », et non de la « véritable *latrîe* », réservée à la « nature divine », autrement dit au monde spirituel²⁴⁵. Cela est bien la preuve qu'il existe un « monde intellectuel », accessible principalement par la pensée et incidemment par les sens²⁴⁶. Walter Benjamin lui-même affirma que la fonction rituelle des œuvres d'art est à la source de leur *aura*, car elles ne sont que « *l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* »²⁴⁷. Par ailleurs, l'encadrement de la création des images recentrera l'attention sur un nombre limité de sujets. La reproduction de ces mêmes images à travers les siècles renforcera le sentiment de permanence et d'intemporalité desdits sujets.

53 - L'œuvre concevable comme une chose incorporelle - La postérité du Concile de Nicée constitue donc une évolution majeure par rapport aux conceptions de l'Antiquité.

Les romains avaient réussi à concevoir une propriété éminente des œuvres. Mais celle-ci était protéiforme dans son contenu, de par la diversité des sources d'inspiration. Par ailleurs, elle ne se concevait qu'en des termes exclusivement matériels. Désormais, cette propriété éminente s'« intellectualise », en faisant référence à un monde intelligible par la pensée, dont les sujets sont aussi intemporels que leurs représentations. Ces bases plus stables permettent de fonder la distinction bien nommée entre le *corpus mysticum* (l'œuvre) et le *corpus mechanicum* (le support)²⁴⁸. Les œuvres acquièrent donc un caractère sacré qui permet de dépasser la condition matérielle jusque-là admise. Celle-ci reste toutefois prégnante au niveau de la propriété de l'œuvre d'art, qui reste exclusivement matérielle. Entre la source d'inspiration de l'œuvre et l'objet à proprement parler, la composition des artistes est encore ignorée²⁴⁹. Celui-ci se contente de faire le lien entre le monde des fidèles et le monde divin ; la sacralisation de l'œuvre ne fait qu'annihiler la part attribuable aux artistes²⁵⁰, ce qui fut

²⁴⁵ ANDRÉ M., *op. cit.*, pp. 579-580 ; DURAND DE MAILLANE P. T., *op. cit.*, p. 277 ; PELTIER A.-C., *op. cit.*, Tome II, pp. 111-112 ; SERIAUX A., *Droit canonique*, PUF, Paris, 1996, p. 633 ;

²⁴⁶ EVDOKIMOV P., *op. cit.*, p. 169 (« L'icône, point matériel de ce monde, ouvre une brèche ; le Transcendant y fait irruption et les vagues successives de sa présence transcendent toute limite et remplissent l'univers. ») ;

²⁴⁷ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2007 (réédition), pp. 22-23 (note de bas de page) ;

²⁴⁸ Sur cette distinction ; BONDIA ROMAN F., *op. cit.*, p. 32 ; VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 104 ;

²⁴⁹ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 89 (qui décrit la consistance de l'œuvre d'art sur la base d'une distinction tripartite : le sujet, qui est du domaine public ; le support, objet de propriété matérielle ; la composition, objet de propriété intellectuelle de l'auteur) ;

²⁵⁰ GAUBIAC Y., *op. cit.*, pp. 271-272 ;

explicitement évoqué lors du Concile²⁵¹. Ceux-ci cultivaient l'anonymat et ne songeait pas à tirer quelque profit de leur création.

Toutefois, cette conception marque une évolution de la propriété artistique vers la propriété intellectuelle. En effet, l'élaboration d'un « monde divin », avec ses sujets érigés en « permanences abstraites », entre parfaitement dans le champ de l'incorporel au sens philosophique du terme. Nous renvoyons ici aux références tirées des écrits de Cicéron quant à la définition des *res incorporales*. Il ne faut cependant pas donner une portée trop large à celles-ci sur le plan juridique, comme nous le verrons dans la deuxième partie.

Les artistes, déjà doués d'une inspiration divine, n'avaient plus qu'à s'emparer des œuvres, en devenir propriétaire en leur « imprimant » leur personnalité. Mais cela supposait d'abord que la création elle-même fut personnelle, ce qui n'était pas le cas à l'époque. L'artiste œuvrait pour le culte et non pour lui-même²⁵². Ce renoncement explique le maintien de l'héritage antique pendant le Moyen-Âge, à savoir l'assimilation de l'artiste à l'artisan. Il faudra attendre la Renaissance pour que les créations se personnalisent et que les artistes en soient reconnus moralement propriétaires. Plus tard encore, la sécularisation des institutions et la laïcisation de la société allaient quasiment ériger les artistes au rang de Saints²⁵³. Si le divin disparaîtra, le sacré demeurera à travers l'*aura* de l'œuvre d'art.

C'est de cette *aura* que sera tirée la notion d'œuvre de l'esprit dans le droit positif. Celle-ci n'est qu'une transposition dans la loi civile de l'œuvre de l'Esprit.

D. LA SECONDE PORTÉE THÉORIQUE DU DEUXIÈME CONCILE DE NICÉE : LA DISTINCTION ENTRE LE SUPPORT MATÉRIEL ET L'ŒUVRE DE L'ESPRIT

54 - Les bases de la distinction entre l'œuvre et le support - La conception d'un « monde spirituel », dont les icônes ne seraient que le reflet²⁵⁴, anticipe naturellement sur une certaine idée de la notion d'œuvre de l'esprit, considérée comme distincte de la matière.

Cette distinction jouera un rôle majeur dans la reconnaissance de la propriété des auteurs ; elle légitimera, pour la doctrine, la distinction des propriétés corporelle et incorporelle. Cependant, il convient de relever que cette conception de l'œuvre de l'esprit, jadis salvatrice, sera mal employée dans les siècles qui suivirent le Concile de Nicée. Elle emportera notamment l'inégalité historique dans le traitement des différents types de créations de l'esprit. En effet, cette distinction se révélera bien plus adaptée à la *propriété*

²⁵¹ GAIRAL E., *op. cit.*, p. 65 ;

²⁵² GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 64-65 ; PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ? La formation du droit d'auteur du XVIème siècle à la loi de 1957*, Thèse, Strasbourg III, 1999, p. 4 ;

²⁵³ BOUDREAU M., *op. cit.*, p. 220-235 ;

²⁵⁴ LELOUP J.-Y., *ibid.* (« L'icône nous fait entrer dans un autre monde qui n'est ni celui de la matière, ni celui de l'Esprit, mais un composé sans mélange de ces deux dimensions du réel. Ce monde, proche de celui d'un "rêve éveillé", est comme un pont entre conscient et non-conscient, conscience colorée et surconscient invisible, présence palpable et présence incréée. ») ;

littéraire qu'à la *propriété artistique*. De plus, si l'œuvre artistique a acquis une valeur spirituelle sur le plan religieux, elle n'est restée qu'un objet corporel dans le droit, ce qui la faisait échapper aux dispositions des lois révolutionnaires sur le droit d'auteur. S'ajouteront à cela l'influence de conceptions philosophiques considérant les œuvres littéraires comme les « seules » œuvres de l'esprit, qualité déniée aux œuvres artistiques.

On doit pourtant admettre qu'il y a là un paradoxe. En effet, les sources de cette distinction attestent que celle-ci a été pensée initialement pour des œuvres graphiques et plastiques. Le caractère représentatif des icônes était tout à fait approprié pour jeter les bases de la dichotomie entre l'œuvre et la matière.

55 - L'analogie originelle de l'écriture et de l'image - L'Église affirma d'ailleurs l'équivalence de principe entre la sainte Écriture et les saintes images. Celle-ci dépasse la simple finalité éducative.

« *Aux yeux de l'Église, l'icône n'est pas un art illustrant la sainte Écriture ; elle est un langage qui lui correspond, qui lui est équivalent, correspondant non à la lettre de l'Écriture, ni au livre même en tant qu'objet, mais à la prédication évangélique, c'est-à-dire au contenu même de l'Écriture, à son sens, tout comme les textes liturgiques. C'est pourquoi l'icône joue dans l'Église le même rôle que l'Écriture, elle a la même signification liturgique, dogmatique, éducative* »²⁵⁵. Cette conception révèle de troublantes similitudes avec les discours proférés plus tard pour qualifier l'œuvre littéraire. L'analogie entre l'Écriture et l'image fut tellement reçue qu'un même langage est employé pour désigner l'acte consistant à produire une icône et celui consistant à produire l'écriture. Ainsi parle-t-on encore d'« écrire une icône » dans nombre de pays orthodoxes. Sans doute l'emploi de ce verbe peut-il témoigner d'une prééminence de la conception littéraire ; nous y verrons plus volontiers l'assimilation du littéraire et de l'artistique. Comme l'a résumé Ouspensky, « *l'image visible équivaut à l'image verbale. Tout comme la parole de l'Écriture est une image, l'image peinte est une parole* ».

L'idée sera d'ailleurs défendue par certains philosophes et historiens, dans leur conception de l'œuvre d'art (*cf. infra*). Elle constitue en soi un moyen efficace pour percevoir la valeur esthétique d'une telle œuvre. Mais le mauvais emploi de cette vision dans le droit produira des effets particulièrement néfastes. De manière générale, nous considérerons que la distinction entre l'œuvre et la matière est une fiction juridique « positive », au sens qu'elle « *pose faussement l'existence d'un acte, d'un évènement, d'un fait, d'un être ou d'une qualité* »²⁵⁶. Elle trouve son appui hors du droit, dans une notion à la fois religieuse, philosophique et esthétique, mais elle ne peut servir de fondement dans le droit. Son emploi par les juristes n'a servi qu'à légitimer la distinction des droits de propriété.

En son temps, elle justifia l'encadrement strict de la création des iconographes.

²⁵⁵ OUSPENSKY L., *op. cit.*, p. 121 ;

²⁵⁶ THOMAS Y., « *Fictio legis – L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales* », *Droits*, n° 21, 1995, p. 24 ;

§ 2 - L'EFFACEMENT DES ARTISTES DANS LE STATUT DE DROIT COMMUN DES ARTISANS

56 - Les artistes pendant le Moyen-Âge - Aucune innovation ne peut être relevée pour le statut des artistes. Ceux-ci restaient des artisans²⁵⁷, qu'ils soient au service de l'Église ou des laïcs (A). Ils reprendront quand même l'habitude, héritée de l'Antiquité, de s'organiser en corporations²⁵⁸. Cela leur permettra d'obtenir quelques avantages. Par ailleurs, certains artistes commencent à travailler de façon indépendante, pour le compte d'un seigneur particulier. On s'acheminait, d'une certaine façon, vers une reconnaissance de la propriété des artistes, à la fois collective et individuelle (B).

A. LE MAINTIEN DE LA CONDITION D'ARTISAN POUR LES ARTISTES

57 - Les artistes, des travailleurs ordinaires - Tant sur le plan juridique que social, les artistes ne bénéficiaient d'aucune spécificité.

Aucune liberté personnelle dans la création ne leur est reconnue, et encore moins dans l'exploitation du fruit de leur travail. L'anonymat est de rigueur, essentiellement pour des raisons religieuses²⁵⁹, et plus simplement parce que la notion d'individualité n'est pas encore affirmée. La place des artisans dans la société se situait en bas de l'échelle²⁶⁰. Les arts graphiques et plastiques étaient considérés comme des « métiers » et non des « arts ». Les premiers temps du Moyen-Âge sont donc très obscurs pour l'art. L'épisode de la « Querelle des images », loin de reconnaître une quelconque valeur au travail des artistes, ne faisait que justifier leur encadrement. Les principaux lieux de création étaient les lieux de culte et les monastères²⁶¹. Les exigences de décoration ne poursuivaient qu'une finalité religieuse.

Cependant, une fois formés au métier, les moines ne restaient pas « cloîtrés » ; ils circulaient et répandaient leurs savoirs partout sur le territoire, dans le but d'éduquer le peuple²⁶². En quelques siècles, alors que le goût de la décoration se (re)développe, des laïcs furent formés au métier parallèlement aux communautés monastiques. Un tournant semble s'opérer entre le douzième et le quatorzième siècle. L'« artiste » s'est professionnalisé et devint un « collaborateur » des artisans : enlumineurs, vernisseurs, doreurs, coffretiers,

²⁵⁷ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., op. cit., p. 5 ; GAUBIAC Y., op. cit., pp. 270-272 ;

²⁵⁸ BERTRAND A., *ibid.* ; voir également : BALLETT A., *Le droit d'auteur sur les œuvres de peinture et de sculpture*, V. Giard et E. Brière, Paris, 1910, p. 10 ; BRY G., op. cit., p. 560 ; HEINICH N., *Être artiste – Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris, 1996, op. cit., p. 13 et *Du peintre à l'artiste*, *ibid.*, p. 9 ;

²⁵⁹ ANCILLON DE JOUY G., op. cit., p. 73 ; CHAUDENSON F., op. cit., pp. 28-29 ; GAIRAL E., op. cit., pp. 64-65 ; TAFFOREAU P., op. cit., p. 31 ;

²⁶⁰ HEINICH N., *Du peintre à l'artiste*, *ibid.* (les artisans ne se distinguent des ouvriers sans qualification que par le droit de s'organiser en corporations) ;

²⁶¹ ALLEZARD C., op. cit., p. 504 ; GAIRAL E., op. cit., pp. 62-64 (« L'enluminure, la miniature et la peinture religieuses, exercées par les moines, perpétuent les traditions artistiques et maintiennent toujours vivant le goût du beau ») ;

²⁶² ANCILLON DE JOUY G., *ibid.* ;

menuisiers²⁶³,... Ceux-ci fabriquaient des objets qui étaient ensuite repris et complétés par l'artiste peintre ou sculpteur. Ce sont là les premières traces des arts appliqués à l'industrie²⁶⁴.

Le droit de l'artiste sur ses créations se résumait aux avantages que procure l'acte de vente des œuvres ou bien le louage de services²⁶⁵. Il n'était encore nulle question d'un quelconque droit de reproduction, du fait de l'absence de procédés mécaniques. Même si des œuvres étaient déjà reproduites plusieurs fois, même dans un nombre considérable d'exemplaires, le caractère laborieux de l'exécution et l'encadrement religieux du métier ne permettaient pas d'envisager un autre régime que celui de la propriété corporelle. Les œuvres n'étaient pas créées pour elles-mêmes. La création ne pouvant être que « divine », on ne songeait même pas à conférer de droit particulier aux artistes, qui n'étaient que des exécutants²⁶⁶.

C'est alors que les premières corporations apparurent, classifiées au sein des « métiers ».

B. LE DÉVELOPPEMENT PARALLÈLE DU SYSTÈME CORPORATIF ET DU TRAVAIL INDÉPENDANT

58 - Les premiers temps des corporations - La réapparition du système corporatif ouvrira la voie d'une reconnaissance collective. Il permettra d'accéder au régime des privilèges, puis des académies, ce qui se traduira indirectement comme la consécration de la propriété artistique des membres de la confrérie²⁶⁷.

Les corporations d'artisans semblent avoir existé dès le neuvième siècle. C'est à cette époque que l'Église tenta de se réapproprier ces métiers, en les plaçant sous sa tutelle. Cela a pour effet de faire disparaître les anciennes corporations, qui restent mal connues²⁶⁸. Elles réapparaîtront près de quatre siècles plus tard. En matière artistique, elles sont au nombre de deux au treizième siècle : la corporation des *Ymagiers-tailleurs de Paris, et de ceus qui taillent cruchefis à Paris*, et celle des *Peintres et taillères-imagiers à Paris*²⁶⁹. Certains peintres furent classés au sein d'autres corporations, relatives aux métiers dont ils étaient le

²⁶³ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 74 ; PONSONAILHE, *op. cit.*, pp. 156-157 ;

²⁶⁴ DEMANGE R., *op. cit.*, p. 12 ;

²⁶⁵ PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 158 ;

²⁶⁶ GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 64-65 (« Bien loin de signer ses productions et de les marquer ainsi du sceau de sa personnalité, [l'artiste] dissimulait avec soin son identité, et il croyait plutôt s'acquitter d'une dette qu'acquérir un droit, en exécutant une œuvre d'art ») ; LAPORTERIE R., *Du délit en matière d'art*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1898, p. 19 ; PFISTER L., *op. cit.*, p. 4 ;

²⁶⁷ BRY G., *ibid.* ; HUARD G., *op. cit.*, pp. 10-11 ;

²⁶⁸ JOLY B., *op. cit.*, pp. 25-26 ;

²⁶⁹ BOILEAU E., *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIIIème siècle*, Imprimerie de Crapelet, Paris, 1837, pp. 155-159 (Titres LXI et LXII) ; HEINICH N., *Être artiste, op. cit.*, p. 13 (affirmant que la première corporation existait dès 1121) ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 19-20 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français, op. cit.*, p. 102 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 156 ;

complément, notamment les selliers²⁷⁰. En dépit de leur dénomination, les deux corporations d'imagiers n'étaient ni plus ni moins que des groupements d'artisans, aux domaines d'activité complémentaires²⁷¹. L'Église était leur principal client, de même que certains princes et riches chevaliers. Elles n'ont donc rien à voir avec les artistes qui travaillaient individuellement, et qui étaient encore rares à cette époque. Alors que la première de ces corporations disparaît assez rapidement, la seconde lui survit pendant plusieurs siècles, et deviendra la célèbre Confrérie de Saint-Luc, future académie concurrente de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture²⁷².

Les statuts de la confrérie furent approuvés par le prévôt des marchands le 12 août 1391, dans le but de prévenir les falsifications²⁷³. C'est en son sein que se développa la « Maîtrise », terme qui désignait l'ensemble des « diplômés » de la confrérie, autrement dit les maîtres qui sont passés par le processus d'apprentissage. Ce dernier durait neuf à dix ans, entre les phases d'apprentissage et de compagnonnage, et s'achevait par la présentation d'un chef-d'œuvre, gage de la capacité d'exercice de la profession²⁷⁴. S'il n'est pas encore question de propriété *des* auteurs, du moins cette procédure assurait la reconnaissance des membres de la confrérie et limitait les risques de contrefaçon²⁷⁵. En effet, les premiers statuts de la confrérie prévoyaient l'emploi exclusif de matériaux de qualité, que seuls les Maîtres pouvaient obtenir²⁷⁶. La corporation obtenait aussi des avantages collectifs de la part du pouvoir, notamment en termes d'exemptions d'impôts et contributions²⁷⁷. Il s'agissait, non de privilèges, mais de facilités témoignant d'un regain d'intérêt pour la création artistique.

Le but était d'encourager la multiplication des œuvres par la reproduction, en exonérant les artisans qui investissaient dans de nouvelles techniques²⁷⁸. Enfin, il était interdit aux membres de la corporation de copier les œuvres de leurs pairs, sous peine d'exclusion²⁷⁹.

²⁷⁰ BOILEAU E., *op. cit.*, introduction, p. IXXVij, et pp. 206-215 (Titre LXXVIII, *Des peintres et des seliers de Paris, de leur ordenances et de leur establissements*) ;

²⁷¹ DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 11-12 ;

²⁷² DULAURE J.-A., *Histoire physique, civile et morale de Paris*, T. III, Gabriel Roux, Paris, 1853, pp. 215-217 ;

²⁷³ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 77 ; CHERUEL A., *Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France*, Seconde partie, 2^{ème} éd., Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 693-694 (rappelant que ces statuts furent confirmés à maintes reprises, notamment par Charles VIII, Henri III et Louis XIII) ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 157-158 ;

²⁷⁴ Sentence du prévôt Jean de Folleville, 1391, citée par VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 102-103 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 157-158 ; voir également : BALLETT A., *op. cit.*, p. 11 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 158 ;

²⁷⁵ BALLETT A., *op. cit.*, p. 12 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 66-68 ;

²⁷⁶ ANCILLON DE JOUY, *ibid.* ;

²⁷⁷ JOURDAN A., DECRUSY et ISAMBERT F. A., *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, T. VIII, Belin-Leprieur, Paris, 1833, p. 763 (relatif aux Lettres portant en faveur des peintres et vitriers exemption de tailles, aides, subsides, guet, garde, etc., avril 1430) ;

²⁷⁸ PATAILLE J. et HUGUET A., *Code international de la propriété industrielle, littéraire et artistique*, Marescq Aîné, Paris, 1865, pp. 34-35 ;

²⁷⁹ DE BORCHGRAVE, *op. cit.*, pp. 29-30 ; HUARD G., *op. cit.*, pp. 10-11 ;

Une certaine propriété des artistes sur leurs créations était donc déjà reconnue en interne, sans être explicitement consacrée. Juridiquement, les œuvres étaient l'objet d'une propriété de droit commun et leurs auteurs vivaient de la vente du support²⁸⁰.

59 - La diversification des pratiques - Les commandes tendent parallèlement à se diversifier et sortent du cadre religieux.

Ainsi, les seigneurs, nobles et autres princes s'attachèrent les services des artistes, soit par des commandes ponctuelles soit par un emploi permanent, faisant office de mécénat²⁸¹. Les artistes qui bénéficiaient de ces faveurs constituent certainement les premiers peintres et sculpteurs indépendants au sens moderne du terme. Ils étaient toutefois très peu nombreux à cette époque. De plus, leur fonction exigeait une grande polyvalence et il n'était pas rare qu'ils fassent également office de serviteurs, notamment lorsqu'ils étaient au service du roi²⁸². Ils n'étaient donc pas reconnus en tant que tel mais jouissaient simplement d'une protection particulière. Ces artistes isolés étaient exclus des corporations, au sein desquelles ils n'auraient trouvé aucun avantage supérieur à ceux que leur conférait la protection d'un prince.

Le développement en nombre de ces peintres dits *brevetaires* (du roi) conduira à la création de l'Académie Royale, concurrente de la Maîtrise. La reconnaissance de la propriété des auteurs allait alors connaître un tournant décisif. L'exposition artistique se développait corrélativement, dépassant sa fonction strictement décorative.

SECTION 2 – LA SINGULARISATION DES ŒUVRES ET LA SACRALISATION DES ARTISTES APRÈS LA RENAISSANCE

60 - L'apparition des privilèges en matière artistique - L'histoire du droit d'auteur est trop souvent associée à celle de la *propriété littéraire*, et plus précisément du droit de reproduction.

Nombreux sont les auteurs à en chercher l'origine après l'invention de l'imprimerie, en se limitant à la reproduction des ouvrages littéraires. Ils estiment que le développement des moyens de reproduction en série a fait naître une nouvelle valeur échangeable²⁸³, impliquant alors la nécessité de lutter contre la contrefaçon, elle-même impliquant la reconnaissance de la propriété des auteurs²⁸⁴. C'est, il est vrai, dans le domaine littéraire que les développements du

²⁸⁰ JOLY B., *op. cit.*, p. 27 ;

²⁸¹ CALMELS E., *op. cit.*, p. 8 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 70-73 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, p. 18 ; STOLFI N., *op. cit.*, pp. 176-177 ;

²⁸² VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 103-104 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 159-161 ; voir également : DEMANGE R., *op. cit.*, p. 13 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, p. 20 ;

²⁸³ ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 505 ;

²⁸⁴ Voir, pour la doctrine du XIX^{ème} siècle : DARRAS A., *op. cit.*, p. 169 et s. ; GASTAMBIDE A., *op. cit.*, p. 39 ; LABOULAYE E., *op. cit.*, p. 1 ; LE BARROIS D'ORGEVAL R., *op. cit.*, p. 13 et s. ; RENOUARD A. G., *op. cit.*, T. I, p. 8 et s. ; Voir, pour la doctrine du XX^{ème} siècle : CARON C., *op. cit.*, p. 21 ; FRANÇON

droit positif ont été les plus exemplaires, les débats les plus vifs et les arrêts les plus remarquables²⁸⁵. Mais cette assimilation ne peut être que condamnée car elle est inexacte. Ce serait oublier que la reproduction des œuvres graphiques et plastiques n'avait jamais cessé depuis l'Antiquité. Elle faisait même l'objet de recherches destinées à la rentabiliser par l'exécution « en série ». Les artistes eux-mêmes avaient pris l'habitude de reproduire leurs propres tableaux²⁸⁶, tant en matière religieuse qu'en matière profane. L'invention de la gravure, corrélative à celle de l'imprimerie, allait leur donner les moyens de multiplier les versions de leurs œuvres²⁸⁷. De là vinrent les premiers privilèges destinés à réprimer la contrefaçon et à récompenser le travail de création. Certains auteurs les considèrent comme la véritable source de la propriété des artistes dans l'ancien droit²⁸⁸. La *propriété artistique* était alors, comme la *propriété littéraire*, limitée au seul droit de reproduction.

61 - La valorisation des artistes - Parallèlement à cela, les artistes s'affranchirent définitivement de la tutelle religieuse²⁸⁹.

Ils explorent de nouveaux domaines de création, tant sur le fond que sur la forme. Les sujets devinrent de plus en plus profanes et les compositions de plus en plus personnelles. Les artistes se « réapproprient » la création, jusque-là spirituelle, en lui donnant une origine, une attache personnelle dans leur composition²⁹⁰. L'habitude de signer les œuvres apparaît à cette époque ; la fin de l'anonymat marque un regain d'intérêt pour le droit de paternité²⁹¹. Cette

A., *op. cit.*, p. 152 ; LINANTS DE BELLEFONDS X., *op. cit.*, p. 2 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 5-9 ; POLLAUD-DULIAN F., *op. cit.*, pp. 3-8 ; RECHT P., *op. cit.*, p. 26 ; TAFFOREAU P., *op. cit.*, p. 32 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 9-14 ; sans oublier les ouvrages remarquables de M. C. DOCK et L. PFISTER, déjà cités, et qui sont consacrés, au moins pour cette période, à la seule propriété littéraire ;

²⁸⁵ Pour une étude exhaustive sur les nombreux édits, lettres patentes et privilèges accordés aux éditeurs, premiers bénéficiaires de la protection ; la querelle entre les libraires de province et ceux de Paris ; les célèbres plaidoiries de Marion et d'Héricourt ; la consécration des arrêts du 30 août 1777 : RENOARD A.-G., *op. cit.*, pp. 31-194, ainsi que les ouvrages, plus récents, de M. C. DOCK et L. PFISTER ;

²⁸⁶ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 79 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, p. 177 (les peintres faisaient réaliser des copies de leurs tableaux par des élèves, ou bien travaillaient en collaboration avec ceux-ci sur le même ouvrage, afin de satisfaire des commandes toujours plus nombreuses et originales) ;

²⁸⁷ ACOLLAS E., *op. cit.*, p. 9 ; BRY G., *op. cit.*, p. 560 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 9 ; HUARD G., *op. cit.*, p. 4 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 78-79 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 32-33 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, pp. 123-130 ; POUILLET E., *op. cit.*, p. 4 et s. ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, p. 178 ; THULLIEZ L., *De la propriété littéraire en droit français*, Paris, 1876, p. 129 et s. ; Plus récent : RAYNARD J., *op. cit.*, p. 3 ;

²⁸⁸ COLOMBET C., *op. cit.*, p. 4 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 5^{ème} éd., *op. cit.*, p. 19 ; PERUSSAUX A., *Des droits conservés par l'artiste sur ses œuvres vendues*, A. Pédone, Paris, 1912, p. 4-6 ;

²⁸⁹ LESSING G. E., *Laocoon*, Hermann, Paris, 1990 (1ère éd. : 1766), p. 96 (le caractère religieux finira même par exclure la qualification d'œuvre d'art, au motif qu'il n'exprime pas assez la subjectivité de l'auteur, ni le souci esthétique de sa création) ;

²⁹⁰ FRAENKEL B., *La signature*, Gallimard, Paris, 1992, p. 173 (« l'objet, en devenant objet marqué, acquiert une valeur d'objet unique, il "prend corps". La marque, aussi discrète soit-elle, lui confère une origine, le rattache au procès de production, de création, dont elle est le terme final ») ; GAUBIAC Y., *La théorie de l'unité de l'art*, Thèse Paris II, 1980, pp. 273-275 ;

²⁹¹ MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, p. 13 (la paternité de l'œuvre sera évidemment bien plus avantagée en matière de librairie, avec la possibilité, pour l'auteur, de publier des éléments biographiques en tête d'un ouvrage) ;

propriété « morale » de l'œuvre donnera plus tard naissance à une propriété juridique fondatrice du droit d'auteur. Le caractère sacré des œuvres demeurera, et c'est paradoxalement la religion qui légitimera l'appropriation des biens²⁹², au premier rang desquels le droit d'auteur occupe une place essentielle.

Par ailleurs, les collectionneurs privés se firent de plus en plus nombreux, avec un appétit et des exigences toujours plus grands²⁹³. Ces mêmes pouvoirs qui, jadis, encadraient étroitement la création, s'adaptèrent aux évolutions des modes d'expression, offrant plus de liberté à l'artiste²⁹⁴. Le phénomène de Cour devint un facteur décisif dans le développement des arts²⁹⁵. Des souverains emblématiques, tels François 1^{er}²⁹⁶, attachèrent une grande importance au développement des arts, contribuant ainsi à la Renaissance. Autant d'éléments qui assuraient la singularisation des œuvres et l'individualisation des artistes, qui sortent de l'anonymat²⁹⁷.

Ils feront ainsi l'objet d'une reconnaissance par le pouvoir grâce à l'attribution de nouveaux privilèges et à la création d'une Académie qui leur fut spécialement réservée. La création des Académies ne doit pas nous leurrer quant aux droits des auteurs. Ceux-ci étaient encore largement dépendants du pouvoir royal, qui vouait un grand intérêt pour la création artistique mais cherchait aussi à mieux la contrôler²⁹⁸. C'est là un trait caractéristique que l'on a déjà rencontré dans le droit romain et que l'on retrouvera après la Révolution française, jusqu'à l'époque actuelle. Cette innovation marquera l'intérêt que les « pouvoirs publics » vouent à la création artistique, dont on relève l'existence encore aujourd'hui.

62 - « La révolution culturelle et philosophique de la Renaissance engendre l'auteur »²⁹⁹ - La combinaison du système académique et des privilèges portant sur l'exclusivité du droit de reproduction marquera en effet une étape importante pour la propriété artistique, bien que l'exposition en resta encore exclue (§ 1). Cette propriété est toutefois difficilement qualifiable. Elle ne saurait être assimilée à une propriété intellectuelle au sens moderne du terme, la notion d'œuvre de l'esprit faisant encore défaut du point de vue juridique (§ 2).

²⁹² GÉNY F., *op. cit.*, p. 24;

²⁹³ HEINICH N., *Être artiste*, *op. cit.*, p. 15 et *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*, pp. 51-57 et 249-255 ;

²⁹⁴ PAILLASSON R., *L'Art et le Pouvoir – De l'annexion politique de l'art à la liberté créatrice de l'artiste dont l'architecte demeure l'archétype*, Thèse Lyon III, 1996, pp. 33-34 ;

²⁹⁵ WARNKE M., *L'artiste et la Cour – Aux origines de l'artiste moderne*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989, pp. 9-22 ;

²⁹⁶ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 78 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 159 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 104 ;

²⁹⁷ BUEB R., « Les auteurs, le droit et la loi : épopée législative du droit d'auteur », *LPA*, 6 décembre 2007, p. 4 (« La mutation de la modernité rationaliste, individualiste et jus naturaliste accentue l'autonomie de l'artiste, qui prend conscience de sa fonction sociale, de ses intérêts et de ses droits. ») ;

²⁹⁸ ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 506 ;

²⁹⁹ BUEB R., *ibid.* ;

§ 1 - LA RECONNAISSANCE DE LA PROPRIÉTÉ DES ARTISTES PAR LES PRIVILÈGES ET LES ACADÉMIES

63 - Les conditions du développement de la propriété des artistes - L'affirmation de la propriété des artistes se fit grâce à un double processus : l'apparition de la gravure, qui permit la reproduction « à l'identique » des œuvres et entraîna la nécessité de protéger les auteurs par des privilèges (A) ; le développement de l'institution académique, qui permit aux artistes de se distinguer des artisans, et d'obtenir des privilèges collectifs (B). Outre la reproduction, l'exposition des œuvres tend également à se généraliser au sein et en-dehors des Académies, multipliant les occasions d'exploitation de l'œuvre. Toutefois, l'exposition n'était nullement envisagée comme l'objet d'un privilège exclusif (C).

Il faut bien avoir conscience que la « conquête » du droit d'auteur par les artistes s'est d'abord focalisée sur le droit de reproduction, qui ne leur a été définitivement accordé qu'au début du vingtième siècle, sous sa forme actuelle.

A. LA GRAVURE, FONDEMENT DE LA RECONNAISSANCE D'UN DROIT DE REPRODUCTION DES ŒUVRES

64 - Le développement de la gravure - L'invention de la gravure fut un élément décisif pour la démocratisation des arts graphiques et plastiques³⁰⁰. Elle participa à la diffusion des connaissances et constitua surtout une grande source de bénéfices pour ceux qui la maîtrisaient.

Les arts figuratifs ne pouvaient échapper à ce mode de reproduction qui, bien qu'imparfait, avait l'avantage de populariser les œuvres originales ainsi que leurs auteurs. Certains d'entre eux en pâtirent ; d'autres, plus malins, en profitèrent afin de multiplier leurs bénéfices. Dans les deux cas, cette faculté de reproduction rapide et efficace représentait un grand intérêt pécuniaire. Sa violation fit apparaître les bases d'une propriété artistique qui serait distincte de la propriété corporelle³⁰¹, à savoir la propriété d'un droit de reproduction. Certes, la propriété corporelle subsistait toujours au profit de l'auteur pour la vente du support ; mais les revendications s'attachaient désormais à l'appropriation du droit de reproduction en série (en tant que procédé distinct de l'exécution initiale). Peut-on pour autant parler de propriété intellectuelle ? Cela dépend de l'objet et de sa qualification. D'une part, il peut s'agir de la propriété des tirages de l'œuvre initiale ; d'autre part, il peut s'agir de la propriété du droit de reproduction. Il convient de voir comment la gravure a été appréhendée d'un point de vue juridique.

³⁰⁰ HEINICH N., *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*, pp. 47-48 (« Cette invention "qui sert et sert infiniment à faire montrer les beaux arts à leur perfection" [...] contribua à la diffusion d'une culture des arts du dessin et à l'apparition d'amateurs de gravure ») ;

³⁰¹ BALLETT A., *op. cit.*, p. 14 ; DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 13-14 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, p. 178 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 95 ;

Les artistes comprirent bien vite l'intérêt que représentait la gravure, afin d'augmenter la notoriété déjà acquise, mais aussi et surtout leurs bénéfices pécuniaires³⁰². De ce fait, ils se lancèrent eux-mêmes dans la gravure, ou bien en déléguaient l'exercice à leurs élèves. La plupart ne jugeaient pas utile d'obtenir un privilège, étant déjà couvert par les statuts protecteurs de la corporation³⁰³. Le monopole que détenait celle-ci sur toute une branche de l'art assurait une certaine protection à ses membres³⁰⁴. Les seuls privilèges que l'on trouve aux seizième et dix-septième siècles ne visent que l'activité de reproduction par la gravure et sont accordés à titre individuel.

Les premiers conflits opposèrent alors les artistes aux graveurs, dans une perspective semblable à celle du conflit entre les auteurs et les libraires ou imprimeurs.

65 - La conquête du droit de reproduction par la gravure - Le cas le plus ancien et le plus emblématique est la plainte déposée par Albrecht Dürer au Sénat de Venise, au tout début du seizième siècle.

Le célèbre peintre se plaignait de ce que plusieurs de ses œuvres étaient gravées par un usurpateur, qui reprenait même sa propre signature. Il n'obtint toutefois qu'une condamnation symbolique à travers l'interdiction faite au graveur d'utiliser sa signature. Il ne s'agissait donc encore que de la protection du nom, mais l'idée d'exclusivité n'allait pas tarder à apparaître. Ce premier pas fut suivi, peu de temps après, d'un privilège de reproduction par la gravure, accordé, dans les mêmes circonstances et par le même Sénat de Venise, à Jean de Brescia en 1514³⁰⁵. Ces deux exemples peuvent être considérés comme fondateurs de la propriété artistique au sens moderne du terme³⁰⁶. Le premier privilège à être accordé en France est intervenu tardivement. Il s'agirait du privilège accordé au graveur Nanteuil par Louis XIV en 1661³⁰⁷. Ce privilège contient implicitement les fondements du droit d'auteur, à travers la récompense des investissements du bénéficiaire et l'exclusivité qui lui est accordée pour la reproduction de ses créations³⁰⁸. D'autres suivront par la suite, mais sont à nouveau accordés

³⁰² BRY G., *op. cit.*, p. 565 ; POUILLET E., *op. cit.*, p. 4 (« L'œuvre, enfermée jusque là dans le cercle étroit de la reproduction manuelle, est désormais reproduite mécaniquement ; elle se multiplie à l'infini ; elle peut être tirée à un nombre illimité d'exemplaires ; n'ayant pu jusqu'alors procurer à son auteur autre chose que la gloire, elle devient la source d'importants bénéfices. Pourquoi l'auteur les dédaignerait-il ? ») ;

³⁰³ BRY G., *op. cit.*, p. 560 ; HUARD G., *op. cit.*, pp. 10-11 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 159 ;

³⁰⁴ JOLY B., *op. cit.*, p. 35 (« Dès que les procédés de reproduction se vulgarisèrent, le monopole garantit la reproduction comme il garantissait avant la production originale ») ;

³⁰⁵ DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 13-14 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 80 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, pp. 123-124 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 18-19 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, pp. 178-179 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français, op. cit.*, pp. 96-98 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 152-154 ;

³⁰⁶ BALLEZ A., *op. cit.*, p. 15 ;

³⁰⁷ Vaunois signale qu'un privilège aurait été accordé dès 1600 à Paul de la Houve, pour la réalisation des portraits de la famille royale, sans précision sur les dispositions de cet acte ; voir : VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 183 ;

³⁰⁸ Privilège accordé par le Roi Louis XIV au graveur Nanteuil, Fontainebleau, 26 octobre 1661, *RIDA*, n° 8, juillet 1955, pp. 102-103 ; OLAGNIER P. *op. cit.*, T. I, pp. 125-126 ;

individuellement³⁰⁹. Certains de ces privilèges valent à la fois pour l'imprimerie et pour la gravure, lorsqu'il s'agit de réaliser des ouvrages illustrés³¹⁰. Notons encore, plus tardivement, le curieux privilège accordé le 13 janvier 1704 à Simonneau. Ce dernier s'est vu reconnaître le droit de graver les œuvres d'artistes décédés ; cela nous démontre que l'exclusivité du droit de reproduction n'était pas encore attribuée par principe à l'auteur des œuvres³¹¹.

Ces cas isolés ne constituent pas l'élément décisif pour la reconnaissance de la propriété artistique. Il faut avoir à l'esprit que les graveurs pratiquaient à l'époque une profession nouvelle ; ils n'étaient donc pas astreints à intégrer une corporation³¹². Toute personne pouvait s'improviser graveur, pourvu qu'elle ait quelque compétence dans ce domaine. C'est ainsi que certains artistes s'initiaient eux-mêmes à l'art de la gravure en plus de leur formation initiale, ou bien s'adjoignirent les services de graveurs professionnels. La gravure était libre, ce qui fut confirmé par l'autorité royale, notamment par un arrêt du 26 mai 1660³¹³. Cela explique le caractère individuel des premiers privilèges qui furent accordés³¹⁴. Simplement, le développement de la reproduction des œuvres induisait un climat de revendication généralisée tendant à réserver l'exclusivité du procédé³¹⁵. Surtout, la sanction de la critique publique ne suffisait plus. La copie, qui n'est plus exécutée manuellement, pouvait suivre une existence indépendante de l'original ; la gravure de ce dernier pouvait être effectuée en usurpant l'identité de l'auteur, comme dans le cas d'Albrecht Dürer. Les préoccupations des artistes changeaient et s'intéressaient à des aspects exclusivement financiers³¹⁶. Bientôt, d'autres domaines de création seront concernés et d'autres modes de reproduction encadrés.

Pour toutes ces raisons, Vaunois désigna Maso Finiguerra, inventeur de la gravure en Europe, comme le véritable « *père de la propriété artistique* »³¹⁷. Mais c'est surtout avec le développement des académies que celle-ci va connaître une portée considérable. La conquête

³⁰⁹ OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 124 (ainsi en est-il pour Rubens, ou encore pour Jacques Callot, qui obtinrent le droit de faire reproduire leurs œuvres par des graveurs qu'ils avaient eux-mêmes recrutés) ;

³¹⁰ EDELMAN B., *op. cit.*, P ; 155 (s'agissant du privilège accordé au libraire Geoffroy Tory de Bourges en 1526 pour l'édition d'un ouvrage illustré relatif à l'art antique) ;

³¹¹ Privilège accordé à Simonneau, le 13 janvier 1704, *in* OLAGNIER P. *op. cit.*, T. I, p. 127 (il s'agissait d'œuvres de Le Brun et de Poussin qui sont limitativement énumérées ; cela relativise quand même la portée du privilège, qui n'avait pas un champ d'application illimité) ; voir également : VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 183-184 ;

³¹² JOLY B., *op. cit.*, pp. 51-53 ;

³¹³ Arrêt du Conseil du Roy, Saint-Jean-de-Luz, 26 mai 1660, *in* OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 125 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, p. 25 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 114-115 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 180-181 ;

³¹⁴ HUARD G., *op. cit.*, pp. 11-12 (assimilant la situation des graveurs à celle des écrivains) ;

³¹⁵ BRY G., *op. cit.*, p. 566 (« Il y a donc, à cette époque, un principe mis au jour, garanti d'une façon insuffisante, mais qui dans l'avenir entrera de plus en plus dans la législation et dans les mœurs ») ;

³¹⁶ POUILLET E., *op. cit.*, pp. 4-5 (« Tant que le plagiaire ne s'appropriait que le mérite de l'ouvrage, le tribunal de l'opinion publique suffisait ; mais lorsqu'il s'apprête à s'enrichir avec le travail d'autrui, il est naturel que le législateur apparaisse et, suivant l'éternel principe de justice, rende à chacun ce qui est à chacun ») ;

³¹⁷ VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 152 ;

du droit de reproduction sera définitive aux dix-septième et dix-huitième siècles, lorsqu'il sera attribué collectivement aux artistes. Un véritable droit de reproduction des artistes a ainsi été érigé par les privilèges entre le seizième et le dix-huitième siècle. Ce processus aboutira à reconnaître la liberté de l'art à la veille de la Révolution française.

B. LA CONSÉCRATION DES ACADÉMIES, FONDEMENT DE LA RECONNAISSANCE D'UN DROIT DE REPRODUCTION POUR LES ARTISTES

66 - La naissance de l'Académie royale de peinture et de sculpture - Le développement de la reproduction des œuvres n'aurait eu aucun impact si les artistes ne s'étaient détachés de la condition des artisans.

Cette évolution couvait depuis longtemps. Elle fut consacrée au dix-septième siècle en France, avec l'apparition des académies des « Beaux-Arts », créées sur le modèle italien³¹⁸. La naissance de ces institutions découle à nouveau d'une querelle : celle qui opposa, dans les années 1640, les membres de la confrérie des peintres et imagiers, autrement dit la « Maîtrise », aux peintres et sculpteurs du roi, dits « brevetaires »³¹⁹. Ces derniers, conduits par Charles Le Brun, peintre officiel du Roi Louis XIV, étaient plus nombreux que jamais et forts désireux de faire respecter leurs œuvres. Ils réclamèrent ainsi la création d'une corporation qui leur soit propre, afin de se distinguer définitivement des artisans³²⁰. C'est ainsi que fut créée l'Académie royale de peinture et de sculpture le 20 janvier 1648. En guise de revanche, l'ancienne confrérie des peintres et imagiers changea elle-même de dénomination afin de devenir la non moins célèbre Académie de Saint-Luc en 1672. Elle continua d'accueillir principalement des artisans³²¹, alors que les artistes s'orientaient plutôt vers l'Académie royale. Une Académie d'architecture fut également créée au dix-huitième siècle, marquant définitivement l'émancipation des arts graphiques et plastiques³²².

67 - Les privilèges et contentieux des académies - Le combat entre les différentes académies ne s'arrête pas à une simple consécration symbolique³²³. En effet, chacune obtint de

³¹⁸ HEINICH N., *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*, pp. 9-10 (les premières académies des Beaux-Arts apparurent en Italie dès le seizième siècle) ;

³¹⁹ DULAURE J. A., *Histoire physique, civile et morale de Paris*, T. III, 7^{ème} éd., Librairie des publications illustrées, Paris, 1864, pp. 220-221 ;

³²⁰ JOLY B., *op. cit.*, p. 39 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 21-22 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 107 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 162-163 ;

³²¹ JOLY B., *ibid.* ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 103 (comme en attestent les statuts de l'Académie de 1730, la polyvalence ancestrale reste de rigueur : « on était tout ensemble peintre en bâtiments, décorateur d'appartements et plombier-zingueur ») ;

³²² HUARD G., *op. cit.*, p. 12 ; JOLY B., *op. cit.*, p. 37 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, p. 180 (les architectes furent ainsi séparés des Ingénieurs des Ponts et Chaussées) ;

³²³ DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 16-19 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 73-74 ;

l'autorité royale des privilèges qui assurent à ses membres l'exclusivité du droit de reproduction sur leurs œuvres.

La plupart des textes sont rédigés dans un sens négatif ; ils ne visent que la répression de la contrefaçon des œuvres produites par les membres de chaque académie³²⁴. Mais cela est bien la preuve qu'un droit exclusif de reproduction leur est attribué à titre personnel. La règle valait déjà auparavant pour les membres de la confrérie de Saint-Luc. L'érection de celle-ci en Académie s'accompagna de statuts protecteurs, codifiés une nouvelle fois en 1730. Les articles 69 et 70 interdisent ainsi la reproduction non autorisée des œuvres d'un membre de l'académie, par quelque procédé que ce soit³²⁵. La querelle des deux académies s'étendit également sur le plan judiciaire. L'Académie de Saint-Luc se vit ainsi interdire de reproduire les œuvres de l'Académie royale par un arrêt du Conseil du 21 juin 1676 ; cet arrêt sera encore décisif pour la reconnaissance du droit de reproduction des artistes³²⁶. Deux autres arrêts, en date du 28 juin 1714 et du 11 octobre 1719, viendront le confirmer en attribuant aux membres de l'Académie royale le droit exclusif de reproduction par la gravure de toutes leurs productions³²⁷.

La règle fut consacrée également dans d'autres domaines. Ainsi la communauté des maîtres-fondeurs fit l'objet, le 11 juillet 1702, d'une sentence de police tendant à proscrire les contrefaçons d'œuvres fournies par les sculpteurs. Cette interdiction allait être suivie d'une déclaration de la communauté avant d'être à nouveau confirmée par une autre sentence en 1766³²⁸. Enfin, la protection des arts appliqués fera également l'objet de deux arrêts du conseil du Roi, en date du 14 juin 1744 et du 14 juillet 1787, au terme d'une évolution également engagée depuis plusieurs siècles³²⁹. Un privilège assure ainsi aux fabricants d'étoffes du

³²⁴ VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 164 ;

³²⁵ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, p. 80 ; BRY G., *op. cit.*, pp. 567-568 ; CALMELS E., *op. cit.*, p. 13 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 30-31 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 83 ; GASTAMBIDE A., *op. cit.*, pp. 276-277 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 136 ; PERUSSEAU A., *Des droits conservés par l'artiste sur ses œuvres vendues*, A. Pédone, Paris, 1912, pp. 5-6 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 21-22 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 105-106 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 170-171 ;

³²⁶ VITET L., *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture – Étude historique*, Michel Levy Frères, Paris, 1861, pp. 276-278 ; voir également : DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 16-17 ; JOLY B., *op. cit.*, p. 41 ; OLAGNIER P. *op. cit.*, T. I, pp. 133-134 ; STOLFI N. *ibid.* ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 109-110 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 165-166 ;

³²⁷ GAIRAL E., *ibid.* ; JOLY B., *ibid.* ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 135 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 26-27 ; STOLFI N., *ibid.* ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 123 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 168-169 ;

³²⁸ ANCILLON DE JOUY G., *op. cit.*, pp. 80-82 ; CALMELS E., *ibid.* ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 84 ; GASTAMBIDE A., *op. cit.*, pp. 356-357 ; JOLY B., *ibid.* ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, pp. 134-135 ; VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 167 ;

³²⁹ GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 83-84 ; TRIBOULET-ARSANDAUX M. E., *La protection des œuvres françaises d'art appliqué*, A. Pédone, Paris, 1936, pp. 9-14 ; VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 172 (cela était particulièrement le cas pour les fabricants d'étoffes de Lyon, qui étaient spécialement visés par le premier de ces arrêts) ;

royaume la jouissance exclusive des dessins qu'ils ont fabriqués³³⁰. Seuls les graveurs sont paradoxalement écartés de ces dispositions protectrices, alors mêmes que les portes de l'Académie royale finirent par leur être ouvertes³³¹ !

68 - La proclamation de la liberté de l'art - Par ailleurs, le dix-huitième siècle marquera une évolution fondamentale pour la *propriété artistique*.

Le point culminant de cette évolution se fera pendant l'année 1777, très riche pour le droit d'auteur. Outre les célèbres arrêts du Conseil du Roi rendus en matière de librairie, qui préfiguraient la reconnaissance de la propriété des auteurs³³², la déclaration de Versailles, faite par Louis XVI le 15 mars, proclame officiellement la liberté de l'art³³³. A cela s'ajoute la disparition de l'Académie de Saint-Luc, survenue un an auparavant lors de la suppression de toutes les maîtrises par l'Édit de Turgot³³⁴. De ce fait, l'art étant libre, de plus en plus d'artistes se dispensèrent d'intégrer l'académie une fois leur formation achevée et exercent librement leur profession³³⁵.

A la veille de la Révolution, les artistes avaient définitivement acquis un statut qui leur est propre. Ils étaient désormais distincts des artisans. Des « arts mécaniques », ils accédaient aux « arts libéraux », qui étaient déjà dotés d'académies et d'institutions protectrices. L'assimilation, « forcée » plus que spontanée³³⁶, n'a pu se faire d'un point de vue juridique que par les privilèges et la validation des statuts des académies. Elle assurait ainsi l'unification des *propriétés littéraire et artistique*, qui disposaient des mêmes droits et jouissaient d'une considération égale³³⁷. A ce titre, la déclaration précitée réaffirme, en son article 8, l'exclusivité du droit de reproduction des artistes. L'attribution d'un droit de reproduction avait l'avantage de valoir pour tous les membres de l'académie concernée.

³³⁰ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 9 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 136 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, p. 181 ;

³³¹ ACOLLAS E., *op. cit.*, p. 12 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 55-56 ; VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 176-187 ;

³³² BOUCHET-LE MAPPIAN E., « Propriété intellectuelle et droit de propriété en droit anglais, allemand et français », *RIDA*, n° 227, janvier 2011, p. 79 ;

³³³ JOURDAN A., DECRUSY et ISAMBERT F. A., *op. cit.*, T. XXIV, pp. 364-378 ; MERLIN P. A., *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence*, Tome III, 5^{ème} éd., Garnery et J.-P. Roret, Paris, 1827, p. 714 (c'est lors de cette déclaration que fut attribuée la célèbre devise de l'Académie Royale : *Libertas artibus restituta*) ; Voir également : ANCILLON DE JOUY, *op. cit.*, pp. 82-83 ; BALLETT A., *op. cit.*, pp. 13-14 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 31 ; DEMANGE R., *op. cit.*, p. 20 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 84-85 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 42-48 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T1, p. 137 ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, p. 6 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 22-24 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 160-161 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 110-113 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 174-176 ;

³³⁴ CHARREYRON J., *op. cit.*, p ; 16 ; OLAGNIER P., *ibid.* ;

³³⁵ BRY G., *op. cit.*, p. 568 ;

³³⁶ Voir notamment l'argumentaire de Martin de Charmois présenté au roi afin d'obtenir la création de l'Académie Royale, et faisant un habile amalgame entre la peinture, la sculpture et les arts libéraux, in VITET L., *op. cit.*, pp. 195-207 ;

³³⁷ VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 187 ;

Certes, on peut trouver que ce champ d'application était juridiquement restreint³³⁸. Il ne faut toutefois pas oublier que les académies étaient les seules institutions officielles de formation, et que tout artiste en herbe devait recevoir l'enseignement qu'elles dispensaient. La solution a donc une portée bien plus importante, une fois replacée dans le contexte de l'époque³³⁹. Certains reprocheront toutefois l'oubli de certaines catégories, comme les architectes, les graveurs ou les décorateurs³⁴⁰. La solution fut également retenue dans d'autres législations, spécialement en Angleterre, où le dix-huitième siècle fut également le témoin des avancées les plus remarquables pour le statut des artistes³⁴¹.

69 - L'évolution vers la propriété intellectuelle - Cette évolution constitue un tournant important pour la *propriété artistique*, pour ne pas dire le plus important de son histoire. Alors que le droit romain avait dégagé la reconnaissance du « travail matériel », elle assure la reconnaissance du « travail intellectuel » des artistes. Ce travail vaut au niveau de la conception des œuvres, qui n'a eu de cesse de s'affranchir des tutelles religieuses et politiques afin de s'individualiser. La contrefaçon des créations est systématisée dans tous les domaines, littéraires ou artistiques. Le détachement de la propriété corporelle commence donc à s'opérer ; il ne s'agit toutefois pas encore d'une réelle propriété intellectuelle des œuvres graphiques et plastiques.

De plus, la reproduction des œuvres ne constitue pas à cette époque le seul moyen de communication des œuvres. En effet, les expositions à vocation artistique se développent au sein des Académies, marquant ainsi l'avènement d'un nouveau mode de communication des œuvres. Celui-ci reste toutefois ignoré par le régime des privilèges.

C. L'EXPOSITION, ACTE D'EXPLOITATION DES ŒUVRES IGNORÉ PAR LE RÉGIME DES PRIVILÈGES

70 - Le développement des expositions - En s'émancipant de la tutelle religieuse, les occasions d'exposer les œuvres vont se faire de plus en plus nombreuses. En l'espace de deux siècles, des villes comme Rome, Florence, Paris puis Londres deviennent le siège d'expositions temporaires réputées attirant nombre de collectionneurs et d'artistes en quête de reconnaissance³⁴².

³³⁸ ANCILLON DE JOUY G., *ibid.* ;

³³⁹ VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 175 ;

³⁴⁰ DEMANGE R., *op. cit.*, p. 20 ;

³⁴¹ STOLFI N., *op. cit.*, T. I, pp. 179-180 (loi du 24 juin 1735 attribuant un droit exclusif de publication et de reproduction aux artistes, dessinateurs et graveurs pour une durée de 14 ans à compter du jour de publication de l'œuvre ; loi de 1766 prolongeant la durée de protection ; loi de 1777 conférant aux artistes une action spéciale en contrefaçon ; loi de 1798 encourageant les artistes à produire des moules destinés à la fonte de leurs œuvres) ; voir également : ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, pp. 252-254 ;

³⁴² HASKELL F., *op. cit.*, pp. 25-51 ;

La finalité des expositions cessait d'être strictement religieuse ou décorative ; elle devient artistique, les œuvres étant exposées pour leur valeur propre. Elles commencent dès lors à acquérir une valeur d'exposition³⁴³ ; leur perception par le public était plus que jamais exploré par les artistes. Plus l'œuvre est appréciée ou fustigée, plus son *aura* est grande. Peu important les tendances dès lors que l'œuvre a un impact positif ou négatif sur celui-ci³⁴⁴. Le développement de la critique et du goût public par les expositions contribuera à renouveler la création en matière artistique. La critique assure en effet « l'objectivation » nécessaire à l'œuvre d'art³⁴⁵. Avec le temps, des institutions privées et publiques vont se développer avec pour objectif d'exercer la critique de l'œuvre, augmentant sa valeur pécuniaire, mais aussi sa valeur « morale »³⁴⁶. L'exposition recouvrait ainsi les deux éléments fondamentaux du droit d'auteur. En France, c'est au sein des Académies que les expositions strictement artistiques vont apparaître. Elles concourront ainsi à la sacralisation des œuvres et de leurs auteurs. La concurrence des artistes italiens et la crainte d'un déclin de l'art français poussèrent les académies elles-mêmes à recourir à de nouveaux modes d'émulation. L'organisation d'expositions publiques semblait être le moyen le plus efficace³⁴⁷. En effet, elles permettaient de confronter les artistes les uns les autres et surtout de les soumettre à la critique du public. Celle-ci a indubitablement un rôle bénéfique sur la créativité, pour les raisons susmentionnées.

71 - Les expositions au sein des académies - Les premières expositions eurent lieu au dix-septième siècle, à partir de 1667, dans le giron de l'Académie Royale de peinture et de sculpture et, dans une moindre mesure, de l'Académie de Saint-Luc.

Ces expositions étaient l'occasion, pour les membres des Académies, de présenter au public leurs dernières créations. Il y en eut jusqu'à la Révolution, ce qui permit de développer considérablement cette pratique nouvelle³⁴⁸. Elles étaient toujours de courte durée et organisées tous les deux ans en moyenne. Cette régularité ne s'imposa que dans le courant du dix-huitième siècle. L'exposition de l'Académie Royale, également appelée le « Salon », était initialement présentée en plein air, dans la cour du Palais Royal. Dès 1704,

³⁴³ BENJAMIN W., *op. cit.*, pp. 26-31 (qui fait remonter cette tendance à la religion elle-même ; ainsi la Vierge de la Chapelle Sixtine, peinte par Raphaël, n'avait qu'une valeur d'exposition, ayant servi à la cérémonie de mise en bière du pape Sixte) ;

³⁴⁴ BENJAMIN W., *op. cit.*, p. 22 (reprenant l'exemple d'une statue antique diversement appréciée en fonction des époques, du fait de son *aura*) ;

³⁴⁵ ROUGET B. et SAGOT-DUVAUROUX D., *Économie des arts plastiques – Une analyse de la médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 41-47 (insistant sur le caractère indéfinissable du jugement esthétique) ;

³⁴⁶ BERNARD A., « Estimer l'inestimable », *RTD Civ.*, avril-juin 1995, pp. 282-283 ;

³⁴⁷ DULAURE J. A., *op. cit.*, T. VIII, p. 57 (« Les arts d'imitation déclinaient vers la barbarie, les membres de l'Académie de peinture et de sculpture le sentirent ; et, pour les arrêter dans leur chute, ils imaginèrent d'exciter l'émulation parmi les artistes, en faisant exposer leurs ouvrages, et en les soumettant au jugement du public ») ;

³⁴⁸ Sur les développements à venir, voir : DULAURE J. A., *op. cit.*, T. VIII, pp. 57-62 ; MERSON O., *La peinture en France*, E. Dentu, Paris, 1861, spéc. Avant-propos, pp. III-X ;

elle intégra les galeries du Louvre grâce à une initiative royale³⁴⁹. Les académiciens se montraient très soucieux de la qualité des œuvres exposées. Un jury de sélection était ainsi chargé de déterminer les œuvres à exposer, ainsi que leur disposition. Seuls les membres de l'Académie pouvaient bien sûr y figurer. Ces expositions rencontrèrent un certain succès et furent abondamment commentées³⁵⁰. Elles n'échappèrent pas pour autant à la critique en fonction des modes.

L'Académie de Saint-Luc connut aussi ses propres expositions, destinées à concurrencer celles de l'Académie Royale³⁵¹. Elles obtinrent toutefois beaucoup moins de succès et étaient reléguées à des espaces publics beaucoup moins prestigieux que le Louvre ou le Palais Royal³⁵². Cette différence entre les deux Académies ne fit que renforcer la distinction entre les artistes et les artisans ; en effet, l'Académie de Saint-Luc peinait à se départir de la condition corporative, en dépit de sa dénomination. C'est ce qui expliquera sa disparition en 1776. Des initiatives similaires apparaîtront hors du champ des Académies, notamment le Salon dit « de la correspondance »³⁵³.

72 - L'intérêt nouveau des expositions - La pratique des expositions temporaires et permanentes ne pouvait que populariser les arts graphiques et plastiques et doper la créativité dans ce domaine. Par ailleurs, nous ne saurions nier, à travers l'influence qu'eurent ces événements sur la carrière des artistes, qu'il pouvait s'agir d'un mode d'exploitation des œuvres. Qui plus est, nous pouvons qualifier cet acte d'« exploitation immatérielle ». L'exposition ne visait plus exclusivement la vente du support ou la décoration d'un bâtiment ; elle ne consistait qu'à faire apprécier l'œuvre pour elle-même, sous sa forme « intellectuelle », à savoir l'image³⁵⁴.

Au-delà des expositions temporaires, de nouvelles préoccupations vont voir le jour pendant le dix-huitième siècle. Outre les œuvres des artistes à la mode, les collections de peintures et de sculptures conservées par le Roi vont à leur tour faire l'objet d'expositions publiques, mais avec une dimension plus « culturelle » qu'artistique, et pour une durée illimitée. Les collections royales étaient initialement exposées au bénéfice des membres de l'Académie Royale. Elles furent déplacées au Château de Versailles en 1681, l'exposition étant dès lors limitée à l'usage du Roi et de la cour³⁵⁵. Le développement et l'entretien des « cabinets du roi », collections d'objets présentant un intérêt scientifique ou artistique,

³⁴⁹ DULAURE J.-A., *op. cit.*, T. VIII, p. 57 ;

³⁵⁰ Voir notamment les commentaires de Diderot dans ses neuf *Salons*, écrits entre 1759 et 1781 ;

³⁵¹ DULAURE J.-A., *op. cit.*, T. VIII, p. 62 ; MERSON O., *op. cit.*, p. VIII ;

³⁵² VITET L., *op. cit.*, p. 184 (« Les tableaux [...] des membres de Saint-Luc étaient accrochés en plein vent, à la Place Dauphine, pendant quelques heures seulement, à certains jours de l'année ») ;

³⁵³ HASKELL F., *op. cit.*, pp. 34-37 ;

³⁵⁴ HEINICH N., *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*, p. 32 et 76 (« En détachant l'exposition de toute transaction financière immédiate, ce système mettait à distance l'aspect marchand du métier et encourageait l'autonomisation d'un usage désintéressé des œuvres, purs objets de délectation et d'appréciation esthétique ») ;

³⁵⁵ GALAN P., « Les musées de France », *Droit et Ville*, n°55, 2003, Doctrine, p. 247 ;

permettaient de conserver un contrôle sur le milieu de l'art. Mais il était dans l'intérêt des académiciens de pouvoir accéder aux œuvres, afin de s'en inspirer et de proposer de nouvelles créations³⁵⁶. Avec le développement des Salons, la nécessité de communiquer au public ces collections plus anciennes se fit sentir assez vite. Cette communication prit d'abord la forme d'une publication par la gravure, notamment avec le recueil Croizat³⁵⁷, qui ne rencontra pas le succès escompté. L'échec de cette publication fut vivement critiqué et de nouvelles pistes furent envisagées pendant la première moitié du dix-huitième siècle. La critique formulée par La Font de Saint Yenne, dans son ouvrage *L'ombre du grand Colbert*, nous éclaire sur cette évolution. Son plaidoyer s'en prend directement au Roi et à ses ministres. Il revendique la liberté pour les artistes de pouvoir accéder aux œuvres³⁵⁸. Selon l'auteur, le confinement des œuvres, réservées à une élite éclairée, risquait de limiter la créativité artistique. Sous l'égide du pouvoir royal, les collections devaient être ouvertes au public, en plus des expositions temporaires des académies³⁵⁹.

La décision fut rapide et ne suscita aucune contestation. Dès 1744, les collections royales furent placées dans une galerie au Palais du Luxembourg, et présentées de façon permanente au public. Elles furent régulièrement enrichies au cours du siècle, avant d'être déplacées au Louvre, pour être à proximité de l'Académie Royale et de ses propres expositions³⁶⁰. Des initiatives similaires étaient déjà menées en province et furent ainsi systématisées par l'exemple parisien. Pour la première fois depuis Rome, des collections d'œuvres d'art sont offertes de façon permanente au public dans un but strictement culturel ; certains auteurs estiment qu'il s'agit des premiers musées de l'histoire³⁶¹.

73 - L'exposition hors du champ de la propriété artistique - Comme en matière de reproduction, l'exposition des œuvres a acquis une place prépondérante à la veille de la Révolution française. Que sa fonction soit artistique ou culturelle, qu'elle soit provisoire ou

³⁵⁶ FUMAROLI M., « Les musées au service du public – les origines », in BONNEFOUS E., RICHER L. et PEUCHOT E. (ss la dir.), *Droit au Musée, Droit des Musées*, Dalloz, 1994, Paris, p. 8 (« Louis XIV et Colbert associent aux divers « Cabinets du Roi » [...] une constellation d'académies savantes capables de transformer cette mémoire en invention et en recherches neuves ») ;

³⁵⁷ FUMAROLI M., *op. cit.*, p. 9 (« Pour faire connaître aux artistes, pour faire goûter et étudier par les amateurs, ces ressources en chefs-d'œuvre dont Paris disposait désormais, le Régent et Croizat songèrent non pas à un musée central mais à une publication par la gravure. Rangés par les écoles nationales, tableaux et dessins de maîtres seraient reproduits par les meilleurs graveurs et rassemblés dans une série de volumes, avec des notices savantes de Mariette ») ;

³⁵⁸ LA FONT DE SAINT YENNE E., *L'ombre du grand Colbert, Le Louvre et la Ville de Paris – Dialogues, réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec quelques lettres de l'auteur à ce sujet*, 1752, nouvelle éd. corrigée et augmentée, pp. 17-19 ;

³⁵⁹ GALAN P., *ibid.* ;

³⁶⁰ FUMAROLI M., *op. cit.*, p. 10 ; GALAN P., *ibid.* ;

³⁶¹ FUMAROLI M., *ibid.* (« C'est seulement au milieu du dix-huitième siècle que commença à s'imposer la conjonction entre l'idée de collection aussi exhaustive que possible publiée par des savants, dessinée et gravée par des artistes, et celle d'un monument ouvert au public où une collection spécialisée dans les œuvres d'art serait exposée ») ; GALAN P., *ibid.* ;

permanente, il s'agit d'un acte d'exploitation usuel et élémentaire, dont le public ne saurait être privé.

Mais il faut encore relever une cruelle situation : l'exposition ne faisait l'objet d'aucun droit ou privilège particulier au profit des auteurs. Ne s'étant que tardivement et incidemment développée, elle n'a pu faire l'objet de faveurs particulières. On n'en voit guère l'intérêt, puisque l'organisation des expositions ne pouvait relever que des Académies, dont les activités étaient déjà protégées en tant que telles. De plus, l'accès aux expositions officielles faisait l'objet d'une sélection rigoureuse ; l'artiste choisi ne pensait donc pas à réclamer l'exclusivité de l'exposition, celle-ci étant l'apanage de l'Académie toute entière. Enfin, même si l'exposition joue une fonction importante dans la carrière de l'artiste, le principal acte d'exploitation restait la vente des œuvres, qu'il s'agisse de l'exemplaire original ou des copies. De ce fait, le statut juridique des artistes pris individuellement n'a guère évolué depuis le droit antique. Le régime des privilèges ne s'est bâti que pour protéger l'exclusivité du droit de reproduction pour une collectivité. Les lois révolutionnaires hériteront de cette conception, délaissant à nouveau l'exposition comme objet d'un droit au profit de l'auteur (*cf. infra.*).

Cet héritage s'explique par le fait que le régime des privilèges n'était pas encore parvenu à distinguer la propriété corporelle et la propriété incorporelle.

§ 2 - LA DIFFICILE ASSIMILATION DU SYSTÈME DES PRIVILÈGES À LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE EN MATIÈRE ARTISTIQUE

74 - Les bases incertaines du système des privilèges - Le régime des privilèges et des académies semble avoir fourni la base de la *propriété artistique*. Il apporte une valeur ajoutée au droit antique, qui s'était borné à reconnaître la valeur matérielle du travail de l'artiste. Désormais, les droits de ce dernier commencent à se diversifier et à inclure des actes d'exploitation « immatériels » grâce à la reproduction. Cependant, le régime de l'ancien droit ne se défait pas de la conception matérialiste héritée du droit romain. Ainsi, l'œuvre reste avant tout un objet matériel et l'auteur perd tout droit sur ce dernier une fois qu'il l'a cédé. Même si la notion d'œuvre de l'esprit commence à évoluer, elle semble davantage formatée pour les œuvres littéraires que pour les œuvres artistiques (B). De plus, le caractère aléatoire des privilèges ne permet pas de considérer cette *propriété artistique* comme acquise de façon générale et absolue (A).

A. UNE ASSIMILATION RENDUE DISCUTABLE PAR LE CARACTÈRE ALÉATOIRE DES PRIVILÈGES

75 - Les privilèges, une « grâce fondée en justice » - Il n'est pas évident de qualifier juridiquement le régime des privilèges.

Certes, son évolution témoigne d'une généralisation du droit de reproduction, d'abord accordé à titre individuel puis reconnu de façon collective à tous les auteurs³⁶². Mais si le droit

³⁶² ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 507 ;

de reproduction fut reconnu à tous les membres de l'académie (donc à tous les artistes)³⁶³, il ne faut pas oublier que tout privilège n'était qu'une faveur précaire accordée par le roi³⁶⁴, une « grâce fondée en justice », comme l'affirme le préambule des arrêts du 30 août 1777³⁶⁵. Cette grâce était justifiée soit par l'intérêt public soit par le mérite de l'artiste, ce qui impliquait dans les deux cas la nécessité de le mettre à l'abri du plagiat³⁶⁶. L'idée même que le privilège soit la constatation d'un droit préexistant ne s'imposa qu'avec la législation révolutionnaire³⁶⁷. L'approche étymologique du terme « privilège » confirme ce constat ; il ne pouvait s'agir que d'un « acte spécial » du pouvoir, accordé *intuitu personnae* ou *intuitu materiae*³⁶⁸. L'auteur bénéficiait au mieux d'un « droit au privilège » mais pas d'un droit de propriété considéré comme naturel³⁶⁹. Enfin, les conditions nécessaires à la reconnaissance de principe d'un droit exclusif au profit des créateurs n'étaient pas encore réunies, ou ne le furent que tardivement, à la veille de la Révolution française³⁷⁰.

Certains éléments propres au droit d'auteur apparaissaient quand même, qu'il s'agisse du droit moral, avec la protection contre l'usurpation de signature, ou du droit patrimonial, avec le bénéfice du droit de reproduction par la gravure. Mais cette assimilation est contestable, du simple fait que la révocabilité des privilèges rendait la protection précaire. De

³⁶³ COLOMBET C., *op. cit.*, p. 4 ; JOLY B., *op. cit.*, p. 45 et 47 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 138 ;

³⁶⁴ BRY G., *op. cit.*, p. 569 ; LALIGANT O., « La Révolution Française et le droit d'auteur ou pérennité de l'objet de la protection », *RIDA*, n° 147, janvier 1991, p. 5 (« il n'existait d'expression légitime qu'après une permission préalable ») ; ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, p. 252 (« Le privilège représentait un avantage économique, mais il reposait sur une concession toujours révocable du prince ; il était considéré comme une véritable faveur, dérogeant au droit commun ») ;

³⁶⁵ ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 509 ; GASTAMBIDE A., *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, Cosse et Marchal, Paris, 1862, p. 34 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 124 et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 189 (« c'était avouer que, quand on sollicitait le privilège, l'arbitraire pouvait le refuser comme une faveur, l'équité devait l'accorder comme un droit ») ;

³⁶⁶ HUARD G., *op. cit.*, p. 11 ;

³⁶⁷ DARRAS A., *op. cit.*, pp. 172-173 ; LONGUEVILLE C., *Des droits de l'auteur sur son œuvre dans les arts du dessin et de leur protection*, Thèse Rennes, 1909, p. 23 ;

³⁶⁸ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 33 (« Étymologiquement, *Privilège* signifie "loi particulière", le vocable *privus* étant pris dans le sens de ce qui est spécial, isolé, particulier. C'était bien là le caractère du privilège dans l'ancien Droit : un *acte spécial* du pouvoir gouvernemental, un brevet conférant le droit exclusif d'exploiter une œuvre littéraire ou artistique dans des conditions spéciales déterminées. En dehors de ces conditions, le titulaire n'a aucun droit reconnu ») ; DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, p. 82 ; ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, p. 255 (« Le privilège est accordé arbitrairement, sans règle d'ensemble, par faveur royale, à telle personne, ou tout au plus à telle industrie ») ;

³⁶⁹ PFISTER L., *op. cit.*, p. 349 (affirmant que les privilèges avaient quand même fini par remplir un rôle de constatation implicite, notamment après les arrêts de 1777) ;

³⁷⁰ FRANÇON A., *op. cit.*, p. 4 (qui affirme que les trois conditions ne se sont trouvées réunies qu'à la fin du dix-huitième siècle, à savoir : l'existence de moyens techniques de communication suffisamment puissants pour permettre une large diffusion des œuvres ; la reconnaissance de l'utilité publique de cette diffusion et de la liberté de conscience ; une légitimité des créateurs suffisamment forte pour la protection de leurs intérêts apparaisse naturelle) ; DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 83-85 (concernant spécialement les œuvres littéraires) ;

plus, nous avons vu que le privilège n'était pas nécessairement accordé à l'auteur des œuvres pour la gravure.

76 - Des différences entre les privilèges en matières artistique, littéraire, dramatique et musicale - La comparaison avec les autres domaines d'activité artistique n'éclaire pas davantage et révèle les mêmes caractéristiques.

La même injustice peut être relevée au niveau des privilèges de librairie. La contestation est encore plus vive pour ces derniers, tirillés entre les intérêts des auteurs et ceux des éditeurs³⁷¹. Dans tous les cas, l'auteur n'était pas par principe au centre du dispositif³⁷². Sous couvert de certaines similitudes, les privilèges étaient en fait dépendants d'une multitude de considérations, variables en fonction du domaine d'activité³⁷³. La comparaison des privilèges propres à chaque domaine d'activité permet également de dénoncer une certaine incohérence du système, ce qui est en fait le reflet de l'arbitraire royal³⁷⁴. En effet, là où les intérêts des auteurs et des éditeurs s'opposaient en matière de librairie, où ceux des auteurs et des troupes s'opposaient en matière théâtrale, les querelles suscitées en matière artistique étaient strictement internes à la profession. Les artistes pratiquaient eux-mêmes la gravure, à la différence des écrivains, et c'est ainsi qu'ils obtinrent plus vite la satisfaction du droit de reproduction. Il n'y avait pas d'opposition frontale entre deux professions concurrentes. Les quelques graveurs spécialisés ne constituaient pas une menace pour les artistes. La contrefaçon était davantage assimilable au plagiat, alors que c'est l'édition entière de l'œuvre qui était concernée en matière de librairie.

De plus, alors que les privilèges de librairie avaient initialement une durée limitée, les arrêts rendus en matière artistique ne comportaient aucune limitation de durée³⁷⁵. Il faudra attendre la fin du dix-huitième siècle, avec les célèbres arrêts du 30 août 1777 et du 30 juillet 1778³⁷⁶, pour que les premiers bénéficient aussi d'une durée perpétuelle. Ces arrêts firent ainsi office de véritable « *code de la propriété littéraire* »³⁷⁷. L'évolution tangible qui se produisit en matière de librairie durant le siècle, et qui aboutit auxdits arrêts, permet certes de recentrer

³⁷¹ Voir notamment : DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 62-75 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 4-9 ;

³⁷² FRANÇON A., *ibid.* ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 4 ; OLAGNIER P. *op. cit.*, T. I, pp. 84-85 (citant le privilège accordé à Guillaume de Luynes pour l'impression des *Précieuses Ridicules* de Molière, en dépit des protestations de ce dernier) ; POLLAUD-DULIAN, *op. cit.*, pp. 5-6 ;

³⁷³ POLLAUD-DULIAN, *op. cit.*, p. 8 ;

³⁷⁴ CHARREYRON J., *op. cit.*, p. 8 ; FRANÇON A., *ibid.* (la formule « n'était pas utilisée systématiquement toutes les fois qu'un imprimeur imprimait un ouvrage. Parmi les imprimeurs n'en bénéficiaient que ceux qui étaient bien en cour auprès du Roi ») ; POLLAUD-DULIAN, *op. cit.*, p. 6 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, p. 78 ; VAUNOIS A., « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, p. 172 ;

³⁷⁵ LONGUEVILLE C., *op. cit.*, p. 21 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 137 ;

³⁷⁶ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 127-140 ; LABOULAYE E. et GUIFFREY G., *La propriété littéraire au XVIIIème siècle – Recueil de textes et documents*, L. Hachette, Paris, 1859, pp. 121-150 et pp. 363-366 ; PONSONAILHE C., *op. cit.*, pp. 145-146 ; RENOARD A. C., *op. cit.*, T. 1, pp. 167-172 et pp. 180-181 ;

³⁷⁷ POUILLET E., *op. cit.*, p. 11 ;

le bénéfice du droit de reproduction sur la personne de l'auteur. Certains affirment que ces arrêts confèrent un véritable droit de propriété à l'auteur et à ses héritiers³⁷⁸. Mais ils n'abolissent pas pour autant le système des privilèges, et se contentent de distinguer entre ces derniers, selon qu'ils sont attribués à l'auteur ou à l'éditeur, ce qui aboutit à créer plusieurs catégories à la nature et au régime juridiques distincts³⁷⁹.

La même évolution peut être relevée en matière musicale, les privilèges, un temps accordés à l'Académie royale de musique, furent finalement attribués aux compositeurs eux-mêmes ; notons que ces privilèges prévoyaient, outre l'exclusivité du droit de reproduction, celle du droit d'autoriser des représentations³⁸⁰. L'arrêt du Conseil en date du 15 septembre 1786 a fixé définitivement ce régime³⁸¹. Le combat fut âpre également pour les auteurs d'œuvres théâtrales, avec d'importantes préoccupations d'ordre pécuniaire³⁸². L'opposition avec les troupes de comédiens, dont Beaumarchais reste le protagoniste le plus emblématique, aboutit à un résultat similaire quelques années avant la Révolution Française, notamment avec l'arrêt du 9 décembre 1780³⁸³. Notons que la querelle qui s'est opérée à ce niveau portait non seulement sur le droit de reproduction mais sur le droit de représentation, entendu comme le droit d'autoriser les exécutions publiques de l'œuvre et de percevoir un pourcentage sur les recettes. Elle s'achèvera avec la loi des 13 et 19 janvier 1791, qui marque l'entrée dans l'ère des droits d'auteur au sens propre³⁸⁴. Elle déterminera également une conception très étroite de la notion de représentation, limitée aux exécutions théâtrales et musicales.

Le rattachement de l'exposition publique, près de deux cents ans plus tard, marque une profonde évolution de cette notion (*cf. infra.*).

³⁷⁸ PFISTER L., *op. cit.*, p. 349 (« Délivré à l'auteur, le privilège tend ainsi à devenir une juste protection de la propriété de son ouvrage ») et pp. 362-401 (qualifiant le nouveau système de « propriété du privilège ») ;

³⁷⁹ DOCK M.-C., « Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », *op. cit.*, pp. 193-194 ; PFISTER L., *ibid.* (« En revanche, la cession du droit exclusif à un éditeur en modifie la durée et la nature. Acquis par un libraire ou un imprimeur, le privilège ne devient jamais leur propriété : il revêt la nature d'une grâce temporaire. ») ;

³⁸⁰ COLOMBET C., *op. cit.*, p. 4 ;

³⁸¹ PFISTER L., *op. cit.*, p. 401 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français, op. cit.*, pp. 133-134 ;

³⁸² DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 28-29 (le monopole des troupes « rendait singulièrement difficile aux auteurs dramatiques la défense de leurs intérêts contre les comédiens fort rapaces dans l'attribution du pourcentage des recettes revenant aux auteurs ») ;

³⁸³ Sur l'histoire des privilèges en matière théâtrale et/ou musicale, voir : DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur, op. cit.*, pp. 98-110 et 141-149 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, pp. 167-249 ; RENOARD A. C., *op. cit.*, T. I, pp. 194-225 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, pp. 125-140 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français, op. cit.*, pp. 130-134 ;

³⁸⁴ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur, op. cit.*, pp. 149-154 (« D'un seul coup, ce décret concis régla toute la matière. Il instituait sur les bases les plus larges la liberté théâtrale. Il déterminait pour l'avenir les rapports entre auteurs et entrepreneurs de spectacles. Il accordait à tous les établissements dramatiques la faculté de représenter les chefs-d'œuvre de la scène française, qui sont le patrimoine de la nation. Enfin, il établissait la police ordinaire des salles de spectacles ») et « Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », *op. cit.*, p. 197 ;

77 - Les bases de l'inégalité entre *propriété littéraire* et *propriété artistique* - Le combat fut donc plus long et tourmenté pour les auteurs d'œuvres littéraires, musicales et théâtrales ; mais les privilèges qu'ils finirent par obtenir étaient bien plus proches de ce que serait le droit d'auteur par la suite.

L'ultime étape de ce combat fut déterminante : les privilèges des auteurs devaient être accordés à titre individuel et pour une durée indéterminée. Par ailleurs, c'est dans ce domaine que la notion d'œuvre de l'esprit, entendue comme chose incorporelle, avait bénéficié des évolutions les plus importantes. Déjà, la propriété personnelle de l'auteur commence à être envisagée d'un point de vue immatériel, ce qui n'était pas le cas en matière graphique et plastique. La protection juridique des artistes était presque due au hasard. Le poids du régime corporatif et l'habileté des artistes à se réapproprier la gravure permirent d'obtenir des avantages collectifs plus rapidement que dans les autres domaines. La reconnaissance de la *propriété artistique* était donc très relative sous l'ancien régime. Plus aisée à obtenir, ses bases étaient aussi bien plus bancales que pour les autres créateurs. Elle ne valait que de façon collective, et devait nécessairement disparaître avec les académies. De plus, il ne semble pas que les privilèges aient été correctement appliqués et respectés, les contrefacteurs n'ayant cessé d'exercer leurs méfaits³⁸⁵. Dans les faits, « *la contrefaçon fut le plus lucratif et le plus répandu des métiers, de la Renaissance jusqu'à la Révolution* »³⁸⁶.

78 - Les beaux-arts et le pouvoir royal - Une autre préoccupation permet aussi de relativiser l'assimilation : la place du pouvoir dans le système des académies.

La consécration de ces institutions n'avait en effet pour autre but que de renforcer la censure de la création artistique³⁸⁷, en plaçant les artistes sous le contrôle d'une institution dépendante du pouvoir. Certes, les artistes étaient en principe libres, ce qui fut confirmé par la déclaration de 1777 ; mais leur formation ne pouvait être menée qu'au sein d'une des académies³⁸⁸. L'élitisme qu'elles cultivaient permettra de valoriser les talents, et d'assurer une reconnaissance toujours plus grande aux artistes. Mais elles permettront en retour de contrôler le sort des créations, qui restent avant tout matérielles³⁸⁹. Le développement des académies

³⁸⁵ BRY G., *op. cit.*, p. 569 ; JOLY B., *op. cit.*, p. 50 (« On avait forgé contre la contrefaçon des armes parfaitement suffisantes ; seulement les poursuites étaient rares et difficiles. L'absence de moyens rapides de communication et d'information empêchait souvent l'intéressé d'agir efficacement au temps utile. Du XVI^e au XVIII^e siècle, la contrefaçon s'est, en fait, malgré les prohibitions, affichée avec imprudence – cela au grand dommage des artistes ») ;

³⁸⁶ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 128 (« Le malheur de l'Ancien Régime est en effet que souvent le nombre des édits ne sert qu'à attester leur insuffisance, et le renouvellement perpétuel des mêmes règles l'oublie dans lequel on les ensevelissait. ») et « La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *op. cit.*, pp. 153-155 et p. 187 ;

³⁸⁷ La même remarque peut être faite pour les privilèges accordés en matière de librairie, lesquels permettaient aussi de renforcer la censure royale, même si celle-ci était peut-être plus caractéristique du privilège d'impression ; voir notamment : DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 66-70 ; PFISTER L., *op. cit.*, pp. 49-70 ;

³⁸⁸ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 114 ;

³⁸⁹ VIALA A., *La naissance de l'écrivain*, Minuit, Paris, 1985, pp. 15-50 (l'Académie Royale sera relayée par des académies de province destinées à « déconcentrer » la culture centralisée de la monarchie) ;

était d'autant plus contrôlé qu'il s'y attachait un certain prestige, dont le roi cherchait à tirer avantage. Le développement des collections royales et des académies savantes chargées de les étudier et les renouveler était un indicateur de la richesse du souverain. Une grande concurrence s'exerçait à l'époque entre les cours princières et royales, et la création artistique n'en était qu'une devanture³⁹⁰. Le caractère public des collections n'était d'ailleurs pas acquis par principe, comme nous l'avons vu. Le régime des privilèges et des académies permettait donc d'attacher les artistes au service du souverain et d'acheter, au moins symboliquement, leur silence par l'octroi d'avantages particuliers.

L'intérêt du pouvoir pour la création n'a donc jamais cessé et se fait même plus prégnant. « *Toute la création artistique, ou presque, aussi bien dans le domaine de l'architecture, que dans ceux de la peinture, de la sculpture, de la gravure ou de l'orfèvrerie est le fait d'une commande des "Grands"* »³⁹¹. L'image est tenace, puisqu'encore aujourd'hui on considère que « *derrière les œuvres d'art, presque toujours se profile l'image des pouvoirs publics* »³⁹². Cette « image » est théorisée et idéalisée par les œuvres elles-mêmes, raillées et dénoncées par l'esprit relativiste des Lumières³⁹³.

L'Ancien régime portait donc en germes les contradictions qui allaient surgir pendant les deux siècles suivants. Les développements spectaculaires qui ont eu lieu en matière de librairie restent symboliques du combat pour le droit d'auteur. Ils constituaient un véritable « travail d'incubation du droit », qui allait enfin être consacré³⁹⁴. Mais même si l'ensemble des créateurs était protégé à la fin du dix-huitième siècle, ce sont principalement les œuvres littéraires, théâtrales et musicales qui bénéficieront de la législation révolutionnaire.

En effet, les œuvres graphiques et plastiques, bien que visées par les textes, restaient empreintes de matérialité sous l'Ancien droit.

B. UNE ASSIMILATION IMPOSSIBLE DU FAIT DE L'ÉVOLUTION DE LA NOTION D'ŒUVRE DE L'ESPRIT

79 - L'apparition de la notion d'œuvre de l'esprit dans le droit - La conception des œuvres de l'esprit n'avait pas assez progressé pendant cette période pour que le droit positif s'en empare. Mais la notion commence à apparaître sous la plume de certains philosophes, ainsi que dans plusieurs plaidoiries. SI cela vaut déjà une relative reconnaissance, elle ne valait que pour les œuvres littéraires et non pour les œuvres graphiques et plastiques. La distinction naissante entre l'œuvre et le support ne pouvait s'appliquer à ces dernières. De plus, même si les artistes jouissent d'une considération importante, ils ne sont pas encore juridiquement

³⁹⁰ FUMAROLI M., *op. cit.*, p. 8 ;

³⁹¹ PAILLASSON R., *op. cit.*, p. 34 ;

³⁹² PONTIER J.-M., « La notion d'œuvre d'art », *RDP*, 1990, p. 1425 ;

³⁹³ CHELEBOURG C., « Le roi, son trône et le philosophe – Défense de l'imagination et procès des images au temps des Lumières », in CHELEBOURG C. et GUINERET H. (ss la dir.), *Images du pouvoir, pouvoir des images*, Centre Gaston Bachelard, Dijon, 2004, pp. 61-74 ;

³⁹⁴ ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 509 ;

distincts des artisans. Cette conception peut donc s'apprécier tant au niveau personnel qu'au niveau matériel.

On doit à l'avocat Marion l'audace d'avoir distingué l'œuvre de l'esprit du support corporel dans ses célèbres plaidoiries, en se fondant sur le substrat hérité du deuxième Concile de Nicée. C'est ainsi que la distinction entre le temporel et le spirituel a pu se « laïciser » et servir de fiction juridique (1). L'idée sera reprise dans la pensée de grands juristes et philosophes, attestant que les bases du droit d'auteur étaient en cours d'élaboration ; mais elle démontre également leur caractère profondément inégalitaire, privilégiant la *propriété littéraire* au détriment de la *propriété artistique*. Ainsi en est-il dans la pensée de Domat et Pothier (2), ainsi que de Pufendorf et Kant, ce dernier ayant eu une grande influence sur la doctrine spécialiste du droit d'auteur au dix-neuvième siècle (3).

1. Les plaidoiries de l'avocat Simon Marion : de l'œuvre de l'Esprit à l'œuvre de l'esprit

80 - Du droit de Dieu au droit de l'homme - Le célèbre avocat Marion s'impliqua, à la fin du seizième siècle, dans plusieurs litiges intéressant les privilèges de librairie. Les mutations que connaît alors la pensée juridique française marque le passage du droit de Dieu au droit de l'homme³⁹⁵ ; c'est ainsi que la distinction entre le temporel et le spirituel va perdre de son caractère divin au niveau de la création littéraire et, en principe, artistique. Marion établit ainsi, par trois plaidoiries déclamées entre 1583 et 1590, les premières bases juridiques de la distinction entre l'œuvre et le support, en opposant le « livre papier » au « livre esprit », qui appartient à l'auteur³⁹⁶.

81 - La plaidoirie du 14 mars 1583 - Cette première plaidoirie marque la première étape de ce raisonnement. L'affaire était relative au privilège d'impression d'un recueil de droit canon. Voici notamment comment il s'exprimait : « [...] *il y a des livres tellement composées, que si on les estime comme un papier écrit, c'est chose temporelle qui peut être vendue en toute liberté ; mais si on les regarde comme étant l'écriture sainte et sacrée, c'est chose spirituelle, qui ne peut admettre ni troc ni prix. Et le droit canon est de cette espèce* »³⁹⁷.

En l'occurrence, Marion s'appuyait sur le caractère sacré du texte en cause, pour l'ériger au rang spirituel. De plus, le recours à cette distinction légitimait pour lui l'annulation d'un privilège d'impression, afin d'assurer la liberté de reproduction du recueil en cause. C'était en fait reconnaître que le « livre spirituel » appartenait au domaine public, d'où la limitation imposée au privilège. Mais l'idée d'une distinction entre temporel et spirituel applicable aux œuvres littéraires est ainsi posée. Cela nous rappelle naturellement les

³⁹⁵ RENOUX-ZAGAMÉ M.-F., *Du droit de Dieu au droit de l'homme*, PUF, coll. Leviathan, Paris, 2003, p. 6 ;

³⁹⁶ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, op. cit., pp. 78-79 ; EDELMAN B., *Le sacre de l'auteur*, op. cit., pp. 104-107 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., op. cit., p. 11 ;

³⁹⁷ MARION M^e S., *Plaidoyez de M Simon Marion, Baron de Druy, ci devant advocat en Parlement et de présent conseiller du Roy en son Conseil d'Etat, son advocat général – Revus, corrigez et augmentez outre les précédentes impressions*, M. Sonnius, Paris, 1598, p. 4 ;

principes du Concile de Nicée, ainsi que la valeur spirituelle accordée aux icônes et autres images saintes. Le recours au caractère sacré de l'œuvre servira encore le droit d'auteur par la suite³⁹⁸. On voit ainsi comment s'est opéré le passage de cette notion du « sacré » au « profane ». « *Conception spiritualiste, si l'on veut, qui a repris, en la laïcisant, la distinction du corps et de l'âme* »³⁹⁹.

82 - La plaidoirie du 15 mars 1586 - Par la suite, Marion allait réutiliser cette référence au sacré pour justifier à nouveau l'annulation d'un privilège. C'est ce qui fait l'objet de la seconde plaidoirie, en date du 15 mars 1586, relative au privilège d'impression des œuvres de Sénèque, annotées par Muret : « [...] *les hommes, les uns envers les autres, par un commun instinct, reconnaissent tant chacun d'eux, en son particulier, être seigneur de ce qu'il fait, invente et compose ; que même, parlant humainement de la grandeur de Dieu et de sa puissance sur les choses créées, ils disent le ciel et la terre lui appartenir, parce qu'ils sont l'œuvre de sa parole ; le jour et la nuit être vraiment siens, parce qu'il a fait l'aurore et le soleil. De manière qu'à cet exemple l'auteur d'un livre en est du tout maître, et comme tel en peut librement disposer, même le posséder toujours sous sa main privée, ainsi qu'un esclave, ou l'émanciper, en lui concédant la liberté commune, et la lui accorder, ou pure et simple sans y rien retenir, ou bien à la réservation, par une espèce de droit de patronage, qu'autre que lui ne pourra l'imprimer qu'après quelque temps* »⁴⁰⁰.

La première partie du présent extrait atteste d'une assimilation entre l'œuvre divine et celle de l'auteur. C'est ce qui justifie, pour Marion, l'octroi de ce « droit de patronage » sur l'impression de l'œuvre. Il n'empêche que la deuxième partie est plus ambivalente, car elle n'établit nullement l'œuvre comme étant l'objet de ce droit. Au contraire, le livre semble considéré dans sa corporalité. C'est là un détail qui a toute son importance, comme nous le verrons par la suite.

83 - La plaidoirie du 18 avril 1590 - Enfin, la troisième plaidoirie, en date du 18 avril 1590, appelle peu de remarques, bien qu'elle confirme la conception qui vient d'être exposée⁴⁰¹. L'affaire était relative au privilège d'impression de missels et autres livres de prières. Marion y adopte un langage très poétique et se place du point de vue des lecteurs, les fidèles, qui doivent percevoir, au-delà des écritures imprimées, le monde spirituel vers lequel tendent leurs prières. La qualité, voire même la beauté de la reliure apparaît essentielle pour réaliser cette démarche. On retrouve quand même certains éléments du Concile de Nicée, notamment l'idée que la prière doit être guidée par la beauté des images. C'est pourquoi Marion plaide

³⁹⁸ DE LAMARTINE A., *La France parlementaire (1834-1851) – Œuvres oratoires et écrits politiques*, T. III, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Paris, 1865, p. 75 (rapport sur la propriété littéraire, Chambre des Députés, 13 mars 1841 : « L'idée vient de Dieu, sert les hommes, et retourne à Dieu en laissant un sillon lumineux sur le front de celui où le génie est descendu, et sur le nom de ses fils ») ;

³⁹⁹ EDELMAN B., « L'«image» d'une œuvre de l'esprit tombée dans le domaine public », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch., 31 mars 2000, *Panisse Passis c./ Soc. Nouveaux Loisirs, D.*, 2001, comm., p. 772 ;

⁴⁰⁰ MARION M^e S., *op. cit.*, p. 13 ;

⁴⁰¹ MARION M^e S., *op. cit.*, pp. 17-31 ;

pour le maintien du privilège d'impression, sans quoi les éditions les plus viles seraient légions.

La conception qu'il a dégagée de ces plaidoiries ne rencontra pas d'écho particulier à l'époque⁴⁰². Mais l'idée d'un « au-delà » spirituel véhiculé par un objet temporel faisait son chemin. L'usage de cette distinction apparaissait ainsi comme une fiction juridique, au sens plein du terme. « *La fiction [...] consiste à d'abord travestir les faits, à les déclarer autres qu'ils ne sont vraiment, et à tirer de cette adultération même et de cette fausse supposition les conséquences de droit qui s'attacheraient à la vérité que l'on feint, si celle-ci existait sous les dehors qu'on lui prête* »⁴⁰³. A ce stade, l'idée ne serait en soi nullement exclusive des œuvres graphiques et plastiques ; ce fut même pour ces œuvres qu'elle fut conçue. Elle se révélera néanmoins plus adaptée à la *propriété littéraire*, au point que le droit d'auteur fut principalement conçu pour celle-ci.

84 - La construction de Marion précisée par Louis d'Héricourt - La pensée de Marion fut précisée par Louis d'Héricourt en 1725. Celui-ci affirma explicitement l'idée d'une propriété « originaire » de l'œuvre qui serait par principe attribuée à l'auteur, indépendamment des privilèges⁴⁰⁴. Ceux-ci n'auraient pour but que de protéger les libraires qui auraient acquis les manuscrits des ouvrages à éditer. Ainsi affirme-t-il cette propriété : « *Un manuscrit, [...] est en la personne de l'auteur un bien qui lui est tellement propre, qu'il n'est pas plus permis de l'en dépouiller que de son argent, de ses meubles, ou même d'une terre, parce que c'est le fruit de son travail qui lui est personnel, dont il doit avoir la liberté de disposer à son gré pour se procurer, outre l'honneur qu'il en espère, un profit qui lui fournisse ses besoins, et même ceux des personnes qui lui sont unies par les liens du sang, de l'amitié, ou de la reconnaissance* ».

85 - La construction de Marion achevée par Linguet - Enfin, Linguet précisera encore ces idées dans les années 1770, dans des écrits qui inspireront largement les rédacteurs des lois de 1791 et 1793⁴⁰⁵. Selon lui, si le privilège « *avait la moindre influence sur la propriété ; si un écrivain, après avoir produit son ouvrage, n'en devenait réellement le maître que par l'investiture d'une main étrangère, et qu'il dût sa paternité, non pas aux efforts de son esprit, mais au parchemin qui la publie, le talent serait le plus funeste de tous les dons* ».

De là affirme-t-il que le privilège ne donne rien à l'auteur qu'une protection contre la contrefaçon, la propriété de l'œuvre étant préexistante à celui-ci. Enfin, c'est par une formulation très proche de celle utilisée plus tard par Le Chapelier et Lakanal que Linguet déclare que l'auteur est propriétaire de l'œuvre du seul fait de sa création : « *S'il y a une propriété sacrée, incontestable, c'est celle d'un auteur sur son ouvrage. Ce n'est pas un*

⁴⁰² DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 13-14 ;

⁴⁰³ THOMAS Y., *op. cit.*, p. 17 ;

⁴⁰⁴ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 115-126 ; LABOULAYE E. et GUIFFREY G., *op. cit.*, pp. 21-40 ; RENOARD A. C., *op. cit.*, T1, pp. 157-160 ;

⁴⁰⁵ LINGUET, « *opinion sur l'arrêt de 1778 relatif aux privilèges* », in LABOULAYE E. et GUIFFREY G., *op. cit.*, pp. 231-264 ;

domaine acquis, comme les autres, par un échange, et dont la possession, soumise à des formalités, puisse être quelquefois douteuse, ou même annulée : la composition d'un livre, quel qu'il soit, est une véritable création ; le manuscrit est une partie de la substance que l'écrivain produit au dehors ».

Sans doute Linguet garde-t-il un discours très pragmatique, en ne visant que le « manuscrit » et, à travers le privilège, le droit d'en multiplier et d'en distribuer les copies. C'était là éviter les abstractions que commençaient à cultiver nombre de spécialistes.

86 - L'avènement discutabile du droit d'auteur - La construction de la propriété personnelle de l'auteur n'en était qu'au commencement, et les lois révolutionnaires resteraient marquées par ces conceptions.

L'évolution des idées à la fin de l'Ancien Régime, grâce à l'influence du droit naturel et la doctrine des physiocrates⁴⁰⁶, devait nécessairement conduire à l'individualisation des droits des créateurs. L'exemple britannique, avec la « loi de la Reine Anne » du 10 avril 1710, devait également rayonner sur le continent, de même que la nouvelle Constitution des États-Unis⁴⁰⁷. Mais, en dépit de leurs dispositions, les lois révolutionnaires marqueront pourtant une nette régression pour les œuvres graphiques et plastiques, avec le maintien du paradigme de la propriété corporelle. Qui plus est, elles ne s'attacheront qu'à protéger le droit de reproduction, qui fut longtemps considéré comme le seul vrai droit des auteurs. Le droit de représentation était cantonné à un champ d'application très étroit, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Le régime des privilèges était donc insuffisant pour affirmer la propriété des artistes et des auteurs. Mais il en fournit les fondements, qui allaient être repris pendant la période révolutionnaire pour la plus grande satisfaction des auteurs seulement⁴⁰⁸.

Entretemps, la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel fut réaffirmée en matière littéraire par plusieurs philosophes et penseurs du droit naturel, ce qui aurait pour effet, plus tard, de l'enraciner dans la doctrine.

⁴⁰⁶ PFISTER L., *op. cit.*, pp. 350-362 (« Le raisonnement des physiocrates consiste donc à déduire de la propriété personnelle, la liberté du travail, et du travail l'acquisition des autres propriétés. [...] La propriété n'est pas restreinte à la terre et aux choses corporelles mais elle s'étend à toutes formes de biens créés par le travail humain. Elle est donc susceptible d'être appliquée à l'œuvre, création de l'auteur et fruit de son travail intellectuel. Cette conception extensive de la propriété et le principe d'appropriation des fruits du travail paraissent donc propices à la reconnaissance au profit du créateur d'un droit de propriété sur son œuvre ») ;

⁴⁰⁷ DOCK M.-C., « Genèse et évolution de la propriété littéraire », *op. cit.*, pp. 183-187 ; ROUBIER P., *op. cit.*, pp. 252-254 et pp. 256-257 (la Constitution plaçait dans les attributions du Congrès « celle de favoriser le développement de la science et des arts utiles, en garantissant pour une période de temps déterminée aux auteurs et inventeurs le droit exclusif à leurs livres et à leurs inventions ») ;

⁴⁰⁸ DOCK M.-C., « Genèse et évolution de la propriété littéraire », *op. cit.*, p. 205 (« L'origine naturelle des droits des auteurs était si évidente que, lorsque le contexte politique, social, économique et culturel leur permit de passer dans la législation de l'état "virtuel" à l'état "réel" personne ne s'en montra surpris ni n'envisagea d'en discuter la légitimité et le bien-fondé ») ;

2. Les œuvres artistiques dans la pensée de Domat et Pothier

87 - La distinction des métiers - La classification des métiers établie sous l'ancien droit maintenait, peut-être incidemment, une conception ultra-personnaliste, proche de celle de la Grèce antique. En effet, une distinction fondamentale était établie entre deux types de métiers : ceux qui « *produisent des ouvrages des mains* » et ceux qui « *produisent des travaux d'esprit* »⁴⁰⁹.

Selon Domat, qui défendait notamment cette distinction, les auteurs de livres peuvent être rangés dans la seconde catégorie, à côté de ceux qui exercent des fonctions administratives, universitaires ou religieuses⁴¹⁰. Domat prend soin de préciser qu'un livre est également doté d'une valeur strictement matérielle, mais celle-ci n'est que le fruit du travail de l'artisan qui a conçu le livre, autrement dit le copiste, le graveur ou l'imprimeur. Cette valeur est totalement distincte de la valeur intellectuelle dont les caractères sont le support, et qui est le fruit de la pensée de l'auteur⁴¹¹. Les artistes, en revanche, relevaient de la première catégorie, et n'étaient que moralement distincts des artisans⁴¹². La distinction entre les « arts mécaniques », ceux des artisans, et les « arts libéraux », au sein desquels les arts graphiques et plastiques étaient intégrés⁴¹³, ne semblait pas produire de conséquences juridiques particulières. Du moins, celles-ci n'étaient pas acquises par principe ; elles dépendaient de l'octroi d'un privilège, ce qui renvoie aux critiques de la précédente partie.

88 - Le statut des œuvres artistiques - Concernant maintenant l'objet, le modèle de la propriété corporelle reste de principe.

L'acte de vente *des* supports (incluant quand même ceux qui sont issus de la reproduction mécanique) constitue le seul acte d'exploitation de l'œuvre. La cession du support emporte avec elle les droits attachés à l'objet matériel. L'œuvre d'art reste traitée comme un bien ordinaire. Même si les privilèges des académies semblent protéger l'exclusivité du droit de copie de leurs membres, nous avons bien vu que d'autres privilèges pouvaient attribuer ce droit à des graveurs et non à l'auteur des œuvres. Le caractère aléatoire

⁴⁰⁹ DOMAT J., *Le droit public, suite des lois civiles dans leur ordre naturel*, Livre I, in REMY J., *Œuvres complètes de J. Domat*, T. III, Alex-Gobelet, Paris, 1835, p. 237 ;

⁴¹⁰ DOMAT J., *ibid.* (« La seconde catégorie est celle des travaux d'esprit, qui ne produisent pas d'ouvrages des mains, tels que sont ceux du ministère du gouvernement, de l'administration de la justice, ceux des pasteurs de l'église, des prédicateurs, des professeurs des sciences, des officiers de finances, et une infinité d'autres différents emplois ; et on peut mettre dans ce rang des travaux d'esprit les écrits, les traités, les livres, soit de matières de religion, ou de sciences, ou d'autres, dont le public puisse tirer une utilité ») ;

⁴¹¹ DOMAT J., *ibid.* (« quoique les livres et les écrits paraissent un travail des mains, ce qu'il y a de sensible dans l'écriture ou l'impression est bien l'ouvrage des mains de l'écrivain ou de l'imprimeur, mais cet ouvrage, qui est en effet de l'art et de l'artisan, n'est pas l'ouvrage même de celui qui a composé l'écrit ou le livre, mais en est seulement un signe inventé pour suppléer à la parole, qui n'est elle-même qu'un signe de la pensée ») ;

⁴¹² DOMAT J., *op. cit.*, p. 238 (les artistes, « qui joignent à l'industrie de la main, l'art d'inventer des ouvrages exquis en leur genre », sont à distinguer de « ceux qui travaillent sur ce que les autres ont inventé », autrement dit les graveurs, qui sont curieusement assimilés aux artisans) ;

⁴¹³ DOMAT J., *op. cit.*, pp. 177-178 ;

des privilèges permet à nouveau de contester la généralité de cette solution. Le maintien du droit de reproduction au profit de l'auteur n'était qu'une exception au droit commun. Autrement, l'œuvre cédée faisait l'objet d'un droit de propriété tout à fait classique, avec toutes les conséquences que cela entraîne. Pothier affirme ainsi que le « *droit de disposer comprend aussi le droit, qu'a le propriétaire, de perdre entièrement sa chose si bon lui semble. Par exemple, le propriétaire d'un beau tableau a le droit de faire passer dessus une couleur pour l'effacer. Le propriétaire d'un livre a le droit de le jeter au feu, si bon lui semble, ou de le déchirer* »⁴¹⁴.

L'œuvre d'art peut donc être entièrement détruite, comme le livre, si cela est le vœu de son propriétaire. Pothier remet totalement en cause la distinction qu'opéraient les juristes romains quant au sort de l'œuvre en matière de spécification. Nous verrons que cette opinion n'est pas isolée, et s'inscrit également dans le courant favorable à la distinction entre l'œuvre et le support. La distinction entre biens meubles et biens immeubles s'applique également aux œuvres graphiques et plastiques, avec les conséquences que l'on connaît : la propriété d'un immeuble est noble ; la propriété mobilière est vile (*res mobilis, res vilis*)⁴¹⁵. Si le prix monnayé pour la vente de l'œuvre peut être élevé, ce n'est qu'en considération du talent personnel du créateur.

89 - Les œuvres littéraires conçues comme des œuvres de l'esprit - Ainsi, les œuvres littéraires étaient considérées comme de « vraies » œuvres de l'esprit, au sens antique de l'expression. Domat s'inscrivait ainsi dans le même courant que Marion, et allait peut-être même plus loin que lui. Le fondement divin de la distinction entre le « livre-esprit » et le « livre-objet » pouvait s'intégrer harmonieusement dans l'arrière-plan religieux de ses constructions doctrinales⁴¹⁶. Ces quelques développements attestent de la tendance qui allait s'imposer plus tard, avec le développement de la *propriété littéraire*⁴¹⁷.

Enfin, la notion d'œuvre de l'esprit commence à être envisagée par certains philosophes comme une chose représentant une certaine valeur, distincte de la matière à laquelle elle s'incorpore.

⁴¹⁴ POTHIER R.-J., *Œuvres contenant les traités du droit français – Tome VIII – Traité des personnes et des choses*, Pichont-Béchet, Paris, 1827 (réédition), p. 114 ;

⁴¹⁵ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 152-153 (rappelant que les immeubles à caractère artistique faisait l'objet de propriétés simultanées, selon la théorie du double-domaine, réutilisée en droit d'auteur et réutilisable pour la propriété matérielle mobilière) ;

⁴¹⁶ Sur ce point, voir notamment : GAUTIER P.-Y., « Jean Domat : l'un de ces messieurs de Port-Royal », *RTD-Civ.*, juillet/septembre 1992, pp. 529-531 ; JESTAZ P. et JAMIN C., *La doctrine*, Dalloz, Paris, 2004, pp. 61-64 ; RENOUX-ZAGAMÉ M.-F., *op. cit.*, p. 83 ;

⁴¹⁷ PFISTER L., « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIX^e siècle », *RIDA*, n° 205, juillet 2005, p. 145 ;

3. L'œuvre de l'esprit dans la pensée de Grotius, Pufendorf et Kant

90 - La pensée de Grotius et Pufendorf : une revalorisation de l'écriture par rapport aux beaux-arts - L'évolution de la notion d'œuvre de l'esprit est tangible à travers les opinions de plusieurs philosophes ou juristes.

Certains s'acharnent, aux dix-septième et dix-huitième siècles, à remettre en cause la différence de solutions appliquée à la spécification en droit romain. Cette évolution marque les premiers pas vers la reconnaissance de la propriété intellectuelle. Mais ces nouvelles conceptions excluent radicalement les œuvres graphiques et plastiques, du fait de leur matérialité. Elles ne visent qu'à revaloriser l'écriture par rapport à la peinture. Une fois encore, les œuvres littéraires ou orales sont privilégiées. Grotius et Pufendorf sont considérés comme les principaux philosophes du droit à s'être engagés en ce sens⁴¹⁸, et leur pensée en atteste parfaitement. Grotius entama la réflexion sur le fondement du droit naturel en contestant la distinction établie entre la peinture et l'écriture. Selon lui, il ne s'agirait que de conventions établies pour « *vider plus commodément les affaires* »⁴¹⁹. Pufendorf ira encore plus loin en affirmant que l'écriture est ce qui constitue la valeur principale d'un manuscrit, le papier n'ayant aucune valeur⁴²⁰ ; il s'engageait ainsi dans la voie de la distinction entre l'œuvre et le support. Domat reprit également cet argument, comme nous l'avons vu au titre de la classification des métiers. Pothier fit de même en abolissant toute distinction entre la peinture et l'écriture⁴²¹. Cela explique la rigueur des solutions qu'il préconise quant au sort de l'œuvre cédée.

91 - La pensée de Kant : la prééminence de l'écriture sur les beaux-arts - La pensée la plus radicale sera celle de Kant, considéré comme le père de la doctrine personnaliste pour avoir le premier théorisé le droit moral⁴²².

⁴¹⁸ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 5 ;

⁴¹⁹ GROTIUS H., *Le Droit de la guerre et de la paix*, Livre II, Chapitre VIII, § XXI, PUF, Coll. Quadrige, Paris, 2005 (réédition), p. 296 ;

⁴²⁰ PUFENDORF, *Le droit de la nature et des gens ou système général des Principes les plus importants de la morale, de la jurisprudence, et de la politique*, T. I, 6^{ème} éd., Emmanuel Thourneisen, Basle, 1750 (traduit du latin par J. BARBEYRAC), p. 630 (« [...] je soutiens, au contraire, que, l'écriture étant d'ordinaire plus considérable que le papier ou le Parchemin, il est juste que celui à qui il appartient se contente d'en recevoir la valeur : d'autant plus que [...] c'est une chose qui se consume en quelque façon par l'usage ; d'où il suit une grande différence entre un Bâtiment et une Écriture. En effet, ce que l'on appelle du papier ou du parchemin, ne demeure tel, à proprement parler, que quand il est blanc : car, dès qu'il y a quelque chose d'écrit, ce n'est plus du Papier, c'est une *Lettre*, un *Livre*, un *Mémoire*, etc. ») ;

⁴²¹ POTHIER R. J., *op. cit.*, p. 186 (« Le trop grand et trop scrupuleux attachement des jurisconsultes romains à ce principe [...] les a portés à cette décision ridicule, que nous ne devons pas suivre dans notre droit français. Nous devons, au contraire, décider que le papier étant une chose de nulle considération en comparaison de ce qui est écrit dessus ; c'est ce qui est écrit sur le papier, qui doit être regardé comme ce qu'il y a de principal dans le corps du manuscrit, et qui doit attirer, par droit d'accession, à celui qui l'a écrit, le domaine du papier ») ;

⁴²² Voir notamment : AUSSY C., *op. cit.*, pp. 18-25 ; EL-TANAMLI A.-M., *Du droit moral de l'auteur sur son œuvre littéraire ou artistique – Étude critique des droits positifs français et égyptiens comparés – Vers une réforme législative*, A. Pédone, Paris, 1943, pp. 41-49 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 14-17 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 40 ; RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T. I, pp. 254-262 ;

Selon lui, les œuvres de l'esprit sont strictement celles de la pensée, entendue dans un sens très étroit. Le livre en est l'incarnation type. Il n'est qu'une impression immédiate de la pensée ; sa valeur matérielle ne reflète en rien celle de la pensée qu'il porte, pour reprendre l'argument de Domat. Le discours est indissociable de la personne de l'auteur. Il constitue une « émanation » ou un « prolongement » de sa personnalité. A l'inverse, les œuvres d'art ne sont que des objets matériels, ayant une existence totalement distincte de la personne qui les a conçues⁴²³. L'affirmation de cette autonomie de l'objet rappelle la conception ultra-personnaliste des grecs, qui estimaient que la pensée n'était pas détachable de la personne de l'auteur. Kant prend soin d'en déterminer les conséquences juridiques. Il admet ainsi qu'une œuvre d'art peut être copiée et vendue par quiconque, y compris en violation du nom de l'artiste⁴²⁴. Cette position est paradoxale, car il n'hésita pas à rapprocher, dans d'autres écrits, les procédés de création artistique de l'expression du langage, allant même jusqu'à distinguer la pensée de l'artiste et sa matérialisation⁴²⁵. La pensée de Kant est donc frappée d'une ambivalence surprenante⁴²⁶.

Quoi qu'il en soit, elle est une négation totale de la *propriété artistique*⁴²⁷. Les autres conceptions évoquées, sans nier le travail de l'artiste, s'attachent plus à dégager la valeur intellectuelle de l'écriture, afin de la rattacher à la pensée de l'auteur. La notion d'œuvre de l'esprit n'est donc entendue que dans un sens très étroit. Ces considérations, jointes aux revendications des auteurs cristallisées par les plaidoiries de Marion, Louis d'Héricourt et Linguet, allaient ériger les œuvres littéraires à un rang particulier, situation d'autant plus paradoxale que les bases de la distinction entre l'œuvre et la matière avaient été conçues pour les œuvres artistiques. D'autres philosophes défendaient pourtant cette conception, comme

⁴²³ KANT E., *Principes métaphysiques du Droit suivis du projet de paix perpétuelle*, Librairie Philosophique de Ladrage, Paris, 1853 (réédition et traduction par J. TISSOT), pp. 344-345 (« Les œuvres d'art sont des ouvrages (*opera*), et les livres des actions (*operae*), [ainsi] les premiers sont des choses subsistant par elles-mêmes, tandis que les seconds ne peuvent avoir d'existence que dans une personne. Les livres tiennent donc exclusivement à la personne de l'auteur ») et pp. 439-441 ;

⁴²⁴ KANT E., *op. cit.*, p. 344 (« Des œuvres d'art, comme choses, peuvent au contraire s'imiter, et les copies en être mises dans le commerce, sans qu'on ait besoin du consentement de l'auteur de l'original, ou de celui des artistes qui ont concouru à l'exécution de ses idées. [...] C'est un ouvrage que tout possesseur peut aliéner sans même indiquer le nom de l'auteur, par conséquent imiter et mettre publiquement en vente, sous son propre nom, comme sa chose ») ;

⁴²⁵ KANT E., *Critique du jugement suivi des observations sur le sentiment du beau et du sublime*, T. I, Librairie philosophique de Ladrage, Paris, 1846 (réédition et traduction par J. BARNI), p. 283 (« On voit pourquoi l'art figuratif peut être rattaché (par analogie) au geste qui fait partie du langage : c'est que l'âme de l'artiste donne par ses formes une expression corporelle à sa pensée et au mode de sa pensée, et fait parler à la chose même comme un langage mimique. C'est là un jeu très fréquent de notre fantaisie qui suppose dans les choses inanimées une âme qui nous parle par leur forme ») ;

⁴²⁶ MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, p. 16 (« Kant reste attaché à la conception romaine de la propriété ; le caractère spécial des œuvres d'art, et l'influence que leur copie infidèle peut avoir sur la réputation de l'auteur lui échappent ») ;

⁴²⁷ AUSSY C., *op. cit.*, pp. 19-21 ; THULLIEZ L., *op. cit.*, p. 122 ;

Lessing qui, par son *Laocoon*, plaide la spécificité du langage artistique et démontre que l'œuvre est bien plus qu'un objet corporel⁴²⁸.

Ces idées ne semblent pas avoir touché les juristes, à tort ou à raison, ce qu'il nous reste à découvrir.

⁴²⁸ LESSING G. E., *op. cit.*, 240p. (La découverte du *Groupe du Laocoon* à Rome et la pensée de Lessing participeront du mouvement de la Renaissance) ;

CONCLUSION DU CHAPITRE SECOND

92 - L'ancien droit a vu se développer les bases du droit d'auteur. Il est courant d'affirmer que les combats menés dans le siècle précédant la Révolution avaient précipité la rédaction des premières lois sur le droit d'auteur.

Cependant, ces combats étaient menés spécifiquement pour la propriété littéraire, à travers la lutte que se livrèrent les auteurs et les libraires pour les privilèges d'impression. Les plaidoiries de Marion, d'Héricourt et Linguet en constituent les revendications les plus emblématiques. Elles sont de plus considérées comme fondatrices d'une certaine conception du droit d'auteur, qui tendait à s'imposer. On concevait ainsi l'œuvre comme l'objet d'une propriété personnelle de l'auteur, indépendante des objets qui permettent de la communiquer. L'alternative que nous avons évoquée au terme du chapitre premier était donc tranchée. Les partisans du droit d'auteur faisait valoir la distinction de l'œuvre et du support pour légitimer l'existence d'un droit distinct du droit de propriété corporelle. Cette idée relevait d'une tendance générale. Kant la défendait également, dessinant ainsi les fondements de la conception personnaliste du droit d'auteur. La distinction du corps et de l'âme trouvait ainsi un prolongement à travers la création littéraire, mais ne semblait pas reçue en matière artistique. Un auteur affirma même que seule « *l'œuvre littéraire est immatérielle* »⁴²⁹. Pourtant, les fondements de la distinction n'excluait nullement les œuvres graphiques et plastiques. Elle a même été dégagée spécialement pour ce type de créations. On doit relever à ce titre un certain paradoxe dans l'histoire du droit d'auteur.

En effet, tant la distinction de l'œuvre et du support que celle des droits de propriété ont été consacrées pour les œuvres graphiques et plastiques. Comme nous le verrons, la loi du 9 avril 1910, qui a établi la deuxième distinction, visait exclusivement les œuvres d'art. C'était en effet pour ces œuvres que le droit d'auteur avait le plus de difficultés à s'appliquer, notamment au niveau de la cession de l'objet corporel. Doit-on y voir une tare séculaire du droit positif ? Il semble certain que ces œuvres peinent à obtenir un statut autre que celui d'une chose corporelle. Les participants du deuxième Concile de Nicée se disputèrent déjà sur ce point au niveau des icônes (*cf.* chapitre premier). La problématique qu'ils soulevèrent allait être dotée d'une portée considérable, à l'instar de celle qui opposa les Sabinien et les Proculétiens.

La consécration du droit d'exposition démontre que ces discussions n'ont fait que changer de forme, mais elles n'ont rien perdu de leur actualité.

⁴²⁹ PONSONAILHE C., *op. cit.*, p. 53 ;

CONCLUSION DU TITRE PREMIER

93 - L'héritage du droit antique et de l'ancien droit - L'étude du droit antique et de l'ancien droit nous a permis de prendre conscience de la formation de plusieurs conceptions déterminantes pour l'évolution ultérieure des propriétés corporelle et incorporelle. Celles-ci peuvent être regroupées en deux ensembles bien distincts.

D'une part, c'est durant cette période que sont apparus les fondements principaux du droit d'auteur, à savoir l'existence d'un « travail créatif » comportant l'expression d'une personnalité. D'autre part, l'étude de ces fondements a révélé le caractère éminemment corporel des œuvres artistiques, à l'opposé des œuvres littéraires, ainsi que l'exclusion de l'exposition des prérogatives de l'artiste. La conjonction de ces différentes conceptions allait être déterminante pour les deux siècles à venir. La reconnaissance du travail créateur aura l'avantage de fixer un principe propre au droit d'auteur : l'occupation immédiate de l'œuvre par le créateur. Celui-ci est alors investi d'un droit de propriété corporelle sur la création. L'exploitation économique de l'œuvre se traduit automatiquement par la vente d'un ou de plusieurs exemplaires. Ce droit reste encore à l'heure actuelle le plus fondamental de l'auteur.

94 - La portée de cet héritage - Une division va néanmoins apparaître entre la *propriété artistique* et la *propriété littéraire*, y compris sous l'ancien droit.

En effet, même si le droit de reproduction est conféré aux auteurs dans les deux domaines, une grande différence existe au niveau de l'objet même de la création. La notion de choses incorporelles va se construire uniquement au niveau des œuvres littéraires et musicales. Les plaidoiries de Marion, Louis d'Héricourt et Linguet en attestent parfaitement, de même que les conceptions philosophiques de l'époque. Les œuvres de l'esprit sont alors limitées à celles qui n'ont aucune consistance matérielle. Elles incluront également les œuvres théâtrales et musicales, mais pas les œuvres graphiques et plastiques. C'est là une inégalité entre les œuvres qui allait, comme d'autres⁴³⁰, se développer sur le plan juridique. Si le paradigme de la propriété corporelle était initialement le même pour toutes les œuvres, celui de la propriété incorporelle va nettement caractériser la *propriété littéraire* et non la *propriété artistique*. L'empreinte de ce paradigme va perdurer jusqu'à nos jours, expliquant la longue gestation du droit de reproduction et du droit de représentation dans ce domaine.

95 - Critique de la distinction entre l'œuvre et le support - Nous rejetterons naturellement ce choix historique qui découle d'une perception erronée et contestable de l'acte de création.

Il n'existe en droit positif aucune distinction entre un support matériel et une pseudo œuvre immatérielle. Cette idée ne peut être que philosophique ou religieuse. L'apport de la religion est indéniable à ce titre, comme l'ont démontré les actes du deuxième Concile de

⁴³⁰ KAMINA P., « Droit d'auteur et discriminations – Brèves réflexions sur les inégalités de traitement en propriété littéraire et artistique », in *Droit et technique – Etudes à la mémoire du Professeur Xavier Linant de Bellefonds*, Litec, Paris, 2007, pp. 252-269 ;

Nicée et ceux qui l'ont suivi. Le caractère sacré est à la base de la destination publique des œuvres, ce qui en fait des biens corporels voués à la diffusion. Cette conception présente pour le juriste l'avantage de simplifier la distinction des droits mais elle ne peut lui servir de fondement. Tout au plus explique-t-elle l'aspect moral de l'œuvre, la nécessité de lui réserver une protection particulière (en fait, celle de la personnalité de l'auteur). Mais du point de vue juridique, la propriété incorporelle ne peut être que la propriété du droit de communication publique de l'œuvre. C'est en cela qu'existe un bien incorporel distinct du bien corporel, et nous développerons davantage ces propositions dans la seconde partie de notre étude, à l'aune du droit positif.

96 - Le droit d'exposition rattaché à la propriété corporelle - Soulignons que la portée du Concile de Nicée se mesurera également en droit public. La destination publique de l'œuvre et son caractère sacré représentent un intérêt essentiel pour la collectivité, exigeant l'intervention des pouvoirs publics pour en garantir la protection. Les Rois de France ne s'y étaient pas trompés en créant l'Académie royale de peinture et de sculpture et organisant les premières expositions publiques. La démocratisation de la culture va impliquer une intervention plus forte dans le champ culturel. Ces remarques ne sont pas sans lien avec le dernier point qu'il nous reste à évoquer : l'exclusion de l'exposition du champ de la *propriété artistique*. Celle-ci se bâtit, comme en matière littéraire, sur le seul droit de reproduction. C'est là un autre trait caractéristique que nous devons retenir et qui permet de comprendre pourquoi le droit d'exposition a été dégagé si tardivement. La propriété intellectuelle, dans tous les domaines, semble s'être attachée à la reproduction des œuvres. Distincte de l'acte de vente du support original, la reproduction peut en effet apparaître comme le seul acte d'exploitation immatérielle, au sens économique du terme. La représentation faisait l'objet de trop de controverses pour qu'on la considère comme un droit de l'auteur. Le droit d'exposition, matériellement considéré, ne pouvait être qu'une prérogative de la propriété corporelle.

Les lois révolutionnaires allaient venir parachever une construction des droits d'auteur déjà inégalitaire, ce qui renforcera le rattachement de l'exposition au droit de propriété matérielle.

TITRE SECOND

LE DROIT D'EXPOSITION, ÉLÉMENT NOUVEAU DE LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DES AUTEURS D'ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

97 - La période qui va maintenant nous intéresser est la plus courte dans l'histoire du droit d'auteur. Étendue sur un peu plus de 200 ans, elle est pourtant la plus riche en évolutions et la plus instable.

Le point de départ est constitué par ce que l'on appelle communément la « législation révolutionnaire » des droits d'auteur, qui fait suite à la suppression des privilèges et corporations. Il s'agit des deux lois de 1791 et 1793, qui ont établi schématiquement le droit de représentation et le droit de reproduction. Historiquement, ces deux lois apparaissent très contextuelles, et démontrent le parti que certains ont su tirer de la Révolution. Pour certains auteurs, cette législation « avait plutôt eu pour souci d'accorder des droits à une série de citoyens qui avaient déposé des pétitions afin d'obtenir une loi les protégeant »⁴³¹. Cette spécificité s'explique également sur le plan religieux. Le mouvement de sécularisation des institutions et de laïcisation du Droit débuta pendant cette période⁴³². L'auteur, qui ne crée plus pour l'Église depuis longtemps, reste néanmoins investi d'une mission « sacrée ». Cette sacralisation va aussi se laïciser, comme en attestent la célèbre déclaration de Le Chapelier⁴³³ et celle de l'usurpateur Lakanal⁴³⁴, rapporteurs des deux lois : le droit de l'auteur est considéré comme un « droit nécessaire et d'ordre naturel, préexistant à toute reconnaissance législative » et fondé sur le travail intellectuel⁴³⁵.

⁴³¹ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, op. cit., p. 474 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, op. cit., p. 136 ;

⁴³² RIPERT G., op. cit., pp. 135-152 ;

⁴³³ Assemblée Nationale, séance du jeudi 13 janvier 1791, *Le Moniteur Universel*, samedi 15 janvier 1791, pp. 55-56 ;

⁴³⁴ Convention, séance du vendredi 19 juillet 1793, *Le Moniteur Universel*, dimanche 21 juillet 1793, p. 363 ; le rapport de Lakanal s'avère être la contrefaçon du rapport d'un député oublié par l'Histoire, M. P.-C.-L. BAUDIN ; pour une comparaison des deux textes, voir : COUHIN C., op. cit., T. I, introduction, pp. LIX-LXI ; PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, op. cit., pp. 468-471 ; voir également : BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., op. cit., p. 8 (« Le second "père spirituel" du droit d'auteur "à la française" n'était donc qu'un vulgaire contrefacteur ! ») ;

⁴³⁵ CARON C., op. cit., pp. 23-24 ; DE BORCHGRAVE, op. cit., p. 42 ; DESBOIS H., *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, Licence 3^{ème} année, 1954-1955, p. 3 ; DOCK M.-C., « Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », op. cit., p. 199 ; GASTAMBIDE A., *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, op. cit., p. 50 ;

Le rattachement voulu au droit naturel ne doit pas faire perdre de vue l'origine religieuse de la norme⁴³⁶. Celle-ci se concrétisera par une législation distincte du droit commun, transposant l'opposition entre le sacré et le profane⁴³⁷. Cette dichotomie va perdurer jusqu'à l'époque contemporaine, au point que l'assimilation de la *propriété littéraire et artistique* au droit commun fait encore débat.

98 - Les discussions relatives à la nature du droit d'auteur - Les deux lois de 1791 et 1793 seront la source de nombreuses discussions relatives à la nature du droit d'auteur.

Les lois révolutionnaires avaient été votées à la hâte, sans se soucier réellement du fondement des droits qui étaient consacrés⁴³⁸. L'emploi du terme « propriété » par les rapporteurs de chaque texte est d'ailleurs sujet à caution, tant les interprétations peuvent varier⁴³⁹. C'est une véritable « énigme proposée à la postérité »⁴⁴⁰, spécialement au sein de la sphère académique, les juges ne se souciant guère de la qualification du droit en cause⁴⁴¹. Avec le développement de la doctrine au dix-neuvième siècle⁴⁴², on voit apparaître les grands courants de spécialistes du droit d'auteur, qui explorent le contenu des deux lois révolutionnaires et en tirent des conclusions contradictoires. Leurs sujets de préoccupations sont nombreux et portent aussi bien sur la nature du droit d'auteur que sur son objet ou son régime. De manière générale, la qualification de « propriété » faisait débat, et encore plus celle de « propriété littéraire et artistique »⁴⁴³. L'emploi de l'expression « propriété intellectuelle » était constamment discuté et remis en question au dix-neuvième siècle, ce qui concourt à définir et préciser la notion⁴⁴⁴.

Son emploi deviendra systématique lorsque les choses seront plus solidement établies. La loi du 11 mars 1957 fera ainsi acte de codification de la jurisprudence, afin de systématiser la nature et le régime du droit d'auteur⁴⁴⁵. L'article premier de la loi affirme ainsi l'existence

⁴³⁶ GÉNY, « La laïcité du droit naturel », *op. cit.*, pp. 7-27 ;

⁴³⁷ BOUDREAU M., *op. cit.*, pp. 236-242 ;

⁴³⁸ LALIGANT O., *op. cit.*, p. 11 (« L'absence quasi complète de débats et la rapidité avec laquelle fut chaque fois adopté le texte proposé disent assez [...] que ni l'objet, ni le contenu de la protection n'ont soulevé d'interrogations particulières dans l'esprit du législateur révolutionnaire. Sans doute parce que l'idée qu'il en avait lui paraissait suffisamment claire ; sans doute aussi parce que le temps manquait et que l'heure n'était pas aux longues réflexions de ce genre ») ;

⁴³⁹ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, pp. 445-449 (relatif au rapport de Le Chapelier, dont il existe en fait deux versions, aux propos sensiblement différents) ;

⁴⁴⁰ HEPP F., « Le droit d'auteur "propriété incorporelle" ? », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 161-163 ;

⁴⁴¹ COPPER-ROYER E., *L'art et la loi – Traité des questions juridiques se référant aux artistes et aux amateurs, éditeurs et marchands d'œuvres d'art*, Achille Heymann, Paris, 1903, p. 50 ;

⁴⁴² JESTAZ P. et JAMIN C., *op. cit.*, pp. 69-70 ;

⁴⁴³ VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 15 ;

⁴⁴⁴ TAFFOREAU P., *op. cit.*, p. 33 (s'agissant des lois révolutionnaires, « ce qui est vraiment intéressant à observer à cet égard, c'est l'importance que l'on donna alors au droit de propriété intellectuelle par rapport au droit de propriété en général. ») ;

⁴⁴⁵ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., Dalloz, Paris 1966, p. V, et « La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *D.*, 1957, Chr. n° XXVIII, p. 165 ; RAYNARD J., *op. cit.*, p. 5 ;

d'un droit de « propriété incorporelle ». La loi du 3 juillet 1985 n'y apportera que quelques modifications marginales sur le plan des principes. La jurisprudence ne cessera d'en enrichir la portée ; c'est ainsi qu'elle dégagera le droit d'exposition en 2002, en le rattachant au droit de représentation des auteurs.

99 - La consécration ultime du droit d'exposition - Si cette solution paraît logique, il faut rappeler qu'il s'agit aussi d'un aboutissement.

Elle marque en effet le terme d'une évolution qui tend à affirmer la propriété personnelle de l'artiste sur son œuvre. Le droit d'exposition semble renforcer la distinction entre les propriétés incorporelle et corporelle de l'œuvre, posant par là même la question de leur contenu. Par ailleurs, il uniformise les prérogatives patrimoniales des auteurs, unifiant ainsi ce que l'on peut appeler la *propriété littéraire et artistique*. Mais cette évolution ne s'est pas faite sans peine, car il a fallu affranchir la propriété de l'auteur du « dogme » de la corporalité, hérité de l'Antiquité et de l'ancien droit. Il aura fallu deux bouleversements, entamés sous l'empire des lois révolutionnaires, et achevés sous l'empire des lois modernes de 1957 et 1985 pour parvenir à cette solution.

Le premier de ces bouleversements a été de dégager la propriété incorporelle pour les œuvres graphiques et plastiques. En effet, la propriété corporelle est restée de principe pour ces dernières pendant longtemps. Les lois révolutionnaires étaient insuffisantes pour permettre de distinguer ces deux propriétés, ce que confirma la jurisprudence. L'idée même d'une distinction ne s'est imposée qu'au fil du temps, car elle ne tombait pas sous le sens en matière graphique et plastique⁴⁴⁶. Les travaux de la doctrine, qui se servait de la fiction distinguant l'œuvre et le support, finiront par atteindre le législateur, seul à même d'inverser la tendance. Ainsi fut votée la loi du 9 avril 1910, que l'on considère comme la source de la distinction entre les propriétés corporelle et incorporelle. La portée de cette loi doit cependant être relativisée : elle ne visait alors que le droit de reproduction, que l'on considérait comme le seul vrai droit d'auteur. La distinction des deux propriétés ne sera reprise et systématisée que dans la loi du 11 mars 1957⁴⁴⁷. Cela nous démontre à nouveau que le droit d'auteur s'est bâti essentiellement sur le droit de reproduction dès la législation révolutionnaire⁴⁴⁸. La loi de 1793 peut tomber sous le coup des mêmes critiques.

Le droit de représentation constitue l'objet du second bouleversement. En effet, pour dégager le droit d'exposition, il a fallu que la notion même de représentation fasse l'objet d'un élargissement considérable, au point que l'on puisse douter de l'étymologie du terme. La représentation se limitait initialement aux pièces de théâtre et aux compositions musicales. Le

SAVATIER R., « Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *JCP*, 1957, I, 1398, § 2 et 8 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *ibid.* ;

⁴⁴⁶ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 14 ;

⁴⁴⁷ DESBOIS H., « Le droit moral », *RIDA*, n° 19, avril 1958, p. 139 ;

⁴⁴⁸ Nombreux sont les auteurs ici cités à limiter la propriété intellectuelle au seul droit de reproduction ; la loi de 1793, comme nous le verrons, fut longtemps considérée comme la seule vraie loi sur les droits d'auteur, en dépit de la loi de 1791 ;

terme était ainsi entendu dans un sens très dynamique par la loi des 13-19 janvier 1791, bien loin de qualifier toute « communication directe de l'œuvre au public », ce qui sera le cas à partir de la loi de 1957⁴⁴⁹. Le rôle de la jurisprudence a ici été primordial, afin d'intégrer les nouveaux modes de diffusion des œuvres de l'esprit⁴⁵⁰. Le droit d'exposition n'a pu être dégagé que grâce à cette évolution ; il est d'ailleurs paradoxal que le mode de communication des œuvres le plus élémentaire ait été le dernier à être consacré !

100 - La nouvelle évolution du droit d'auteur - Il nous faut donc reprendre l'évolution historique du droit d'auteur, afin de comprendre comment le droit d'exposition a pu être dégagé. L'approche linéaire sera de nouveau privilégiée, car elle permet de mettre en relief les principales étapes de cette évolution. Elle permet également d'analyser le décalage de certaines idées, à travers trois sources principales : le droit positif ; la jurisprudence ; la doctrine. Afin de simplifier l'analyse, notre démonstration poursuivra deux objectifs : d'une part, démontrer le caractère erroné des fondements du droit d'auteur, bâti essentiellement sur le droit de reproduction, en dépit de la généralité des dispositions légales. En cela, le droit d'exposition vient réparer une « injustice » historique. D'autre part, comprendre les fondements de ce droit patrimonial, à travers l'évolution de la notion de représentation et celle de la distinction entre propriétés corporelle et incorporelle. Ces deux éléments étant indissociables, c'est là une deuxième raison pour retenir une approche linéaire, ce afin de montrer l'évolution globale du droit d'auteur en matière graphique et plastique.

Il convient ainsi de voir, dans un premier temps, comment le droit révolutionnaire a fourni les bases de cette « injustice », en héritant des conceptions de l'ancien droit. Les lois de 1791 et 1793 attachaient aux droits patrimoniaux des auteurs un champ d'application très restreint. Les œuvres graphiques et plastiques s'en trouvaient exclues du fait de leur matérialité ; il faudra une intervention législative pour que le droit de reproduction soit attribué à leurs auteurs. L'exposition ne suscite alors que des interrogations marginales, limitées essentiellement au droit moral et plus rarement étendues au droit patrimonial (Chapitre premier). Cette période fixera un grand nombre d'éléments qui seront codifiés dans la loi de 1957. C'est celle-ci qui va marquer un élargissement profond de la notion de représentation, ce qui permettrait d'y inclure le droit d'exposition. L'idée se faisait d'autant plus légitime que l'exposition retrouvait une place essentielle dans la diffusion des œuvres. Les revendications se firent dès lors plus pressantes, mais sans grand succès. Le législateur laissera échapper, en 1985, la chance de le consacrer explicitement. La jurisprudence en prendra le relais, afin de combler cette lacune. Depuis, l'existence du droit d'exposition est devenue incontestable (Chapitre second).

⁴⁴⁹ Henri Desbois contestera encore l'assimilation de l'exposition au droit de représentation, en dépit même des termes de la loi de 1957 ; voir *Le Droit d'auteur en France, op. cit.*, p. 296 ;

⁴⁵⁰ DOCK M.-C., « Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », *op. cit.*, p. 201 ; LE TARNEC A., *Manuel de la propriété littéraire et artistique*, 2^{ème} éd., Dalloz, Paris, 1966, p. 91 (« Ces textes, en effet, adoptés à une époque où l'on pouvait difficilement concevoir d'autre représentation que la représentation théâtrale et qui ne traitent que de ce sujet, ont vu leur domaine s'élargir très sensiblement sous l'effet des transformations apportées dans la technique de la divulgation au public des œuvres littéraires et artistiques ») ;

CHAPITRE PREMIER

L'INSUFFISANCE DU DROIT RÉVOLUTIONNAIRE À L'ÉGARD DES AUTEURS D'ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

101 - Les lois révolutionnaires de 1791 et 1793 ont marqué l'entrée dans l'ère moderne du droit d'auteur.

Elles cristallisaient les luttes qui s'étaient menées sous l'Ancien Régime, tendant à conférer aux auteurs un droit sur leurs créations⁴⁵¹. Fortes d'une application qui a duré près de 170 ans, ces deux lois, concises et précises⁴⁵², ne cessent d'être considérées comme la base du droit de propriété littéraire et artistique : « *poses de première pierre du monument élevé à la défense de la propriété intellectuelle* »⁴⁵³, « *charte du droit de représentation et du droit d'édition* »⁴⁵⁴, « *compagnons de route* » pour la jurisprudence qui les a adaptées au fil du temps⁴⁵⁵. Leurs dispositions affirment la reconnaissance, d'une part, du droit de représentation des auteurs d'œuvres dramatiques, d'autre part, du droit de reproduction pour tous les auteurs, quel que soit leur domaine de création. En cela, rien ne change par rapport à l'ancien droit, qui en était arrivé au même résultat quelques années avant la Révolution Française. La différence vient seulement du fait que ces droits sont reconnus aux auteurs de façon naturelle, et tombent sous le coup du droit commun⁴⁵⁶. Les « alluvions du temps » qui ont enrichi ce dispositif législatif, soit une vingtaine de lois particulières⁴⁵⁷, n'ont guère changé le plan des principes, hormis la loi du 9 avril 1910, capitale pour notre sujet d'étude.

Le vote de cette loi fut une réaction à la jurisprudence. Celle-ci avait considérablement restreint les droits patrimoniaux des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques. Les raisons de

⁴⁵¹ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, p. 442 (cela est particulièrement le cas pour les auteurs d'œuvres dramatiques, dont le combat était resté inachevé sous l'Ancien Régime, ce pourquoi ils furent les premiers bénéficiaires de la législation révolutionnaire) ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 13 ;

⁴⁵² BOUTET M., « Considérations générales », *RIDA*, n° 19, avril 1958, p. 15 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 17 (« Chacune d'elles n'a que sept articles, alors que la situation des auteurs y est clairement réglée : droit exclusif sur la représentation et la reproduction des œuvres de l'esprit ») ;

⁴⁵³ PARES P., « La conception française du droit d'auteur », *RIDA*, n° 2, janvier 1954, p. 3 ;

⁴⁵⁴ DOCK M.-C., « Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », *op. cit.*, p. 201 ;

⁴⁵⁵ RAYNARD J., *op. cit.*, p. 5 ;

⁴⁵⁶ GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, pp. 41-42 ;

⁴⁵⁷ TOURNIER A., « Le bilan de la loi », *RIDA*, n° 19, avril 1958, p. 75 ; voir également : DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, pp. 159-160 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 29-39 ;

cette évolution sont simples ; elles tiennent à l'application du droit commun, considéré comme un palliatif aux insuffisances des lois de 1791 et 1793⁴⁵⁸. Cela se traduira par le rattachement initial des droits patrimoniaux au droit de propriété du support de l'œuvre. Le rattachement du droit de reproduction sera largement contesté et il y sera mis un terme par la loi de 1910.

102 - Le droit d'exposition dans la jurisprudence et la doctrine - Il n'en sera pas de même pour le droit d'exposition, qui suscite des préoccupations bien différentes.

L'exposition faisait l'objet d'une plus grande attention sur le plan du droit moral, à travers ses effets sur l'intégrité de l'œuvre ou la réputation de l'auteur. Mais sur le plan des droits patrimoniaux, l'exposition était totalement ignorée par les lois révolutionnaires. Nous devons y voir là l'effet du développement de la doctrine personnaliste et du droit moral, qui se sont plus attachés à protéger la personne de l'auteur que ses moyens de subsistances. Mais en intégrant l'exposition sous l'angle du droit moral, d'autres auteurs allèrent plus loin et revendiquèrent une véritable prérogative patrimoniale. Cette deuxième conception ne rencontra pas le succès mérité. La distinction des propriétés corporelle et incorporelle n'était pas assez « mûre » pour accueillir le droit d'exposition. Celui-ci n'a pu être dégagé que grâce à une évolution de la notion de représentation, qui était encore très limitée sous l'égide des lois révolutionnaires.

Le droit d'exposition n'était cependant pas ignoré, mais « partagé » entre la propriété corporelle et la propriété incorporelle de l'œuvre (Section 1). Le droit de reproduction fera l'objet de réactions plus bienveillantes et sera définitivement acquis aux artistes avec la loi du 9 avril 1910. Cette loi allait marquer une nouvelle étape dans la dissociation des propriétés, élément qui serait déterminant pour la reconnaissance du droit d'exposition (Section 2).

SECTION 1 – LE DROIT D'EXPOSITION PARTAGÉ ENTRE LA PROPRIÉTÉ CORPORELLE ET LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DE L'ŒUVRE

103 - Les nouvelles initiatives en matière d'exposition - Les expositions d'œuvres d'art n'ont jamais cessé pendant et après la Révolution Française.

La pratique initiée par l'Académie royale de peinture et de sculpture ne pouvait disparaître du jour au lendemain. Un projet de décret fut examiné en 1791 dans le but d'ouvrir l'exposition à tous les artistes. La suppression des privilèges et l'affirmation de la liberté des artistes supposaient que l'égalité d'accès au Salon soit assurée⁴⁵⁹. Ce dernier apparaissait alors

⁴⁵⁸ GAUTIER P.-Y., *Propriété Littéraire et Artistique*, 5^{ème} éd., *op. cit.*, p. 22 ;

⁴⁵⁹ Bulletin de l'Assemblée Nationale, séance du dimanche 21 août 1791, *Le Moniteur Universel*, 22 août 1791 (outre les débats qui ont agité cette question, nous trouvons le texte même du projet, dont l'article premier affirme le principe d'égalité d'accès à l'exposition : « Tous les artistes, français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de Peinture et de Sculpture, seront également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet ») ;

comme une véritable activité de service public au profit des artistes. Le projet ne vit jamais le jour et l'Académie fut supprimée en 1792. Il n'en reste pas moins que la liberté d'exposer des œuvres en public était acquise pour tous, ce que certains spécialistes ont pu qualifier de véritable « droit d'exposition »⁴⁶⁰. L'institution allait renaître au sein de l'Institut de France, créé par Napoléon 1^{er}, mais en se dotant d'un caractère beaucoup plus élitiste⁴⁶¹. L'exposition du Salon allait devoir faire face à un afflux d'œuvres toujours plus important. En effet, le nombre d'artistes libres ne cessera d'augmenter pendant le siècle, le passage par l'Académie n'étant plus obligatoire⁴⁶². La sélection se fit donc de plus en plus sévère, et les réseaux parallèles d'expositions commencèrent à se développer. C'est ainsi que naîtront le Salon des « refusés » ainsi que les premières galeries privées, certaines étant tenues par les artistes eux-mêmes. La fin du dix-neuvième siècle marquera une véritable explosion de ces initiatives⁴⁶³. Les expositions se développèrent également dans les villes de province⁴⁶⁴, assurant ainsi aux artistes un marché national pour la vente de leurs œuvres. De vives réflexions sont par ailleurs menées afin de renforcer l'utilité des expositions artistiques, notamment sur le plan pécuniaire⁴⁶⁵.

Le goût du public pour les expositions apparaît d'autres manières. Ainsi en est-il avec l'impulsion des campagnes napoléoniennes ; le butin ramené d'Italie, comprenant les œuvres des grands maîtres, vient enrichir les collections du Louvre et suscite un intérêt certain lors des expositions⁴⁶⁶. Les expositions industrielles et commerciales vont également se développer sous le nom d'« Expositions Universelles ». Elles seront considérées par la doctrine comme des « *œuvres exclusivement nationales et d'une utilité publique générale* »⁴⁶⁷. Les œuvres d'art y feront leur entrée assez rapidement, initialement à des fins décoratives, puis strictement artistiques. Le marché de l'art se développe aussi de façon exponentielle. Les intermédiaires chargés de mettre en contact les artistes avec leurs acheteurs potentiels se feront plus nombreux et plus spécialisés. L'exposition est évidemment un moyen de toucher un large public et ces nouveaux professionnels y recourent massivement. Théophile Gautier

⁴⁶⁰ GAIRAL E., *op. cit.*, p. 59 ;

⁴⁶¹ HEINICH N., *Être artiste, op. cit.*, pp. 31-33 (des cinq cents membres de l'Académie royale, on était passé à seulement une vingtaine pendant le dix-neuvième siècle) ;

⁴⁶² HEINICH N., *ibid.* (on recensait près de deux mille cinquante-neuf artistes en 1838, contre trois cent cinquante en 1789) ;

⁴⁶³ HEINICH N., *Être artiste, op. cit.*, pp. 37-38 (« En 1872, quatre mille huit cents œuvres furent proposées [...] dont trois mille quatre cents furent refusées ») ;

⁴⁶⁴ LANDRIN H., « La peinture en province », *L'artiste*, 1859, pp. 126-128 (« La plupart des villes ont organisé des expositions annuelles, qui ont puissamment développé le goût des arts et popularisé le nom des artistes. Cette utile innovation fait naître pour l'avenir des talents qui ne se seraient jamais produits sans cela ; aussi, c'est presque une cause d'infériorité pour une ville que de n'avoir ni musée ni exposition ») ;

⁴⁶⁵ Voir trois exemples de projets tendant à tirer profit des expositions : « Projet d'association entre les artistes – Statuts », *L'artiste*, 1845, p. 211 ; DE SKODA E.-J.-L., *Questions des Beaux-Arts – Lettres à S. M. L'Empereur*, Castel, Paris, 1863, 40p. ; MAZEROLLE P., *Lectures publiques et expositions permanentes – La question des œuvres inédites (Beaux-Arts, Inventions, Sciences et Lettres)*, Sartorius, Paris, 1864, 71p. ;

⁴⁶⁶ HASKELL F., *op. cit.*, pp. 52-70 ;

⁴⁶⁷ POUILLET E., MARTIN SAINT-LEON E. et PATAILLE H., *op. cit.*, T. II, p. 49 ;

vantait ainsi les mérites des expositions en vitrine, estimant que c'était là un facteur de démocratisation de l'art⁴⁶⁸. De manière générale, les artistes délaissent la « boutique » et préfèrent s'en remettre à un intermédiaire pour présenter leurs œuvres. L'exposition constitue un préalable nécessaire à la vente.

104 - L'exposition comme objet de droit - L'exposition ne pouvait être totalement ignorée par le droit positif. Cependant, elle ne faisait pas officiellement l'objet d'un droit subjectif à proprement parler. Nous utiliserons quand même l'expression « droit d'exposition », tout en ayant à l'esprit que ce droit recouvrait une grande diversité de situations et de finalités. Notre but sera de démontrer comment ce droit s'est peu à peu bâti comme droit d'auteur depuis le dix-neuvième siècle.

En vertu du droit commun, il fut initialement rattaché au droit de propriété du support de l'œuvre. Tout acquéreur de ce support était donc libre de l'exposer, sans le consentement de l'auteur. Le droit commun constituait donc le principe et les droits de l'auteur seraient l'exception (§ 1).

En tant que droit d'auteur, le droit d'exposition apparaît implicitement à travers le droit moral, qui commence à faire l'objet d'une importante doctrine dans la seconde partie du dix-neuvième siècle. L'exposition est en effet nécessaire pour déterminer l'existence des atteintes portées à l'œuvre ; elle jouait également au niveau de la divulgation, même si la doctrine n'était pas unanime sur ce point. Le droit d'exposition faisait alors figure d'exception jurisprudentielle au droit de propriété corporelle. Le droit moral encore naissant⁴⁶⁹, le droit d'exposition ne fut cependant pas considéré comme une véritable prérogative (§ 2).

Au-delà du droit moral, plusieurs auteurs ont proposé d'en faire une prérogative patrimoniale, afin d'achever la construction de la propriété intellectuelle de l'auteur. Ce sont là les premières réflexions sur le droit d'exposition, tel qu'il fut consacré par la Cour de cassation. Leurs revendications ne rencontrèrent à l'époque aucun succès, faute d'un fondement pertinent. C'est pourquoi nous qualifions cette exception de « doctrinale », bien qu'elle ait pu apparaître réelle au travers du délit de contrefaçon (§ 3).

Le droit d'exposition a de plus été consacré, à des degrés variables, dans d'autres législations entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle. Certaines sont donc anciennes, et font explicitement référence à un droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques. Néanmoins, la portée de ce droit a pu être variable selon les solutions retenues, ce qui atteste quand même de la difficulté qu'il y avait à distinguer entre les propriétés corporelle et incorporelle à ce niveau. Il nous faut réserver quelques développements rapides à la place qu'occupe le droit d'exposition dans ces législations (§ 4).

⁴⁶⁸ GAUTIER T., « La Rue Laffitte », *L'artiste*, 1858, pp. 10-13 (qui donne une description très enthousiaste de la rue où se trouvait la plus grande concentration de marchands d'art ; il décrit ainsi le spectacle permanent des vitrines comme une exposition du Salon officiel) ;

⁴⁶⁹ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, p. 656 (affirmant qu'à cette époque « les attributs d'ordre intellectuel et moral [...] demeurent encore au stade d'intérêts juridiquement reconnus mais inefficacement protégés ») ;

§ 1 - L'APPLICATION DE PRINCIPE DU DROIT COMMUN : LE DROIT D'EXPOSITION COMME PRÉROGATIVE DU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE DE L'ŒUVRE

105 - Le droit d'exposition et le droit commun des biens - L'hypothèse du droit d'exposition a été envisagée par les prestigieux spécialistes du droit d'auteur au dix-neuvième siècle. Ils estimaient que ce pouvoir ne pouvait appartenir qu'au propriétaire du support de l'œuvre, sur le fondement de l'article 544 du Code civil. (A). Cette conception était logique dans la théorie classique du droit de propriété, l'acte de vente de l'œuvre étant le principal acte d'exploitation de celle-ci (B). L'exposition apparaissait dans certains cas comme un acte préalable à la vente (C). Elle était aussi envisagée comme un événement « désintéressé »⁴⁷⁰. Même dans ce cas, le droit de propriété corporelle triomphait car le détenteur du support était considéré comme le seul à même d'autoriser l'exposition de l'œuvre. Elle faisait alors l'objet d'un contrat de prêt à usage, autrement appelé contrat de commodat (D).

A. LE RATTACHEMENT DOCTRINAL DE L'EXPOSITION AU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE DU SUPPORT DE L'ŒUVRE

106 - Le droit d'exposition dans la pensée de Renouard et Pouillet - Les lois spéciales du droit d'auteur ne contenaient aucune disposition relative à l'exposition.

Aucune disposition conférant un tel pouvoir au propriétaire d'un bien mobilier ne peut être par ailleurs relevée dans tout le droit positif. L'exposition devait donc relever du droit commun. C'est ainsi qu'elle fut considérée comme une prérogative de tout acquéreur d'une œuvre graphique ou plastique. Ce sont essentiellement les conceptions de la doctrine qui permirent de rattacher formellement l'« exhibition »⁴⁷¹ au droit de propriété du support de l'œuvre. Deux auteurs du dix-neuvième siècle ont affirmé cette opinion, chacun étant doté de l'autorité propre à rendre indiscutable leurs affirmations ; il s'agit bien sûr de Renouard et Pouillet.

Renouard se montre bref mais catégorique dans son traité sur les droits d'auteur, paru en 1838. Selon lui, le « droit d'exhibition » ne peut être qu'une prérogative du propriétaire du support : « *Quant au droit d'exhibition, il nous paraît tenir non pas au droit de l'auteur, mais au droit de propriété matérielle du corps matériel de l'œuvre. Il appartiendra donc au propriétaire de l'objet* »⁴⁷². Pouillet reprendra à son compte cette opinion, dans une formule toute aussi ferme : « *L'achat d'une œuvre d'art confère à l'acquéreur la pleine et entière propriété de l'objet matériel. Il en a la libre et absolue disposition. Le droit d'exhibition est la*

⁴⁷⁰ POUILLET E., MARTIN SAINT-LEON E. et PATAILLE H., *op. cit.*, T. II, pp. 48-50 (consacrant l'essentiel des développements relatifs à l'entrée « exposition » aux événements d'ordre industriel ou commercial) ;

⁴⁷¹ Le terme « exhibition » a été employé pendant un moment pour désigner le pouvoir d'exposition d'un bien ; il est en cela distinct du terme « exposition » qui désigne plus l'événement dans son ensemble ; mais très vite, ce deuxième terme sera employé pour qualifier alternativement ces deux notions ;

⁴⁷² RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T. II, p. 92 ;

première des conséquences de cette propriété »⁴⁷³. Pouillet mentionne toutefois l'hypothèse où l'auteur se réserve par contrat le droit d'autoriser l'exposition de son œuvre ; mais cela ne change rien à la solution, puisque la propriété corporelle reste de principe⁴⁷⁴.

107 - Le rattachement indiscutable du droit d'exposition à la propriété corporelle - La conception de Renouard rayonnera encore sur d'autres auteurs spécialistes de la propriété littéraire et artistique ou du droit de l'art, lesquels s'y réfèrent parfois avec plus ou moins de conviction⁴⁷⁵. Certains affirment quand même que l'auteur jouit d'un droit d'exposition, mais celui-ci n'est considéré que comme un préalable à la vente du support, ce qui reste du ressort du droit commun⁴⁷⁶. L'auteur pouvait ainsi exercer une certaine forme de droit d'exposition. Tant qu'il ne s'est pas dessaisi du support, c'est une faculté qui lui est naturellement reconnue, comme à tout propriétaire, de tirer profit de l'exposition⁴⁷⁷. Mais le paradigme matérialiste restait de principe, et rien n'indiquait qu'une distinction des propriétés devait être opérée sur la base des lois révolutionnaires. Cela ne change donc rien à la solution, puisque l'acte de disposition de l'œuvre était un acte d'exploitation essentiel. Dans tous les cas, celle-ci emportera la cession du droit d'exposition. Le droit commun triomphe donc de nouveau. L'affirmation ainsi posée ne saurait se comprendre sans une analyse des fondements mêmes du droit de propriété, tel que prévu par le Code Civil.

Il importe donc d'en rechercher le fondement dans le droit commun.

B. LE RATTACHEMENT MATÉRIEL DE L'EXPOSITION AU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE DU SUPPORT DE L'ŒUVRE

108 - Le fondement du droit commun - La conception de Renouard et Pouillet est fort logique. Elle découle des principes les plus élémentaires du droit de propriété, principes qui sont toujours valables à l'heure actuelle, mais limités par le droit d'exposition de l'artiste (1).

⁴⁷³ PUILLET E., *op. cit.*, p. 358 ;

⁴⁷⁴ *Ibid.* (« L'auteur, après avoir vendu son œuvre, ne pourrait, à moins d'une convention contraire, empêcher l'acquéreur de l'exposer où et comme bon lui semblera. Il ne pourrait pas davantage l'empêcher de la mettre sous clef et de la soustraire à tous les regards ») ;

⁴⁷⁵ BALLETT A., *op. cit.*, p. 72 ; CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, p. 356 ; COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 52, p. 539 et p. 564 ; GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons, op. cit.*, pp. 312-313 (opinion assez implicite mais contemporaine de Renouard : « Lorsqu'un amateur achète un tableau, qu'achète-t-il autre chose sinon un ornement pour son cabinet ou sa galerie, sinon une œuvre artistement faite et qu'il prend plaisir à voir ou à montrer ? ») ; HUARD G., *op. cit.*, p. 51 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 143-144 (implicite) ; RENDU A. et DELORME C., *op. cit.*, p. 442 ; ROMBERG E., *op. cit.*, p. 259 (l'opinion de cet auteur est toutefois ambivalente, car il semble admettre que le propriétaire ne peut exposer l'œuvre sans le consentement de l'artiste) ;

⁴⁷⁶ BALLETT A., *op. cit.*, p. 67 (l'artiste a le droit d'exposer son œuvre tant qu'il ne l'a pas cédée, car l'exposition, « utile à sa gloire », ne cause « aucun tort à l'acheteur » ; l'exercice de cette prérogative par l'artiste est donc considéré comme plus que légitime) ;

⁴⁷⁷ COPPER-ROYER E., *ibid.* ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 277-279 ; voir, plus récent : VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 82 ;

L'exposition revêt de plus une importance particulière pour le propriétaire, la valeur économique de l'œuvre étant intimement liée à sa valeur artistique (2).

1. L'exposition comme utilité de la chose corporelle

109 – L'absolutisme du droit de propriété - L'œuvre d'art est une chose corporelle, soumise en tant que tel au droit commun des biens⁴⁷⁸. Or, selon l'article 544 du Code Civil, le droit de propriété admet l'usage le plus complet du bien ; il confère au propriétaire « *une omnipotence absolue, un despotisme entier* »⁴⁷⁹.

Il peut exercer tout acte de jouissance, d'exclusion et de disposition sur le bien⁴⁸⁰. Cela était d'autant plus prégnant que la conception classique du droit de propriété ne s'appliquait qu'aux biens corporels, meubles ou immeubles⁴⁸¹. Elle était de plus la seule conception acceptée à l'époque, alors que la propriété intellectuelle n'en était qu'à ses premiers balbutiements, l'appellation même de « propriété » étant contestée⁴⁸². Les insuffisances des lois révolutionnaires ne laissaient aucun doute à ce niveau, et elles ne constituaient nullement les fondements d'une nouvelle forme de propriété. Les nombreux débats relatifs à la nature du droit d'auteur qui eurent lieu pendant le dix-neuvième siècle portaient d'ailleurs sur l'assimilation du droit d'auteur au droit de propriété de droit commun. Les rédacteurs mêmes du Code Civil affirmaient explicitement l'application du droit commun aux œuvres graphiques et plastiques, en utilisant la solution du droit romain en matière de spécification. C'est ainsi que Portalis reprit la conception des sabinien dans l'exposé des motifs du projet de loi sur la propriété : « *S'il s'agit d'une vile toile animée par le pinceau d'un habile peintre, ou d'un bloc de marbre auquel le ciseau d'un sculpteur aura donné la respiration, le mouvement et la vie, dans ce cas et autres semblables l'industrie l'emporte sur le droit du propriétaire de la matière première* »⁴⁸³. Cette conception a l'avantage de maintenir la

⁴⁷⁸ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 227 (« D'un point de vue non-juridique, au premier regard, une œuvre d'art, c'est un support matériel. C'est la chose corporelle tant convoitée par l'acquéreur potentiel. C'est l'objet matériel dont il espère pouvoir user et abuser comme il le souhaite. D'un strict point de vue juridique, c'est effectivement un "objet matériel considéré sous le rapport du Droit ou comme objet de droits" ») ; WOLKOWITSCH G., *Archives, bibliothèques, musées : statut des collections accessibles au public*, Economica, Aix-Marseille, 1986, p. 22 ;

⁴⁷⁹ MARCADÉ V., *Explication théorique et pratique du Code Civil – Tome II*, 7^{ème} éd., Delamotte et Fils, Paris, 1873, p. 395 ;

⁴⁸⁰ TOULLIER C. B., *Le droit civil française suivant l'ordre du Code, ouvrage dans lequel on a réuni la théorie et la pratique*, T. II, Société Typographique Belge, Bruxelles, 1837, p. 21 ;

⁴⁸¹ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, p. 460 (qui affirme dans un premier temps que « le mot *propriété*, dans son acception la plus générale, exprime le pouvoir souverain et absolu qui appartient à toute personne sur un bien quelconque, corporel ou incorporel, et qui le lui rend *propre* », mais corrige immédiatement cette affirmation, car « dans son acception spéciale et technique, le mot *propriété* ne s'applique qu'au droit de la personne sur les objets corporels, meubles ou immeubles, qui lui appartiennent ») ;

⁴⁸² PFISTER L., « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, pp. 123-125 ; voir également : BOUCHET-LE MAPPIAN E., *op. cit.*, pp. 87-89 ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 146 ;

⁴⁸³ PORTALIS J-E-M, *Exposé des motifs du projet de loi sur la propriété – Titre II, Livre II du Code Civil, présenté le 26 nivose An XII, in Écrits et discours juridiques et politiques*, PUAM, Aix-en-Provence, 1988, p. 125 ;

prééminence du travail de l'artiste. Mais nous savons qu'elle ne fonde ni plus ni moins qu'un droit de propriété corporelle sur l'objet qui a été créé.

Cela explique le fondement des solutions qui ont été appliquées en matière graphique et plastique, tant pour l'exposition que pour la reproduction, comme nous le verrons par la suite. Dans tous les cas, le droit commun triomphe et les dispositions des lois spéciales ne suffisent pas à dégager la propriété incorporelle de l'artiste. Il est donc parfaitement logique que l'exposition soit rattachée au droit de propriété corporelle. L'œuvre est en effet soumise au « *despotisme complet* » du propriétaire du support de l'œuvre⁴⁸⁴.

110 - La liberté du propriétaire de l'œuvre - L'exposition constitue l'un des usages les plus élémentaires du bien.

Elle relèvera avant tout de l'*usus* du droit de propriété. Le propriétaire a la faculté de conserver « jalousement » l'œuvre ou bien l'exposer à la vue de tout venant⁴⁸⁵. Il est également libre de l'exposer gratuitement à tout public, comme de la réserver à un cercle restreint. L'exposition relèvera dans ce cas du *fructus*. Le propriétaire est en effet libre d'organiser des expositions payantes, en présentant les œuvres qu'il possède moyennant une contrepartie financière. Seul l'*abusus* pourra éventuellement être limité par le droit de l'auteur, et le droit d'exposition ressurgit alors au sein des prérogatives de ce dernier (*cf. infra.*). Autrement, tout autre pouvoir d'ordre naturel est reconnu au propriétaire de l'œuvre.

Ces principes connurent des développements substantiels en matière de propriété immobilière dans la doctrine du dix-neuvième siècle. Le droit de se « clore » fut ainsi reconnu comme un dérivé du droit de propriété⁴⁸⁶, jusque parmi les détracteurs de la propriété privée⁴⁸⁷. L'article 647 du Code Civil le prévoit expressément en matière de servitude, spécialement au niveau des droits de passage et de vaine pâture⁴⁸⁸. Le champ d'application de ce droit s'étendra par la suite à mesure que de nouvelles atteintes pouvaient être portées aux biens. C'est bien la preuve qu'il existe un droit d'exposition pour tout bien corporel, mobilier ou immobilier. La question ne cessera de ressurgir en matière d'image des biens, spécialement

⁴⁸⁴ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, pp. 462-464 (citant d'ailleurs l'opinion de Pothier en matière artistique) ;

⁴⁸⁵ POUILLET E., *ibid.* ;

⁴⁸⁶ AUBRY C. et RAU C., *Cours de droit civil français*, T. I., 2^{ème} éd., Meline, cans et comp., Bruxelles, 1850, p. 190 (« Le droit qu'a le propriétaire de dénaturer la chose qui lui appartient et d'en jouir à l'exclusion de tous autres lui donne la faculté de clore ses fonds ») ; BOILEAU J. M., *Commentaire sur le Code Civil*, T. I, 4^{ème} éd. (revue et augmentée par F. F. PONCELET), Joubert, Paris, 1839, p. 457 ; LOCRE J. G., *Esprit du Code Civil*, T. VII, Imprimerie de Doublet, Paris, 1814, pp. 396-398 ; TOULLIER C. B., *op. cit.*, p. 37 ; TROPLONG R.-T., *Droit civil expliqué – De la prescription*, T. I, 4^{ème} éd., Charles Hingray, Paris, 1857, p. 159 ;

⁴⁸⁷ PROUDHON P. J., *Qu'est-ce que la propriété ? Ou recherches sur le principe du droit et du gouvernement*, Garnier Frères, Paris, 1849, p. 108 (« Ce qui rend la propriété chose délectable [...] c'est la faculté de [...] l'exploiter à son plaisir, de s'y retrancher et de s'y clore, d'en excommunier les humains, comme dirait Monsieur Pierre Leroux ; en un mot, d'en faire tel usage que la passion, l'intérêt, le caprice même, suggèrent ») ;

⁴⁸⁸ Art. 647 Code Civil : « Tout propriétaire peut clore son héritage, sauf l'exception portée en l'article 682. » ; l'exception porte sur le droit de passage nécessaire pour l'accès aux fonds voisins ; tout autre acte est donc permis au propriétaire, y compris celui de dissimuler sa demeure ;

avec le développement de la photographie⁴⁸⁹. Le droit de se clore, en érigeant de hauts murs autour de sa demeure afin de la soustraire aux regards et aux photographes, connaîtra alors de nouveaux développements. Ce droit sera alors considéré comme une limite à la liberté de reproduire l'image des biens⁴⁹⁰. Une abondante jurisprudence interviendra à ce niveau, notamment avec l'exemple des châteaux clos de murs⁴⁹¹, fixant la limite entre la liberté de reproduire les paysages et le respect des droits de propriété immobilière.

N'est-ce pas à nouveau faire usage du droit d'exposition sur un bien immobilier ? L'exposition d'un bien est en effet le préalable nécessaire à toute reproduction. Seul le propriétaire peut en déterminer la portée⁴⁹². Il ne saurait en aller autrement en matière mobilière, spécialement en matière d'œuvres d'art⁴⁹³. Cela est d'autant plus vrai qu'un bien mobilier est aisé à dissimuler.

2. L'intérêt de l'exposition comme utilité de l'œuvre

111 - La valeur économique de l'œuvre - De surcroît, il faut avoir à l'esprit que le support de l'œuvre graphique ou plastique représente une immense valeur.

Réalisée souvent en un seul exemplaire, difficilement reproductible à l'identique, l'objet est doté d'une valeur esthétique qui se monnaie fort cher, faisant ainsi toute la définition de « l'œuvre d'art ». Elle constitue une « *création singulière par sa réalisation* »⁴⁹⁴. L'exécution personnelle des mains de l'artiste est un élément substantiel de la qualification des œuvres d'art en tant qu'objet de propriété artistique⁴⁹⁵ ; le support original en est doté

⁴⁸⁹ KAYSER P., « L'image des biens », *D.*, 1995, Chr., p. 291 ;

⁴⁹⁰ Voir la doctrine moderne sur le rapport entre le droit à l'image des biens et le droit de se clore : BENABOU V. L., « La propriété schizophrène, propriété du bien et propriété de l'image du bien », *Droit et Pat.*, n° 91, mars 2001, p. 90 ; BRUGUIÈRE J.-M., *L'exploitation de l'image des biens*, Victoires Éditions, Paris, 2005, pp. 67-69 ; DEUMIER P., « Le contrôle de l'image des biens en droit privé », in *L'image*, Association Henri Capitant, Journées Nationales, T. VII, Dalloz, 2005, p. 70 ; RAVANAS J., « Retour sur quelques images », *D.*, 2002, Chroniques, pp. 1502-1505 ; SIIRIAINEN F., « Une autre image de "L'image des biens" ... et de la propriété », *CCE*, 2004, étude 35, p. 24 ;

⁴⁹¹ Voir les exemples cités par : DUCREY G. et LANCRENON T., « Dessine-moi une maison ! », *Gaz. Pal.*, novembre-décembre 2000, Doctrine, pp. 2231-2241 ; KAYSER P., *op. cit.*, p. 293 ; VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M., *La propriété littéraire et artistique – Extrait du Juris-Classeur Civil - Annexes*, Librairie des Juris-Classeurs – Editions Godde, Paris, 1929 Div. N, p. 8 ;

⁴⁹² BIGEON A., *La photographie et le droit*, Charles Mendel, Paris, 1893, 305p. (« l'image [d'un bien] ne peut être livrée à la publicité que s'il plaît à celui auquel il appartient, et seulement sous son autorisation ») ;

⁴⁹³ BREDIF E., *op. cit.*, p. 29 (« On est libre de ne pas exposer l'œuvre ; on est libre aussi de ne la produire que sous réserve, et notamment d'interdire à qui que ce soit d'en prendre des reproductions ; c'est la conséquence du droit de propriété matérielle qu'on a sur le tableau ou sur le dessin, et la loi sur le droit des auteurs n'a rien à faire ici ») ;

⁴⁹⁴ PONTIER J.-M., « La notion d'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 1416 ;

⁴⁹⁵ GAUBIAC Y., *op. cit.*, pp. 365-366 (« L'œuvre unique ou presque (gravures) est celle qui porte, si l'on peut dire, l'empreinte matérielle de l'épiderme. Le peintre a dû toucher la toile, comme l'auteur d'une gravure doit corriger et signer tous les exemplaires numérotés. ») ; WALRAVENS N., *op. cit.*, pp. 213-216 ;

d'une forte valeur symbolique, à l'inverse des autres types de création⁴⁹⁶. C'est là toute la spécificité des œuvres autographiques⁴⁹⁷. D'un point de vue juridique, l'exemplaire original (et souvent unique) de l'œuvre constitue un corps certain⁴⁹⁸. L'acte de vente de cet exemplaire sera alors le principal mode d'exploitation pour l'artiste⁴⁹⁹. La copie de l'œuvre ne représente qu'un intérêt secondaire⁵⁰⁰. L'acheteur sera souvent mu par la volonté de posséder ce support unique, pour laquelle il voue un respect certain. Le rapport qu'il entretient avec l'œuvre est souvent teinté d'un grand individualisme, fondé sur la possession pleine et entière d'un objet d'essence unique⁵⁰¹. L'exposition « privée » correspond à un acte d'usage procurant une jouissance intellectuelle de l'œuvre à l'acheteur⁵⁰². On comprend pourquoi l'acheteur peut seul décider de partager ou non cette jouissance avec des tiers. Il s'agit donc d'un rapport de propriété corporelle sous tous ses aspects.

Le propriétaire est donc légitime à exercer tout acte sur l'œuvre. Le droit de tenir l'œuvre « sous clef » sera le plus essentiel. L'acheteur recherche bien souvent la jouissance exclusive et personnelle de l'œuvre. Au-delà, celle-ci pourra aussi représenter un grand intérêt pécuniaire, en fonction de sa valeur. Le propriétaire pourra alors faire bénéficier des tiers de l'exposition de l'œuvre, moyennant rétribution de leur part. Le droit d'« exhibition » représente donc une valeur potentielle considérable, un bien à part entière, si l'on recourt à la conception moderne, dont le propriétaire a intérêt à se réserver la jouissance.

⁴⁹⁶ [Anonyme], « Droit d'auteur et droit de propriété », *LDA*, juillet 1941, pp. 75-76 ; DESBOIS H., *La propriété littéraire et artistique*, Armand Colin, Paris, 1953, pp. 10-11 et p. 27 ; *Le droit d'auteur en France*, *op. cit.*, p. 13 (note de bas de page : « Les manuscrits n'ont, considérés en eux-mêmes, de valeur que pour les collectionneurs d'autographes et les historiens de la littérature ») ; FRANÇON A., *op. cit.*, p. 214 (Une simple partition musicale ne représentera rien pour le public) ;

⁴⁹⁷ HEINICH N., *Faire voir*, *op. cit.*, p. 11 ;

⁴⁹⁸ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 141 (« Chose corporelle déterminée dans sa matérialité, spécifiée dans son individualité ») ; voir, en matière artistique : CORNU M., *Le droit culturel des biens*, *op. cit.*, p. 84 ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 54 ;

⁴⁹⁹ DE LAMARTINE A., *Rapport sur la propriété littéraire*, présenté à la Chambre des députés le 13 mars 1841, in *Tribune de M. De Lamartine ou études oratoires ou politiques*, T. II, Firmin Didot, Paris, 1849, pp. 27-28 (« Le tableau d'un peintre, la statue d'un sculpteur, sont un fait palpable matériel et unique de propriété, qui se transmet du vendeur à l'acquéreur avec l'évidence et la simplicité d'une transaction ordinaire. La livraison de l'objet prouve la vente, et ce premier et souvent unique exemplaire de l'œuvre artistique se vend, par cette raison, autant que la pensée et le travail entiers du statuaire et du peintre ») ; RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 74-77 ; voir également : DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 27-29 ;

⁵⁰⁰ DE LAMARTINE A., *ibid.* ; DESURMONT T., *op. cit.*, T. I, p. 14 ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 44 ; voir cependant : CORNU M., *Le droit culturel des biens*, *op. cit.*, pp. 84-85 (s'agissant des exemplaires produits en série limitée, numérotés et identifiables les uns par rapport aux autres, ce qui en fait des corps certains) ;

⁵⁰¹ BONDIA-ROMAN F., *op. cit.*, p. 60 (le propriétaire se réserve la « jouissance spirituelle » de l'œuvre d'art) ; CORNU M., « L'image des biens culturels : les limites de l'appropriable », *op. cit.*, p. 531 ; GAUTIER P.-Y., « L'art et le droit naturel », *op. cit.*, p. 211 (« le rapport avec l'œuvre d'art est tout entier de possession, presque physique, émotion unique pour un objet unique ») ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 126 ;

⁵⁰² GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 260 (« L'amateur d'art achète une toile pour un Rembrandt ou un Corot et la place au sein de sa collection avec amour, ou avec la satisfaction d'un bon placement. ») ;

112 - Propriété corporelle de l'œuvre et droit d'auteur - Si le doute a longtemps subsisté quant à la cession éventuelle du droit de reproduction avec le support, la question ne se posait pas pour l'exposition.

Le droit commun pouvait seul s'appliquer, en l'absence de toute disposition spéciale. L'artiste devenait le premier propriétaire de l'œuvre créée, en tant que premier possesseur et spécificateur de la matière. Une fois l'œuvre achevée, son seul profit provenait de la vente. Celle-ci emportait tous les effets d'un transfert de propriété mobilière. Certains auteurs ont même estimé que l'acte de vente était l'une des prérogatives de l'auteur au titre de la propriété artistique⁵⁰³. Cela nous prouve à nouveau que la propriété intellectuelle, contestée dans sa nature pendant le dix-neuvième siècle⁵⁰⁴, n'était pas encore suffisamment affirmée et affermie pour pouvoir s'appliquer aux œuvres graphiques et plastiques. Cette conception connaît encore des partisans à l'heure actuelle, mais qui en tirent des conclusions bien différentes⁵⁰⁵. Nous souscrivons dès maintenant à cette conception, tant il semble essentiel d'intégrer le droit de vendre l'œuvre dans le champ du droit d'auteur. C'est là prendre en compte la nature des œuvres artistiques, qui ne peuvent être que des choses corporelles.

Pour revenir au dix-neuvième siècle, l'exposition peut jouer une fonction particulière pour la vente de l'œuvre, en présentant l'œuvre à ses acheteurs potentiels, ou plus simplement en valorisant la cote de l'artiste.

C. L'EXPOSITION, OFFRE DE VENTE DANS LES RELATIONS ENTRE ARTISTES ET MARCHANDS D'ŒUVRES D'ART

113 - L'exposition était considérée dans bien des cas comme un acte préalable à la vente⁵⁰⁶. Sous diverses formes, il s'agissait d'un acte essentiel pour présenter l'œuvre au public. Cela est logique puisqu'il s'agit d'un moyen de divulgation de l'œuvre. Dans le cas le plus emblématique, l'exposition sera réalisée au cours d'une mise aux enchères publiques, en prélude immédiat aux offres d'achat. Il s'agit donc d'une pratique essentielle au sein du marché de l'art (1). De ce fait, elle pouvait faire l'objet de conventions particulières entre les artistes et les marchands (2).

⁵⁰³ DE LAMARTINE A., *ibid.* ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, p. 13 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, pp. 151-153 (estimant que le droit de vente conféré à l'artiste est le complément nécessaire de son droit de reproduction) ;

⁵⁰⁴ PFISTER L., « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXème siècle », *op. cit.*, pp. 117-207 ;

⁵⁰⁵ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 28-29 (« le droit "corporel" sur l'œuvre d'art est un droit d'exploitation, équivalent aux droits sur les autres œuvres, la différence de régime étant que l'un s'épuise par le premier usage : *usus/abusus i. e.* vente de la chose [...] alors que les autres sont sources de fruits civils constants ») ;

⁵⁰⁶ BALLETT A., *op. cit.*, p. 55 ;

1. L'exposition au cœur du marché de l'art

114 - Le développement des marchands d'œuvres d'art - Ces derniers apparurent au début du dix-neuvième siècle et sont rapidement devenus des intermédiaires incontournables pour les artistes⁵⁰⁷. Plusieurs d'entre eux marquèrent l'histoire et forgèrent la réputation d'une profession chargée de découvrir des talents ; tel est le cas pour Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard et plus tard Daniel Henry Kahnweiler ou encore Léo Castelli⁵⁰⁸. « Exploitants », gestionnaires d'une galerie, ces marchands se chargent de vendre les œuvres pour le compte des artistes. Ils développent de vastes réseaux, font d'importants investissements et recourent à toutes sortes de moyens de publicité pour les faire connaître⁵⁰⁹, comme l'édition d'ouvrages relatifs à un artiste particulier⁵¹⁰. Certains se chargeaient également d'assurer la reproduction de l'œuvre en plusieurs exemplaires destinés à la vente. Tel est le cas pour les statues de bronze, où la reproduction en série est facilitée par la nature de l'œuvre. On parle alors d'« éditeurs artistiques ».

115 - L'exposition et le marché de l'art - Qu'il s'agisse de marchands d'art ou d'éditeurs artistiques, l'exposition était naturellement un moyen de publicité des plus efficaces.

Elle constitue le « *plus puissant moyen de préparation à la vente* » des œuvres⁵¹¹. La simple « mise en vitrine » dans la boutique du marchand vaut déjà actionnement de l'exposition ; elle est nécessaire pour assurer le respect des obligations du marchand ou de l'éditeur⁵¹². L'impact de cette pratique sur le public peut déjà être très fort et dépasser la simple relation à l'acheteur ; nous renvoyons à l'exemple de la rue Laffitte, décrit par Théophile Gautier, pour en avoir une idée. Mais l'obligation du marchand peut aussi inclure l'organisation d'expositions temporaires, sans nécessairement poursuivre de but lucratif. Du moins, celui-ci n'était pas « immédiat ». Même si l'objectif final du marchand est de vendre l'œuvre, l'exposition pourra simplement servir à faire connaître l'artiste auprès des amateurs. Il peut aussi s'agir d'expositions « de groupe », où les œuvres de plusieurs créateurs sont confrontées les unes aux autres face au public, ou d'expositions individuelles, réservées à un seul créateur. Ces expositions ont des retombées essentielles pour les amateurs et surtout pour les auteurs. Elles permettent de cultiver le goût du public, de développer sa critique, enfin de faire connaître les œuvres. Outre le fait qu'elles rapprochent les œuvres des acheteurs, elles

⁵⁰⁷ VERGNAUD P., *Les contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux*, Rousseau Frères imprimeurs, Bordeaux, 1958, pp. 11-12, et « Les droits du peintre sur son œuvre », *JCP – G*, 1966, I, p. 263 ;

⁵⁰⁸ MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *Le marché de l'art contemporain*, La Découverte, Coll. Repères, Paris, 2006, p. 43 ;

⁵⁰⁹ BENHAMOU F., *L'économie de la culture*, La Découverte, Coll. Repères, Paris, 1996, pp. 42-43 ; SARRAUTE R., « Peintres et marchands de tableaux », *Gaz. Pal.*, 1965, Doctrine, p. 92 ;

⁵¹⁰ POLLAUD-DULIAN F., « Les contrats entre peintres et marchands ou galeries d'art », 1^{ère} partie, *Droit et Pat.*, n° 122, janvier 2004, p. 20 (citant l'exemple de Gersaint, marchand de Watteau, qui se présentait comme son « ami » et biographe officiel dans un ouvrage aujourd'hui critiqué par les historiens) ;

⁵¹¹ VERGNAUD P., *op. cit.*, p. 38 et p. 86 ;

⁵¹² T. Civ. Seine, 5 janvier 1921, *Roulleau c./ Baguès*, *DA*, mai 1921, pp. 57-58, et mars 1923, pp. 22-23 ;

concourent à accroître la réputation de l'artiste⁵¹³. Mal gérées, elles peuvent aussi nuire à celle-ci, notamment par une fréquence excessive⁵¹⁴. Dans tous les cas, cette réputation aura un impact sur le prix de vente de ses œuvres futures.

Les expositions officielles sont de ce fait les plus recherchées et les plus déterminantes, comme celle du Salon officiel, qui sera suppléée par le Salon des refusés, tant la demande était importante.

2. L'exposition dans les contrats entre artistes et marchands d'œuvres d'art

116 - Les contrats entre peintres et marchands d'art - Les usages faisant leur œuvre, de véritables contrats ont vu le jour dans les relations entre artistes, marchands d'art et éditeurs artistiques.

Ces contrats sont souvent conclus oralement et relèvent davantage de la bonne foi des parties, ce qui ne facilite pas la compréhension et la clarté de leurs relations⁵¹⁵. Leurs « dispositions » pouvaient varier en fonction du type de contrats, de la réputation du peintre, des pratiques et de la notoriété du marchand. Des tentatives de « codification » des usages ont eu lieu, afin de proposer des contrats types par écrit. Certains prévoyaient ainsi le transfert de propriété des œuvres au marchand. D'autres se limitaient à louer des espaces d'exposition aux artistes. D'autres encore s'analysaient comme des contrats de mandat, où le marchand fait réellement office d'intermédiaire entre l'artiste et l'acheteur. Il se rémunère par une commission sur le prix de vente, qui était souvent de 33%. Enfin, il peut encore s'agir de véritables contrats de mécénat et même de commande, lorsque des œuvres prédéterminées sont demandées à l'artiste⁵¹⁶. Dans la plupart des cas, le marchand, subrogé dans les droits de l'artiste, est investi d'une exclusivité sur tous les moyens propres à assurer la vente de l'œuvre. Cela est particulièrement le cas lorsque le contrat prévoit un transfert de propriété des créations au marchand⁵¹⁷. Le droit de reproduction fut même considéré comme tacitement cédé, en tant que moyen d'exploitation profitable au marchand (*cf. infra.*).

⁵¹³ [Anonyme], « Le droit d'exposer en public une œuvre d'art », *Le Droit d'Auteur*, novembre 1937, p. 122 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 277-279 ;

⁵¹⁴ VERGNAUD P., *Les contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux*, *op. cit.*, p. 38 ;

⁵¹⁵ POLLAUD-DULIAN, « Les contrats entre peintres et marchands ou galeries d'art », *Droit et Pat.*, n° 122, janvier 2004, pp. 20-27, p. 20 et pp. 22-23 (la tendance la plus récente semble toutefois évoluer vers plus de contrats écrits) ;

⁵¹⁶ Pour plus de détails, voir les classifications établies par M. VERGNAUD et par M. POLLAUD-DULIAN dans l'ouvrage et l'article précités ;

⁵¹⁷ POUILLET E., *op. cit.*, pp. 300-301 ;

117 - L'exposition dans les contrats entre peintres et marchands d'art - En tant que pratique publicitaire, l'exposition pouvait faire l'objet de dispositions particulières au sein des différents types de contrat⁵¹⁸. Celles-ci sont de deux ordres.

D'une part, il est souvent mis à la charge de l'artiste une obligation de ne pas exposer. L'idée est que le marchand doit jouir d'une exclusivité dans la vente des œuvres, ce qui inclut les moyens de publicité. L'artiste ne saurait être la source d'une concurrence qui nuirait au travail du marchand. Il doit donc renoncer à toute exposition autre que celles qui sont organisées par son mandataire. Exceptionnellement, il peut lui demander l'autorisation de participer à une exposition de groupe ; mais cette autorisation ne pourrait être accordée pour une exposition individuelle, monopole du marchand. D'autre part, le marchand est chargé d'une obligation de faire, et plus précisément d'une obligation de moyen. Il doit ainsi user de tout moyen propre à assurer la vente des œuvres de l'artiste. L'exposition constitue l'objet principal de cette obligation, ne serait-ce que par l'accrochage dans la galerie ou la boutique. L'organisation d'expositions temporaires sera aussi un moyen jugé efficace et pourra être exigé par l'artiste. Elle permettra également au marchand de réaliser une spéculation sur le prix des œuvres, en fonction de la réputation de l'artiste, dont il a la charge⁵¹⁹. Il veillera ainsi à ne pas multiplier le nombre d'expositions, afin de maintenir la cote de l'artiste à un niveau suffisant⁵²⁰. Il est donc logique que l'exclusivité soit conférée au marchand sur tous les moyens de publicité. Cette exclusivité s'étend jusqu'à l'édition et la vente des catalogues d'exposition⁵²¹. La responsabilité du marchand pourra être engagée en cas de non-respect de cette obligation d'exposition⁵²². Le préjudice peut aussi découler d'une mauvaise présentation des œuvres dans la galerie, laquelle porterait atteinte à leur intégrité. A ce niveau, nous renvoyons aux développements à venir relatifs au droit moral (*cf. infra.*).

De manière générale, ces contrats types se dispensent de toute cession des droits de l'auteur. Nous sommes bien dans une hypothèse où seul le droit commun s'applique. L'exposition ne fut donc pas envisagée comme un droit que l'artiste pourrait se réserver. Même les plus fervents défenseurs du droit d'exposition admettaient qu'il soit tacitement cédé

⁵¹⁸ VERGNAUD P., *Les contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux, op. cit.*, p. 29 (contrats sans transfert de propriété des œuvres, avec livraison facultative des œuvres), pp. 37-38 et pp. 41-42 (contrat sans transfert de propriété avec livraison obligatoire des œuvres), pp. 85-86 et pp. 89-93 (contrat avec transfert de propriété de toute la production de l'artiste moyennant le paiement périodique d'une somme d'argent), pp. 114-116 et pp. 133-134 (contrat avec transfert de propriété de toute la production de l'artiste moyennant le paiement d'un prix d'achat) ;

⁵¹⁹ SARRAUTE R., « Peintres et marchands de tableaux », *Gaz. Pal.*, 1965, Doctrine, pp. 92-95 ;

⁵²⁰ VERGNAUD P., *Les contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux, op. cit.*, p. 38 (« trop fréquentes, [les expositions] lassent le public, faussent les cours, introduisent des perturbations extra-artistiques et extra-commerciales qui risquent de porter un préjudice très grave au peintre ») ;

⁵²¹ POUILLET E., *op. cit.*, p. 46 (citant à l'appui un arrêt de la Cour d'Appel de Paris, en date du 1^{er} avril 1867, ayant statué en ce sens) ;

⁵²² T. Civ. Seine, 5 janvier 1921, *Rouilleau c./ Baguès, DA*, mars 1923, p. 23 (« Attendu qu'il est inadmissible de soutenir que la nécessité de l'exposition de l'œuvre de l'artiste, nécessité qui apparaît comme étant de l'essence du contrat d'édition, puisse être réalisée par une reproduction photographique ; [...] qu'il est donc de toute nécessité, et ceci même dans l'intérêt de l'éditeur et de l'artiste, que les épreuves des œuvres éditées soient exposées et soumises en nature à l'appréciation du public ») ;

au marchand⁵²³. Plus encore, elle peut lui être défendue, dans son intérêt et dans celui du marchand. Celui-ci, qui en a l'exclusivité, pouvait indirectement en tirer profit. L'exposition apparaît comme un acte essentiel dans la vie de l'auteur, mais aussi comme une source de profit indirecte. En faisant connaître l'artiste et ses créations au public, elle se répercutera en effet sur le prix de vente de celles-ci. L'exposition révèle ainsi l'intérêt commun du contrat qui lie le marchand et l'artiste, caractéristique essentielle des relations qu'ils entretiennent⁵²⁴.

118 - L'exposition comme offre de vente - Au niveau contractuel, l'exposition constitue le vecteur d'une *offre*⁵²⁵, que l'on peut décomposer en *offre de contracter* ou *offre d'entrer en pourparlers*, selon les conditions de présentation⁵²⁶.

Dans le premier cas, l'œuvre est présentée directement aux acheteurs potentiels en compagnie du prix que le marchand a fixé. Dans ce cas, l'acheteur devrait se contenter d'accepter l'offre, en payant le prix convenu. Toute autre sera la deuxième situation, l'offre d'entrer en pourparlers. L'œuvre est alors exposée sans aucune indication quant à sa valeur pécuniaire, laissant ainsi le champ libre à des négociations entre le marchand et les acheteurs potentiels. Dans tous les cas, les contrats qui règlent les conditions d'exposition des œuvres sont entièrement régis par le droit commun. Le droit d'auteur n'a pas à s'appliquer aux rapports que l'artiste entretient avec le marchand. Le droit moral pourra exceptionnellement être mobilisé si les conditions d'exposition de l'œuvre portent atteinte à son intégrité, ou si le nom de l'auteur n'est pas mentionné. En l'absence de tout droit d'exposition sous la législation révolutionnaire, il est évident que l'idée d'une réserve de principe au profit de l'auteur n'était même pas envisagée. Seule comptait la loi des parties au contrat. Encore aujourd'hui, l'exposition préalable à la vente de l'œuvre pourrait être considérée comme une exception au droit patrimonial, ne serait-ce qu'au nom de la distinction des droits de propriété et parce que l'auteur est suffisamment rémunéré par cet acte d'exploitation⁵²⁷.

119 - Les contrats d'édition artistique - Il nous faut dire un mot sur une catégorie de contrats à part : les contrats dits d'« édition artistique ».

Ces conventions étaient fondées sur la même cause que les précédentes, à savoir vendre la production de l'auteur, à la différence que celle-ci est reproduite en série. L'éditeur avait ainsi la charge de tirer de nouveaux exemplaires de l'œuvre puis de les proposer à la vente. Si l'artiste restait propriétaire du modèle original, l'éditeur avait en revanche la propriété des copies. La rémunération du premier se faisait alors grâce à une cession du droit

⁵²³ DEMANGE R., *op. cit.*, p. 79 ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, p. 55 ;

⁵²⁴ POLLAUD-DULIAN F., « Les contrats entre peintres et marchands ou galeries d'art », 2^{ème} partie, *Droit et Pat.*, n° 123, février 2004, pp. 25-26 ;

⁵²⁵ CORNU G., *Vocabulaire juridique, op. cit.*, pp. 634-635 (« Manifestation de volonté, expresse ou tacite, par laquelle une personne propose à une ou plusieurs autres (déterminées ou indéterminées) la conclusion d'un contrat à certaines conditions » ou également « objet de la proposition de contracter ») ;

⁵²⁶ VOIRIN P. et GOUBEUX G., *Droit civil*, T. I, 28^{ème} éd., LGDJ, Paris, 2001, p. 332 ;

⁵²⁷ DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 83-87 ;

de reproduction, exactement comme en matière littéraire. Nous savons maintenant que cette pratique est l'une des plus anciennes au monde en matière artistique.

L'intérêt de ce type de contrat est de laisser une plus grande liberté aux parties en matière d'exposition. Ainsi, l'artiste comme l'éditeur pouvait librement exposer l'œuvre, à charge pour l'autre partie de prêter l'original ou une copie de celle-ci. Cette possibilité est prévue dans le modèle de contrat que proposa l'Association Littéraire et Artistique Internationale en 1907, lors d'une tentative de codification des usages⁵²⁸. Cette liberté laissée aux parties s'explique par la nature du contrat. L'édition suppose la reproduction de l'œuvre en série, même si celle-ci est limitée. Il n'y a donc pas lieu d'établir une quelconque exclusivité au profit du vendeur. Celle-ci ne vaut que lorsque l'œuvre se concrétise en un exemplaire unique et ne concerne donc que les marchands d'art. Par conséquent, chaque partie peut disposer d'exemplaires afin de participer à des expositions⁵²⁹. Si le paradigme matérialiste continue de triompher en ce qui concerne les marchands d'art, le cas des éditeurs artistiques marque donc une spécificité. En effet, l'exposition y est implicitement reconnue comme un moyen d'exploitation indirect de l'œuvre dont peut bénéficier l'auteur, indépendamment de la remise du support original. Rappelons cependant qu'il n'en est pas juridiquement dessaisi, droit de reproduction étant seul cédé. L'acte de vente de l'œuvre reste donc le principe et l'exploitation intellectuelle l'exception.

Mais l'exposition, loin de constituer une simple offre de vente, joue également un rôle considérable dans la réception de l'œuvre. Cette fonction éminemment artistique est essentielle pour l'artiste. C'est pourquoi une partie de la doctrine estima qu'il s'agissait d'une prérogative du droit d'auteur (*cf. infra.*).

D. L'EXPOSITION, CAUSE DES CONTRATS DE PRÊT À USAGE DES ŒUVRES D'ART

120 - Les expositions à vocation artistique - Hormis le cas des offres de vente, l'exposition était couramment pratiquée dans un but strictement artistique. Un auteur s'est particulièrement intéressé à ce type d'expositions au début du siècle dernier. Il s'agit de Copper-Royer, dans son ouvrage de référence *L'art et le droit*⁵³⁰. L'auteur réserve des développements substantiels sur les musées publics et l'organisation d'expositions artistiques.

Comme nous l'avons vu, le Salon officiel avait survécu à la Révolution et inspirait de nouvelles initiatives tant à Paris qu'en province. De même, les expositions à caractère industriel ou commercial se développèrent considérablement au dix-neuvième siècle, avec

⁵²⁸ [auteur anonyme], « Le contrat d'édition – état actuel de la question », *LDA*, juillet 1907, pp. 81-84 ;

⁵²⁹ « Le contrat d'édition – état actuel de la question », *ibid.*, p. 84 (Annexe - Projet de contrat d'édition en matière d'œuvres plastiques, art. 9 : « L'auteur pourra, à charge de prévenir l'éditeur à l'avance, lui réclamer une épreuve de l'œuvre, pour la faire figurer dans les expositions artistiques auxquelles il désirerait participer. [...] L'éditeur aura, de son côté, la faculté de faire figurer l'œuvre dans les expositions auxquelles prend part sa maison ») ;

⁵³⁰ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 560-576 ;

l'exemple emblématique des expositions universelles. Les Beaux-Arts y firent leur entrée assez rapidement. Des expositions artistiques étaient également organisées par des galeries privées, des amateurs ou par les artistes eux-mêmes. Enfin, elles pouvaient aussi être le fait d'une initiative publique, destinée à faire connaître les dernières créations dans les domaines de la peinture et de la sculpture⁵³¹. De la même façon que pour les expositions destinées à la vente, ces événements représentaient un intérêt considérable pour les amateurs et les artistes. Ces derniers pouvaient en effet y faire connaître leurs créations et se soumettre à la critique publique. Le prix de vente de leurs œuvres s'en ressentait nécessairement, ce qui intéressait également les propriétaires des tableaux ou statues. Nous sommes ici confrontés à l'hypothèse la plus appropriée pour l'application du droit d'exposition. En effet, il semble, encore à l'heure actuelle, que ce droit ne s'appliquerait pas lorsque l'exposition est effectuée aux fins de vendre l'œuvre. Il ne concernerait alors que les expositions où l'œuvre est appréciée pour sa valeur artistique. Du reste, c'est la conception plus étroite qu'a retenue le droit canadien, puisque le droit patrimonial ne s'y applique que lorsque l'œuvre est présentée dans le cadre d'une exposition à caractère artistique (*cf. supra.*).

Reste à savoir comment ce type d'expositions a pu être appréhendé par le droit positif à l'époque des lois révolutionnaires.

121 - Le droit d'exposition du propriétaire de l'œuvre - La solution appliquée coule de source, eu égard aux développements précédents : seul le propriétaire du support de l'œuvre était habilité à autoriser une telle présentation publique.

L'artiste encore propriétaire de ses œuvres pouvait sans difficulté les apporter pour l'exposition. En revanche, dans le cas contraire, il ne saurait s'opposer à ce que le nouveau propriétaire autorise cette exposition. Certains auteurs, comme nous le verrons, ont pu estimer que le premier cas de figure relevait du monopole d'exploitation de l'artiste. Si l'affirmation avait du sens au dix-neuvième siècle, au regard de la théorie classique du droit de propriété, nous verrons qu'elle n'a nullement perdu de sa pertinence, en dépit même de la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle. Par conséquent, l'exercice de ce droit d'exposition se faisait par le biais d'un contrat de prêt à usage, antérieurement appelé contrat de « commodat »⁵³², régi par les articles 1875 à 1879 du Code Civil. Cette qualification sera surtout retenue dans le cas des expositions privées, où une tierce personne se chargeait de l'organisation. Les expositions publiques étaient en effet d'un genre différent, puisque les propriétaires étaient eux-mêmes appelés à apporter les œuvres dans les locaux alloués à l'événement. Certaines décisions ont pu retenir d'autres qualifications ; ainsi, de tels contrats ont été qualifiés de dépôt, de bail ou encore de contrat innomé⁵³³. Ces divergences ne sont pas d'un grand intérêt pour notre étude. Le contrat de commodat, tel que décrit par Copper-Royer,

⁵³¹ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 560-561 (schématisant deux types d'expositions, publiques et privées, dans un souci de simplicité, afin de relever les différences de régime les plus significatives) ;

⁵³² CORNU G., *Vocabulaire juridique, op. cit.*, p. 182 et 714 (« Prêt essentiellement gratuit portant sur un corps certain que l'emprunteur doit restituer en nature après s'en être servi ») ;

⁵³³ Voir les exemples cités par COPPER-ROYER E., *ibid.* ;

semble transcrire le mieux les contrats conclus dans la pratique. Nous nous en tiendrons à cette qualification et aux indications fournies par cet auteur.

122 - Le contrat de prêt à usage ou « commodat » - Les éléments du contrat de commodat sont simples.

Il s'agit d'un contrat unilatéral, où la chose, qualifiable de corps certain en matière artistique, est prêtée pour une durée déterminée à l'emprunteur. Celui-ci doit la restituer sous sa forme initiale au terme du prêt. Ce contrat est généralement conclu à titre gratuit. Enfin, s'agissant de la capacité à prêter, il ne fait aucun doute que le droit d'exposition est un accessoire du droit de propriété du support de l'œuvre⁵³⁴. Le propriétaire sera donc le prêteur, et l'artiste ne pourrait en principe s'y opposer. Certains spécialistes ont pu contester cette vision. Ce sera notamment le cas de Romberg, comme nous le verrons par la suite. Selon lui, un accord devait nécessairement exister entre le propriétaire prêteur et l'artiste auteur de l'œuvre⁵³⁵. Dans tous les cas, il est certain que l'exposition devait se dérouler dans les limites imposées par le droit moral de l'auteur. C'est là un point très important sur lequel nous réservons des développements plus approfondis. Nonobstant le droit moral, les atteintes portées à l'œuvre étaient envisagées au niveau de la responsabilité à l'égard du prêteur⁵³⁶. Ce dernier pouvait ainsi exiger la restitution en valeur de l'œuvre, si elle a été perdue ou détruite, ou plus simplement l'évaluation des dommages qu'elle a subi et la perte de valeur consécutive. Hormis le seul droit moral, le dogme de la matérialité reste de principe, ne serait-ce que par l'attribution du pouvoir d'exposition au propriétaire matériel, mais aussi parce que lui-même ne pouvait en tirer aucun bénéfice, du moins aucun bénéfice direct.

Le seul intérêt pour le prêteur était d'assurer une valorisation de l'œuvre, d'en augmenter la notoriété afin de pouvoir la revendre ultérieurement à un prix plus élevé⁵³⁷. La vente restait donc l'acte d'exploitation type ; l'exposition n'en était qu'un accessoire, un acte préparatoire, un moyen indirect d'en augmenter la valeur. Il était malvenu de tirer un profit pécuniaire de l'exposition, car cela équivaldrait à une pure spéculation. L'accès à l'exposition devait rester le plus large possible, afin que l'opinion publique soit fondée sur de solides bases. Si, de ce fait, il y avait bien spéculation, elle n'était qu'indirecte, le but restant d'augmenter la valeur de l'œuvre, perçue comme un objet corporel, en vue d'une vente éventuelle. C'était là le moyen le plus noble d'apprécier la valeur artistique et de la traduire en valeur pécuniaire.

⁵³⁴ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 564 (« celui-là peut exposer qui est propriétaire de l'œuvre. Le droit d'exposer est en effet un accessoire de l'œuvre, et l'artiste qui vend son œuvre aliène en même temps son droit de l'exhiber en public. Il ne saurait plus s'opposer à une semblable exposition, pas plus qu'il ne saurait à l'inverse contraindre son acquéreur à se dessaisir temporairement de sa chose de manière à ce qu'elle figure à telle ou telle exposition ») ;

⁵³⁵ ROMBERG E., *Etudes sur la propriété artistique et littéraire, op. cit.*, p. 259 ;

⁵³⁶ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 572-574 ;

⁵³⁷ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 562 (« Il peut arriver qu'une œuvre, du fait qu'elle figure à une exposition célèbre acquiert un surcroît de notoriété qui en augmente la valeur pécuniaire ; les catalogues de vente publique ne manquent pas de mentionner que telle œuvre mise en vente a figuré à l'exposition des Cent Chefs-d'œuvre par exemple, ou à telle autre exposition très connue. ») ;

123 - Un circuit fondé exclusivement sur la corporalité - Ce constat vient achever le dispositif. L'œuvre graphique et plastique vaut essentiellement par sa matière ; elle constitue un objet rare, unique, et a valeur de placement pour qui sait l'apprécier et la faire apprécier. Les occasions de présentation publique de l'œuvre n'avaient pour but que d'augmenter la valeur économique de cet objet. L'exposition n'est qu'un moyen comme un autre de parvenir à cette fin. Le résultat de sa mise en valeur se concrétisera lors des ventes successives du support, étant donné qu'il s'agit du principal acte d'exploitation. C'est d'ailleurs pourquoi il apparut légitime d'instaurer le droit de suite par la loi du 20 mai 1920⁵³⁸. On comprend pourquoi la consécration du droit d'exposition vient bouleverser les traditions séculaires du marché de l'art.

Au-delà de ces aspects pécuniaires, les atteintes à l'œuvre se traduiront sur le plan du droit moral pour de multiples raisons, et l'artiste pourra en demander réparation. C'est à ce niveau que le droit d'exposition fut doté d'une dimension morale.

§ 2 – LA POSITION DE LA JURISPRUDENCE : LE DROIT D'EXPOSITION COMME ÉLÉMENT DU DROIT MORAL DE L'AUTEUR

124 - La dimension morale du droit d'exposition - Le droit moral constitue « *la reconnaissance de la souveraineté du créateur de l'œuvre* »⁵³⁹.

Il est le fruit de l'évolution personnaliste du droit d'auteur, perceptible dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et la première partie du vingtième⁵⁴⁰. Cette évolution n'est que la « traduction » juridique du courant romantique, fondé sur l'exaltation de la personnalité, centré sur le « moi » en termes de création⁵⁴¹. L'exposition n'allait pas échapper à l'emprise du droit moral, malgré l'absence de dispositions légales. La jurisprudence puis la doctrine, soucieuses des intérêts moraux de l'auteur, allaient davantage s'y intéresser, en dépit même du droit commun de la propriété et des usages du marché de l'art. Cet intérêt s'explique très simplement. L'œuvre graphique ou plastique peut faire l'objet d'atteintes matérielles. Celles-ci se traduiront automatiquement en atteintes intellectuelles, car elles portent atteinte à l'intégrité même de l'œuvre et à la réputation de l'auteur... encore fallait-il que les œuvres soient exposées. L'exposition apparut rapidement comme un élément indissociable de la vie de l'œuvre. La logique pure l'impose, l'exposition constituant le mode de communication de l'œuvre le plus élémentaire qui soit. C'est pourquoi elle fut appréhendée sous l'angle du droit moral, d'abord par les juges, par « touches successives », puis par la doctrine, qui allait faire

⁵³⁸ Loi du 20 mai 1920 « Frappant d'un droit au profit des artistes, les ventes publiques d'objets d'art », *DP*, 1921, IV, pp. 335-336 (avec l'exposé des motifs et des annotations) ;

⁵³⁹ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, op. cit., p. 19 ;

⁵⁴⁰ EDELMAN B., *La propriété littéraire et artistique*, 4^{ème} éd., PUF, Que sais-je ?, Paris, 2008, pp. 30-31 ;

⁵⁴¹ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, Thèse Montpellier I, 1997, pp. 72-75 ;

son œuvre de systématisation⁵⁴². Plusieurs auteurs sont même allés jusqu'à en faire une prérogative autonome⁵⁴³, opinion qui restera malheureusement isolée. Nous souscrivons à cette vision et considérerons que le droit d'exposition est doté d'une dimension morale. Certains n'ont pas manqué de relever l'extrême incertitude de la notion et surtout l'impossibilité de dresser une liste exhaustive de ses composants⁵⁴⁴.

125 - La construction de la propriété intellectuelle des artistes - Cette appréhension de l'exposition marque une nouvelle étape dans la construction de la propriété intellectuelle de l'artiste.

Ce dernier pourra en effet interdire une exposition qui porterait atteinte à son œuvre et à sa réputation⁵⁴⁵. Par ailleurs, cela ouvrirait le terrain à l'appréhension de l'exposition sous l'angle des droits patrimoniaux. La conception dualiste du droit d'auteur pourrait dès lors être remise en cause. Les droits patrimoniaux et moraux sont en effet étroitement imbriqués. Le droit d'exposition en est la preuve, puisqu'il met en cause à la fois les intérêts patrimoniaux et moraux de l'auteur. Son « histoire » amène à reconsidérer la nature du droit d'auteur. La confusion des dimensions morales et patrimoniales retiendra notre attention dans la deuxième partie de cette étude.

Au niveau du droit moral, l'exposition apparaît au sein de trois de ses éléments constitutifs. Elle peut tout d'abord être assimilée au droit de divulgation de l'œuvre (A). Elle est également un élément primordial pour le droit de paternité de l'œuvre. C'est bien lors de l'exposition que l'œuvre sera ou non attribuée à son auteur (B). Enfin, pour la même raison, l'exposition est aussi liée au droit au respect de l'œuvre (C).

A. LE DROIT D'EXPOSITION ET LE DROIT DE DIVULGATION DE L'ŒUVRE

126 - La divulgation en matière artistique - Le rattachement au droit de divulgation appelle des observations d'une certaine ampleur. La question est en effet d'une grande sensibilité en matière de propriété artistique. L'objet des paragraphes à venir sera d'analyser la polémique que suscita, dans la doctrine, l'exposition au niveau de la divulgation de l'œuvre. Nous laissons de côté le débat relatif à l'épuisement du droit de divulgation, qui nous intéressera davantage dans la deuxième partie. Seule compte ici la vocation publique de la divulgation et l'effet qu'elle exerce sur les droits patrimoniaux. Cette polémique a vivement agité la doctrine et la jurisprudence depuis le dix-neuvième siècle, et ne cesse encore de susciter des

⁵⁴² ESMEIN P., « La jurisprudence et la loi », *RTD-Civ.*, 1952, p. 17 ; voir également : JESTAZ P. et JAMIN C., *op. cit.*, pp. 97-109 ;

⁵⁴³ DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 78-80 ; EL TANAMLI A.-M., *op. cit.*, pp. 156-159 ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, p. 35 ;

⁵⁴⁴ GHEORGHIU-VIERIU C., *Le droit moral de l'auteur*, Sirey, Paris, 1939, pp. 209-210 ;

⁵⁴⁵ GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 278-279 ; HAINNEVILLE R., *Les droits de l'auteur sur son œuvre*, Dalloz, Paris, 1926, p. 115 (affirmant même que toute exposition non autorisée doit pouvoir être interdite sur le fondement du droit moral, même si celui-ci n'est pas atteint) ; POINSARD L., *op. cit.*, p. 97 ;

interrogations⁵⁴⁶. Toute la question est de savoir quand se situe la divulgation d'une œuvre artistique et si cette divulgation fait naître, ou non, les droits patrimoniaux.

Dans un premier sens, l'exposition de l'œuvre pourrait être considéré comme un mode de divulgation de l'œuvre. Ce serait là une solution logique, puisqu'il s'agit d'une mise en contact avec le public. La jurisprudence n'a cependant pas retenu ce critère, dans une affaire isolée mais qui comporte un fort caractère symbolique (1). Un autre critère fut envisagé par la doctrine, consistant en l'achèvement de l'œuvre. Cette solution est simplificatrice, mais fut vivement critiquée, en ce qu'elle emporterait une patrimonialisation immédiate de l'œuvre (2). Le législateur optera pour une troisième solution, dont la portée ne cesse d'être débattue (3).

1. L'exposition comme critère de divulgation

127 - La notion de divulgation - La divulgation fut poétiquement désignée par Savatier comme la « *phase du don* »⁵⁴⁷ de l'œuvre au public. La portée de celle-ci touche directement à la (non)-distinction des propriétés corporelle et incorporelle.

La détermination de la divulgation ne pose aucune difficulté dans les domaines littéraire, musical et théâtral. L'œuvre doit être exécutée, reproduite, mise en scène indépendamment du support que peut constituer le livre, le livret ou la partition. La première diffusion de l'œuvre constitue le premier exercice du droit patrimonial de reproduction ou de représentation. C'est ce qui explique la confusion entre divulgation et patrimonialisation de l'œuvre. La question est plus délicate en matière figurative⁵⁴⁸. L'œuvre est indissociable du support matériel ; il se suffit à lui-même pour en assurer la communication. A quel niveau va se situer la divulgation ? S'agit-il d'une communication au *public* strictement entendu ? Si tel est le cas, comment envisager l'hypothèse des œuvres de commande ? Exécutée pour le compte d'un particulier, l'œuvre n'est pas vouée à une destination publique mais privée. Pourtant, le propriétaire pourra l'exposer librement et donc la transmettre à un public indéterminé. Le droit moral viendrait alors contrarier ses prérogatives, pourtant confortées par le droit commun⁵⁴⁹. C'est là que réside la difficulté.

128 - La divulgation et l'exposition publique - L'assimilation de l'exposition à la divulgation serait *a priori* logique, surtout en ce qui concerne la première exposition.

⁵⁴⁶ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 207-209 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 294-297 ;

⁵⁴⁷ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, *op. cit.*, p. 21 ;

⁵⁴⁸ SFETEA J., *De la nature personnelle du droit d'auteur*, Jouve et Cie, Paris, 1923, pp. 176-181 ;

⁵⁴⁹ EL-TANAMLI A.-M., *op. cit.*, p. 182 (« D'une part, permettre au propriétaire d'exposer l'œuvre artistique, c'est lui reconnaître le droit de la publier, ce qui est contraire à l'aspect négatif du droit moral de l'auteur de décider seul de la publication de son œuvre. D'autre part, refuser à l'auteur de demander l'exposition de cet exemplaire est une autre atteinte à l'aspect positif de sa prérogative morale de décider de la publication de l'œuvre ») ;

Plus que la simple décision de divulguer l'œuvre, il s'agit pour l'artiste de déterminer dans quelles conditions elle sera présentée au public, afin de veiller à ce qu'elle ne soit pas dénaturée⁵⁵⁰. Il s'agit bien, pour le public, de la « première mise en contact » avec l'œuvre. L'exposition pourrait constituer le principal acte de divulgation des œuvres graphiques et plastiques, indépendamment de toute reproduction⁵⁵¹. Certains auteurs n'ont pas hésité à l'affirmer, de façon plus ou moins explicite, suivant la logique même qui vient d'être présentée⁵⁵². Les avis sont toutefois partagés. Dans certains cas, l'exposition a pu paraître insuffisante pour caractériser la divulgation. Elle ne constituerait qu'un « indice » de l'achèvement de l'œuvre, et surtout de la volonté de l'artiste de la rendre publique⁵⁵³. D'autres difficultés s'ajoutent à cette controverse. Elles tiennent au rapport entre les droits patrimoniaux et le droit de divulgation. Pour certains, l'exercice de ce droit emporte la patrimonialisation de l'œuvre ; la divulgation fait ainsi naître les droits patrimoniaux. Pour d'autres, la patrimonialisation préexiste à la divulgation ; le simple commencement d'exécution de l'œuvre suffirait pour en faire un bien entrant dans le patrimoine de l'artiste. Enfin, il reste à savoir si l'exercice de ce droit ne porte que sur le droit d'auteur ou impacte également le régime juridique du support matériel. Autrement dit, doit-on inclure au sein des droits patrimoniaux le droit de propriété corporelle.

Les incidences pratiques de cette opposition sont importantes et tiennent en trois propositions. Dans le premier cas, l'œuvre non divulguée serait indissociable de la personne de l'auteur ; elle échapperait donc aux droits de ses créanciers et serait réputée hors commerce. Dans le deuxième cas, l'œuvre non divulguée est quand même saisissable car elle constitue un bien en tant qu'objet corporel indépendant du droit d'auteur⁵⁵⁴ ; il s'agit de tirer acte de la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle. Dans le troisième cas, l'œuvre non divulguée doit être considérée comme un bien indivisible, réunissant l'œuvre et le support en un tout unique, et entrant dans le patrimoine de l'auteur. Dès lors, toute atteinte aux droits de l'auteur pendant cette période sera double : elle portera à la fois sur le droit

⁵⁵⁰ CA Paris, 6 mars 1931, *Carco et a. c./ Camoin et syndicat de la propriété artistique*, *Gaz. Pal.*, 1931, jurisprudence, pp. 678-679 ; *D.*, 1931, II, pp. 88-89, note M. NAST ; VIVANT M. (Dir.), *Les grands arrêts de la propriété intellectuelle*, Dalloz, 2003, n° 8, comm. B. GLEIZE et LACOUR, pp. 101-111 ; voir également : GAIRAL E., *op. cit.*, p. 278 (« L'auteur est maître non seulement de décider entre le secret et l'exhibition, mais encore de choisir le mode suivant lequel l'œuvre sera exposée publiquement. Il la présentera de la manière qu'il jugera la plus propre à la mettre le mieux en valeur, dans tel cadre, sur tel socle, avec tels accessoires ») ;

⁵⁵¹ GAIRAL E., *ibid.* ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, p. 55 ;

⁵⁵² BREULIER A., *Du droit de perpétuité de la propriété intellectuelle*, *op. cit.*, p. 105 (« Sans doute la divulgation de la pensée nouvelle, la lecture du livre, l'exposition publique du tableau [...] feront participer le public à la jouissance de ces créations ») ; EL-TANAMLI A.-M., *op. cit.*, p. 164 (à propos de l'affaire *Whistler*) ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 267 ; HUARD G., *op. cit.*, p. 45 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 22 ;

⁵⁵³ CA Paris, 19 avril 1875, *Dauzats*, cité par POUILLET E., *op. cit.*, p. 222 ;

⁵⁵⁴ T. Civ. Seine, 30 décembre 1859, *Arnaud c./ Berville et Garcin de Tancin*, *Ann.*, 1860, pp. 69-71 (les œuvres d'art ne sont pas exclues par principe des biens mobiliers saisissables par les créanciers) ; COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 143 ;

moral (de divulgation) mais aussi sur le droit patrimonial, selon le mode de communication de l'œuvre⁵⁵⁵.

Ces conjectures prouvent de nouveau que les droits d'auteur se sont davantage construits autour de la *propriété littéraire*. Le droit moral n'y échappe pas non plus. Les controverses sur la divulgation des œuvres graphiques et plastiques le démontrent. Elles mettent en relief la difficulté de trouver un critère de divulgation efficace. L'exposition fut mise en cause à ce titre.

129 - Les controverses de l'affaire *William Eden c./ Whistler* - La question a d'abord été soulevée lors de la célèbre affaire *Whistler*⁵⁵⁶.

La Cour de cassation y affirma que l'exposition d'une œuvre n'était pas suffisante pour la considérer comme divulguée, l'auteur ayant ultérieurement effectué des retouches. Il ne pouvait donc s'agir que d'une ébauche⁵⁵⁷. Par conséquent, « *l'exposition préalable de l'œuvre ne la prive pas de la qualité d'"inédiite"* »⁵⁵⁸. L'auteur ne pouvait être astreint à livrer l'œuvre⁵⁵⁹. Certains spécialistes en déduisent qu'elle n'était pas considérée comme un bien mais comme une partie de sa personne. Cette solution fut opposée à celle rendue dans l'affaire *Masson*, où la Cour de cassation affirma que la première publication emportait la patrimonialisation de l'œuvre en matière littéraire⁵⁶⁰. A l'état initial, l'œuvre littéraire serait non détachée de la personne de l'auteur, comme l'affirment les personnalistes⁵⁶¹. Ces derniers, ainsi que les partisans de la théorie dualiste, niaient la distinction entre les œuvres littéraires et les œuvres artistiques sur ce point⁵⁶².

⁵⁵⁵ POTU E., « Le droit moral de l'auteur sur son œuvre », *Ann. droit commercial*, 1909, p. 218 ; voir également : PFISTER L. *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, pp. 657-659 ;

⁵⁵⁶ C. Cass., 14 mars 1900, *William Eden c./ Whistler*, DP, I, pp. 497-500 ;

⁵⁵⁷ GAVIN G., *Le droit moral de l'auteur dans la législation et la jurisprudence françaises*, Dalloz, Paris, 1960, p. 37 (admettant, *a contrario*, que l'exposition de l'œuvre achevée vaut divulgation) ;

⁵⁵⁸ STROMHOLM S., « Le refus par l'auteur de livrer une œuvre de l'esprit cédée avant son achèvement – Étude sur le "droit de divulgation" de la loi du 11 mars 1957 », *Hommages à Henri Desbois*, Dalloz, Paris, 1974, p. 77 ;

⁵⁵⁹ Confirmant la solution d'une autre affaire emblématique en matière de commande d'œuvre : T. Civ. Fontainebleau, 25 janvier 1863 et CA Paris, 4 juillet 1865, *Rosa Bonheur c./ Pourchet*, DP, 1865, II, pp. 201-202 ;

⁵⁶⁰ C. Cass., 16 août 1880, *B. Gaudichot, dit Michel Masson c./ Gaudichot fils*, DP, 1881, I, pp. 25-27, obs. A. LATOUR ; S., 1881, I, pp. 25-27, note C. LYON-CAEN ;

⁵⁶¹ MORILLOT A., *De la protection accordée aux œuvres d'art, aux photographies, aux dessins et modèles industriels et aux brevets d'invention dans l'Empire d'Allemagne*, Cotillon et Cie, Paris, 1878, p. 109 (« Nous ne sommes pas ici dans la sphère du droit mais dans celle de la conscience, et la loi est aussi impuissante à réglementer la faculté dont il s'agit qu'à la conférer ou à la détruire ») ;

⁵⁶² Voir notamment : AUSSY C., *op. cit.*, p. 76 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 273 et p. 275 ; MASSE P., *op. cit.*, pp. 43-46 ; MICHAELIDES-NOUAROS, *op. cit.*, pp. 125-128 (résolument favorable à la seule publication comme critère de la divulgation, estimant qu'il ne faut pas confondre deux libertés : celle de créer et celle de s'exprimer) ; MORILLOT A., *ibid.* (qui cumule l'achèvement et la publication de l'œuvre comme preuve de la divulgation) ; SFETEA J., *op. cit.*, pp. 180-181 ;

Selon d'autres spécialistes, cette conception ne pouvait être retenue en matière artistique. En effet, une œuvre inachevée peut être divulguée au public. Inversement, une œuvre *a priori* divulguée peut encore fait l'objet de modifications. N'a-t-on pas vu le peintre Bonnard se rendre au Musée du Luxembourg afin de retoucher des tableaux qui s'y trouvaient exposés⁵⁶³ ? De même, une œuvre achevée peut rester secrète pendant des années, si l'auteur la conserve à l'abri des regards ; il s'agit alors du « *droit de rester inédit* »⁵⁶⁴. L'œuvre ne cesse pourtant pas d'exister. Une distinction fut même établie entre les esquisses, croquis et autres travaux préparatoires et l'œuvre finale⁵⁶⁵. Seule celle-ci entrerait dans le patrimoine de l'auteur, les autres n'étant pas détachés de sa personnalité. Les œuvres graphiques et plastiques seraient alors « impropres » à toute divulgation. Du moins, celle-ci ne se conçoit pas comme une « exécution », comme cela est le cas dans d'autres domaines. Pouillet l'affirmait déjà en 1879, en se fondant sur cette différence de nature⁵⁶⁶. Selon lui, c'est bien la publication en plusieurs exemplaires qui vaut divulgation pour les œuvres des autres genres.

Celle-ci serait impossible en matière artistique, ne serait-ce que parce que l'œuvre se matérialise en un exemplaire unique et qu'elle n'est pas dotée d'un caractère d'intimité suffisant⁵⁶⁷.

2. L'achèvement comme critère de divulgation

130 - La volonté de simplification - Un autre critère serait donc nécessaire : l'œuvre se suffisant à elle-même pour sa propre divulgation⁵⁶⁸, c'est son achèvement qui en marque l'accomplissement.

Sa simple existence vaudrait extériorisation de la pensée de l'artiste. Seule l'œuvre achevée constituerait un bien saisissable par les créanciers de l'artiste, même si elle n'était

⁵⁶³ VAUNOIS L., « Le droit moral, son évolution en France », *DA*, juin 1952, p. 67 ;

⁵⁶⁴ STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 23 ; voir également : DE GORQUETTE D'ARGOEUVES S., *Du droit moral de l'auteur sur son œuvre artistique ou littéraire*, Thèse Lille, 1924, p. 101 ; EL-TANAMLI A.-M., *op. cit.*, p. 171 ;

⁵⁶⁵ T. Civ. Seine, 3 décembre 1877, *Moitessier c./ Féral*, *Ann.*, 1878, pp. 92-95 ; T. Civ. Seine, 16 juin 1899, *Union des Sociétés de Tir c./ Henri Dubois*, *Ann.*, 1900, pp. 134-138 ; T. Civ. Lyon, 26 juin 1901, *Millefaut c./ Commission de Pourvière*, *D.*, 1904, II, pp. 198-200 ; voir également : BALLETT A., *op. cit.*, pp. 38-39 et p. 42 ; COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 88 ; HUARD A. et MACK E., *Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique*, Imprimerie et librairie générale de jurisprudence, Paris, 1909, p. 382 ; MASSE P., *op. cit.*, pp. 45-46 ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, p. 36 ;

⁵⁶⁶ POUILLET E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 1^{ère} éd., Imprimerie et Librairie Générale de Jurisprudence, Marchal et Billard, 1879, p. 167 ; voir également : COUHIN C., *op. cit.*, T. II, pp. 374-375 ; VAUNOIS L., *op. cit.*, p. 68 ;

⁵⁶⁷ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 143 ; FRANÇON A. et PATARIN J., « L'arrêt Bonnard et la condition des œuvres picturales dans le régime de communauté », *Defrénois*, 1957, art. 27504, pp. 76-77 ; MAZEAUD H., « Le droit moral des artistes sur leurs œuvres et son incidence (à propos de l'arrêt de la cour d'Orléans rendu dans l'affaire Pierre Bonnard) », *D.*, 1959, Chr. n° XXI, p. 138 (« Qui pourra soutenir qu'un tableau, avant d'être mis en vente, ne matérialise pas la pensée du peintre, et qui pourra soutenir que ce tableau, tant qu'il n'est pas mis en vente, n'a pas de valeur pécuniaire ? ») ;

⁵⁶⁸ MAZEAUD H., *op. cit.*, pp. 135-136 (on peut tenir secret un tableau ou le faire disparaître, mais un tableau n'a pas besoin d'être divulgué. ») ;

connue que de lui seul⁵⁶⁹. Par analogie, la contrefaçon d'une œuvre artistique serait consommée par la seule réalisation de l'objet, sans même qu'il soit mis en vente⁵⁷⁰. La règle se comprendrait également à l'égard de la propriété des ouvrages posthumes, telle que prévue par le décret du 1^{er} germinal An XIII. Ce texte prévoit la nécessité d'une impression de l'ouvrage, afin de lui reconnaître un caractère posthume ; il ne peut en être de même en matière de peinture, de sculpture et encore moins d'architecture⁵⁷¹. L'exposition et la divulgation devraient alors être distinguées, car elles ne coïncident pas forcément. L'œuvre doit être considérée comme divulguée lorsque l'artiste estime qu'elle est achevée, même s'il la conserve dans son atelier. Il en serait de même s'il expose l'œuvre et lui apporte des retouches par la suite, ce qui apporte la preuve qu'elle était en cours d'élaboration. C'est là l'exercice ordinaire de sa liberté de création.

Telle serait la solution retenue par la Cour de cassation dans l'affaire *Whistler*. Seul l'achèvement, suivi de la remise du support, pouvait permettre de considérer l'œuvre comme divulguée, donc comme entrant dans le commerce et se détachant de la personne de l'auteur. Cette solution correspond au premier cas de figure que nous avons évoqué précédemment. Très protectrice de l'auteur, elle a également l'avantage de lier le sort de l'objet matériel à l'exercice du droit d'auteur. Défendue par Pouillet, discutable dans son principe⁵⁷², elle ne pouvait cependant pas faire l'unanimité. D'autres auteurs estimaient que c'est bien l'exposition qui effectue la divulgation de l'œuvre⁵⁷³.

131 - Critique de la solution - Cette affaire reste symptomatique des spécificités de la *propriété artistique*. De plus, les circonstances de l'espèce concourent à en faire un cas isolé.

La question se posait en des termes très particuliers, puisqu'il s'agissait du contrat de commande d'un portrait⁵⁷⁴. De plus, on ne peut nier que l'artiste était de mauvaise foi⁵⁷⁵. Quoiqu'il en soit, la solution de l'arrêt *Whistler* tombe au sein d'une vive controverse relative à la patrimonialisation de l'œuvre. Elle paraît pourtant la plus juste, au regard de la nature spécifique des œuvres graphiques et plastiques. Cependant, elle atteste déjà de l'importante

⁵⁶⁹ PUILLET E., *ibid.* (« C'est l'achèvement, la perfection de l'œuvre qui, en la faisant complète, doit la faire considérer comme éditée ») ;

⁵⁷⁰ GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, p. 307 ;

⁵⁷¹ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 175-176 ;

⁵⁷² ACOLLAS E., *op. cit.*, pp. 46-47 (la distinction de nature serait « plus spécieuse que fondée en raison » mais il « n'existera pas toujours un signe certain du moment où le peintre ou le sculpteur entend mettre son tableau ou sa statue dans la circulation commerciale ») ; COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 144-146 ;

⁵⁷³ AUSSY C., *op. cit.*, pp. 77-79 ; COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 146 ; DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 63-68 ; HAINNEVILLE R., *Les droits de l'auteur sur son œuvre*, Dalloz, Paris, 1926, pp. 95-96 ; MASSE P., *ibid.* et p. 98 (« Pour l'œuvre artistique, seule l'exposition publique ou la mise en vente » permettent d'exercer le droit de divulgation) ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, pp. 40-41 et p. 55 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 22 (« Tant qu'un tableau reste enfermé chez un peintre, nul ne pourrait le contraindre à l'exposer ») ;

⁵⁷⁴ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 73 ;

⁵⁷⁵ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 75 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 227 (« dans l'affaire *Whistler*, le peintre s'est un peu moqué du monde sous la forme *la plus purement potestative* qui soit, avec la bénédiction de la Cour de cassation ») ;

influence du droit d'auteur sur le droit de propriété de droit commun, qui subit de ce fait un « gauchissement »⁵⁷⁶. Cette solution fut reprise et précisée au vingtième siècle afin de trouver un critère plus consensuel. Pour certains auteurs, le critère de l'achèvement est effectivement le plus pertinent, mais reste assez ambivalent. Il donnerait un pouvoir exorbitant à l'auteur. Il faudrait dès lors y ajouter un deuxième critère, qui serait la volonté de publier l'œuvre. En matière artistique, il ne pourrait s'agir que de l'exposition publique de l'œuvre⁵⁷⁷, l'aliénation du support⁵⁷⁸, notamment dans le cas d'un contrat de commande, ou encore l'apposition de la signature⁵⁷⁹. La divulgation comprendrait donc un élément objectif, à savoir la réalisation de l'œuvre, et un élément subjectif, qui serait la volonté de la rendre publique, et permet de parer les difficultés d'appréciation de l'achèvement de l'œuvre en matière artistique⁵⁸⁰.

Des auteurs comme Pierre Recht s'engagèrent plus tard sur une autre voie en distinguant la patrimonialisation et la divulgation de l'œuvre⁵⁸¹. Selon lui, l'achèvement marque seulement la patrimonialisation et non la divulgation. L'exposition redeviendrait alors un mode de divulgation parmi d'autres, mais en aucun cas elle ne génère les droits patrimoniaux, qui sont préexistants. Cela règle la question du statut de l'œuvre avant la divulgation. Mais le problème reste entier dans l'hypothèse où l'auteur exerce ses droits patrimoniaux sur une œuvre inachevée.

Un autre critère doit donc être recherché.

3. La recherche d'un autre critère de divulgation

132 - Les affaires *Rouault c./ Vollard et Bowers c./ Bonnard* - Quoi qu'il en soit, la jurisprudence rendue sous l'égide de la législation révolutionnaire a été assez fluctuante⁵⁸². Elle continue d'agiter la doctrine encore à l'heure actuelle, notamment en ce qui concerne

⁵⁷⁶ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 164-171 ;

⁵⁷⁷ JOLY B., *op. cit.*, pp. 136-138 (nous retrouvons là la conception esquissée par Morillot, et exposée précédemment) ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français, op. cit.*, pp. 263-264 (adoptant une position assez ambiguë sur cette question) ;

⁵⁷⁸ AUSSY C., *op. cit.*, p. 79 ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, p. 162 ; MASSE P., *ibid.* ; POINSARD L., *op. cit.*, p. 121 ;

⁵⁷⁹ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres, op. cit.*, p. 25 ;

⁵⁸⁰ BALLEST A., *op. cit.*, pp. 47-49 (évoquant également le critère de la signature de l'œuvre, qui n'est guère plus pratique à analyser) ;

⁵⁸¹ RECHT P., *op. cit.*, p. 222 (ironisant sur l'exemple d'un peintre qui « patrimonialiserait » son œuvre chaque fois qu'il l'expose dans sa vitrine, et la « dépatrimonialiserait » chaque fois qu'il la retire) ;

⁵⁸² Le critère de la divulgation a été maintenu dans l'affaire *Lecoq* en matière musicale : C. Cass., 25 juin 1902, *Cinquin c./ Lecoq, D.*, 1903, I, pp. 5-13, note A. COLIN, concl. BAUDOUIN ; C. Cass., Ch. Civ., 14 mai 1945, *Jamin et Rempler ès qual. c./ Dame Canal, DP*, 1945, pp. 285-288, note H. DESBOIS ; puis la question se posa de nouveau en matière graphique et plastique, avec les célèbres affaires *Rouault* et *Bonnard*, connues pour la divergence des solutions retenues (voir ci-après) ;

l'interprétation de la loi du 11 mars 1957. Les affaires *Rouault c./ Vollard*⁵⁸³ et *Bowers c./ Bonnard*⁵⁸⁴ marqueront deux étapes remarquables de cette opposition.

Dans le premier cas, la Cour d'appel de Paris appliqua le système du double critère pour déterminer la patrimonialisation des œuvres : d'une part, celles-ci devaient être considérées comme achevées par leur auteur ; d'autre part, celui-ci devait s'en être dessaisi d'une façon non équivoque. En l'espèce, il ne pouvait s'agir que de l'aliénation définitive et sans réserve du support au commanditaire. Toutes les œuvres inachevées que possédait Vollard étaient donc inédites, puisque le peintre avait conservé la faculté de les reprendre et les modifier. Selon la conception personnaliste, elles n'avaient donc pu intégrer le patrimoine de Vollard, puisqu'elles n'étaient même pas détachées de la personne de Rouault. La Cour d'appel a écarté l'exposition publique pour se fier uniquement aux preuves tangibles de la volonté de l'auteur. Cela ne veut pas dire pour autant que lesdites œuvres, choses corporelles, doivent être considérées comme intégrant la personne de l'auteur. Il y a là un contresens évident que révèle la matière artistique.

Quant à l'affaire *Bonnard*, la question fut encore plus controversée. Fidèle à sa précédente jurisprudence, la Cour d'appel de Paris retint initialement le critère de l'achèvement comme étape de la patrimonialisation de l'œuvre. Mais l'arrêt sera cassé par la Cour de cassation, laquelle reprendra la solution de première instance, selon laquelle l'œuvre est patrimonialisée dès sa conception. Cette autre solution avait l'avantage de la simplicité mais soumettait le support matériel à un régime différent de celui des droits patrimoniaux. Elle était quand même corroborée par la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle. La Cour d'appel d'Orléans, statuant sur renvoi, allait encore emprunter une autre voie en affirmant que seule la divulgation pouvait emporter la patrimonialisation des œuvres. Elle prit soin de préciser que la communication au public pouvait résulter de la « vente, la mise en vente, l'exposition en vue de la vente ou la reproduction à titre onéreux ». De cette façon, le support matériel était soumis au même régime que le droit sur l'œuvre. Elle suivait ainsi la doctrine majoritaire, qui n'a cessé de plaider la cause la plus protectrice des auteurs. Cette solution a également l'avantage de démontrer l'indivisibilité de l'œuvre et du support. Elle réserve à celui-ci le même traitement que les droits patrimoniaux.

133 - La solution de la loi du 11 mars 1957 - Le régime de la patrimonialisation allait être définitivement fixé par la loi du 11 mars 1957.

Son article premier dispose que « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, *du seul fait de sa création*, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à

⁵⁸³ CA Paris, 19 mars 1947, *Vollard c./ Rouault*, *Gaz. Pal.*, 1947, I, pp. 184-187, concl. FRECHE ; *D.*, 1949, Jurisprudence, pp. 20-23, note H. DESBOIS ;

⁵⁸⁴ T. Civ. Seine, 1^{ère} Ch., 10 octobre 1951, *consorts Bowers c./ consorts Bonnard*, *Gaz. Pal.*, 1951, II, pp. 290-298, concl. ALBAUT ; CA Paris, 1^{ère} Ch., 19 janvier 1953, *Cons. Bonnard c./ Cons. Bowers*, *D.*, 1953, pp. 405-412, note H. DESBOIS ; *JCP-G*, 1953, II, n° 7427, note H. MAZEAUD ; *Gaz. Pal.*, 1953, I, pp. 99-107, concl. DUPIN ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 décembre 1956, *cons. Bowers c./ cons. Bonnard*, *RIDA*, XIV, janvier 1957, pp. 207-209 ; CA Orléans, 18 février 1959, (sur renvoi), *D.*, 1959, pp. 440-449, note H. DESBOIS ; *JCP-G*, 1959, II, 11141, note A. WEILL ;

tous », l'article 7 affirmant que « l'œuvre est réputée créée, *indépendamment de toute divulgation publique*, du *seul fait de la réalisation*, même *inachevée*, de la conception de l'auteur » (nous soulignons les termes les plus explicites). Les droits patrimoniaux existent donc dès la première concrétisation de l'œuvre. La Cour d'Orléans s'est donc mise en défaut par rapport au texte de la loi, ce que certains auteurs n'ont pas manqué de relever⁵⁸⁵. Tout en suivant cette critique, nous saluerons le fait que la Cour ait lié le sort du support à celui du droit sur l'œuvre, ce qui démontre l'inutilité de cette distinction. Selon certains, le législateur aurait commis l'erreur de réserver un sort différent aux droits patrimoniaux, notamment en matière de communauté conjugale. Ceux-ci resteraient en effet des biens propres à l'auteur, alors que l'objet matériel devient un bien commun par le jeu de l'article 1401 du Code Civil. Il eut mieux valu affirmer que l'œuvre entière reste un bien propre à l'auteur. Les dispositions légales peuvent néanmoins se prêter à d'autres interprétations, comme nous le verrons ultérieurement.

Retenons pour l'instant que le droit d'exposition préexiste à la divulgation. Son exercice peut seulement coïncider avec celle-ci. Cela nous prouve que la distinction entre le droit moral et le droit patrimonial n'est que théorique. Le même raisonnement peut être mené sur le rapport entre l'exposition et le droit de retrait. Si le droit de divulgation contient un aspect négatif, le droit de « rester secret », il devra alors s'analyser comme un droit de ne « pas exposer ». L'auteur pourra ainsi mettre un terme à la communication de son œuvre en la rendant inaccessible au public. Dans tous les cas, l'exercice de ce droit frappera l'objet corporel constitutif de l'œuvre.

Au-delà de la divulgation et du retrait, l'exposition a encore pu être prise en compte au niveau du droit de paternité et du droit au respect de l'œuvre.

B. LE DROIT D'EXPOSITION ET LE DROIT À LA PATERNITÉ DE L'ŒUVRE

134 - L'œuvre d'art peut faire l'objet d'atteintes quant à son attribution, ce qui n'a pas échappé à la jurisprudence et la doctrine. Toutes ces atteintes se concrétisent sur le support matériel de l'œuvre graphique ou plastique, soit que la signature soit ajoutée ou effacée, soit que l'œuvre soit présentée sous un autre nom. Elles ne seront perceptibles que si l'œuvre est exposée⁵⁸⁶. De plus, l'intérêt de garantir l'auteur contre les atteintes apparaît lorsque le support a été cédé. C'était là un premier pas vers la distinction des propriétés corporelle et incorporelle, attestant que les utilités d'une même œuvre pouvaient se répartir entre deux personnes. Les limitations que subit le propriétaire peuvent être résumées en trois points principaux : d'une part, il ne peut exposer l'œuvre sans la signature de l'artiste, que ce soit son nom ou un pseudonyme (1) ; d'autre part, il ne peut lui attribuer une œuvre qu'il n'a pas

⁵⁸⁵ MAZEAUD H., *op. cit.*, p. 135 (« La Cour d'Orléans n'est point parvenue [à distinguer l'exercice du droit de divulgation de celui du droit d'exploitation] puisque les procédés de divulgation qu'elle cite ne sont que des procédés d'exploitation (vente, édition) ») ;

⁵⁸⁶ BALLEZ A., *op. cit.*, p. 76 ; LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 445-446 ; POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 361 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 37 ;

réalisée ou remplacer son nom par celui d'une autre personne (2) ; enfin, il ne peut exposer une œuvre réprouvée par l'auteur (3).

1. L'exposition et le respect de la paternité de l'œuvre

135 - L'exposition, source des atteintes portées à la paternité de l'œuvre - La publicité est nécessaire pour que l'atteinte à la paternité de l'œuvre soit constatée.

Les juges et la doctrine en prirent conscience dans le domaine littéraire dès le début du dix-neuvième siècle, tout simplement sur le double fondement du droit de propriété et de la responsabilité civile⁵⁸⁷. L'article 1382 du Code Civil permettait de faire respecter la personnalité de l'artiste. L'action en contrefaçon, telle que prévue par le Code pénal, n'était ouverte qu'en cas de violation du droit de reproduction. Le respect de la paternité devait nécessairement être étendu à la *propriété artistique*. A ce niveau, l'exposition de l'œuvre signée constitue l'acte par lequel l'auteur prend la responsabilité de sa création devant la société et s'expose à la critique publique⁵⁸⁸. Il lui est facile d'en contrôler l'usage s'il est propriétaire du support. Mais si celui-ci a été vendu, le nouveau propriétaire ne pourra l'exposer librement. L'exposition établit ainsi la limite entre le droit de l'artiste et celui du propriétaire du support matériel. Ce dernier peut modifier l'œuvre, la détruire, la découper, effacer la signature, ... à condition qu'elle ne soit pas exposée publiquement⁵⁸⁹. Le propriétaire a tous pouvoirs sur l'objet, tant que celui-ci reste dans la sphère privée. L'exposition a logiquement été prise en compte, tant par les juges, qui construisaient le droit moral pendant le dix-neuvième siècle, que par la doctrine, spécialement par les personalistes. Cette assimilation marque une évolution dans la personnalisation de la *propriété artistique*. Elle met en évidence le « *lien ombilical qui unit l'œuvre à son créateur* »⁵⁹⁰. Les droits de l'artiste viennent remettre en cause l'absolutisme du droit de propriété sur le support matériel. « *Le régime de la chose incorporelle subordonne celui de la chose corporelle* »⁵⁹¹. Si le propriétaire conserve le droit d'exposer l'œuvre, ce ne peut être que dans le respect de son intégrité et de sa paternité.

⁵⁸⁷ HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 557 ; RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 128-129 (« Le nom est une propriété qui ne peut pas impunément être envahie. Une telle usurpation est moralement plus répréhensible que celle du titre. Si elle n'est accompagnée d'aucune reproduction de tout ou partie d'un ouvrage du domaine privé, elle ne constitue pas une contrefaçon ; mais c'est un fait grave qui appelle une répression sévère ») ; voir également : PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, pp. 665-671 ;

⁵⁸⁸ AUSSY C., *op. cit.*, p. 12 ; COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 258-259 ; DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 78-79 ; HARMAND, *Bulletin de la société d'études législatives*, 1908, p. 223 ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, p. 45 (« La présentation du tableau ou de la statue au public est l'acte de l'auteur lui-même qui assume seul la responsabilité de son œuvre ») ;

⁵⁸⁹ BALLETT A., *ibid.* ; JOLY B., *op. cit.*, p. 296 ; LAPORTERIE R., *ibid.* (l'exposition peut être considérée comme un élément probatoire, en même temps qu'un élément constitutif de l'atteinte) ; PHILIPPE H., *op. cit.*, p. 126 ; POTU E., *op. cit.*, p. 224 ; POUILLET E., *ibid.* ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, pp. 35-37 (l'atteinte à l'œuvre suppose une communication au public ; autrement, il ne s'agit que de l'exercice logique du droit de propriété par son titulaire) ;

⁵⁹⁰ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, pp. 621-622 et pp. 661-662 ;

⁵⁹¹ JOLY B., *op. cit.*, pp. 141-142 ;

La jurisprudence a su tirer les conséquences de cette première distinction des droits, en sanctionnant les atteintes à la paternité de l'œuvre.

136 - Exposition et respect de la paternité de l'œuvre - Cette exigence de respect de la paternité est logique. Elle permet de respecter la liberté de l'auteur de rester anonyme, ou bien de signer l'œuvre de son nom ou d'un pseudonyme. Mais inversement, s'il en a pris la responsabilité, sa signature ne doit plus pouvoir être retirée ou remplacée.

Faisant corps avec l'ouvrage, elle devra donc apparaître dans toute exposition de l'œuvre. Il en sera de même pour toutes les copies de l'œuvre, qu'elles soient de même nature ou non (avec l'exemple des reproductions photographiques)⁵⁹². Cette exigence est particulièrement sensible lorsque l'œuvre est vouée à la reproduction. Tel est le cas pour une affiche publicitaire, comme celle du chocolat *Poulain*⁵⁹³. Certains auteurs ont à l'époque contesté cette limitation, ce qui atteste d'une certaine difficulté à admettre la remise en cause de l'absolutisme du droit de propriété de l'objet. Selon eux, le propriétaire du support a tout à fait le droit d'effacer la signature de l'artiste⁵⁹⁴. Ayant le droit de disposer de l'œuvre, il devrait pouvoir faire disparaître le nom de l'auteur. Cette opinion est restée très marginale, et la plupart des spécialistes estimaient au contraire que l'œuvre ne peut être présentée sans la signature de l'artiste⁵⁹⁵. Il en va de sa réputation, du respect de son droit (de propriété) et également de celui de l'acheteur de l'œuvre⁵⁹⁶. La jurisprudence a confirmé cette nécessité, autorisant l'artiste à exiger la réinscription de son nom en cas d'abus. Le respect du droit à la paternité de l'artiste est ainsi garanti lors de l'exposition de ses œuvres⁵⁹⁷. L'affaire *David-Chassagnole*, qui se déroula entre 1889 et 1891, est emblématique de cette jurisprudence et de

⁵⁹² CA Paris, 25 janvier 1889, *Fortin c./ Prévost-Blondel*, D., 1890, II, pp. 243-244 ; voir également : COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 64 et p. 258 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 210-211 ;

⁵⁹³ T. Civ. Seine, 29 mai 1929, et CA Paris, 9 février 1931, *Cappiello c./ Métais et Soc. du Chocolat Poulain*, *Ann.*, 1931, pp. 190-199 (sur l'exposition d'affiches comprenant le célèbre poulain de la marque de chocolat, avec omission du nom de l'auteur) ;

⁵⁹⁴ ACOLLAS E., *op. cit.*, p. 69 (« Tout en déniait absolument à l'acheteur le droit d'attribuer l'œuvre à un autre auteur, nous ne voyons pas comment on peut lui contester le droit de n'en pas faire connaître l'auteur ») ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, p. 297 ; voir : CA Paris, 4^{ème} Ch., 29 octobre 1957, *Lambert c./ Dame Meyer*, *Ann.*, 1958, pp. 205-208 (« La seule omission du nom de l'auteur d'une œuvre présentée dans une exposition publique, ne saurait à elle seule et en elle-même constituer une violation du droit de paternité de l'auteur. Mais si l'acquéreur de l'œuvre d'art crée une confusion et laisse croire au public qu'il est lui-même l'auteur de cette œuvre, il commet une faute et porte atteinte au droit de paternité de l'auteur ») ;

⁵⁹⁵ AUSSY C., *op. cit.*, p. 89 ; BALLETT A., *op. cit.*, pp. 72-73 ; COPPER-ROYER E., *ibid.* ; DARRAS A., *op. cit.*, p. 57 et p. 59 ; EL-TANAMLI A.-M., *op. cit.*, pp. 186-187 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 261-262 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 144-145 ; LONGUEVILLE C., *op. cit.*, p. 162 ; MASSE P., *op. cit.*, pp. 79-80 ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, p. 51 ; POTU E., *op. cit.*, pp. 223-224 ; POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 193 ; SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, *op. cit.*, p. 22 et p. 38 ; VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M., *op. cit.*, Div. K, pp. 5-6 ;

⁵⁹⁶ LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 518-521 ; voir également : GAIRAL E., *op. cit.*, p. 263 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 170-171 ; LONGUEVILLE C., *op. cit.*, pp. 162-163 ;

⁵⁹⁷ Voir notamment : T. Civ. Seine, 11 octobre 1893, *Beer c./ Epoux Chennevière*, *Ann.*, 1896, pp. 14-16 (sur la mise en vente d'éventails sans le nom de l'artiste) ; T. Civ. Seine, 27 décembre 1920, *Rousseau-Decelle c./ Société d'imprimerie artistique, Godchaux et Demoiselle Vallet*, *Ann.*, 1921, pp. 292-293 ;

l'intérêt du droit de paternité pour l'artiste. Il s'agissait de l'exposition d'une copie non signée du célèbre tableau de David *Marat dans sa baignoire*, dont l'attribution était discutée⁵⁹⁸.

De même, plusieurs affaires rendues en matière d'architecture ont défrayé la chronique, du fait de l'exposition permanente des œuvres. L'architecte a ainsi le droit de s'opposer à ce que le propriétaire de l'immeuble efface ou remplace son nom⁵⁹⁹, ce qui nous amène sur le terrain de l'usurpation.

2. Exposition et usurpation de la qualité de l'auteur

137 - La loi du 9 février 1895 sur les fraudes artistiques - Au-delà de la garantie du lien direct entre l'œuvre et l'artiste, ce dernier est également protégé contre les usurpations. Celles-ci peuvent être de deux types : l'inscription du nom de l'auteur sur une œuvre qu'il n'a pas réalisée ; le remplacement de son nom ou pseudonyme sur une de ses œuvres⁶⁰⁰. Nul doute que ces usurpations supposent d'être rendues publiques, et impliquent donc l'exposition des œuvres usurpées. L'exposition y est de nouveau prise en compte de façon indirecte.

Au terme d'une jurisprudence très constructive, le droit positif a fini par appréhender, sur le plan pénal, les usurpations de nom en matière artistique. L'intervention se fera avec la loi du 9 février 1895 sur les fraudes artistiques, que certains auteurs présentent comme la première loi spéciale relative à la protection du droit moral de l'auteur⁶⁰¹. Deux types de délits étaient sanctionnés : le fait d'apposer frauduleusement un nom usurpé sur une œuvre de peinture, de sculpture, de dessin, de gravure ou de musique ; le fait d'apposer le nom d'un auteur sur une œuvre quelconque dans le but de tromper l'acheteur de celle-ci. La mise en vente des œuvres est également sanctionnée, ce qui implique, comme nous l'avons vu, une exposition préalable⁶⁰². Cette loi venait consacrer la jurisprudence bâtie au cours du siècle afin

⁵⁹⁸ T. Civ. Seine, 10 mai 1889, CA Paris, 16 mai 1890, C. Cass., 23 décembre 1891, *David-Chassagnole c./ Soc. Philanthropique des artistes de France et Terme c./ Brame et Durand Ruel*, *Ann.*, 1892, pp. 252-265 (« En matière de vente de tableaux, la personnalité de l'auteur est substantielle ») ;

⁵⁹⁹ Notamment l'arrêt de la CA d'Aix-en-Provence du 19 juin 1868, *Saint-Paul c./ Pochet* ; T. civ. Cusset, 24 décembre 1930, *Bertrand c./ Sté Vichy-Prunelle*, *Gaz. Pal.*, 1931, I, pp. 224-225 (affirmant que le droit à la paternité est un droit *sui generis* de nature mobilière) ; voir également les exemples cités par : AUSSY C., *op. cit.*, pp. 86-88 ; BALLETT A., *op. cit.*, p. 77 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 262 ; HAINNEVILLE R., *op. cit.*, p. 102 ; HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 647 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 211-212 ; MASSE P., *ibid.* ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, p. 49 ; PLAISANT R., *La propriété littéraire et artistique – Juris-Classeur Civil - Annexes*, Fasc. 8, p. 11 ; POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 361-362 ; VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M., *ibid.* ;

⁶⁰⁰ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 64-65 et pp. 258-261 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 63-64 ; POTU E., *op. cit.*, p. 223 ;

⁶⁰¹ Loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matière artistique, *Ann.*, 1895, pp. 70-73 ; pour des commentaires détaillés sur l'élaboration et l'interprétation de cette loi, voir : LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 521-539 ; voir également : COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 261-268 ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, p. 295 ; JOLY B., *op. cit.*, p. 103 ; MASSE P., *op. cit.*, pp. 85-87 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 213-215 ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, pp. 52-53 ; VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M., *op. cit.*, Div. B, p. 8 ;

⁶⁰² Trib. Civ. Seine, audiences des 13 décembre 1901 et 2 juin 1904, *LDA*, 1905, pp. 7-8 ; voir également : LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 231-232 ;

de protéger la personnalité de l'auteur, notamment le respect de son nom. Les décisions en cause ont établi le droit moral, qui était totalement ignoré par les lois révolutionnaires. Les juges n'avaient jamais douté que l'auteur avait droit au respect de sa personnalité, y compris pour les œuvres graphiques et plastiques. C'est pourquoi ils n'avaient pas attendu l'intervention du législateur pour garantir l'artiste contre ce type d'usurpations, du moins sur le plan de l'action civile⁶⁰³. Dans certains cas, les juges sont allés jusqu'à protéger au titre de la propriété industrielle les œuvres reproduites en série et mises en vente. La loi du 28 juillet 1824 sanctionnait déjà l'usurpation de nom en matière industrielle et commerciale et fut ainsi appliquée en matière artistique avant la loi de 1895⁶⁰⁴.

Il fut reproché à cette loi de ne pas inclure les photographies et œuvres d'architecture, pour lesquelles l'exposition sous un faux nom peut être particulièrement préjudiciable. Cette lacune sera comblée avec la loi du 11 mars 1902, qui assura aux œuvres de sculpture, d'architecture et des arts appliqués la protection du droit d'auteur.

3. Exposition, anonymat et désaveu de l'œuvre

138 - Exposition et réprobation de l'œuvre par l'auteur - Il nous reste enfin une dernière hypothèse à évoquer : celle de l'exposition, sous le nom de l'auteur, d'une œuvre anonyme ou réprochée. Ces deux cas de figure causent peu de difficultés et semblent avoir peu préoccupé la doctrine et la jurisprudence, hormis une affaire emblématique.

En matière d'anonymat, il s'agit de respecter la liberté de l'auteur de signer ou non son œuvre. Le propriétaire du support ne saurait inscrire un nom qui n'y figurait pas, quand bien même il s'agirait de celui de l'auteur. Il ne pourrait non plus exposer l'œuvre ainsi attribuée contre la volonté de l'artiste. La doctrine comme la jurisprudence estimaient cependant qu'il appartient à l'auteur de spécifier cette interdiction lors de la vente du support, ce qui atténue sensiblement le principe qui vient d'être exposé. Si l'auteur a divulgué et vendu son œuvre sans précision sur ce point, il ne pouvait s'opposer à ce que le propriétaire la lui attribue en inscrivant son nom⁶⁰⁵. Cette inscription, pour être valable, ne pouvait toutefois être faite que sur le cadre du tableau et non sur l'œuvre elle-même ; l'attribution sera alors le fait du propriétaire qui en prend seul la responsabilité⁶⁰⁶.

Le principe du désaveu est également admis au titre du droit à la paternité. Ce droit doit toutefois se concilier avec le droit d'exhibition du propriétaire du support. Ainsi un

⁶⁰³ Voir les exemples cités par : BALLETT A., *op. cit.*, p. 74 ; HAINNEVILLE R., *op. cit.*, pp. 102-103 ; HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 530, pp. 559-560, pp. 644-645 ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, pp. 295-296 ; MASSE P., *ibid.* ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, p. 49-56 ; RENOUEAU A.-C., *ibid.* ;

⁶⁰⁴ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 262 (qui estime cependant qu'elle ne s'appliquait qu'aux œuvres reproduites en série) ; DEMANGE R., *op. cit.*, p. 71 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 261 ; HUARD A. et MACK E., *ibid.* ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, p. 296 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 176-177 ; LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 527-528 ; LONGUEVILLE C., *op. cit.*, p. 163 ; PERUSSEAUX A., *ibid.* ; POULLET E., *op. cit.*, 1^{ère} éd., p. 270 ;

⁶⁰⁵ Voir les exemples cités par : HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 439, pp. 558-560 et p. 632 ; voir également : MICHAELIDES-NOUARIOS G., *op. cit.*, pp. 204-205 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 41 ;

⁶⁰⁶ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 266 ;

auteur a-t-il le droit de s'opposer à ce que son nom figure sur une œuvre réprouvée⁶⁰⁷. Sans pouvoir interdire toute exposition de son œuvre⁶⁰⁸, il devrait au moins pouvoir demander à ce que celle-ci ne lui soit pas attribuée. Cela suppose une entente nécessaire entre l'auteur et l'acquéreur, sans quoi ce droit n'aurait aucune portée⁶⁰⁹. Il faut alors admettre que le droit d'exposition, ainsi entendu comme un élément du droit moral, renferme une obligation dont l'acquéreur de l'œuvre pourrait être débiteur⁶¹⁰. Le désaveu de l'œuvre est intimement lié à l'exercice du droit de divulgation et du droit de retrait. Dans le premier cas, l'œuvre non divulguée, réprouvée par l'auteur, ne saurait être exposée sans son consentement et encore moins sous son nom. C'est la situation qui se produit dans la célèbre affaire *Camoin*⁶¹¹, où on doit admettre que le possesseur de l'œuvre pouvait seulement la reconstituer et la conserver pour son usage privé. Le droit de retrait peut en revanche se révéler problématique lorsque l'œuvre a été cédée. C'est pourquoi l'auteur pourrait au moins exiger que l'œuvre soit rendue anonyme.

139 - Le droit d'exposition, prérogative morale de l'auteur - L'exposition publique est au cœur de toutes ces hypothèses d'atteinte à la paternité de l'œuvre.

Il est regrettable qu'elle n'ait pas fait l'objet d'approfondissements plus conséquents. Certains auteurs, comme Perusseaux, l'ont toutefois érigé en prérogative du droit moral. Certes, il s'agit d'une création doctrinale dont la portée est restée limitée. Mais on ne voit pas pourquoi il serait interdit de parler d'un droit « moral » d'exposition, à travers lequel seraient sanctionnées les atteintes portées à l'œuvre. C'est pourquoi le droit d'exposition doit être considéré à la fois sur les plans moraux et patrimoniaux. Les réflexions menées au dix-neuvième et au début du vingtième siècles concouraient à l'affirmation de la propriété personnelle de l'auteur. A défaut d'être explicitement appréhendée, l'exposition n'en est pas moins considérée comme un acte d'une grande importance dans la vie de l'œuvre, ce qui justifiait que l'auteur puisse la contrôler. Il n'y avait qu'un pas pour admettre l'existence d'un droit subjectif permettant d'autoriser ou d'interdire l'exposition de l'œuvre. Un certain nombre de spécialistes attribuaient à l'auteur, au titre du droit moral, un véritable droit de surveillance sur ses créations et l'usage qui en était fait. Le droit d'« exhibition » du propriétaire du support n'était donc pas absolu ; une prise de conscience de l'impact de l'exposition apparaît ainsi implicitement dans la doctrine et la jurisprudence.

Au-delà de la paternité de l'œuvre, c'est encore son intégrité qui peut faire l'objet d'atteintes lors d'une exposition publique, avec une multitude de problématiques.

⁶⁰⁷ BALLETT A., *op. cit.*, p. 74 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, p. 60 ;

⁶⁰⁸ LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 443-444 ;

⁶⁰⁹ STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 49 (affirmant que le nom de l'auteur ne doit pas être effacé mais qu'il doit seulement être fait mention de sa désapprobation de l'œuvre ; on ne voit guère l'intérêt pour l'auteur de recourir à un tel moyen) ;

⁶¹⁰ PERUSSEAUX A., *op. cit.*, p. 55 (qui semble limiter la question à l'exposition-divulgation de l'œuvre ; nous pouvons toutefois en étendre le principe à toutes les expositions, dès lors que d'autres prérogatives du droit moral, comme le droit à la paternité, seront concernées) ;

⁶¹¹ CA Paris, 6 mars 1931, *Carco et a. c./ Camoin et syndicat de la propriété artistique*, *op. cit.*, pp. 101-111 ;

C. LE DROIT D'EXPOSITION ET LE DROIT AU RESPECT DE L'ŒUVRE

140 - L'exposition, source des atteintes portées à l'intégrité de l'œuvre - Dans la continuité du droit de paternité, l'exposition fit l'objet de préoccupations plus poussées au niveau du droit au respect de l'œuvre. Une fois encore, l'atteinte à l'intégrité n'était avérée que lorsque l'œuvre était exposée publiquement. Cela confirme la vocation publique de l'exercice du droit d'auteur, qui appréhende la communication de l'œuvre comme une utilité de celle-ci. Par conséquent, le droit moral de l'auteur venait à nouveau limiter le droit du propriétaire du support⁶¹².

Le droit au respect apparut au début du dix-neuvième siècle en matière littéraire⁶¹³. Une abondante jurisprudence est venue en étendre l'application en matière artistique. La doctrine s'en est fait l'écho, afin de systématiser les atteintes que pouvaient subir l'œuvre. Celles-ci sont en effet de plusieurs types. Le principe est simple : l'œuvre doit être publiée (donc exposée) sous la forme même que l'artiste lui a donnée⁶¹⁴. Il s'agit de la projection de sa pensée sur un objet matériel. Il ne saurait donc tolérer de modifications ou d'altérations quelconques lors de la présentation de son œuvre. Du moins celles-ci ne peuvent être réalisées sans son consentement, ce qui suppose à nouveau une entente entre l'artiste et le propriétaire de l'œuvre⁶¹⁵. L'auteur a seul le droit de modifier l'œuvre après sa divulgation⁶¹⁶. Le droit au respect est également lié au droit de paternité. En effet, l'auteur pourra exiger que son nom soit retiré d'une œuvre dont il n'approuve pas les modifications.

La sanction des atteintes à l'intégrité d'une œuvre exposée n'a causé aucune difficultés d'application, établissant de nouveau les limites du droit de propriété corporelle (1). La question de l'atteinte à l'esprit de l'œuvre a pu être davantage discutée, car elle suppose d'appréhender le contexte d'exposition de l'œuvre. Il n'empêche que l'existence d'un droit moral d'exposition a pu être soutenue sur le terrain du droit au respect (2).

1. Exposition, intégrité de l'œuvre et droit de propriété corporelle

141 - Les limites au droit du propriétaire de l'œuvre - La question de la conciliation des droits de l'auteur et du propriétaire fut encore largement débattue en doctrine⁶¹⁷.

⁶¹² COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 245 ; DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 75-78 ;

⁶¹³ RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 331-333 ;

⁶¹⁴ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 64-65 et p. 245 ; DARRAS A., *op. cit.*, pp. 59-60 ; SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, *op. cit.*, pp. 22-23 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, pp. 25-27 ;

⁶¹⁵ L'obligation de préserver l'œuvre peut être considérée comme tacitement prévue par le contrat de vente entre l'artiste et l'acheteur : COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 246-247 ; LONGUEVILLE C., *op. cit.*, p. 166 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, p. 234 ;

⁶¹⁶ BRY G., *op. cit.*, p. 623 ; DARRAS A., *op. cit.*, p. 57 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 267 ; HAINNEVILLE R., *op. cit.*, pp. 100-101 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 144-145 et pp. 170-172 ; LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 427-430 ; MASSE P., *op. cit.*, pp. 70-75 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, p. 218, p. 225 et pp. 240-263 ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, pp. 41-42 et p. 56 ; POTU E., *op. cit.*, p. 219 ; *contra.* : BALLET A., *op. cit.*, p. 31 ;

⁶¹⁷ GHEORGHIU-VIERIU C., *op. cit.*, pp. 234-235 ;

Les débats peuvent être résumés en deux idées principales. Tout d'abord, le propriétaire a en principe tous droits sur l'œuvre, y compris celui de la modifier à son envie ; il pourrait même aller jusqu'à détruire l'œuvre ou la spécifier, conformément à l'absolutisme que lui confère le droit de propriété (*cf. supra.* les opinions de Pothier et Domat). Cependant, s'il n'opère que des modifications limitées, il ne saurait exposer l'œuvre ainsi dénaturée sous le nom de l'auteur ; *a contrario*, tant que l'œuvre modifiée relève de la sphère privée du propriétaire, il n'y aurait aucune atteinte au droit moral de l'auteur⁶¹⁸. Il y a consensus pour la majorité de la doctrine sur ce dernier point à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle. Le premier point prête davantage à discussion, spécialement dans l'hypothèse où l'œuvre est détruite. La jurisprudence, relayée par certains auteurs, estimait que la destruction ou l'exposition d'une œuvre entièrement spécifiée ne porterait pas atteinte au droit moral de l'auteur⁶¹⁹. L'œuvre ayant été « retirée » de la vue du public, l'auteur ne saurait se plaindre d'une quelconque atteinte. Plusieurs auteurs affirmaient au contraire que cet anéantissement reviendrait à exercer le droit de retrait, dont l'artiste est normalement le seul titulaire⁶²⁰. La question est toujours évoquée à l'époque contemporaine⁶²¹.

Quoi qu'il en soit, l'essentiel de la jurisprudence et de la doctrine s'est concentré sur la deuxième hypothèse, celle où l'œuvre est exposée après avoir subi des altérations considérées comme « non radicales »⁶²². L'idée est que l'œuvre reste « reconnaissable » par le public, bien qu'elle n'ait pas été conservée dans l'état que lui a donné l'auteur. Le premier arrêt qui a dégagé le droit au respect de l'œuvre en matière artistique était justement relatif à une statue vendue après une exposition et modifiée par un sous-acquéreur. Il s'agit du jugement du Tribunal correctionnel de Paris en date du 5 janvier 1845⁶²³, dont l'intérêt est de reconnaître à l'artiste le droit au respect de sa réputation et de son honneur. Le jugement sera réformé en

⁶¹⁸ DARRAS A., *op. cit.*, p. 60 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 172-173 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 232-233 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, pp. 34-37 (« Il s'agit là d'actes accomplis dans un intérieur fermé, devant lequel toutes les interdictions législatives demeurent impuissantes, parce que, s'il en était autrement, on aboutirait à un système d'espionnage, dont la liberté du citoyen pourrait avoir à souffrir, ce qui semble intolérable dans l'état actuel des mœurs ») ;

⁶¹⁹ T. Civ. de Lyon, 24 décembre 1857, *Ann.*, 1858, p. 88 ; CA Paris, 27 avril 1934, *Lacasse et Welcome c./ Abbé Guénard*, *DH*, 1934, pp. 385-386 (la célèbre affaire des fresques de Juvisy) ; voir également : ACOLLAS E., *op. cit.*, pp. 68-69 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 270 (jugeant paradoxale la différence de solution entre la destruction de l'œuvre et la simple modification) ; HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 383 ; LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 428-429 et pp. 449-450 ; POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 359 ; SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, *op. cit.*, p. 41 ;

⁶²⁰ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 87 ; DE GORQUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, pp. 130-133 ; EL-TANAMLI A.-M., *op. cit.*, p. 215 ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, p. 293 ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 170-172 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 36 (déduisant cette interdiction d'une caractéristique spécifique des œuvres graphiques et plastiques : l'union des propriétés intellectuelle et matérielle dans un seul corps ; le propriétaire qui détruit le *corpus mechanicum* lèse nécessairement le droit de l'auteur car il ne pourra plus exploiter son œuvre) ;

⁶²¹ GINSBURG J. C., « Droit d'auteur et support matériel de l'œuvre d'art en droit comparé et en droit international privé », in *Propriétés intellectuelles - Mélanges en l'honneur de André Françon*, Dalloz, Paris, 1990, p. 147 ;

⁶²² MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, p. 231 ;

⁶²³ Cité par MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 18-19 ;

appel, mais cette avancée a été jugée significative et serait réitérée par la suite⁶²⁴. D'autres décisions poursuivront la construction du droit au respect en matière artistique, sanctionnant toutes sortes d'atteintes à l'œuvre dont la publicité découle de l'exposition. Un grand nombre d'affaires ont porté sur les reproductions d'œuvres graphiques ou plastiques, preuve que le droit au respect s'étend au-delà de l'exemplaire original. En l'absence de moyens efficaces de reproduction, l'œuvre copiée subissait nécessairement des déformations. Celles-ci ne sauraient la dénaturer complètement et devraient être autorisées par l'auteur⁶²⁵. C'est ainsi que des changements de dimension ont pu être jugés attentatoires⁶²⁶, de même que les changements de destination de l'œuvre⁶²⁷. L'exposition jouait encore un rôle déterminant dans le constat des atteintes. L'exposition d'une copie déformante de l'œuvre était condamnée, quelle que soit la nature de l'atteinte. L'ajout d'éléments ou le changement de couleurs de l'original étaient ainsi interdits⁶²⁸. Il en était de même lorsque le titre et la forme d'un tableau étaient changés⁶²⁹, ou lorsque l'œuvre était exposée de façon fragmentaire⁶³⁰. De manière générale, toute exposition sous le nom de l'auteur d'une œuvre ayant subi des modifications, suppressions ou adjonctions est prohibée⁶³¹.

⁶²⁴ MICHAELIDES-NOUAROS G., *ibid.* (voir exemples en note de bas de page n° 3) ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. II, pp. 46-48 ;

⁶²⁵ DE GORGUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, pp. 120-121 ; OLAGNIER P. *op. cit.*, T. II, pp. 55-57 ;

⁶²⁶ Voir encore l'affaire du chocolat *Poulain* : T. Civ. Seine, 29 mai 1929, et CA Paris, 9 février 1931, *Cappiello c./ Métais et Soc. du Chocolat Poulain*, *Ann.*, 1931, pp. 190-199 ; voir également : COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 255-257 ; GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, p. 292 (« La reproduction en grand ou en petit avilit nécessairement la pensée originale ») ; *contra.* : LONGUEVILLE C., *op. cit.*, p. 168 ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, p. 47 (affirmant une exception lorsque le changement est imposé par les circonstances, comme par exemple la copie d'un tableau par la gravure) ;

⁶²⁷ Cour Royale de Paris, 7 avril 1829 (reproduction d'une œuvre sur des emballages de bonbons mis en vente) et T. Corr. Seine, 11 février 1836 (reproduction d'une œuvre comme ornement de cheminées et de papiers peints), cités par GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, pp. 295-298 ; voir également : COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 257-258 ; HAINNEVILLE R., *op. cit.*, pp. 333-334 ;

⁶²⁸ CA Paris, 9 janvier 1891, *Loire c./ Chevalier et Laurent c./ Braun*, *Ann.*, 1892, pp. 249-251 ; T. Civ. Seine, audiences des 13 décembre 1901 et 2 juin 1904, *LDA*, 1905, pp. 7-8 ; voir également : COPPER-ROYER E., *ibid.*, pp. 247-248 et p. 254 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 268 ; LONGUEVILLE C., *op. cit.*, p. 167 ; MASSE P., *op. cit.*, p. 72 ; VAUNOIS A., « Le droit moral et la question du domaine public payant », *Bulletin de la société d'études législatives*, 1908, p. 218 ;

⁶²⁹ T. Civ. Seine, 27 décembre 1920, *op. cit.*, pp. 292-293 ; voir également : COPPER-ROYER E., *ibid.* ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 271 ; LONGUEVILLE C., *op. cit.*, p. 165 ; MASSE P., *ibid.* ;

⁶³⁰ T. Civ. Seine, 29 octobre 1894, *Du Passage c./ Val d'Osne*, *Ann.*, 1895, pp. 232-234 ; T. Civ. Seine, 4 décembre 1908, *Meissonier fils c./ Coppier*, *Ann.*, 1909/1, p. 66 ; S'agissant de décors et costumes de théâtre : CA Paris, 20 novembre 1935, *Gheusi es qualités c./ Valdo-Barbey*, *S.*, 1936, II, pp. 169-170, note GENY, et T. Civ. Seine, 15 octobre 1954, *Fernand Léger c./ Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux*, *RIDA*, n° 6, janvier 1955, pp. 146-148 ; voir également : AUSSY C., *op. cit.*, pp. 81-82 ; HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 625 ;

⁶³¹ BALLEST A., *op. cit.*, p. 75 (interdiction d'exposer une œuvre altérée) ; JOLY B., *op. cit.*, pp. 144-145, pp. 170-173 (citant plusieurs arrêts à l'appui de son argumentation, où l'exposition d'une œuvre retouchée était considérée comme portant atteinte au droit moral de l'artiste), p. 296 ; LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 451-457 ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, p. 45 ; POTU E., *op. cit.*, p. 221 ;

2. L'intégrité et le contexte d'exposition de l'œuvre

142 - Intégrité de l'œuvre et exposition en place publique - L'auteur aurait en principe le droit de s'opposer à une exposition où l'œuvre serait présentée dans des conditions dévalorisantes ou inconvenantes⁶³².

L'idée ne cesse d'agiter la doctrine à l'heure actuelle, et pose la question des limites du droit au respect de l'œuvre. D'une certaine façon, elle touche à la notion d'« esprit de l'œuvre », entendu comme « *la conception que l'auteur s'en est fait, la compréhension qu'il en a eu, le ton qu'il a choisi, les idées les idées, les sentiments ou les émotions qu'il a voulu lui faire véhiculer, le caractère (artistique, philosophique, polémique, scientifique, etc.), l'atmosphère et le style qu'il lui a imprimés* »⁶³³. L'idée a initialement été admise lorsque l'œuvre était destinée à prendre place dans un lieu public. Ce contexte d'exposition n'était nullement un obstacle au droit de l'auteur. La question a été amplement discutée sur le plan du droit patrimonial et du droit moral. La doctrine et la jurisprudence affirmaient que l'auteur perdait le droit patrimonial lorsque l'œuvre était affectée à une telle destination ; le droit de reproduction appartenait ainsi à tous⁶³⁴. La règle était encore plus prégnante lorsqu'une personne publique était propriétaire de l'œuvre. Le droit moral demeurait toutefois entre les mains de l'auteur et pouvait lui permettre de s'opposer à des reproductions ou des adaptations dénaturantes⁶³⁵. Par ailleurs, si l'auteur ne pouvait exiger une intangibilité absolue de son œuvre, il pouvait toutefois contester les modifications qui lui seraient apportées ou l'état de délabrement dans lequel la personne publique propriétaire a laissé l'œuvre. L'affaire *Sudre* sera une étape importante dans cette évolution, d'autant plus qu'elle sera le fait de la juridiction administrative, respectivement du Conseil d'état, par un arrêt du 3 avril 1936⁶³⁶, et du conseil de préfecture de Montpellier, par un jugement du 9 décembre 1936⁶³⁷.

Le juge administratif estima en effet que la destruction d'une fontaine exposée en place publique et dégradée par les outrages du temps causait un préjudice moral à l'auteur, pour lequel il pouvait réclamer une indemnisation. Ce cas précis démontre que l'anéantissement de l'œuvre peut être considéré comme une atteinte au droit au respect. Il faut

⁶³² [Anonyme], « Le droit d'exposer en public une œuvre d'art », *LDA*, 15 novembre 1937, p. 123 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 278 ;

⁶³³ POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *op. cit.*, p. 105 ;

⁶³⁴ CA Paris, 5 juin 1855, *Lesourd et la Compagnie du palais de l'industrie c./ Goupil et Masson*, *D.*, 1857, II, pp. 28-29 ; voir également : HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, pp. 392-393, pp. 400-403 et pp. 423-424 (en matière d'architecture) ; POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 98 ; RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 80-81 ;

⁶³⁵ T. Civ. Seine, 4 mai 1903, *Bouguereau*, *Ann.*, 1904, p. 21 ; voir également : HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 393, pp. 627-628 et p. 639 ; LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 457-458 ; *contra.* : LONGUEVILLE C., *op. cit.*, p. 166 ;

⁶³⁶ CE, 3 avril 1936, *Sudre*, *DP*, 1936, III, pp. 57-63, Concl. JOSSE ;

⁶³⁷ Cons. Préf. Montpellier, 9 décembre 1936, *Raymond Sudre c./ Commune de Baixas*, *Gaz. Pal.*, 1937, pp. 347-348 ;

cependant relever qu'une longue période d'usure avait précédé et justifié la destruction, ce qui relativise la portée de cette solution.

143 - Exposition, restauration et intangibilité de l'œuvre - A l'inverse, la restauration « excessive » de l'œuvre peut également être condamnée.

Un auteur n'a pas hésité à proscrire le principe de la restauration des œuvres graphiques et plastiques. Selon lui, ce serait porter atteinte au droit moral que de les exposer sous une nouvelle forme⁶³⁸. Formulée à une époque où les excès de Viollet-le-Duc étaient encore qualifiés de vandalisme, cette opinion peut maintenant paraître excessive. La restauration s'en tient le plus souvent à rétablir l'aspect primitif de l'œuvre et n'impose pas, en principe, d'innovations. Il n'empêche que la question a encore pu être portée tout récemment devant les juges, qui ont effectivement condamné l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Nous reviendrons ultérieurement sur cette affaire, qui confronte le droit d'exposition, dans sa dimension morale, aux exigences de la domanialité publique, l'œuvre en cause étant un bien public⁶³⁹. Dans la même lignée, l'exercice du droit au respect de l'œuvre fut considéré comme limité en matière architecturale⁶⁴⁰. La destination utilitaire des ouvrages justifiait en effet que le propriétaire puisse apporter les modifications nécessaires à l'usage du bâtiment. De là vint l'idée que l'auteur ne puisse prétendre à une intangibilité absolue de l'œuvre, problématique qui allait connaître d'autres développements par la suite. De plus, s'agissant d'œuvres exposées en permanence sur le domaine public, le droit de reproduction est considéré comme appartenant à tous (sauf en ce qui concerne les plans, croquis, dessins).

144 - L'existence incontestable d'un droit « moral » d'exposition - A travers tous ces exemples, l'exposition apparaît implicitement comme le fait générateur de l'atteinte au droit moral.

Même si la plupart des auteurs n'y faisait pas explicitement référence, l'idée est admissible et certains employait l'expression « droit d'exposition » dans ce but. La distinction des propriétés corporelle et incorporelle connaissait ainsi une première étape, sans être explicitement consacrée par le droit positif, du moins jusqu'en 1910. Le droit d'« exhibition » du propriétaire de l'œuvre supposait donc un respect entier de son intégrité et de sa paternité. Cette conception connaît encore des partisans dans la doctrine actuelle, notamment le Professeur Sirinelli⁶⁴¹, dont l'opinion retiendra notre attention ultérieurement. Quoiqu'il en soit, cela nous permet d'établir une première qualification du droit d'exposition comme élément du droit moral. Sans suivre l'opinion de Perusseaux, qui en faisait une prérogative

⁶³⁸ DE GORQUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, pp. 153-159 (« Le restaurateur substitue à l'original une œuvre nouvelle, une œuvre qui lui est personnelle. Il impose une collaboration qui n'a pas été sollicitée ; il impose une manière de faire, une conception à l'artiste originaire ») ;

⁶³⁹ C. Cass., Ch. Crim., 3 septembre 2002, *Marcel Petit, CCE*, décembre 2002, comm. n° 150, pp. 15-16, note C. CARON ; *RIDA*, n° 195, janvier 2003, pp. 347-351 ;

⁶⁴⁰ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 249-250 ; GAIRAL E., *op. cit.*, p. 269 ; HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, pp. 399-404 ; LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 459-461 ;

⁶⁴¹ SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, Thèse Paris II, 1985, p. 443 ;

autonome, nous pouvons considérer qu'il existe un lien indéfectible entre l'exposition d'une œuvre graphique et plastique et le respect du droit moral de son auteur. L'érection du droit d'exposition en droit patrimonial remettrait alors en cause la distinction des deux ordres de prérogatives de l'auteur et révélerait l'imbrication de celles-ci. En matière d'exposition, l'exercice du droit patrimonial serait indissociable de celui du droit moral, que ce soit au titre de la divulgation, du respect de l'intégrité ou de la paternité de l'œuvre.

Si l'exposition fut initialement envisagée sous l'angle du droit moral, certains auteurs poussèrent justement la réflexion jusqu'à en faire un élément du droit patrimonial. Toutefois, le droit positif ne permettait pas d'en admettre le principe ; l'exposition n'était appréhendée que de façon accessoire.

§ 3 – LA POSITION DE LA DOCTRINE : LE DROIT D'EXPOSITION COMME DROIT PATRIMONIAL DE L'AUTEUR

145 - Les premières réflexions sur le droit patrimonial d'exposition - L'hypothèse du rattachement de l'exposition aux droits patrimoniaux a été envisagée sous l'empire de la législation révolutionnaire. L'exposition étant un acte fondamental au niveau du droit moral, il pouvait paraître naturel et logique de la rattacher également aux droits patrimoniaux. Malheureusement, l'obstacle du droit commun, que nous avons déjà étudié, demeurait insurmontable.

Le terrain du droit d'auteur ne serait pas plus fertile pour les partisans du droit d'exposition. Hormis le droit de reproduction, l'exposition n'aurait pu être rattachée qu'au droit de représentation, comme cela est le cas désormais. Cependant, la notion de représentation était à l'époque trop étroite pour pouvoir intégrer l'exposition, même si elle connut d'importantes évolutions (A).

Les partisans du droit patrimonial d'exposition se firent néanmoins de plus en plus nombreux entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècles. Des projets furent aussi proposés afin d'instaurer un système de redevances pour exposition, sans rencontrer d'écho particulier. L'étude de ces arguments et de ces projets doit retenir notre attention, car ils attestent que le droit d'exposition n'est pas une idée nouvelle dans le droit français (B).

Enfin, dans un souci d'exhaustivité, il nous faut réserver quelques développements à des aspects plus secondaires. L'exposition fut en effet prise en compte à travers deux éléments : d'une part le débit d'ouvrages contrefaits, qui incluait l'exposition comme offre de vente ; d'autre part, l'exposition des portraits, où le droit de l'auteur devait alors se concilier avec le droit à l'image⁶⁴². Nous n'évoquerons ici que le débit d'ouvrages contrefaits, afin de rester dans le domaine du droit des biens (C).

⁶⁴² DE GORGUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, pp. 42-43 (qui y voit le triomphe des droits de la personnalité sur le droit de l'auteur, spécialement le droit moral, qu'il considère pourtant comme étant de même nature) ;

Le rapport du droit d'exposition avec l'image des personnes fera l'objet de réflexions complémentaires que nous reléguons à la conclusion du présent ouvrage.

A. UNE NOTION DE REPRÉSENTATION IMPROPRE À INCLURE L'EXPOSITION

146 - Le droit de représentation sous l'égide de la législation révolutionnaire - L'attention du législateur révolutionnaire s'est portée en premier lieu sur le droit de représentation. Cette notion-cadre avait alors un champ d'application très limité. Comme son nom l'indique, la loi des 13 et 19 janvier 1791 *relative aux spectacles* portait plus sur l'organisation des spectacles que sur les droits d'auteur à proprement parler⁶⁴³ (1). Cette conception allait être déterminante pour la suite, et spécialement pour l'exposition. Nous laissons de côté la portée de la loi sur la théorie du droit d'auteur pour nous consacrer uniquement à la notion de représentation. De ses dispositions découle une conception extrêmement dynamique de la représentation (2), laquelle s'est maintenue jusqu'à la loi de 1957, en dépit d'importants élargissements visant notamment les œuvres graphiques et plastiques (3). L'exposition restait exclue de cette conception (4).

1. Un champ d'application initialement limité par la loi de 1791

147 - Le droit de représentation dans la loi des 13 et 19 janvier 1791 - Constituée de sept articles, la loi de 1791 n'en réserve que trois au droit d'auteur⁶⁴⁴. Il s'agit des articles 3 à 5.

L'article 3 confère aux auteurs le droit d'autoriser formellement et par écrit toute représentation théâtrale de leurs œuvres (que nous appellerons « droit de représentation » dans un souci de simplification). La disposition est en fait établie dans un sens négatif, à travers l'interdiction faite aux théâtres de représenter les œuvres sans l'autorisation des auteurs⁶⁴⁵. L'article 4 règle la question des œuvres déjà divulguées avant l'entrée en vigueur de la loi. Enfin, l'article 5 confère aux héritiers l'exercice du droit de représentation pendant cinq années à compter de la mort de l'auteur, en utilisant le terme « propriétaire »⁶⁴⁶. Le texte sera complété sur ces points peu de temps après par deux autres lois, en date des 19 juillet et 6 août 1791 et 30 août 1792. Le principal intérêt de ces textes est d'avoir dissocié le droit de

⁶⁴³ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., op. cit., p. 7 ; GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, op. cit., pp. 43-44 ; LALIGANT O., op. cit., p. 5 (« L'Assemblée Constituante et l'Assemblée législative ne se sont occupées, en 1791, que de réglementer les spectacles. C'est la Convention nationale qui, par le décret des 19-24 juillet 1793, a véritablement posé les bases de la législation en matière de droit d'auteur ») ; LE BARROIS D'ORGEVAL R., op. cit., pp. 57-59 ; LUCAS A. et H.-J., op. cit., p. 12 ;

⁶⁴⁴ Pour le texte de la loi, des débats et du rapport Le Chapelier, voir *Le Moniteur Universel*, samedi 15 janvier 1791 ; textes reproduits et commentés in CALMELS E., op. cit., pp. 789-790 ; OLAGNIER P., op. cit., T. II, pp. 58-59 ; POUILLET E., op. cit., p. 831 ; RENOUEAU A.-C., op. cit., T1, pp. 301-316 ;

⁶⁴⁵ Art. 3 : « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs » ;

⁶⁴⁶ Art. 5 : « Les héritiers ou les cessionnaires des auteurs, seront propriétaires de leurs ouvrages, durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur » ;

représentation et le droit de reproduction ; ainsi l'auteur conserve-t-il le premier indépendamment de la publication ou la gravure de l'œuvre⁶⁴⁷. Les autres dispositions de la loi prévoient respectivement : la liberté des théâtres (article premier)⁶⁴⁸ ; la liberté de représenter toute œuvre théâtrale au-delà de la protection établie par les articles 3 à 5, autrement dit l'appartenance au domaine public de telles œuvres (article 2)⁶⁴⁹ ; enfin, le régime de la police des spectacles (articles 6 et 7). Il ne s'agit donc pas d'une vraie loi sur le droit d'auteur, mais plus d'un dispositif « fourre-tout », rédigé rapidement, destiné à régler toutes les questions relatives aux théâtres.

Celles-ci connaîtraient encore bien des tourments dans les mois qui suivirent, avant que la loi soit définitivement entérinée à partir de 1793⁶⁵⁰.

148 - Un champ d'application originellement restreint - Le caractère symbolique qu'on attribue à la loi de 1791 est tiré des déclarations du rapporteur Le Chapelier⁶⁵¹, selon lequel « *la plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable et [...] la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée* ». La loi, interprétée à la lumière de ces déclarations, affirmerait ainsi le « droit de propriété des auteurs » sur leurs œuvres⁶⁵². Toutefois, nous voyons bien que l'expression est peu employée dans le texte même de la loi⁶⁵³, et celle-ci reste avant tout une loi sur les spectacles. Le terme « propriété » sera quand même employé par le premier Code pénal, au sein des dispositions relatives à la contrefaçon des ouvrages dramatiques⁶⁵⁴. Comme nous le verrons, la loi de 1793 sera bien plus déterminante pour qualifier le droit d'auteur de « propriété ».

Le droit de représentation ainsi conçu bénéficie d'un champ d'application extrêmement étroit. Il ne vaut, *stricto sensu*, que pour les auteurs d'œuvres dramatiques et ne porte que sur l'autorisation de représenter ces œuvres et d'en tirer un bénéfice. Il s'agit d'une prérogative très spéciale, qui ne vaut que pour certains types d'œuvres. C'est pourquoi elle

⁶⁴⁷ Art. 1^{er} loi 19 juillet – 6 août 1791 *relative aux spectacles*, in CALMELS E., *op. cit.*, p. 790 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. II, p. 63 ; POUILLET E., *op. cit.*, p. 832 ; RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. I, p. 318 ; voir également : CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, p. 341 et 343 ; Art. 4 loi du 30 août 1792 *relative aux conventions entre les auteurs et directeurs de spectacles*, in CALMELS E., *op. cit.*, p. 791 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. II, pp. 68-69 ; RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. I, p. 324 ;

⁶⁴⁸ Art. 1^{er} : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux » ;

⁶⁴⁹ Art. 2 : « Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement » ;

⁶⁵⁰ Voir sur ces questions : RENOARD A.-C., *ibid.* ;

⁶⁵¹ Dont la plus célèbre tirade ne serait que la reprise de celle du Chevalier de Boufflers, rapporteur de la loi sur les brevets : BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 8 ;

⁶⁵² CALMELS E., *op. cit.*, pp. 16-17 ;

⁶⁵³ Pour une critique de cette assimilation à la propriété, voir : OLAGNIER P., *op. cit.*, T. II, pp. 59-60 ;

⁶⁵⁴ Art. 428 CP : « Tout directeur, tout entrepreneur de spectacles, toute association d'artistes, qui aura fait représenter sur son théâtre des ouvrages dramatiques au mépris des lois et règlements relatifs à *la propriété des auteurs*, sera puni d'une amende de cinquante francs au moins, de cinq cents francs au plus, et de la confiscation des recettes » in RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. I, p. 398 ;

constituera un cas particulier, à la différence du droit de reproduction, qui vaut pour tous les types de créations.

La notion allait cependant évoluer, principalement avec la découverte de nouvelles techniques de diffusion.

2. L'extension jurisprudentielle de la notion de représentation à toutes les représentations interprétées

149 - L'interprétation constructive de la loi par la jurisprudence - Très vite, le champ de la notion de représentation s'est élargi grâce à la jurisprudence.

Les juges furent en effet confrontés à de nouveaux types de représentations, qui n'étaient pas strictement prévus par les textes, notamment en matière musicale⁶⁵⁵. D'une façon logique, les auteurs de compositions musicales, qui n'étaient pas expressément visés, sont considérés comme bénéficiaires du droit de représentation⁶⁵⁶. Le vocable d'« exécution » publique ou musicale fait alors son apparition pour qualifier le mode de communication en fonction de son objet⁶⁵⁷. S'ajoutent à cela, par analogie, les arrangements musicaux et autres airs isolés⁶⁵⁸. Dans le domaine littéraire, les lectures publiques ne furent curieusement pas incluses dans le champ de la notion de représentation⁶⁵⁹, en dépit des affirmations de la doctrine⁶⁶⁰. A la fin du dix-neuvième siècle, la liste des ouvrages bénéficiant du droit de représentation s'est considérablement allongée. On y range ainsi « les compositions musicales, les livrets de ballets, les comédies, tragédies, drames, mélodrames, vaudevilles, et même les proverbes, cantates, couplets non destinés au théâtre, mais susceptibles d'y être représentés » ainsi que les « improvisations dramatiques » et les traductions⁶⁶¹. Par ailleurs, le lieu de la communication n'est plus strictement limité aux théâtres ; le droit de représentation

⁶⁵⁵ PFISTER L., *L'auteur propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, pp. 636-640 (« les magistrats se sont montrés plus soucieux de garantir aux compositeurs une source de revenus que de respecter la lettre d'une disposition pénale [...] l'extension de l'exploitation exclusive à la représentation d'œuvres musicales est incontestablement liée à la création et aux actions répétées d'une société de défense collective des intérêts des auteurs ») ;

⁶⁵⁶ GASTAMBIDE A. *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, pp. 263-275 ;

⁶⁵⁷ POUILLET E., MARTIN SAINT-LEON E. et PATAILLE H., *op. cit.*, T. II, pp. 355-367 ; RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, p. 67 ;

⁶⁵⁸ LALIGANT O., *op. cit.*, p. 21 (les « airs isolés, arrangements, variations et pots-pourris musicaux » furent initialement exclus du champ de la loi de 1791, au motif qu'il ne s'agissait pas d'« ouvrages » à proprement parler ; il fut mis un terme à cette jurisprudence en 1853, ce qui contribue à l'élargissement de la notion, qui n'est pas limitée aux œuvres complètes) ;

⁶⁵⁹ HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, pp. 348-349 ;

⁶⁶⁰ RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 66-67 (estimant, comme en matière musicale, qu'une telle communication ne rentre pas dans le champ du délit de contrefaçon, mais peut faire l'objet d'une action en responsabilité civile) ;

⁶⁶¹ CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, p. 341 ; GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, pp. 229-231 ;

vaut chaque fois que l'œuvre est communiquée à un public quelconque⁶⁶². C'est ainsi que les cabarets et cafés tombent sous le coup de la contrefaçon pour les œuvres qu'ils représentent. Certains auteurs envisagent même l'application du droit de représentation à l'égard des musiciens et chanteurs ambulants⁶⁶³.

Le rôle de la jurisprudence aura été primordial pour intégrer tous les modes de représentation de l'œuvre dans le champ d'application de la loi de 1791⁶⁶⁴.

150 - La systématisation de la notion de représentation - Au terme de la première moitié du dix-neuvième siècle, une définition fut proposée afin de systématiser la notion de représentation.

Il s'agirait de « toute reproduction d'un ouvrage en public, à l'aide de la parole et du geste »⁶⁶⁵. On objectera l'emploi du terme « reproduction » qui prête à équivoque, de même que l'absence de référence à l'interprétation musicale. Mais cette définition a l'intérêt de nous montrer comment la notion de représentation a évolué depuis le texte de 1791, en s'étant affranchie du cadre théâtral. Aux dires de Pouillet, la loi ne visait les « ouvrages dramatiques » que parce qu'il s'agissait du « cas le plus ordinaire » ; autrement, il faut y inclure tous les autres types d'œuvres qui se prêtent à la représentation, quel que soit le mode de celle-ci⁶⁶⁶. Toute communication publique de l'œuvre faisait ainsi l'objet du droit de l'auteur⁶⁶⁷. Un autre spécialiste affirma que le mot « représenter » signifie « mettre une scène sous les yeux du public »⁶⁶⁸. La généralité de cette définition aurait pu permettre d'y inclure l'exposition. En effet, il s'agit de mettre une scène sous les yeux du public et non de mettre en scène. La présentation d'un tableau ou d'une sculpture au public ne reviendrait-il pas à lui

⁶⁶² POUILLET E., MARTIN SAINT-LEON E. et PATAILLE H., *op. cit.*, T. II, pp. 355-356 (en matière de représentation illicite, « il importe peu que [...] l'exécution ait eu lieu ou non sur un théâtre proprement dit, et qu'elle ait été gratuite ; c'est la publicité du lieu qui lui donne le caractère de délit ») ;

⁶⁶³ CALMELS E., *op. cit.*, pp. 224-237 (citant à l'appui plusieurs arrêts marquants, spécialement en matière musicale, et concluant que l'interdiction prévue par la loi de 1791 vaut pour « les directeurs de cafés-chantants, les entrepreneurs de concerts, les spéculateurs ou associations d'amateurs, les directeurs de théâtres, [...] les directeurs de bals publics, [...] le chanteur, le musicien ambulant ») ;

⁶⁶⁴ Pour des études relatives à la jurisprudence en matière de représentation pendant le XIX^{ème} siècle, voir : ALLART A., *Traité théorique et pratique de la contrefaçon*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1908, pp. 282-286 ; BLANC E., *Traité de la contrefaçon en tous genres et de sa poursuite en justice*, 4^{ème} éd., Henri Plon, Paris, 1855, pp. 218-221 ; DALLOZ V. A. D. et A., *Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, T. XXXVIII, Bureau de la Jurisprudence Générale, Paris, 1857, pp. 473-476 ; HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, pp. 271-281 ; POUILLET E., MARTIN SAINT-LEON E. et PATAILLE H., *op. cit.*, T. II, pp. 355-367 ;

⁶⁶⁵ CALMELS E., *op. cit.*, p. 225 ;

⁶⁶⁶ POUILLET E., *op. cit.*, p. 678 (« le législateur entend réserver au profit de l'auteur le droit de représentation, quel que soit le caractère de l'œuvre, qu'elle soit purement littéraire, purement musicale, ou qu'elle soit comme les opéras, le résultat du mariage de la musique avec la poésie. Rappelons que dans les œuvres littéraires nous comprenons même les ballets, les pantomimes. [...] Il importe peu que l'œuvre n'ait pas été, à l'origine, écrite pour la scène si elle y est ensuite transposée. ») ; voir également : BRY G., *op. cit.*, p. 752 ;

⁶⁶⁷ HUARD G., *op. cit.*, pp. 49-50 ;

⁶⁶⁸ ALLART A., *op. cit.*, p. 284 ;

mettre *une* scène sous les yeux ? La notion restait toutefois limitée à une conception très « dynamique », plus encline à viser la mise *en* scène. Pour reprendre les expressions proposées par le Professeur Gautier, elle était étroitement entendue comme toute « *représentation vivante* », c'est-à-dire effectuée par des « *interprètes présents en chair et en os* », et destinée à un « *usage collectif* »⁶⁶⁹. Autrement dit, « *si la parole n'est pas indispensable, le geste l'est tout au moins* »⁶⁷⁰. Cela paraît logique au dix-neuvième siècle, puisqu'il s'agit du seul mode de communication des œuvres qui soit distinct de la reproduction.

Mais la notion va s'élargir encore jusqu'au vingtième siècle, et finira par englober la « représentation mécanique ». La jurisprudence sera à nouveau considérablement enrichissante⁶⁷¹.

3. L'extension jurisprudentielle de la notion de représentation aux procédés mécaniques

151 - Le développement de la représentation mécanique - L'avènement de la cinématographie et de la radiodiffusion sera l'étape principale d'un nouvel élargissement de la notion de représentation. Le cinéma intéressera particulièrement les œuvres graphiques et plastiques.

La qualification des œuvres cinématographiques fut l'un des principaux sujets de préoccupations, de même que la contrefaçon des œuvres préexistantes, littéraires, dramatiques mais aussi visuelles⁶⁷². Considérées comme de véritables « *représentations avec des tableaux successifs* », dotées « *d'une composition du plan et d'un enchaînement des situations et des scènes* », les œuvres cinématographiques ne pouvaient échapper au droit de représentation, étant assimilées aux œuvres dramatiques visées par la loi de 1791⁶⁷³. La contrefaçon cinématographique posait toutefois des problèmes de qualification, illustrant les limites des notions de représentation et de reproduction. Dans un souci de simplicité, mais pas d'exactitude, les juges procédèrent à une double assimilation⁶⁷⁴ : au droit de reproduction,

⁶⁶⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété Littéraire et Artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 326-327 ;

⁶⁷⁰ ALLART A., *ibid.* ;

⁶⁷¹ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, p. 160 ; LE TARNEC A. *op. cit.*, p. 91 ;

⁶⁷² DEVILLEZ H., *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique*, PUF, Paris, 1928, 207p. ; GÉRARD P.-D., *Les auteurs d'œuvres cinématographiques et leurs droits – Étude de Droit français*, Thèse Nancy, 1952, 203p. ; MARCHAIS J., *Du cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, M. Giard et E. Brière, Paris, 1912, 117p. ; MAROTTE P., *De l'application des droits d'auteur et d'artistes aux œuvres cinématographiques et cinéphoniques*, Sirey, Paris, 1930, 152p. ; RUSZKOWSKI A., *L'œuvre cinématographique et les droits d'auteur (Étude de droit français, de droit comparé et des conventions internationales)*, Sirey, Paris, 1935, 343p. ;

⁶⁷³ BRY G., *op. cit.*, pp. 752-753 (citant à l'appui plusieurs arrêts ayant confirmé cette assimilation) ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 140 ;

⁶⁷⁴ Pour un exemple frappant : CA Paris, 10 novembre 1909, *De Barbier, Carré et Gounod c./ Kaiser, DA*, mars 1910, pp. 42-43 (« Il est constant que le film présenté au public par Kaiser et composé à l'aide d'une succession de photographies est une édition, au sens de [la loi des 19 et 24 juillet 1793] et que son ensemble,

d'une part, dès lors que l'œuvre n'est qu'une succession de photographies qui peuvent être contrefaisantes⁶⁷⁵ ; au droit de représentation, d'autre part, du fait de la projection au public⁶⁷⁶. On peut se demander pourquoi les juges n'ont pas fait l'économie du droit de reproduction. La pellicule d'un film cinématographique est nécessairement vouée à être projetée, donc représentée. Mais cela permettait d'intégrer les œuvres visées par la loi de 1793 dans le champ d'application du droit de représentation. La loi de 1791 avait, comme nous le savons, un champ d'application beaucoup plus restreint. On comprend alors pourquoi les juges ont confondu les deux prérogatives, d'autant plus que le cinéma procède techniquement de photographies préalables. Cette confusion nous révèle l'inexactitude de la distinction entre reproduction et représentation⁶⁷⁷.

La loi du 11 mars 1957, en opposant la communication « directe » et la communication « indirecte », n'allait pas arranger les choses.

152 - L'application du droit de représentation aux œuvres graphiques et plastiques - Au terme de « l'ère » du droit révolutionnaire, soit la première moitié du vingtième siècle, l'impulsion donnée par le cinéma allait élargir le champ d'application du droit de représentation à toutes les catégories d'œuvres de l'esprit.

La notion avait donc considérablement évolué depuis la loi de 1791. La question fut d'autant plus sensible à l'origine que les producteurs et réalisateurs, souvent en manque d'inspiration, puisaient dans le répertoire des œuvres antérieures pour enrichir leurs productions. Les œuvres littéraires et dramatiques étaient particulièrement concernées pour des questions scénaristiques⁶⁷⁸. Mais les œuvres graphiques et plastiques furent également appréhendées par la « contrefaçon cinématographique »⁶⁷⁹. En effet, un film peut très bien contenir des œuvres figuratives et les communiquer au public. Dans certains cas, l'œuvre a même pu être mise en scène dans le film. Il s'agit bien d'une représentation publique au sens de la loi de 1791. La reconnaissance du droit de représentation au bénéfice des artistes fut

reproduisant, au théâtre, ouvert à tous, diverses péripéties du *Faust* de Gounod, est une représentation au sens de [la loi des 13 et 19 janvier 1791] »); voir également, pour une synthèse de la jurisprudence : RUSZKOWSKI A., *op. cit.*, pp. 55-109 ; *contra.* : MAROTTE P., *op. cit.*, pp. 11-29 (plaidant pour l'assimilation à la photographie et au droit de reproduction) ;

⁶⁷⁵ DEVILLEZ H., *op. cit.*, pp. 40-42 ; MARCHAIS J., *op. cit.*, pp. 29-39 ;

⁶⁷⁶ DEVILLEZ H., *op. cit.*, pp. 43-47 (« L'œuvre cinématographique n'existe que pour la vue et par la lumière. Seule, en effet, la représentation, lui permet de se révéler avec une intensité expressive spécifique, elle est destinée presque exclusivement à la projection, ce qui la distingue d'une façon essentielle de la photographie. [...] La jurisprudence n'a pas manqué d'envisager cet aspect très important de l'opération cinématographique, elle a assimilé la projection à une représentation qui peut atteindre le monopole d'interprétation de l'auteur initial ») ; MARCHAIS J., *ibid.* (« Du jour où il lui a été donné de reproduire le mouvement, le domaine de l'art dramatique lui a été ouvert ») ; RUSZKOWSKI A., *ibid.* ;

⁶⁷⁷ MARCHAIS J., *ibid.* (employant alternativement les termes « reproduction » et « représentation » pour désigner la communication de l'œuvre cinématographique) ;

⁶⁷⁸ MARCHAIS J., *op. cit.*, pp. 67-115 ;

⁶⁷⁹ LYON-CAEN C. et LAVIGNE F., *Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé*, T. I, LGDJ, Paris, 1957, p. 203 ; voir également : DEVILLEZ H., *op. cit.*, pp. 56-58 ; MARCHAIS J., *ibid.* ; MAROTTE P., *op. cit.*, pp. 126-129 ; RUSZKOWSKI A., *op. cit.*, pp. 318-320 ;

ainsi inaugurée par trois affaires célèbres. Cette nouvelle extension allait constituer une avancée considérable pour la reconnaissance du droit d'exposition, comme nous le verrons par la suite.

Les deux premières affaires portaient sur la contrefaçon « interprétée » d'une œuvre graphique. Il s'agit, d'une part, d'un jugement du tribunal civil de la Seine, en date du 3 décembre 1913⁶⁸⁰, d'autre part, d'un jugement du même tribunal, rendu le 30 janvier 1918, et suivi d'un arrêt de la Cour d'appel de Paris, en date du 3 juillet 1919⁶⁸¹. Dans chaque affaire, les traits principaux d'un tableau semblaient reproduits dans un film. La mise en scène reprenait l'aspect visuel des œuvres, de même que la disposition des personnages. Même si ces reprises ne furent pas considérées comme contrefaisantes, les juges ont quand même admis que des œuvres graphiques et plastiques puissent être contrefaites par voie cinématographique. C'était admettre qu'au-delà de la reproduction, entendue comme la fixation de l'œuvre sur la pellicule, il existait également une violation du droit de représentation, puisque les films furent projetés au public. La troisième affaire fut à nouveau jugée par le Tribunal civil de la Seine le 6 mai 1925. Le jugement portait sur l'apparition d'une œuvre d'architecture en arrière-plan⁶⁸². Les juges estimèrent cette fois qu'il y avait bien contrefaçon. L'autorisation de l'architecte n'avait pas été obtenue alors que son œuvre apparaissait en totalité dans le film cinématographique. Ce deuxième type de contentieux sera récurrent par la suite, donnant naissance à la théorie dite de « l'arrière-plan » ou de « l'accessoire »⁶⁸³.

153 - Le rapprochement du droit de reproduction et du droit de représentation - Ces affaires démontraient qu'une œuvre figurative puisse faire l'objet d'une représentation « complète »⁶⁸⁴.

Les champs d'application respectifs des lois de 1791 et 1793 cessaient d'être cloisonnés et hermétiques. Des œuvres initialement visées par le droit de reproduction pouvaient également être représentées. Cela était d'autant plus vrai que les solutions précitées ont été rendues sur le fondement de la loi du 9 avril 1910, pourtant consacrée au seul droit de reproduction (*cf. infra.*). Cela prouve que cette loi avait une portée bien plus large qu'il n'y paraît. Cette évolution marque la généralisation du champ d'application des prérogatives

⁶⁸⁰ T. Civ. Seine, 3 décembre 1913, *Etcheverry c./ Itala Film, Girin et Kostar et Ricardi*, *Ann.*, 1914, II, pp. 31-32 (« Le fait de reproduire sur film sans autorisation une œuvre artistique qu'un autre a fait sienne, en donnant à une idée appartenant à tous un caractère personnel tel qu'on ne puisse se méprendre et que le nom de l'auteur vienne aussitôt à l'esprit, constitue une contrefaçon au même titre que l'imitation par tout autre procédé ») ;

⁶⁸¹ *Aff. Luc Olivier Merson c./ Soc. des Et. Gaumont* : T. Civ. Seine, 30 janvier 1918, CA Paris, 5 juillet 1919, *Ann.*, 1921, pp. 40-45 ; C. Cass., Req., 27 décembre 1920, *Ann.*, 1921, pp. 371-373 ;

⁶⁸² T. Civ. Seine, 6 mai 1925, *Delavat c./ Société Pathé Consortium Cinéma*, *Ann.*, 1928, pp. 85-86 ;

⁶⁸³ Pour un autre exemple d'époque : T. Civ. Seine (référés), 14 décembre 1933, *Kamenka c./ Soc. Gaumont Franco-Films Aubert et Soc. des Films Sonores Tobis*, *Ann.*, 1934, pp. 230-231 (relatif à l'apparition d'une villa dans un film) ;

⁶⁸⁴ DEVILLEZ H., *op. cit.*, p. 56 (qui parle plus judicieusement de « publication », la reproduction et la représentation étant confondues) ;

patrimoniales du droit d'auteur. Elle en révèle les limites et ouvre la voie pour la reconnaissance d'autres modes de communication. La radiodiffusion constituera également un facteur d'extension de la notion dans les matières musicale et théâtrale. En effet, elle permettait de toucher un public distinct de celui qui reçoit la première communication de l'œuvre⁶⁸⁵. Une même représentation pourra donc toucher des publics distincts géographiquement. Les principes dégagés pour le cinéma et la radio seront plus tard appliqués à la télédiffusion.

Malgré tous ces élargissements, la notion de représentation restait entendue dans un sens très particulier, excluant l'exposition.

4. L'exclusion de l'exposition du droit de représentation

154 - Le maintien d'une conception dynamique de la représentation - L'adjectif « dynamique », que nous avons employé à plusieurs reprises, reflète efficacement la conception retenue.

En effet, qu'elle soit « vivante » ou « mécanique », la représentation suppose toujours l'intervention d'un interprète ou de procédés techniques ; la communication de l'œuvre ne se réalise qu'à travers cette intervention⁶⁸⁶. C'est là la différence avec la notion de reproduction, où l'exemplaire de l'œuvre se suffit à lui-même pour en assurer la communication. Une autre distinction sera encore employée jusqu'à la loi de 1957, opposant la « représentation dramatique » à l'« exécution publique » de l'œuvre. La première serait ainsi dotée d'une « mise en scène, de costumes et de décors appropriés » alors que la seconde s'applique à la « communication de l'œuvre sans jeux de scène, sans costumes et sans décors », ce qui inclut la diffusion à la radio⁶⁸⁷. Cette distinction, qui n'a plus aucun sens, démontre que les idées n'avaient pas assez évolué pour concevoir la représentation comme la « communication directe » de l'œuvre, conception qui sera retenue dans la loi de 1957. Le maintien du terme « représentation » par celle-ci sera pourtant considéré comme paradoxal. Desbois lui-même estimera cette terminologie trop traditionnelle et impropre à désigner l'ensemble des modes de communication visés⁶⁸⁸. Cela ne l'a pas empêché d'affirmer que la notion devait s'interpréter au regard du sens des lois révolutionnaires, en dépit de ses élargissements⁶⁸⁹.

⁶⁸⁵ DESBOIS H., *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, op. cit., 1954-1955 et 1956-1957, pp. 38-39 et « La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », op. cit., p. 168 ;

⁶⁸⁶ DESBOIS H., *Le droit d'auteur – Droit français, Convention de Berne révisée*, Dalloz, Paris, 1950, pp. 394-398 ;

⁶⁸⁷ MALAPLATE L., « Le droit de représentation et le droit d'exécution », *RIDA*, n° 18, février 1958, p. 195 ;

⁶⁸⁸ DESBOIS H., *ibid.*, *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, Licence 4^{ème} année, 1960-1962, Les cours de droit, Paris, p. 237 et *Le Droit d'auteur en France*, op. cit., p. 294 ;

⁶⁸⁹ DESBOIS H., *La propriété littéraire et artistique*, op. cit., p. 65 (« nous aurons à tenir constamment sous les yeux les notions que, seuls, les hommes du dix-huitième siècle pouvaient concevoir tant en matière d'édition que d'exécution, afin d'apprécier avec exactitude les efforts d'ingéniosité que les magistrats ont déployés pour adapter à des situations nouvelles une législation, en apparence désuète, sans en trahir l'esprit et les exigences. ») et pp. 80-85 ;

Peut-être jetait-il ainsi les bases d'un élargissement ultérieur ? Cette question sera examinée ultérieurement.

La représentation, même dégagée du cadre théâtral, ne désignait qu'une communication dynamique de l'œuvre.

155 - Le maintien d'une conception excluant l'exposition du droit de représentation - L'exposition ne pouvait donc y être rangée, puisqu'elle constitue une communication « statique ».

Par définition, elle ne pouvait être assimilée à la représentation dramatique ou l'exécution musicale. La notion était encore trop étroite. Il est évident que la reconnaissance du droit d'exposition ne pouvait non plus se faire au titre du droit de reproduction, par nature fondé sur la multiplication des exemplaires de l'œuvre. L'exposition était donc totalement ignorée par la législation révolutionnaire. A vrai dire, la question ne s'est jamais posée ni en termes de reproduction ni en termes de représentation. L'exposition semblait tellement étrangère à ces notions que l'on n'envisageait pas de la rattacher à l'une ou l'autre de ces prérogatives. C'est peut-être là le fondement qui fera défaut aux partisans du droit d'exposition. Desbois lui-même, en commentant la loi de 1957, estimera que cette hypothèse était exclue d'office, ce qui prouve la ténacité de cette conception. Il rappellera qu'aucune jurisprudence ne peut être relevée relativement à l'exposition pendant l'application du droit révolutionnaire (*cf. infra.*). L'exclusion du droit de représentation ne pouvait que conforter le rattachement du droit d'exposition au droit de propriété corporelle. Certains spécialistes sont cependant allés plus loin et ont proposé de le rattacher à la propriété intellectuelle de l'œuvre. L'évolution de la notion de représentation, bien qu'encore insuffisante, pouvait inclure l'exposition.

Le mérite de ces auteurs est d'avoir su anticiper les tendances, en défendant l'existence d'une prérogative juridiquement virtuelle mais qui leur paraissait relever du droit naturel au nom de la propriété artistique.

B. UNE ASSIMILATION AUTONOME DE L'EXPOSITION AUX DROITS PATRIMONIAUX PROCLAMÉE PAR UNE PARTIE DE LA DOCTRINE

156 - Les sources du droit patrimonial d'exposition - Les alluvions léguées par la jurisprudence ont déjà prouvé que ce droit pouvait être un composant du droit moral. Il était plus difficile d'admettre qu'il s'agisse d'un droit patrimonial, ce qui explique sa consécration tardive.

Une partie de la doctrine plaidait néanmoins en ce sens dès la fin du dix-neuvième siècle. Il reste à découvrir comment une telle idée, si novatrice, a pu être envisagée dans un contexte juridique que l'on sait défavorable. Ce contexte était d'autant plus paradoxal que plusieurs législations étrangères avaient déjà consacré ce droit à la même période (*cf. infra.*). Les sources étant rares, il est difficile de savoir dans quelle mesure ces lois ont pu inspirer la doctrine française. En vérité, il est fort possible que l'idée soit née dans un contexte « franco-français ».

Un grand intérêt pour l'exposition semble s'être manifesté dans la pratique, de la part des artistes eux-mêmes. Certains ont réussi à tirer profit de la présentation de leurs œuvres, tentant même d'en faire un nouveau modèle. Des projets d'exposition payantes furent également formulés au cours du siècle, mais sans rencontrer de succès (1). Cela amena néanmoins la doctrine à envisager l'exposition comme l'objet d'un droit patrimonial, et à en rechercher le fondement (2). Certaines réflexions en ce sens ont aussi pu être menées au niveau du débit d'ouvrages contrefaits (3).

1. La perception de l'intérêt pécuniaire de l'exposition

157 - Une expérience pratique, similaire à celle de Zeuxis, semble être à l'origine des réflexions sur le droit patrimonial d'exposition. Elle eut lieu au terme de la période révolutionnaire. Il s'agit de l'exposition organisée entre 1799 et 1805 par le célèbre peintre David pour son œuvre *Les Sabines*⁶⁹⁰. L'état d'esprit et les motivations de l'artiste méritent d'être évoqués (α), ainsi que la portée que son initiative a pu avoir pendant le dix-neuvième siècle (β).

a. L'exposition des Sabines par David, première tentative d'application du droit pécuniaire d'exposition

158 - La volonté d'exploiter l'exposition d'une œuvre - Le contexte de l'exposition des Sabines marquait la disparition de l'Académie royale, avec tous les avantages qu'elle procurait aux artistes. Mais ceux-ci, libérés de toute tradition, pouvaient plus aisément s'adonner à de nouvelles pratiques. Tel fut le cas de David, avec cette exposition.

David estimait que la vente de ses tableaux ne rapportait que des revenus limités. De plus, la disparition du mécénat et des commandes de la Cour impliquait de trouver de nouveaux moyens de subsistance. Il eut dès lors l'idée d'organiser une exposition payante pour *Les Sabines*, tableau qu'il exécuta sans même en avoir reçu commande. Une brochure, rédigée par ses soins, fut éditée et distribuée au public de l'exposition⁶⁹¹. On y trouve un certain nombre d'arguments militant pour l'organisation d'expositions payantes. Aux dires de David, cette initiative s'inspirait d'une pratique courante en Angleterre⁶⁹². L'exposition ne visait pas la vente de l'œuvre⁶⁹³ ; elle n'avait qu'une finalité artistique, ce qui permet

⁶⁹⁰ Pour une étude et des commentaires de cette exposition, voir : *Jacques-Louis David, 1748-1825*, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre et du Musée national du château de Versailles, 26 octobre 1989 – 12 février 1990, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1989, pp. 328-336 ; LEE S., *David*, Phaidon, 2002, Paris, pp. 212-216 ;

⁶⁹¹ DAVID J.-L., *Le tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais national des Sciences et des Arts, salle de la ci-devant Académie d'Architecture, par le Citoyen David, membre de l'Institut National*, Didot l'Aîné, Paris, An VIII, 16p. ;

⁶⁹² DAVID J.-L., *op. cit.*, p. 2 ; voir également : *Jacques-Louis David, op. cit.*, p. 329 ; LEE S., *op. cit.*, p. 213 ; MIETTE DE VILLARS M., *Mémoires de David, peintre et député à la Convention*, Paris, 1850, p. 175 (David affirmait vouloir « naturaliser en France cette mode anglaise qui permet aux jeunes artistes de rentrer dans leurs frais, en soumettant le visiteur à une modique contribution ») ;

⁶⁹³ DELECLUZE E. J., *Louis David, son école et son temps*, Didier, Paris, 1855, pp. 212-213 (« il pensait qu'en prenant sous sa responsabilité l'essai si peu populaire de faire payer pour montrer son ouvrage, il assurait, en

d'évacuer la qualification d'offre de vente propre au droit commun. Il s'agissait d'une simple mise en contact esthétique du public avec la création de l'artiste, sans volonté de tirer un autre profit que le prix d'entrée. David eut même l'idée de réaliser une mise en scène, en plaçant un miroir face à l'œuvre de sorte que le public ait le sentiment d'être immergé au sein de la scène représentée. Il cherchait ainsi à « étendre » l'œuvre au-delà de l'objet, en atteignant l'expérience sensible de la médiation. Le rôle de média des Beaux-arts prenait ainsi toute sa signification, caractérisant la « théorie de l'effet esthétique »⁶⁹⁴.

La scénographie connut ainsi l'une de ses premières applications, ce qui démontre l'unité conceptuelle de la « mise en scène », que ce soit en matière dramatique ou artistique.

159 - L'intérêt d'un système d'expositions payantes selon David - Au-delà de ces éléments, David voulut faire de son initiative un nouveau modèle d'exploitation des œuvres. Il s'attacha à en démontrer tous les intérêts dans sa brochure.

Le premier serait de permettre le développement du goût du public, en confrontant les œuvres à la critique du plus grand nombre. Ce type d'exposition, qui fut, dans les faits, réservé à une élite pour des questions de prix⁶⁹⁵, pouvait avoir l'avantage de démocratiser la peinture, au lieu de tenir les œuvres enfermées au domicile des commanditaires. De plus, libéré des contraintes et des exigences de ceux-là même qui achetaient les œuvres, l'artiste pourrait exercer son art en toute indépendance. La responsabilité qu'il encourt dans le choix de ses sujets et la façon de les représenter étaient directement assumées devant le public. Ce principe était d'autant plus vrai pour David qu'il s'autorisait de grandes innovations dans *Les Sabines*. Cette pratique devait donc élever le niveau de création en plus de libérer l'artiste, qui avait conquis son indépendance⁶⁹⁶. Enfin, l'organisation d'expositions payantes devait assurer aux artistes des sources de revenus plus justes que celles de la vente car proportionnelles à leur succès⁶⁹⁷. Son idée était bien d'établir les bases d'un nouveau système d'exploitation des œuvres d'art afin de les hisser au rang des autres formes de création. La proportionnalité de la rémunération au succès de l'œuvre est un principe fondamental du droit d'auteur, dont l'objet est d'appréhender la communication publique des œuvres. En l'absence de moyens efficaces

cas de réussite, une ressource nouvelle aux peintres qui suivraient son exemple ») ; LEE S., *op. cit.*, p. 212 ; MIETTE DE VILLARS M., *op. cit.*, pp. 173-176 ;

⁶⁹⁴ DELOCHE B., *Le musée virtuel*, PUF, Paris, 2001, pp. 26-30 ;

⁶⁹⁵ DAVID J.-L., *op. cit.*, pp. 4-5; voir également : LEE S., *ibid.* (le prix d'entrée était fixé à 1 franc 80, soit l'équivalent du prix « d'une livre de beurre, d'une botte d'asperges, ou d'une livre et demie de jambon, ces trois exemples constituant à l'époque des denrées de luxe ») ;

⁶⁹⁶ DAVID J.-L., *op. cit.*, p. 4 (David affirmait « Qui pourra nier que jusqu'à présent le peuple français n'ait été étranger aux arts, et qu'il vécut au milieu d'eux sans y participer ? ») ; il souhaitait « contribuer à rendre les arts à leur véritable destination, qui est de servir la morale et d'élever les âmes, en faisant passer dans celles des spectateurs les sentiments généreux rappelés par les productions des artistes ! ») ;

⁶⁹⁷ DAVID J.-L., *op. cit.*, pp. 2-3 et pp. 7-8 (« Les réflexions que j'ai proposées, et le système d'exposition publique, dont j'aurai le premier donné l'exemple, m'ont été suggérés principalement par le désir de procurer aux artistes qui professent la peinture le moyen d'être indemnisés de l'emploi de leur temps et du sacrifice de leurs dépenses, et de leur assurer une ressource contre la pauvreté, qui n'est que trop souvent leur triste partage. ») ;

de reproduction à l'époque, seule le recours à l'exposition publique pouvait permettre d'appliquer ce principe aux œuvres graphiques et plastiques.

David ne manquait pas de rappeler l'inégalité dans laquelle sont placés les artistes vis-à-vis des dramaturges et compositeurs⁶⁹⁸. Il dénonçait implicitement les différences existant entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*. Il défendait aussi la nécessité de protéger les intérêts personnels que l'auteur peut attacher à l'exposition de ses œuvres. Le système qu'il proposa constitue matériellement une sorte de droit d'exposition, autant patrimonial que moral.

160 - Le succès relatif de l'initiative de David - L'exposition rencontra un certain succès public, au point que d'autres œuvres y furent par la suite ajoutées. David en a tiré une recette de 65 627 francs⁶⁹⁹. Cette première expérience semble avoir été répétée par l'artiste, qui en prit l'habitude⁷⁰⁰. D'autres artistes s'y essayèrent, mais sans succès.

Cependant, le caractère payant de l'exposition provoqua un véritable scandale dans les milieux artistiques, pour lesquels cette pratique semblait tout à fait déplacée. Il fut déconseillé de réitérer cette initiative, jadis interdite par l'Académie royale, au motif qu'elle déconsidérerait les arts⁷⁰¹. Peut-être est-ce là une nouvelle raison expliquant la consécration si tardive du droit d'exposition ? Cela est fort possible, d'autant plus que l'initiative de David a été menée dans des conditions très particulières. Ruiné par la Révolution, l'artiste souhaitait se refaire une fortune le plus rapidement possible, et c'est pourquoi il pensa à l'exposition payante, comme elle se pratiquait en Angleterre. Cette pratique n'était pas d'usage en France, ce que rappelèrent ses adversaires pour en contester le principe. Les arguments de ces derniers ne doivent pas non plus être pris de façon trop catégorique ; ils reflètent plus un acharnement personnel contre l'artiste, dû aux relations tendues qu'il entretenait avec ses confrères. Il lui fut reproché de tirer un double profit de ses œuvres, et de faire de l'art l'objet d'une spéculation déshonorante. David n'a pu couper court à ces contestations que grâce à sa renommée ; il n'est pas sûr qu'un jeune artiste en quête de reconnaissance aurait pu faire de même. Ceux qui imitèrent David connurent d'ailleurs de cuisants échecs. Enfin, il ne faut pas oublier que David était propriétaire des toiles qu'il exposait. Le droit commun de la propriété l'autorisait, comme nous l'avons vu, à tirer profit des biens qui lui appartenaient. Ceux-ci furent ensuite cédés ou vendus, emportant ainsi le droit d'exposition au profit du nouveau propriétaire. Sur le plan juridique, son initiative ne représentait donc aucune originalité. Elle n'était qu'une application logique du droit de propriété⁷⁰².

⁶⁹⁸ DAVID J.-L., *op. cit.*, p. 6 ;

⁶⁹⁹ Jacques-Louis David, *op. cit.*, p. 335 ;

⁷⁰⁰ Jacques-Louis David, *op. cit.*, pp. 335-336 ; THOME A., *Vie de David*, J. Tastu, Paris, 1826, p. 149 ;

⁷⁰¹ MIETTE DE VILLARS M., *ibid.* ;

⁷⁰² GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 277-278 ;

On ne pouvait donc considérer ses expositions comme l'affirmation d'un principe nouveau, en dépit de l'état d'esprit qui l'animait. Il ne s'agissait que d'une pratique limitée, difficilement imposée par la force de caractère d'un artiste de talent.

β. La postérité de l'initiative de David

161 - Un important potentiel économique - Les polémiques qui ont suivi l'exposition des *Sabines* peuvent expliquer la lente gestation du droit patrimonial d'exposition. Mais cette initiative peut être considérée comme le point de départ de nouvelles réflexions au niveau du droit d'auteur. Les idées de David étaient en effet très novatrices et établissaient le passage à un nouveau mode de perception de l'art. Le propre de cette évolution est justement de détacher la composition de l'objet matériel. La mise en scène de l'exposition des *Sabines* atteste parfaitement de ce nouvel état d'esprit ; l'essentiel n'est plus l'œuvre finie et fixée mais davantage ce qu'elle représente.

Plusieurs projets virent le jour au cours du dix-neuvième siècle, tendant à développer des expositions payantes, permanentes ou temporaires, sous l'égide des pouvoirs publics. Ces systèmes n'ont rien à voir avec le droit d'auteur et limitent le « droit d'exposition » à un simple droit à rémunération. Ils sont cependant d'un grand intérêt, historique bien entendu, mais aussi juridique et économique. Ils révèlent l'attention que les artistes portaient à l'exposition. Celle-ci présentait un évident intérêt pécuniaire. Les ressources tirées des expositions pouvaient largement dépasser le prix de vente du support, tout en ne coûtant qu'une somme dérisoire au spectateur. La multiplication du prix d'entrée serait ainsi un facteur déterminant, autant que la multiplication des exemplaires d'un livre ou la multiplication des représentations d'une pièce de théâtre ou d'une composition musicale. Économiquement, le droit d'exposition constituerait donc un droit d'exploitation particulièrement puissant et efficace. L'exemple de David en atteste parfaitement. La somme qu'il tira de l'exposition des *Sabines* était ainsi équivalente au prix qu'aurait coûté l'œuvre vendue.

Des groupements d'artistes, ainsi que certaines personnalités, prirent conscience de ce potentiel et tentèrent, sans succès, de développer un dispositif collectif destiné à organiser des expositions temporaires.

162 - Des projets avortés d'expositions payantes au dix-neuvième siècle - En premier lieu, nous pouvons relever le projet d'une association d'artistes déposé en 1845, tendant à organiser une exposition permanente des œuvres de ses membres dans un but lucratif⁷⁰³. La perception d'un prix d'entrée était explicitement prévue dans ce projet, les sommes récoltées devant être réparties entre les membres de l'association⁷⁰⁴. Le but de ce projet était de

⁷⁰³ « Projet d'association entre les artistes – Statuts », *L'Artiste*, 1845, p. 211 (« art. 1^{er} : Les artistes fondent une exposition permanente dont les tableaux seront entièrement renouvelés tous les trois mois, ce qui donnera ainsi quatre expositions par an ») ;

⁷⁰⁴ *ibid.* (« art. 4 : chaque souscripteur a droit à une part proportionnelle dans tous les bénéfices que l'exposition pourra réaliser par le prix d'entrée et par la vente des livrets ») ;

compléter l'exposition officielle organisée au Louvre, et d'assurer aux jeunes artistes l'accès au marché de l'art. Des expositions itinérantes dans toute l'Europe furent même envisagées, afin de multiplier les gains et les chances de vente des œuvres. L'exemple britannique est évidemment invoqué par les rédacteurs des statuts. Nous ne savons quelles suites ont été données à ce projet, qui ne semble pas avoir abouti.

D'autres propositions furent formulées au détour des nombreuses critiques du Salon officiel. Certains n'ont pas hésité à en souligner les insuffisances pour proposer des réformes tendant à valoriser la création artistique. Ce sera le cas du projet proposé par Pierre Mazerolle en 1864⁷⁰⁵. Cet auteur attachait un grand intérêt à l'exposition, mais ne l'envisageait que comme un moyen d'émulation et de publicité. Il préconisait d'aménager différents espaces, comme le Palais de l'Industrie, afin d'en faire des lieux d'accueil pour les artistes. Ceux-ci pourraient ainsi apporter leurs œuvres à une exposition permanente dont l'entrée serait libre, mais pas gratuite, afin d'attirer le plus d'acheteurs potentiels. Ce projet poursuit donc une finalité proprement artistique et fonde l'exploitation de l'œuvre uniquement sur la vente. Son mérite est néanmoins de donner aux artistes les moyens d'exercer une « faculté » d'exposition, sans avoir à perdre la maîtrise de leurs œuvres.

Il fut également proposé d'utiliser les recettes tirées du prix d'entrée afin de financer l'achat des œuvres présentées ou, à défaut, de redistribuer une part de ces recettes aux artistes exposants. Ainsi en est-il dans le projet que présenta De Skoda, dans ses *Lettres adressées à sa Majesté l'Empereur*, datées de 1863. Cet auteur suggère de tirer profit du prix d'entrée à l'exposition et envisage une éventuelle répartition entre les artistes. Mais cette solution est présentée comme une alternative à l'achat des œuvres. De Skoda affirme en effet que la puissance publique est tenue d'établir la meilleure rétribution des artistes présentés. Or, selon lui, la priorité doit être donnée à l'achat d'œuvres d'art au niveau national. Il propose ainsi d'attribuer la plus grande part des recettes entre les différents musées de province, afin que ceux-ci achètent les œuvres récompensées⁷⁰⁶. Le reste des bénéfices seulement pourrait faire l'objet d'une redistribution proportionnelle au profit des artistes en fonction de leur succès. Ce système ne peut pas être assimilé à un quelconque exercice du droit d'exposition. On ne peut toutefois lui retirer le mérite d'avoir perçu le grand potentiel économique des expositions.

Aucune suite n'a été donnée à ces deux projets, pourtant forts intéressants. Ils traduisent en effet les préoccupations que suscitaient les expositions artistiques au niveau du statut des artistes. On comprend que ceux-ci cherchaient à optimiser l'exploitation de leurs œuvres au-delà de la vente. Mais c'est davantage sur le terrain de la reproduction que les débats vont se focaliser. L'impact des nouvelles techniques, comme la photographie, n'y est certainement pas pour rien.

Quoi qu'il en soit, l'exploitation pécuniaire de l'exposition fera l'objet de réflexions sur le plan juridique.

⁷⁰⁵ MAZEROLLE P., *op. cit.*, pp. 12-16 ;

⁷⁰⁶ DE SKODA E.-J.-L., *op. cit.*, pp. 37-38 ;

2. La formalisation par la doctrine de l'exposition comme l'objet d'un droit patrimonial

L'idée d'un droit patrimonial d'exposition apparut de façon assez anecdotique dans la doctrine au cours du dix-neuvième siècle (α). Elle fut néanmoins portée par d'importants auteurs, qui tentèrent d'en cerner le fondement et la portée. Ce sera spécialement le cas de Vaunois, Geoffroy et Darras dans leur ouvrage consacré à la propriété littéraire et artistique⁷⁰⁷. Mais cette conjecture, si novatrice, supposait de dépasser le cadre du droit commun. Il fallait admettre que le droit d'exposition serait un bien de l'auteur en dépit de la cession du support de l'œuvre. Autrement dit, cette hypothèse préfigurait la distinction des deux droits de propriété de l'œuvre (β).

a. Les premières réflexions consacrées au droit patrimonial d'exposition pendant le dix-neuvième siècle

163 - Une première proposition isolée en faveur du droit patrimonial d'exposition - L'expérience menée par David, plus que les projets de De Skoda et Mazerolle, semble avoir marqué les esprits. Son idée fut ainsi reprise par les premiers juristes spécialistes du droit d'auteur.

C'est à Henri Celliez, avocat parisien, que l'on doit attribuer la paternité de cette proposition. Elle fut formulée en 1858, lors du célèbre Congrès de la propriété littéraire et artistique, dans une déclaration concise et sans ambiguïté⁷⁰⁸. Réuni à Bruxelles sur proposition du Gouvernement belge, le Congrès devait « *rechercher les meilleurs éléments d'une bonne loi qui pourrait devenir celle de toutes les nations civilisées* »⁷⁰⁹. Malheureusement, la suggestion de Celliez ne rencontra pas l'écho qu'elle méritait ; le Congrès était davantage préoccupé par les questions de nature et de perpétuité du droit d'auteur. Reprenons quand même les termes dans lesquels s'est exprimé Celliez, lors de la séance du Congrès du 30 septembre 1858, car ils reflètent une grande évolution dans la conception du droit de l'auteur. La séance était consacrée à l'étude d'une proposition d'article relative à la durée *post mortem* du droit patrimonial, naturellement limité au droit de reproduction. Celliez, jugeant ces dispositions incomplètes, s'exprima comme il suit : « *Je propose d'ajouter après le mot reproduction ceux-ci : la représentation et l'exposition publique de leurs œuvres. Et, en effet, je suppose que j'aie chez moi un tableau fait par un artiste qui ne veuille pas le laisser exposer et que j'annonce l'intention de le montrer en public. Aurais-je le droit de violenter la volonté de l'artiste ? Cela ne me paraît pas possible* ». On ne peut douter que Celliez entendait le droit d'exposition sur le plan patrimonial, eu égard au sujet des débats. Il prend d'ailleurs soin de distinguer le droit de propriété du support et l'exercice du droit d'exposition, qui relève de l'auteur. C'est là que réside la principale innovation de cette

⁷⁰⁷ VAUNOIS A., GEOFFROY G. et DARRAS M., *op. cit.*, Div. K, § 28, p. 6 ;

⁷⁰⁸ Rapporté par ROMBERG E., *Compte-rendu des travaux du congrès de la propriété littéraire et artistique, avec notices historiques*, T. I, Emile Plateau, Paris, 1859, pp. 152-153 ;

⁷⁰⁹ ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 523 ;

proposition. Elle jette les bases de la distinction entre les deux droits de propriété d'une œuvre graphique ou plastique en s'attachant à l'usage le plus élémentaire de celle-ci.

Il fut répondu à Celliez qu'il s'agissait d'un « point spécial », hors de propos sur une question de principe⁷¹⁰. La question ne fut plus abordée pendant le Congrès.

164 - La diffusion de la proposition au sein de la doctrine - Néanmoins, l'idée commença à faire son chemin pour une partie de la doctrine. Elle fut notamment reprise par Edouard Romberg, qui était présent au Congrès et en rédigea les comptes-rendus. Dans ses *Études sur la propriété artistique et littéraire*, parues en 1892, Romberg reprend sensiblement la même opinion que Celliez.

Selon lui, le droit d'exposition constitue bien une exception au droit absolu de l'artiste, en ce sens qu'il est lié à la propriété corporelle de l'œuvre. Cependant, ce rattachement lui paraît discutable et il semble que, dans la pratique, la plupart des propriétaires d'œuvres d'art ne les exposaient pas si l'auteur s'y était opposé⁷¹¹. Romberg fait par ailleurs référence aux lois belge et espagnole du droit d'auteur, dont la seconde fut l'une des premières à consacrer explicitement le droit d'exposition (*cf. infra.*). Sa vision reste assez limitée. Il se contente en effet d'envisager le droit d'exposition sous un angle négatif, en reconnaissant à l'auteur le droit de s'opposer à la présentation publique de ses œuvres. *A contrario*, la liberté du propriétaire resterait de principe. Sa conception marque seulement la confirmation des propositions de Celliez, en ce sens qu'il lui paraît discutable d'attribuer le droit d'exposition au propriétaire du support.

Une nouvelle étape allait être franchie quelques années plus tard. Certains auteurs commencèrent en effet à percevoir le droit d'exposition comme un véritable droit d'exploitation de l'œuvre, et dont l'exercice revient nécessairement à l'artiste. Ils tentaient alors d'en définir la nature et le régime juridiques. Tel est le cas pour René Demange que nous avons déjà mentionné au cours des développements relatifs au droit moral. A l'instar de Perusseaux, il estimait que le droit d'exposition était avant tout une prérogative du droit moral. Mais il allait plus loin en considérant que ce droit était également une prérogative d'ordre patrimonial. Sur ce deuxième plan, Demange affirmait que la propriété corporelle ne comprenait ni le droit de reproduction ni le droit d'exposition⁷¹². Il n'en tire aucune conséquence quant au régime juridique. Tout juste l'idée est-elle énoncée, ce qui prouve quand même que la réservation du droit d'exposition apparaissait naturelle pour cet auteur.

165 - Les premières controverses de la proposition - A la même époque, d'autres spécialistes, comme Gairal, Ballet et Philippe vont à nouveau évoquer la question.

⁷¹⁰ ROMBERG E., *ibid.* ;

⁷¹¹ ROMBERG E., *Études sur la propriété artistique et littéraire*, *op. cit.*, pp. 259-260 (« Il est généralement reconnu aussi que le possesseur d'une œuvre d'art a le droit absolu de l'exposer publiquement. L'exercice de ce droit n'est pas sans inconvénient parfois, en ce qu'il permet d'appeler les sévérités de la critique sur des œuvres dues à la jeunesse d'un artiste, ou qu'il n'avait pas faites pour être étalées au grand jour. Mais il est rare que le possesseur d'une œuvre passe outre les objections de l'auteur. ») ;

⁷¹² DEMANGE R., *op. cit.*, p. 113 ;

Les deux premiers auteurs rattachent le droit d'exposition à la propriété corporelle de l'œuvre. Ils n'envisagent l'exercice du droit que lorsque l'artiste est encore en possession du support⁷¹³. Pour eux, il s'agit d'un élément du « droit pécuniaire d'exploitation » de l'œuvre. Nous ne pouvons considérer qu'il s'agisse vraiment du droit patrimonial au sens moderne du terme. Celui-ci suppose en effet la distinction des deux propriétés de l'œuvre, et par conséquent le maintien du droit d'exposition au profit de l'auteur par-delà l'aliénation du support. Cette controverse rappelle que l'objet du droit d'exposition est nécessairement une chose corporelle.

Seul Gairal semblait avoir perçu cette distinction en matière d'exposition, mais il en tire des conséquences ambiguës et pour le moins discutables. Favorable à la reconnaissance d'un droit d'exposition assimilable au droit d'exploitation, il en cantonne le « plein exercice » au stade où l'artiste possède encore le support. Au-delà de la vente, il semble affirmer que le nouveau propriétaire ne puisse exposer librement l'œuvre afin de préserver le droit de reproduction de l'auteur. Selon lui, une telle exposition pourrait causer « *un préjudice injuste à l'auteur, en satisfaisant la curiosité publique et en diminuant le nombre de personnes qui seraient disposées à acheter des reproductions pour connaître l'œuvre* »⁷¹⁴. Le droit d'exposition n'apparaît alors que comme un accessoire du droit de reproduction, ou plutôt comme une sorte de droit de destination. On comprend mal la logique de cet auteur, qui distingue en fonction de la propriété du support de l'œuvre. Il n'assume pas entièrement les conséquences de la distinction des deux propriétés.

Quant à Philippe, sa vision est fort intéressante par rapport à ses contemporains. Incontestablement favorable au droit d'exposition, il critique la distinction entre l'œuvre « immatérielle » et le support « matériel », qui n'aurait qu'un caractère fictif en matière graphique et plastique ; « *l'œuvre ne saurait être immatérielle, puisqu'il serait impossible de faire obstruction de ses contours qui la rendent sensible à nos yeux* »⁷¹⁵. Ayant constaté l'unicité de l'objet, il affirme au contraire la dualité des droits de propriété, corporelle et incorporelle. C'est à ce niveau qu'il qualifie le droit d'exposition de bien incorporel, objet du droit de propriété intellectuelle⁷¹⁶. Cette conception a l'avantage d'être d'une grande modernité mais souffre dans sa formulation de certaines inexactitudes, notamment quant au fondement du droit. Par ailleurs, Philippe ne tire pas toutes les conséquences de sa vision, ce qui l'amène à se contredire⁷¹⁷. Néanmoins, elle marque une évolution notable des mentalités, moins d'un siècle après l'expérience polémique de David. Le droit de tirer profit de l'exposition apparaît en effet comme un droit naturel de l'auteur. D'autres spécialistes sont

⁷¹³ BALLEST A., *op. cit.*, p. 67 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 277-279 ;

⁷¹⁴ GAIRAL E., *op. cit.*, p. 366 ;

⁷¹⁵ PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 40-41 ;

⁷¹⁶ PHILIPPE H., *ibid.* (l'artiste « peut essayer de tirer des profits pécuniaires [de son œuvre] en l'exposant dans une enceinte réservée où elle serait visible moyennant un certain prix, c'est le *fructus* ; il peut enfin en disposer, en aliénant à quelqu'un le droit de l'exhiber [...] c'est l'*abusus* ») ;

⁷¹⁷ PHILIPPE H., *op. cit.*, p. 134 (« L'auteur ou le propriétaire de l'œuvre a aussi le droit de l'exhiber ; il pourra aimer à montrer l'œuvre qu'il possède, il en fera une exposition gratuite ou intéressée ») ;

allés plus loin encore et ont résolument affirmé la nécessité de dégager le droit d'exposition comme élément du droit pécuniaire de l'artiste. Cette vision constitue donc la forme la plus aboutie du droit d'exposition, celle qu'il allait revêtir à partir de 2002. Il s'agit ainsi d'un droit d'exploitation appartenant à l'auteur quelle que soit la propriété corporelle de l'œuvre.

Rares sont les auteurs à avoir plaidé en ce sens, en l'absence de toute jurisprudence favorable et de tout fondement en droit positif.

β. La réaffirmation du droit patrimonial d'exposition au début du vingtième siècle

166 - La formalisation définitive du droit patrimonial d'exposition - La plupart des auteurs ne se fondaient que sur l'idée de la distinction entre propriété intellectuelle et propriété corporelle de l'œuvre, sans plus d'explications. La loi du 9 avril 1910 ne leur fournirait pas davantage de moyen, puisqu'elle se limitait au droit de reproduction, seul droit considéré à l'époque comme relevant de la propriété intellectuelle. Les auteurs ayant adopté cette solution sont au nombre de quatre.

Le premier est Jules De Borchgrave, dans son ouvrage *Évolution historique du droit d'auteur*. Grand partisan de la théorie des « droits intellectuels », De Borchgrave estime que toute manifestation publique de l'œuvre, quelle qu'elle soit, relève du droit pécuniaire de l'auteur. C'est donc logiquement qu'il y range l'exposition, affirmant qu'il n'y a pas lieu de distinguer les différents modes de transmission. Cette affirmation est établie au cours d'une violente critique des théories de Pouillet ; De Borchgrave lui reproche justement de rattacher le droit d'exposition au droit de propriété corporelle de l'œuvre⁷¹⁸. Cette opinion, affirmée avec autorité par son auteur, reste toutefois bien vague. Elle sert surtout à faire le procès des partisans de la conception propriétaire du droit d'auteur. Elle a le mérite d'en souligner les insuffisances et se rattache au courant de pensée qui a certainement perçu le plus clairement la notion de propriété intellectuelle. Nous aurons l'occasion de revenir sur la théorie des « droits intellectuels », afin d'en mesurer la portée pour le droit d'exposition.

Les trois autres auteurs sont Vaunois, Geoffroy et Darras, dans leur ouvrage *La propriété littéraire et artistique*, annexe du *Juris-Classeur Civil*. Leur opinion est incontestablement la plus aboutie et la plus conforme au droit positif français. Leur grand intérêt est justement de rattacher l'exposition au droit de représentation, ce qui donne un fondement précis à l'opinion qu'ils avancent, en plus de rappeler l'exemple de David⁷¹⁹. La

⁷¹⁸ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 94 (« Confondant le droit d'auteur sur l'œuvre d'art, la conception intellectuelle, et le droit de propriété sur l'objet d'art, réalisation matérielle et déterminée de cette conception, n'enseigne-t-il pas que la cession de cet objet emporte, pour le cessionnaire, le droit de l'exposer publiquement malgré la volonté de l'auteur, méconnaissant ainsi que l'exposition n'est qu'un mode spécial de la manifestation publique d'une œuvre, une façon de disposer de la pensée de l'artiste et, par conséquent, un attribut nécessaire du droit d'auteur ? ») ;

⁷¹⁹ VAUNOIS A., GEOFFROY G. et DARRAS M., *op. cit.*, Div. K, p. 8 (« Le droit de représentation des œuvres dramatiques a pour effet de les répandre dans le public sans aucune reproduction matérielle. En logique, il aurait comme correspondant, pour les œuvres artistiques le droit de les exposer publiquement. Mais il n'est fait, nulle part dans nos lois, allusion à l'exposition des œuvres d'art. Certains artistes, David le premier pour ses grandes compositions, ont tiré profit de l'exposition publique de leurs œuvres ») ;

logique pure a poussé ces auteurs à dégager un tel droit, tout simplement parce que l'œuvre peut être communiquée de façon directe, sans reproduction préalable. Au-delà de cette affirmation, Vaunois, Geoffroy et Darras contestent aussi la conception de Pouillet. Ils cherchent à faire échec à l'application du droit commun, mais recourent pour cela à un fondement inopportun. Selon eux, les biens matériels objets d'un droit de propriété ne sont pas toujours livrés à la discrétion de leurs propriétaires. Des prescriptions légales peuvent en effet limiter les pouvoirs de ces derniers ; ainsi est-ce le cas en matière d'objets historiques, artistiques, brevetés et de sites naturels. Les auteurs y ajoutent également les hypothèses où le pouvoir du propriétaire est limité par le droit moral de l'auteur. Ces exemples ne paraissent pas pertinents, ni comparables au droit pécuniaire d'exploitation. En effet, les limitations imposées en matière de monuments historiques ou sites classés n'ont pas pour objectif d'attribuer un droit réel à une personne privée, mais seulement de garantir des finalités d'ordre public ou de service public. De plus, le recours au droit moral ne justifie pas l'attribution du droit pécuniaire, puisque son fondement est différent : il ne vise qu'à protéger la personnalité de l'auteur, et se trouve ainsi classée dans la catégorie des droits de la personnalité. Cette conception pouvait dès lors être facilement critiquée. Les personnalistes auraient pu objecter que le droit commun restait de principe et ne trouvait ses limitations que dans le respect de la pensée de l'auteur. Le droit d'exposition restait alors circonscrit au droit moral.

Quoi qu'il en soit, cette opinion a le mérite de revisiter la notion de représentation, ce qui allait être déterminant pour la suite. Nous devons d'ailleurs relever un autre élément intéressant dans les arguments de ces trois auteurs. Après avoir évoqué l'hypothèse du droit d'exposition, et tout en reconnaissant qu'aucune jurisprudence ne vient en étayer les fondements, une allusion est faite aux « tableaux vivants », sur lesquels les tribunaux anglais se sont prononcés à plusieurs reprises. On entend par « tableaux vivants » la transposition animée d'un tableau en une scène jouée par des acteurs. Il ne fait aucun doute pour les auteurs qu'il s'agisse d'une représentation de l'œuvre d'art, que seul l'artiste peut autoriser et exploiter⁷²⁰. Il ne s'agit en aucun cas d'une reproduction, ce qui avait pu être envisagé auparavant, notamment par Copper-Royer⁷²¹.

Par ailleurs, un autre exemple, plus secondaire, est évoqué par les auteurs : la représentation cinématographique des œuvres graphiques et plastiques. Comme nous l'avons vu précédemment, le cinéma, alors en plein développement, commençait à être appréhendé

⁷²⁰ VAUNOIS A., GEOFFROY G. et DARRAS M., *op. cit.*, Div. K, pp. 6-7 (« La représentation théâtrale peut s'appliquer aux œuvres d'art. Si des comédiens se groupent, se costument, et, grâce à leur attitude, reproduisent un tableau, tel un musée de figures de cire, on est tenté de soutenir que c'est une reproduction pure et simple. Mais elle a lieu au cours d'un spectacle ; elle n'a pas une forme durable ; elle est douée du mouvement qui déplace les lignes. Nous serions donc porté à admettre en ce cas, au profit de l'artiste, un véritable droit de représentation : droit de veto, s'il s'oppose à ce procédé de vulgarisation ; droit d'exploitation, s'il l'approuve ») ;

⁷²¹ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 60 (estimant qu'il s'agit d'une édition pure et simple de l'œuvre, si éphémère soit-elle ; de plus, le droit d'autoriser cette édition appartiendrait par défaut au propriétaire du support, selon la jurisprudence antérieure à la loi de 1910 ; cette opinion devait nécessairement tomber en désuétude par la suite) ;

par les juges. Plusieurs jugements et arrêts affirmèrent que les œuvres graphiques et plastiques puissent être communiquées au public par ce moyen. Elles peuvent être « interprétées »⁷²², à l'instar des tableaux vivants, ou présentées telles quelles⁷²³. C'était leur reconnaître le bénéfice du droit de représentation. Ces exemples permettent à Vaunois, Geoffroy et Darras de mettre l'accent sur une évidence : une même œuvre peut être transmise au public autant par l'exposition que par la représentation dramatique ou cinématographique. Dès lors, pourquoi la communication de l'œuvre serait l'objet d'un droit patrimonial dans un cas et pas dans l'autre ? Cela n'a pas de sens, ce qui prouve que l'exposition peut très bien être rattachée à la représentation dramatique.

167 - L'assimilation potentielle des œuvres artistiques aux autres catégories d'œuvres - L'idée peut se défendre sur le terrain philosophique.

Comme l'affirmait Lessing, dans son *Laocoon*, l'artiste se représente mentalement une scène dont il ne livre qu'un instantané. Il doit pour cela choisir le moment le plus opportun de cette scène⁷²⁴, car le spectateur doit reconstituer par la pensée l'« avant » et l'« après » sous la forme que lui a donnée l'auteur⁷²⁵. Il n'y a de différence que dans le mode d'exécution de l'œuvre. Une même scène peut donc être communiquée par le biais d'une représentation dramatique, d'une projection cinématographique ou d'une exposition artistique. Les différences de perception découlent des différences de technique de ces procédés. Ils ne remettent nullement en cause le principe qui vient d'être énoncé. L'idée évoque naturellement la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel. Nous y verrons plus volontiers l'unité des différents modes de communication publique des œuvres. L'opinion de Vaunois, Geoffroy et Darras avait résumé le raisonnement que tiendrait la Cour de cassation en 2002. Elle dénote une tendance à l'élargissement de la notion de représentation. Celle-ci tend implicitement à viser tout mode de communication directe de l'œuvre au public. Les analogies présentées ne font que le confirmer. Malheureusement, si novatrice que soit cette conception, elle ne pouvait faire échec à l'application du droit commun de la propriété, confortée par l'étroitesse de la notion de représentation. Par ailleurs, aucun arrêt ne venait conforter une solution alternative, ce que Desbois affirmera haut et fort pour dénier

⁷²² T. Civ. Seine, 3 décembre 1913, *Etcheverry c./ Itala Film, Girin et Kostar et Ricardi*, ann., 1914, II, pp. 31-32 et l'affaire *Luc Olivier Merson c./ Soc. des Et. Gaumont*, T. Civ. Seine, 30 janvier 1918, CA Paris, 5 juillet 1919, *Ann.*, 1921, pp. 40-45 ;

⁷²³ T. Civ. Seine, 6 mai 1925, *Delavat c./ Société Pathé Consortium Cinéma*, *Ann.*, 1928, pp. 85-86 ;

⁷²⁴ LESSING G. E., *Laocoon*, éd. Hermann, coll. Savoir / Sur l'art, Paris, 1990 (réédition et traduction en français), pp. 120-121 (« Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. ») ;

⁷²⁵ RUSZKOWSKI A., *op. cit.*, pp. 24-25 (« [le dessin et la peinture] ne peuvent pas représenter le fait dans son ensemble, puisque l'élément essentiel du mouvement leur manque. L'auteur se borne à fixer un instant, qu'il choisit comme étant le plus caractéristique. Mais il appartiendra toujours à l'imagination du spectateur de ranimer cet instant en lui donnant du relief ») ;

l'existence du droit d'exposition. Les rares exemples où le droit d'exposition est reconnu à l'artiste ne concernent que des cas où celui-ci est resté propriétaire du support⁷²⁶.

Quoi qu'il en soit, une réelle progression s'est faite entre la proposition de Celliez de 1858 et la conception avancée par Vaunois, Geoffroy et Darras en 1929. Au-delà de la simple prise de conscience, les tentatives de rattacher l'exposition au droit patrimonial se sont précisées. Il faut rappeler que le droit d'exposition rencontrait un intérêt plus profond dans plusieurs législations étrangères.

168 - Les dernières références au droit d'exposition dans la doctrine antérieure à la loi du 11 mars 1957 - Sans plus nous attarder sur l'état de la doctrine avant la loi de 1957, nous évoquerons encore deux références, indiquant que le droit d'exposition constitue quand même un sujet de préoccupation.

La première est tirée du *Cours de droit civil positif français* de Josserand, dans son édition de 1938. Le célèbre juriste y affirme que les prérogatives conférées à l'auteur et à ses ayants droit sont « *fort étendues ; elles comprennent les droits de publication, de traduction, de représentation, d'audition, de reproduction phonographique [...], de réédition, d'exposition, de radiodiffusion, voire même un droit de suite [...]* »⁷²⁷. Josserand conforte son argumentation à travers la distinction des propriétés corporelle et incorporelle, sans limiter celle-ci au droit de reproduction. Il lui apparaît évident que l'acquéreur d'une œuvre ne saurait librement l'exposer ; ainsi en est-il, selon lui, dans l'affaire *Camoïn*, qui constitue un exemple fort pertinent. La Cour d'appel de Paris ne faisait référence à l'exposition que sous l'angle du droit moral. Mais Josserand semble vouloir aller plus loin et admettre qu'il puisse s'agir de l'objet du droit d'exploitation⁷²⁸. Sans être exacte dans son fondement, cette opinion démontre que le droit d'exposition constituait un droit d'auteur pour les non spécialistes.

L'autre référence que nous devons évoquer est un article, publié dans la revue *Le droit d'auteur* en novembre 1937, et malheureusement anonyme⁷²⁹. D'un faible apport doctrinal, cet article traite essentiellement des initiatives menées à l'étranger, tant au niveau des législations que de la jurisprudence. Un état des lieux permet ainsi de comprendre l'avancée du droit d'exposition aux points de vue interne, comparé et international. L'avantage est d'y trouver une classification des législations relatives au droit d'exposition. L'auteur prend brièvement position sur la nature du droit d'exposition en droit interne. Il « trahit » lui-même la conception étroite de la notion de représentation, en se fondant sur les solutions de plusieurs législations. Ainsi, selon lui, le droit d'exposition ne pourrait être reconnu comme droit patrimonial que pour les expositions « qualifiées », c'est-à-dire celles qui recourent à des

⁷²⁶ T. Civ. Seine, 21 avril 1913, *Langlois c./ Œuvre de l'allaitement maternel*, *Ann.*, 1914, II, pp. 2-3 (« L'architecte conserve dans son cabinet la minute de ses plans qu'il peut exposer comme œuvre artistique et reproduire dans des revues, mais non exécuter de nouveau pour un autre propriétaire ») ;

⁷²⁷ JOSSERAND L., *Cours de droit civil positif français*, T. I, 3^{ème} édition, Sirey, Paris, 1938, p. 844 ;

⁷²⁸ JOSSERAND L., *ibid.*, pp. 844-845 ;

⁷²⁹ [Anonyme], « Le droit d'exposer en public une œuvre d'art », *op. cit.*, pp. 122-127 ;

moyens optiques ou mécaniques⁷³⁰. La représentation était encore entendue dans un sens dynamique, supposant l'emploi de procédés techniques ou humains. Autrement, l'auteur n'admet l'existence du droit d'exposition que comme élément du droit moral, ce qui ne constitue pas une innovation.

L'idée continuait néanmoins de progresser. La simple référence aux expositions « qualifiées » ouvrait la voie à d'autres modes de communication. L'évolution de la notion de représentation n'aura été qu'implicite avant la loi de 1957. Cependant les idées qui furent formulées pendant cette période pour le droit d'exposition ne connurent que tardivement un regain d'intérêt. Elles étaient pourtant déterminantes pour la reconnaissance du droit patrimonial d'exposition.

Cela était d'autant plus facile que l'exposition était déjà prise en compte par le droit positif, sur le terrain du débit d'ouvrages contrefaits.

3. L'appréhension résiduelle de l'exposition dans le cadre du débit d'ouvrages contrefaits

169 - Dès le début du dix-neuvième siècle, la contrefaçon en matière artistique fut perçue comme un délit⁷³¹. Nous avons déjà pu évoquer cette question à l'égard des œuvres musicales. Le Code pénal de l'époque contenait également des dispositions relatives au « débit d'ouvrages contrefaits », ce qui incluait les œuvres graphiques et plastiques. Des dispositions de traités internationaux y faisaient également référence. Ces dispositions visaient bien sûr à sanctionner la mise en vente des copies contrefaisantes d'une œuvre de l'esprit, ce qui relève davantage du droit de reproduction. Il s'agit là d'un délit « complémentaire » à celui de la contrefaçon, en ce sens que le débitant peut être distinct du contrefacteur. Les juges étendirent largement le champ d'application de ce délit, loin de se cantonner à une interprétation stricte des termes du Code. C'est ainsi qu'ils inclurent dans son champ d'application l'exposition des copies (α), la doctrine s'interrogeant sur son éventuelle autonomie par rapport à la vente des ouvrages (β).

a. L'assimilation de l'exposition au débit d'ouvrages contrefaits

170 - **L'exposition d'exemplaires contrefaits** - C'est l'article 426 du Code Pénal qui définissait le délit en cause⁷³². Les termes semblent plutôt viser les œuvres littéraires, de par la

⁷³⁰ *ibid.*, pp. 122-123 (tout en admettant cependant que cette solution serait paradoxale) ;

⁷³¹ Art. 425 CP : « Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture, ou de toute autre production, imprimée ou gravée, en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs est une contrefaçon » in CALMELS E., *op. cit.*, p. 798 ; CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, p. 283 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 304 ;

⁷³² Art. 426 CP : « Le débit d'ouvrages contrefaits, l'introduction sur le territoire français (ou belge) d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France (ou en Belgique), ont été contrefaits chez l'étranger, sont un délit de la même espèce » in CALMELS E., *ibid.* ; CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, p. 284 ; VAUNOIS A., *ibid.* ; la référence à l'origine française des œuvres a été supprimée par le décret-loi du 28 mars 1852 ;

référence à l'impression. Ces œuvres étaient plus propices aux contrefaçons, ce qui explique la mauvaise rédaction de cet article⁷³³.

Dans les faits, le champ d'application de ce délit était nécessairement plus large⁷³⁴. Il suffit de l'interpréter à la lumière des autres dispositions du Code Pénal relative à la contrefaçon. Ainsi, l'article 425 visait tout type d'œuvres pouvant faire l'objet d'une reproduction. De plus, l'article 427, relatif aux sanctions qu'encourt le contrefacteur, fait référence à la confiscation des « planches, moules ou matrices des objets contrefaits ». De tels instruments ne peuvent servir qu'à la contrefaçon d'objets d'art, ce qui permet d'inclure les œuvres graphiques et plastiques dans le champ d'application du délit d'ouvrages contrefaits. La jurisprudence a très vite confirmé cette interprétation, hormis la question de la titularité du droit de reproduction en matière artistique (*cf. infra.*). Les juges sont allés plus loin que les termes de la loi et ont sanctionné les actes préparatoires au délit. C'est ainsi qu'ils ont considéré que l'exposition des exemplaires contrefaisants était constitutive du délit⁷³⁵. Il n'est pas nécessaire qu'ils aient été vendus par la suite⁷³⁶. Au-delà de la reproduction, la simple présentation de « l'image » desdits exemplaires suffisait donc pour retenir la qualification de délit d'ouvrages contrefaits. L'exposition est le commencement d'exécution du délit. Les mêmes développements auront lieu en matière de propriété industrielle, notamment pour les brevets⁷³⁷.

Cette assimilation s'affirmera tout au long du siècle, aussi bien dans la jurisprudence que dans la doctrine. La présentation de l'objet contrefait lors d'une exposition publique fut insérée dans le champ d'application du délit⁷³⁸. Même s'il s'agissait plus d'exposition industrielle ou commerciale, on ne peut s'empêcher de faire l'analogie avec une exposition artistique. Rappelons d'ailleurs qu'il en sera de même pour la loi du 9 février 1895, relative

⁷³³ ACOLLAS E., *op. cit.*, p. 92 ; GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, p. 308 (« *Imprimés* est un mot impropre échappé au rédacteur de la loi. Évidemment, toutes les fois qu'un objet est le résultat d'une contrefaçon, le délit ou l'introduction de cet ouvrage est un délit ; il est indifférent que l'œuvre originale ait été imprimée ou gravée, ou qu'elle n'ait été ni imprimée ni gravée ») ;

⁷³⁴ CALMELS E., *op. cit.*, p. 620 (ce délit était applicable aux inventions brevetées, aux œuvres protégées au titre de la propriété littéraire et artistique ainsi qu'aux marques de fabrique) ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 306-307 ;

⁷³⁵ T. Corr. Seine, 5 janvier 1845 et CA Paris, 6 avril 1850, *Clésinger et Laneuville c./ Gauvain et cons.*, D., 1850, III, p. 12 et 15, 1852, II, p. 159 ; T. Civ. Seine, 23 décembre 1912 et CA Paris, 4^{ème} Ch., 26 janvier 1918, *Legout-Gérard c./ Dufour*, LDA, avril 1918, pp. 43-44 ; voir également : CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, pp. 361-362 (« L'exposition en vente constitue le délit comme la vente elle-même ») et p. 627 ; HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 479 ;

⁷³⁶ Voir les développements et exemples cités par : ACOLLAS E., *op. cit.*, p. 91 ; BLANC E., *op. cit.*, p. 183 ; CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, p. 357 et 359 ; COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 372-373 ; HUARD A. et MACK E., *ibid.* ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, p. 183 ; GASTAMBIDE A., *ibid.* ; LAPORTERIE R., *op. cit.*, pp. 242-243 ; RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, p. 55 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 664 ; VAUNOIS A., GEOFFROY G. et DARRAS M., *op. cit.*, Div. L, p. 6, § 31 ;

⁷³⁷ RENDU A. et DELORME C., *op. cit.*, p. 264 ;

⁷³⁸ LAPORTERIE R., *op. cit.*, p. 243 ; POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 571-572 ; VAUNOIS A., GEOFFROY G. et DARRAS M., *ibid.* ;

aux fraudes en matière artistique⁷³⁹. Enfin, certains auteurs, comme Pouillet, suggéraient d'étendre la portée du délit aux utilisations ultérieures de l'œuvre, ce qui prélude à l'existence du droit de destination⁷⁴⁰, qui entretient des liens étroits avec le droit d'exposition.

Ce constat, si anecdotique qu'il paraisse, doit nous interpeller. En effet, l'assimilation de l'exposition au débit d'ouvrages contrefaits atteste à nouveau du grand intérêt que représente ce mode de communication. Certes, il s'agit *a priori* d'un raisonnement fondé sur le droit commun, tirant les conséquences de la qualification d'offre de vente. Mais cela démontre que l'exposition constitue un acte de communication de l'œuvre indépendant de la vente du support.

β. L'autonomie de l'exposition comme débit d'ouvrages contrefaits

171 - L'autonomie supposée de l'exposition par rapport à la vente - Certains auteurs, comme Gairal, n'ont pas hésité à voir dans cette extension la reconnaissance de l'exposition comme prérogative patrimoniale⁷⁴¹. Stolfi prit également position sur ce point, car il estimait que le délit en cause devait viser toute communication de l'œuvre au public⁷⁴².

Le terme de « débit » s'interpréterait alors très largement, ce afin d'inclure tout type de communication des œuvres⁷⁴³. Cette conception peut néanmoins être discutée. Elle peut tout d'abord être relativisée du fait du champ d'application du délit prévu par les textes, qui vise essentiellement la vente d'exemplaires contrefaits, sans distinguer en fonction du type d'œuvres. Dans la pratique, l'exposition en vente fut surtout sanctionnée en matière d'œuvres littéraires. Elle était le fait des libraires débitants qui exposaient les ouvrages dans leur boutique⁷⁴⁴. Dans ce cas, la présentation au public des exemplaires contrefaits n'opère nullement communication de l'œuvre. Par analogie, le débit en matière artistique resterait limité à la vente, l'exposition n'étant sanctionnée que comme un acte préparatoire ou pour fait de complicité⁷⁴⁵. Nous pouvons opposer à cet argument la prise en compte des expositions publiques dans le champ d'application du délit⁷⁴⁶. Le but lucratif n'est pas toujours évident à déceler dans ce genre d'hypothèses, spécialement pour les expositions des beaux-arts⁷⁴⁷.

⁷³⁹ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 269 ;

⁷⁴⁰ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination – Le sort des exemplaires en droit d'auteur*, LGDJ, Paris, 1989, pp. 121-124 ;

⁷⁴¹ GAIRAL E., *op. cit.*, p. 321 (avec toute l'ambiguïté qui caractérise l'opinion de cet auteur) ;

⁷⁴² STOLFI N., *ibid.* ;

⁷⁴³ HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 341 (« L'article 426 du Code pénal [...] ne doit pas être entendu dans un sens restrictif ; il s'applique aux divers moyens que peut employer un contrefacteur pour tirer commercialement parti de sa contrefaçon ») ;

⁷⁴⁴ HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, pp. 196-200 (la quasi-totalité des exemples cités sont relatifs à l'exposition des exemplaires d'une œuvre littéraire) ;

⁷⁴⁵ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 372 (« Quant aux faits d'exposition publique, ils ne sont punissables que s'ils se rattachent directement à une mise en vente, à une recherche de l'acheteur. Si cette pensée mercantile n'existait point chez l'auteur de l'acte, aucune assimilation ne pourrait être faite entre lui et un débitant ») ;

⁷⁴⁶ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 373 ;

⁷⁴⁷ DEMANGE R., *op. cit.*, p. 155 ;

Comme le faisait remarquer Laporterie, dans son ouvrage relatif au délit en matière artistique, une telle exposition visera indirectement à provoquer des commandes⁷⁴⁸. Mais elle donnera également une idée fautive de l'œuvre et trompera le public sur l'existence de l'exemplaire original, qui est souvent unique.

Le terme « débit » s'appliquerait alors à toute communication de l'œuvre, et non seulement à la vente des exemplaires. La confusion est entretenue du fait qu'en matière artistique le support matériel est indissociable de l'œuvre.

172 - L'analogie avec les cabinets de lecture - Cette conception pourrait encore être interprétée à la lumière du louage d'ouvrages contrefaits. Les contrefaçons littéraires ont largement agité la doctrine et la jurisprudence dans ce domaine, avec notamment la qualification des cabinets de lecture⁷⁴⁹. Les livres qui y étaient présentés n'étaient pas destinés à la vente mais seulement à la lecture ; il n'empêche que les propriétaires de tels cabinets furent assimilés à des débiteurs. Certains auteurs, comme Vaunois, ont pu envisager l'analogie en matière artistique, estimant qu'il y aurait là complicité au délit de contrefaçon⁷⁵⁰. En poussant le raisonnement, toute location d'un exemplaire contrefait serait assimilée au débit, dans son acception la plus large. Mais cette opinion n'était toutefois fondée sur aucune jurisprudence et constitue donc une pure conjecture. Nous ne pouvons donc en tirer de conséquences particulières, tant les interprétations sont divergentes et ambivalentes.

Ces développements nous démontrent au mieux l'intérêt que représente l'exposition à différents niveaux du régime juridique des droits d'auteur. La difficulté que nous avons à cerner sa place au niveau du délit de débit d'ouvrages contrefaits vient encore d'une mauvaise rédaction des textes. Ceux-ci étaient davantage appropriés pour le débit d'œuvres littéraires. Même si la jurisprudence et la doctrine ont su en élargir le champ d'application afin d'y faire entrer l'exposition des œuvres graphiques et plastiques, nous voyons bien qu'il est difficile de discerner la finalité de cette évolution. S'agit-il d'exposition en vente ou d'exposition purement artistique d'objets contrefaits ? La réponse semble impossible à donner. Tous ces éléments serviront ultérieurement à la reconnaissance du droit patrimonial d'exposition. Les 170 ans d'application des lois révolutionnaires auront permis d'en dégager certains éléments constitutifs. Mais l'évolution de la notion de représentation sera l'un des deux éléments décisifs de cette reconnaissance. L'autre élément sera l'évolution de la distinction des deux droits de propriété.

Celle-ci s'opérera au niveau du droit de reproduction, alors seul élément constitutif de la *propriété artistique*.

⁷⁴⁸ LAPORTERIE R., *ibid.* ;

⁷⁴⁹ POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 573-574 (contre l'assimilation au délit de débit) ; RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 55-57 (pour l'assimilation au délit de débit) ;

⁷⁵⁰ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 325 ;

§ 4. LES PREMIÈRES LÉGISLATIONS ÉTRANGÈRES CONSACRANT LE DROIT D'EXPOSITION

173 - La « fausse nouveauté » du droit d'exposition - C'est peut-être à tort que nous avons qualifié de droit subjectif « nouveau » le droit d'exposition.

En effet, si la doctrine puis la jurisprudence française s'en sont vraiment souciées ces trente dernières années, le droit d'exposition avait déjà été consacré dans d'autres législations dès la fin du dix-neuvième siècle. Il convient cependant de relever la grande diversité des dispositions qui sont consacrées au droit d'exposition. Le champ d'application de celui-ci est extrêmement variable. Seuls quelques États ont actuellement adopté un modèle similaire au droit français. Autrement, le droit d'exposition connaît des limitations dans son champ d'application, étant parfois confondu avec le droit de divulgation ou explicitement rattaché à la propriété de l'objet matériel. De plus, il ne semble pas que ce droit connaisse une réelle application pratique, les sources étant de surcroît lacunaires. Le Canada, comme nous le verrons, peut faire exception, avec une législation sur le droit d'auteur considérée comme le modèle le plus abouti du droit d'exposition. Autrement, force est de constater que le droit d'exposition reste majoritairement une virtualité, présente dans les textes, mais peu appliquée.

Une première « vague » de législations consacrant le droit d'exposition eut lieu entre la fin du dix-neuvième siècle et la première moitié du vingtième, jusqu'aux années cinquante. Elles peuvent faire l'objet d'un classement matériel. Ainsi certaines l'ont consacré en retenant une distinction absolue des droits de propriété ; d'autres l'ont assorti de limites afin d'assurer une sorte de compromis entre les deux droits. Nous présenterons succinctement ces différentes législations, en tentant de les regrouper selon leurs spécificités. L'essentiel est de constater que l'existence du droit d'exposition avait déjà été questionnée dans d'autres législations. Même si la portée du droit était variable, celles-ci étaient déjà en nombre suffisant pour que la solution soit dotée d'une certaine généralité. On ne peut dès lors que s'étonner de la « frilosité » de la doctrine française, alors que le droit comparé pouvait déjà fournir une certaine inspiration à ce niveau. Hormis l'article paru à la revue *Le droit d'auteur* en 1937, aucune autre référence doctrinale française ne semble avoir établi d'étude comparé sur le droit d'exposition.

Ainsi, huit États l'ont consacré en retenant une distinction totale des droits de propriété, ce qui en faisait une véritable prérogative de l'auteur. La plus ancienne est la loi espagnole du 10 janvier 1879⁷⁵¹. Cette loi dispose, dans son article 9, que : « *L'aliénation d'une œuvre d'art n'implique pas, sauf stipulations contraires, l'aliénation du droit de reproduction ni celui d'exposition publique de l'œuvre. Ces droits restent réservés à l'auteur ou à son ayant-droit* ». C'est là l'une des seules lois qui fit l'objet de commentaires de la part d'auteurs français. La solution fut fort mal perçue par ceux-ci, lesquels restaient empreints des

⁷⁵¹ Loi du 10 janvier 1879 concernant la propriété intellectuelle, LDA, 15 avril 1890, pp. 33-36 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. I*, LGDJ, Paris, 1962, pp. 533-541 ;

principes du droit commun⁷⁵². Les sept autres furent les législations philippinaise⁷⁵³, chilienne⁷⁵⁴, polonaise⁷⁵⁵, tchécoslovaque⁷⁵⁶, finlandaise⁷⁵⁷, liechtensteinoise⁷⁵⁸ et mexicaine⁷⁵⁹, dans des dispositions analogues à celle qui vient d'être reproduite. Il est à noter que certaines de ces législations contiennent des exceptions au droit d'exposition. C'est par exemple le cas de la loi polonaise, qui déclare libre l'exposition d'œuvres artistiques effectuée sans but lucratif⁷⁶⁰, ou encore de la loi finlandaise, qui semble réserver le droit d'exposition à l'auteur seulement lorsqu'il ne s'est pas dessaisi de l'œuvre.

174 - Les premières limites au droit d'exposition - D'autres lois appréhendèrent le droit d'exposition pendant la même période, mais sans en faire une véritable prérogative au profit de l'auteur. Elles peuvent être classées en plusieurs groupes.

Le premier groupe contient des lois ayant confondu l'exercice du droit d'exposition avec le droit de divulgation. Le droit d'exposition s'épuisait donc avec la première communication de l'œuvre. Il ne semble pas qu'il ait été entendu comme un droit patrimonial, mais plus comme un élément du droit moral. De plus, certaines lois étendirent l'épuisement du droit d'exposition à la cession d'un exemplaire corporel, ce qui prouve que le propriétaire de celui-ci pouvait librement l'exposer. D'autres ont par ailleurs réduit la distinction des propriétés corporelle et incorporelle au seul droit de reproduction, ce qui ne fait que confirmer l'exclusion du droit d'exposition des prérogatives patrimoniales. Les législations

⁷⁵² DELALAIN P. et LYON-CAEN C., *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique*, Tome I, F. Pichon, Paris, 1889, p. 210 (ndp. : « On peut soutenir que c'est accorder à l'auteur une protection exagérée, que de réserver ainsi à son profit non seulement le droit de reproduire l'œuvre aliénée, mais encore le droit de l'exposer publiquement. Il y a là, en quelque sorte, une atteinte portée à la propriété mobilière de l'acquéreur. ») ;

⁷⁵³ Art. 3 et 25 de la loi du 6 mars 1924 destinée à protéger la propriété intellectuelle, *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. III*, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1442-1449 ;

⁷⁵⁴ Art. 1^{er} du décret-loi du 17 mars 1925 instituant les garanties de la propriété intellectuelle, *LDA*, 15 octobre 1925, pp. 109-113 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. I*, LGDJ, Paris, 1962, pp. 325-330 (version consolidée au 28 décembre 1949) ;

⁷⁵⁵ Art. 12 et 15 de la loi du 29 mars 1926 sur le droit d'auteur, *LDA*, 15 décembre 1936, pp. 133-138 ; puis : art. 20 de la loi du 10 juillet 1952 sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. III, op. cit.*, pp. 1467-1477 (prévoyant une exception au droit exclusif en cas d'exposition gratuite de l'œuvre) ;

⁷⁵⁶ § 18 et 31 de la loi du 24 novembre 1926 relative au droit d'auteur sur les œuvres littéraires, artistiques et photographiques, *Le droit d'auteur*, 15 mars 1927, pp. 29-34 ; le droit d'exposition fut restreint dans le même sens que la Pologne : art. 17 de la loi du 22 décembre 1953 sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome III, op. cit.*, pp. 1774-1791 ;

⁷⁵⁷ Art. 4, 9 et 22 de la loi du 3 juin 1927 concernant le droit d'auteur sur les œuvres de l'esprit [avec les modifications adoptées jusqu'au 28 mars 1941], *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome II, op. cit.*, pp. 749-75, et art. 2 de la loi du 3 juin 1927 concernant le droit sur les images photographiques, *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome II, op. cit.*, p. 759 (plus implicite) ;

⁷⁵⁸ Art. 9 et 12 de la loi du 26 octobre 1928 concernant le droit d'auteur sur les œuvres artistiques et littéraires [avec les modifications adoptées le 8 août 1959], *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome II, op. cit.*, pp. 1179-1195 ;

⁷⁵⁹ Art. 1^{er} et 24 de la loi fédérale du 29 décembre 1956 sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome II, op. cit.*, pp. 1213-1240 ;

⁷⁶⁰ MAILLARD G., *Loi polonaise du 29 mars 1926 relative aux droits d'auteur*, Sirey, Paris, 1926, p. 9 ;

autrichienne⁷⁶¹, néerlandaise⁷⁶², suisse⁷⁶³ et norvégienne⁷⁶⁴ optèrent pour l'un ou l'autre de ces mécanismes.

Un second groupe de législations a consacré le droit d'exposition en le limitant au droit au respect et au droit à la paternité de l'œuvre. C'était donc en faire un élément du droit moral. L'idée fut également défendue en France par la doctrine et la jurisprudence, ce qui participa à la construction théorique du droit d'exposition. Les législations belge, avec la grande loi du 22 mars 1886⁷⁶⁵, et luxembourgeoise⁷⁶⁶ ont retenu une telle conception du droit d'exposition. L'exemple belge constitue un intéressant sujet d'étude, la question du droit d'exposition y ayant été débattue dès l'élaboration de la loi⁷⁶⁷. Une importante doctrine ne cessa d'en défendre l'existence, y compris en tant que droit patrimonial. Nous aurons l'occasion de mentionner les opinions de ces auteurs, tels Édouard Romberg et Jules de Borchgrave, au sein de notre étude. La question fut également portée devant les juridictions belges, mais les juges refusèrent toute extension du droit d'exposition au-delà de sa définition légale⁷⁶⁸. Nous pouvons également mentionner le cas particulier des législations yougoslaves, où l'artiste se voit reconnaître le droit de s'opposer à « certaines » expositions de ses œuvres. Autrement dit, le droit d'exposition était bien cédé avec le support de l'œuvre, mais l'auteur

⁷⁶¹ Art. 6 et 37 de la loi du 26 décembre 1895 concernant le droit d'auteur sur les œuvres de littérature, d'art et de photographie, *Ann.*, T. XLV, 1899, pp. 46-61 ; § 16 de la loi du 9 avril 1936 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques et les droits connexes, *LDA*, 15 juin 1936, pp. 61-65 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. I, op.cit.*, pp. 160-197 (version consolidée avec les modifications adoptées jusqu'au 8 juillet 1953) ;

⁷⁶² Art. 12 et 23 de la loi du 23 septembre 1912 concernant la réglementation nouvelle du droit d'auteur, *LDA*, 15 novembre 1912, pp. 146-151 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. I, op. cit.*, pp. 1404-1417 (version consolidée au 22 mai 1958) ;

⁷⁶³ Art. 12 de la loi fédérale du 7 décembre 1922 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques, *LDA*, 15 juin 1923, pp. 61-66 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. III, op. cit.*, pp. 1743-1758 (version consolidée au 24 juin 1955) ;

⁷⁶⁴ Art. 1^{er}, 10 et 13 de la loi du 6 juin 1930 sur les œuvres de l'esprit, *LDA*, 15 avril 1931, pp. 37-40 ;

⁷⁶⁵ Art. 8 de la loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur [avec les modifications adoptées jusqu'au 11 mars 1958], *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. I, op. cit.*, pp. 205-211 ;

⁷⁶⁶ Art. 8 de la loi du 10 mai 1898 sur le droit d'auteur, *LDA*, juin 1898, pp. 65-67 ;

⁷⁶⁷ BENOIDT M. et DESCAMPS L., *Commentaire législatif de la loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur*, E. Ramlot, Bruxelles, 1886, p. 96 ; WAUWERMANS P., *Les droits des auteurs en Belgique – Commentaire historique et doctrinal de la loi du 22 mars 1886*, Société belge de librairie, Bruxelles, 1894, pp. 281-283 et pp. 296-298 ; voir également : Interventions de Jules de Borchgrave lors de la séance du 24 novembre 1885, rapportée par BENOIDT M. et DESCAMPS L., *op. cit.*, p. 167 et pp. 170-171 ;

⁷⁶⁸ TPI Bruxelles, 1^{ère} Chambre, 14 juillet 1931, *Van de Woestyne c./ Association « L'Art vivant »*, *LDA*, octobre 1932, pp. 117-118 (« Que le droit d'exposition, c'est-à-dire le droit d'exposer publiquement une œuvre d'art, est un attribut du droit de propriété sur l'œuvre d'art, non du droit d'auteur ni droit moral de l'artiste ; qu'en cas de cession de l'œuvre d'art, le droit d'exposition passe au cessionnaire ;[...] qu'en principe, toute limitation du droit de disposition au préjudice du cessionnaire serait préjudiciable aux artistes par les entraves qu'elle apporterait au commerce des œuvres d'art ») ;

pouvait interdire, au cas par cas, l'exposition d'une œuvre déterminée dans un contexte déterminé⁷⁶⁹.

Le troisième groupe contient des législations assez disparates. Il s'agit de lois dont la rédaction, obscure, ne permet pas de tirer de conclusions claires sur l'existence du droit d'exposition. Les dispositions se révèlent lacunaires, voire contradictoires, quant à la distinction du droit d'auteur et du droit de propriété de l'objet matériel. Tel est le cas des lois roumaine⁷⁷⁰, argentine⁷⁷¹, colombienne⁷⁷² et paraguayenne⁷⁷³, où le droit d'exposition semble reconnu à l'auteur, alors que la distinction des droits de propriété ne vise que le droit de reproduction. D'autres manquent de précisions quant à la portée du droit ou sont encore plus difficiles à comprendre, la consécration d'un droit d'exposition ne pouvant se faire qu'en forçant le sens des dispositions. Sans nous y attarder, nous signalerons qu'il s'agit des législations portugaise⁷⁷⁴, guatémaltèque⁷⁷⁵ et coréenne⁷⁷⁶.

On trouve encore des législations qui reconnaissent un droit de présentation publique aux auteurs d'œuvres graphiques et plastiques, mais en le limitant aux expositions recourant à des « appareils optiques ou mécaniques ». C'est là une conception dynamique de la notion de représentation qui fut également affirmée en France. Comme nous le verrons, cette conception justifiait l'exclusion du droit d'exposition, entendu comme un droit sur la représentation « statique » de l'œuvre. Ce choix fut celui des législations autrichienne⁷⁷⁷, allemande⁷⁷⁸,

⁷⁶⁹ Loi du 26 décembre 1929 sur la protection des droits d'auteur, *LDA*, 15 mai 1930, pp. 49-55 ; ayant par la suite prévu de larges exceptions au droit d'exposition : art. 39 et 41 du décret du 10 juillet 1957 promulguant la loi sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome III, op. cit.*, pp. 1984-1997 ;

⁷⁷⁰ Art. 12 et 24 de la loi du 28 juin 1923 sur la propriété littéraire et artistique, *LDA*, 15 mars 1924, pp. 25-30 ; pour quelques commentaires relatifs au droit d'exposition : [Anonyme], « Etudes générales – La nouvelle loi roumaine sur la propriété littéraire et artistique du 28 juin 1923 », *LDA*, 15 mars 1924, p. 32 ;

⁷⁷¹ Art. 2 et 54 de la loi du 28 septembre 1933 sur la propriété littéraire et artistique [avec les modifications adoptées le 2 octobre 1957], *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome I, op. cit.*, pp. 69-82 ;

⁷⁷² Art. 6 et 50 de la loi du 26 décembre 1946 sur la propriété intellectuelle, *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome I, op. cit.*, pp. 368-388 ;

⁷⁷³ Art. 3 et 46 de la loi des 5 et 10 juillet 1951 approuvant le décret-loi n° 3642, du 31 mars 1951, qui protège les créations scientifiques, littéraires et artistiques et institue le Bureau du registre public des droits intellectuels, *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome II, op. cit.*, pp. 1383-1393 ;

⁷⁷⁴ Loi du 27 mai 1927 sur la propriété littéraire, scientifique et artistique, *LDA*, juin 1928, pp. 78-80, juillet 1928, pp. 85-90 et août 1928, pp. 97-105 (avec commentaires des dispositions) ; pour quelques commentaires : [Anonyme], « La nouvelle législation portugaise sur la propriété littéraire, scientifique et artistique », *LDA*, août 1928, p. 104 ;

⁷⁷⁵ Art. 10 de la loi des 8 et 11 février 1954 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires, scientifiques et artistiques, *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome II, op. cit.*, pp. 849-854 ;

⁷⁷⁶ Art. 24 de la loi du 28 janvier 1957 sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. I, op. cit.*, pp. 406-417 ;

⁷⁷⁷ Cf. *supra.* ;

⁷⁷⁸ Art. 15 de la loi du 9 janvier 1907 concernant le droit d'auteur sur les œuvres des arts figuratifs et sur les photographies, *LDA*, février 1907, pp. 17-20 ; [avec les modifications adoptées jusqu'au 12 mai 1940], *Lois et traités sur le droit d'auteur – T. I, op. cit.*, pp. 31-39 ; pour l'autre « versant » de la législation, voir notamment : Loi du 11 mai 1910 concernant l'exécution de la Convention de Berne révisée, du 13 novembre

canadienne⁷⁷⁹ et hongroise⁷⁸⁰. On ne peut en déduire une consécration pleine et entière du droit d'exposition ; ce serait même l'inverse, vu les conclusions qu'en tirait la doctrine française. Enfin, un dernier groupe de législations peut être signalé, dont la caractéristique est de présenter le droit d'exposition comme une exception au droit d'auteur, ce qui le rattache au droit de propriété de l'objet matériel. Tel est le cas des législations russe⁷⁸¹, bulgare⁷⁸² et, dans une moindre mesure, islandaise⁷⁸³, libanaise⁷⁸⁴ et syrienne⁷⁸⁵.

À titre subsidiaire, nous devons également relever que l'existence du droit d'exposition fut débattue en Italie, spécifiquement au niveau de la jurisprudence, en l'absence de dispositions légales⁷⁸⁶. L'atteinte au droit de l'auteur a ainsi pu être sanctionnée dans un cas où l'œuvre fut publiquement exposée après avoir subi des altérations⁷⁸⁷. C'est là reconnaître l'existence d'un droit « moral » d'exposition, position qui fut également suivie par les juridictions françaises. Mais la jurisprudence italienne s'est parfois montrée plus frileuse à ce niveau. Elle a ainsi refusé à l'auteur le droit de contrôler les conditions matérielles de présentation de ses œuvres lors d'une exposition publique. L'idée, admise en première instance⁷⁸⁸, a été battue en brèche par la Cour d'appel de Venise, dans un arrêt du 8 février 1955⁷⁸⁹. Cette solution allait plus tard être renouvelée, dans une affaire analogue, par un arrêt de la Cour d'appel de Rome en date du 13 mai 1961⁷⁹⁰. De même, le Tribunal de Rome a pu,

1908, pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, *LDA*, 15 juillet 1910, pp. 86-93 (reproduisant la loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales du 9 juin 1901) ;

⁷⁷⁹ Art. 3 de la loi du 4 juin 1921 sur le droit d'auteur [codifiée dans les statuts du Canada en 1952, au Chapitre 55], *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome Premier*, LGDJ, Paris, 1962, pp. 280-306 ;

⁷⁸⁰ Art. 60 à 63, 67, 68 et 70 de la loi du 29 décembre 1921 concernant le droit d'auteur, *LDA*, 15 mai 1922, pp. 49-55 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur - T. II, op. cit.*, pp. 881-895 ;

⁷⁸¹ Art. 56 et 62 de la loi du 20 mars 1911 concernant le droit d'auteur, *LDA*, 15 juillet 1911, pp. 86-92 ;

⁷⁸² Art. 55 et 61 de la loi du 11 juillet 1921 sur le droit d'auteur, *LDA*, 15 février 1922, pp. 13-17 ; art. 6 h) de la loi du 16 novembre 1951 sur le droit d'auteur [avec les modifications apportées par le décret du 4 juillet 1956], *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome I, op. cit.*, pp. 263-268 (semblant réduire le champ de cette exception) ;

⁷⁸³ Art. 1^{er} de la loi du 20 octobre 1905 sur le droit d'auteur et le droit d'édition [avec les modifications adoptées jusqu'au 23 mai 1947], *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome II, op. cit.*, pp. 1010-1017 ;

⁷⁸⁴ Art. 145 de l'arrêté du 17 janvier 1924 portant réglementation des droits de propriété commerciale et industrielle, artistique, littéraire et musicale pour le Liban [avec les modifications adoptées jusqu'au 31 janvier 1946], *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome II, op. cit.*, pp. 1161-1168 ;

⁷⁸⁵ Art. 145 de l'arrêté n° 2385 du 17 janvier 1924 portant réglementation des droits de propriété commerciale et industrielle pour la Syrie et le Liban [avec les modifications adoptées le 22 septembre 1926], *Lois et traités sur le droit d'auteur - Tome III, op. cit.*, pp. 1543-1550 ;

⁷⁸⁶ Décret-loi du 7 novembre 1925 portant les dispositions sur le droit d'auteur, *LDA*, janvier 1926, pp. 2-7 ;

⁷⁸⁷ CA Bologne, 23 novembre 1925, *Baratia c./ Opera Parrocchiale S. Quintino et Morgari*, *LDA*, avril 1929, pp. 46-47 ;

⁷⁸⁸ Trib. Venise, 5 juillet 1951, *De Chirico c./ Ente autonomo « La biennale » di Venezia*, rapporté et commenté par DE SANCTIS V., « Lettre d'Italie », *LDA*, mai 1953, pp. 54-55 ;

⁷⁸⁹ CA Venise, 8 février 1955, *De Chirico c./ Ente autonomo « La biennale » di Venezia*, rapporté et commenté par DE SANCTIS V., « Lettre d'Italie », *LDA*, août 1955, pp. 124-125 ;

⁷⁹⁰ CA Rome, 13 mai 1961, *Stradone c./ Quadriennale de Rome*, rapporté et commenté par DE SANCTIS V., « Lettre d'Italie », *LDA*, novembre 1962, pp. 275-276 ;

dans un jugement du 16 mai 1959, affirmer que le droit d'exposition était explicitement attaché à la propriété corporelle de l'œuvre⁷⁹¹.

Cette première vague de législations et de jurisprudences atteste que le droit d'exposition n'est pas une question entièrement nouvelle. Cependant, l'hétérogénéité des solutions démontre les difficultés d'appréhension de cette prérogative. C'est essentiellement le rapport étroit entretenu avec la propriété de l'objet matériel qui constituait un facteur de troubles.

La doctrine française semble davantage avoir été préoccupée par la distinction du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle de l'œuvre graphique ou plastique.

SECTION 2 – LE RATTACHEMENT CONTESTÉ DU DROIT DE REPRODUCTION AU DU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE

175 - La loi des 19 et 24 juillet 1793 comme « modèle » du droit d'auteur - La deuxième loi révolutionnaire, des 19 et 24 juillet 1793, fut souvent considérée comme la seule loi relative aux droits d'auteur. La présentation qu'en ont fait certains auteurs trahit cette conception encore actuellement⁷⁹².

Gastambide disait au dix-neuvième siècle que « *la propriété des auteurs est tout simplement un monopole sur la reproduction et sur la vente de leurs œuvres* »⁷⁹³. D'autres ont pu trouver paradoxal que la loi sur le droit de représentation ait été votée la première ; il lui aurait manqué le fondement nécessaire à la reconnaissance de ce droit : la propriété des auteurs⁷⁹⁴. De plus, les deux prérogatives ont longtemps été « disjointes »⁷⁹⁵, notamment au niveau de la durée *post mortem*. Ce n'est qu'au milieu du siècle que le droit de représentation fut assimilé dans sa durée au droit de reproduction. Les deux droits devaient alors être considérés comme faisant partie d'un tout : la propriété de l'auteur⁷⁹⁶. Ainsi, il n'y avait plus

⁷⁹¹ Trib. Rome, 16 mai 1959, rapporté et commenté par DE SANCTIS V., « Lettre d'Italie », *LDA*, septembre 1960, pp. 254-255 ;

⁷⁹² BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 8 ;

⁷⁹³ GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, p. 288 et *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, *op. cit.*, p. 45 (éludant la loi de 1791) et p. 48 (reconnaissant la portée de la loi de 1791, mais affirmant que la loi de 1793 est celle « qui régit [...] la propriété des ouvrages de littérature, de musique, de peinture et de dessin ») ;

⁷⁹⁴ ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 512 (« Dans la pensée de ses auteurs, la loi de 1791 fut plutôt un expédient qu'un hommage aux vrais principes. ») ; CALMELS E., *op. cit.*, p. 217 ; LEBRET A. G., *La propriété littéraire et artistique – Du droit des auteurs et des artistes sur leurs œuvres*, A. Lahure, Paris, 1878, p. 86 ; *contra.* : VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 139-140 (qui estime que les lois de 1791 et 1793 sont indissociables et consacrent un droit de propriété exclusif et absolu, incluant tous les modes de communication de l'œuvre) ;

⁷⁹⁵ OLAGNIER P., *op. cit.*, T. II, p. 41 ;

⁷⁹⁶ ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 515 (qui relève quand même certaines imprécisions dans la loi du 8 août 1844, qui a établi la même durée pour les deux prérogatives patrimoniales) ; POUILLET E., *op. cit.*, p. 675 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. I, pp. 140-149 ;

lieu de distinguer entre les deux prérogatives, qui ne sont que l'expression d'un seul et même droit⁷⁹⁷. Mais seule la loi de 1793 reste considérée comme fondatrice du principe de la propriété des auteurs. Pouillet lui-même le démontre à travers le plan de son traité : si le premier livre est consacré à la « propriété littéraire, industrielle et artistique », le second porte sur « le droit de représentation »⁷⁹⁸. Plus tard, c'est Plaisant qui affirmera, comme d'autres, que « *la vieille loi des Conventionnels des 19 et 24 juillet 1793 [...] avait suffi à être la protectrice, et dans les matières les plus étendues et les plus insoupçonnées, de tout le droit des auteurs* »⁷⁹⁹. Cette opinion ne fait plus l'unanimité⁸⁰⁰, même si certains affirment toujours que la loi de 1793 est la seule à avoir posé les véritables bases du droit d'auteur⁸⁰¹. Les différentes opinions que nous venons d'évoquer sont emblématiques d'un état d'esprit persistant de la doctrine et que l'on ne pourra que critiquer. Cela démontre que le droit d'auteur s'est bâti essentiellement sur le *droit de reproduction*. Ce droit valait essentiellement au niveau de la *propriété littéraire*, au détriment de la *propriété artistique*. Les librairies constituaient en effet la vraie toile de fond du texte de 1793⁸⁰². Comme le souligne fort justement le Professeur Gautier, dans une opinion déjà évoquée précédemment, les auteurs de la loi « *n'ayant principalement en vue que les œuvres susceptibles de reproduction n'ont posé les mécanismes véritablement protecteurs que pour celles-ci* »⁸⁰³. La même lacune apparaîtra dans les textes internationaux relatif au droit d'auteur, à commencer par la Convention de Berne⁸⁰⁴.

Cette conception paraît trop réductrice, ne serait-ce que parce que la dualité des prérogatives classiques du droit d'auteur découlait naturellement des deux lois révolutionnaires. Par ailleurs, le contexte troublé dans lequel la loi de 1793 a été votée ainsi que le contenu de ses dispositions marquent un recul par rapport à l'Ancien droit, notamment

⁷⁹⁷ STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 142 (« Il est vrai que la manifestation extérieure des deux formes de propriété intellectuelle est différente pour les divers droits ; mais leur fondement étant unique, cela ne peut amener le législateur à donner à chacun une réglementation spéciale ») ;

⁷⁹⁸ POUILLET E., *ibid.* ;

⁷⁹⁹ PLAISANT M., « Bienvenue à la loi », *RIDA*, n° 19, avril 1958, p. 9 ; voir également : ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 513 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 41-42 ;

⁸⁰⁰ DOCK M.-C., *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, *op. cit.*, p. 157, et « Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », *op. cit.*, p. 201 (affirmant que les deux textes de 1791 et 1793 forment un tout indivisible, constituant la « charte du droit de représentation et du droit d'édition ») ; PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, pp. 442-488 (estimant qu'il existe une différence de « fermeté » entre les deux textes plus qu'une réelle divergence de fond) ;

⁸⁰¹ LALIGANT O., *op. cit.*, p. 5 ;

⁸⁰² LALIGANT O., *op. cit.*, p. 9 ;

⁸⁰³ GAUTIER P.-Y., « L'art et le droit naturel », *op. cit.*, p. 211 ; voir également : MAFFRE-BAUGÉ A., « Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *Légicom*, n° 36, 2006/2, p. 91 et p. 94 ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 46 ; VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 80, p. 104 et p. 214 ;

⁸⁰⁴ HEPP F., « La protection internationale des arts plastiques et figuratifs », *LDA*, août 1957, pp. 144-149 ;

au niveau de la durée des droits⁸⁰⁵. La principale avancée sera néanmoins d'assimiler le droit des auteurs à un droit de propriété, dont les œuvres seraient l'objet⁸⁰⁶.

176 - La conquête du droit de reproduction pour les œuvres graphiques et plastiques -

La propriété incorporelle des auteurs s'est donc fondée principalement sur le droit de reproduction. Cependant, ce droit sera considéré comme un accessoire du droit de propriété matérielle au niveau des œuvres graphiques et plastiques. Il faudra l'intervention de la loi du 9 avril 1910 pour qu'il soit considéré comme un élément du droit de l'auteur. C'est pour cette raison que cette dernière loi, qui ignore le droit de représentation, fut considérée comme fondatrice de la distinction des deux droits de propriété. Cette distinction était nécessaire pour permettre une autre conquête : celle du droit d'exposition. La situation antérieure à la loi de 1910 traduisait de nouveau le triomphe du droit de propriété corporelle (§ 1). Au-delà de la loi, l'existence de la propriété intellectuelle en matière graphique et plastique ne faisait plus de doute, ce qui allait ouvrir le terrain à de nouvelles extensions des droits patrimoniaux (§ 2).

§ 1. LA SITUATION ANTÉRIEURE À LA LOI DU 9 AVRIL 1910 : LE DROIT DE REPRODUCTION COMME ÉLÉMENT DU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE DES ŒUVRES

177 - La prééminence du droit de propriété corporelle - Le rattachement du droit de reproduction au droit de propriété corporelle fut largement critiqué par la doctrine. Peut-être que la plupart des spécialistes avaient déjà perçu l'existence de la propriété intellectuelle y compris en matière d'œuvres graphiques et plastiques. Mais cette conception n'était pas celle du droit positif. La loi de 1793 était trop ambiguë pour permettre de reconnaître sans conteste un droit de reproduction distinct du droit de propriété corporelle et la question fut vivement discutée au Parlement (A). Cette interprétation sera confirmée par un arrêt de la Cour de cassation en 1842, lequel déchaînera les critiques de la doctrine (B).

A. LE DROIT DE REPRODUCTION PARTAGÉ ENTRE LA PROPRIÉTÉ CORPORELLE ET LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

178 - Les difficultés d'interprétation de la loi de 1793 - Au-delà de la terminologie, la loi de 1793 est considérée comme la loi relative au droit de reproduction des auteurs et des artistes. L'interprétation première qui en a été donnée confirmait l'attribution du droit de reproduction à l'artiste, y compris lorsqu'il s'était dessaisi du support matériel de l'œuvre (1). Cependant, les termes de la loi n'étaient pas assez précis et une autre conception a vu le jour,

⁸⁰⁵ RECHT P., *op. cit.*, pp. 39-40 (« Il est devenu courant de dire que la loi de 1793 a été "le point de départ de l'évolution moderne du droit d'auteur", qu'elle a "créé" la propriété littéraire et artistique. Cette opinion ne peut être expliquée que par l'ignorance ou le préjugé politique. C'est une erreur historique ») ;

⁸⁰⁶ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, p. 483 (« Si les œuvres intellectuelles constituent par conséquent les « propriétés littéraires », « artistiques » ou « dramatiques » de leurs auteurs, elles sont également l'objet de *droits* de propriété ») ;

conférant le droit de reproduction au propriétaire du support de l'œuvre. Limitée à un simple projet de loi (2), cette interprétation faisait déjà l'objet de critiques pour une partie de la doctrine (3).

1. Le rattachement initial du droit de reproduction à la propriété incorporelle

179 - Les dispositions de la loi de 1793 établissaient les mêmes droits pour les auteurs et pour les artistes. Par conséquent, ces derniers devaient disposer également du droit de reproduction. Malgré l'ambivalence du texte (α), la doctrine considéra que ce droit devait être distinct de la propriété corporelle des exemplaires de l'œuvre, ce qui était notamment confirmé par la jurisprudence (β).

a. L'ambivalence des dispositions de la loi de 1793

180 - Le texte de la loi de 1793 - Une lecture rapide de la loi permettrait d'assimiler droit de reproduction et propriété incorporelle⁸⁰⁷. Son titre, tout d'abord, confirmait bien l'existence d'une propriété.

Le texte présenté par Lakanal s'intitulait *Décret sur la propriété des ouvrages publiés par la voie de la presse ou de la gravure*⁸⁰⁸. Ces termes faisaient écho au célèbre exposé des motifs du rapporteur de la loi, qui allait susciter de si vives controverses par la suite. L'emploi du terme « propriété » est également considéré comme une référence à la doctrine physiocratique, qui a largement inspiré les révolutionnaires pour la rédaction de la loi de 1793. Mais ce terme allait susciter de vives difficultés d'interprétation, d'autant plus qu'il n'est pratiquement pas utilisé par les articles de la loi. Les projets de loi débattus au cours du dix-neuvième siècle en font largement état⁸⁰⁹. L'article premier retient particulièrement l'attention à ce niveau. Cet article dispose : « *Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie* ». Les articles suivants sont relatifs à la durée *post mortem* du droit (dix ans à l'époque) et à la contrefaçon des ouvrages, ces dispositions étant complétées ultérieurement par les articles du Code Pénal précédemment évoqués. Le droit des auteurs est ainsi fondé par la loi sur le travail, abolissant l'idée d'une « grâce fondée en justice », et confère une durée fixe pour l'exercice de ce droit, quel qu'en soit le titulaire, auteur ou exploitant⁸¹⁰.

⁸⁰⁷ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, op. cit., p. 139 ;

⁸⁰⁸ *Le Moniteur Universel*, dimanche 21 juillet 1793 ; RENOARD A.-C., op. cit., T. I, pp. 325-328 ;

⁸⁰⁹ GASTAMBIDE A., *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, op. cit., pp. 55-67 (ce fut particulièrement le cas dans les années 1830-1840) ;

⁸¹⁰ GASTAMBIDE A., *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, op. cit., p. 50 ;

Le terme « propriété » ne concerne que la cession de l'œuvre, au sein d'une tournure de phrase pour le moins ambiguë. Tout juste apparaît-il encore dans les articles relatifs à la contrefaçon et à la durée *post mortem* du droit⁸¹¹.

181 - L'absence de distinction des propriétés corporelle et incorporelle - Malgré la portée que l'on attribue à cette loi, il faut bien constater que ses dispositions n'opèrent aucune distinction entre la propriété corporelle et la propriété incorporelle des œuvres.

Les débats à venir trouvaient leur source dans cette controverse textuelle, propice à de multiples interprétations. Les expressions « droit de copie » ou « droit de reproduction » feront également leur apparition pour qualifier le droit qui était ainsi protégé. Pourquoi justement avoir qualifié ce droit de « droit de reproduction » ? La réponse est simple et dictée par les circonstances. La loi de 1793 ne faisait qu'entériner la protection antérieurement accordée par les privilèges mais en leur donnant une assise nouvelle. Or, les combats menés sous l'Ancien Régime tendaient à reconnaître aux auteurs un droit exclusif sur la reproduction de leurs ouvrages, spécialement en matière littéraire. Mais ce n'est pas la matière littéraire qui doit retenir notre attention, mais bien la matière artistique. En effet, la loi de 1793 définit explicitement l'existence du même droit au profit des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques. A l'origine, ces dispositions faisaient écho aux doléances des graveurs, qui avaient eux aussi réclamé le bénéfice du droit exclusif, notamment par le dépôt d'un mémoire à l'Assemblée Nationale dès 1791. Les graveurs assimilaient déjà le droit de reproduction à un véritable droit de propriété, tout en reconnaissant son caractère particulier, ce qui impliquait la nécessité de les protéger contre la contrefaçon⁸¹². Celui-ci leur sera accordé par la loi comme aux autres auteurs. Nous devons toutefois relever la grande ambivalence des termes utilisés. Hormis l'absence du terme « reproduction », l'article premier ne dispose que du droit exclusif de « *vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages [...] ou d'en céder la propriété en tout ou en partie* ». Ces derniers éléments prêtaient naturellement à controverse et allaient entraîner l'une des solutions les plus critiquées de l'histoire du droit d'auteur : le rattachement du droit de reproduction à la propriété corporelle des œuvres graphiques et plastiques. Les termes de la loi ne contredisaient pas cette conception, qui sera consacrée par un arrêt de la Cour de cassation en 1842. La propriété intellectuelle n'était pas encore suffisamment définie pour que l'on envisage l'autre solution comme acquise. Finalement, le droit visé par la loi de 1793 n'était qu'un droit de vendre « en masse » des exemplaires de l'œuvre selon les règles du droit commun. La distinction existait *de facto* en matière littéraire, puisque les auteurs

⁸¹¹ Art. 4 : « Tout contrefacteur sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de trois mille exemplaires de l'édition originale » ; Art. 5 : « Tout débitant d'édition contrefaite, s'il n'est pas reconnu contrefacteur sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de cinq cents exemplaires de l'édition originale » ; Art. 7 : « Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou de génie qui appartienne aux beaux-arts, en auront la propriété exclusive pendant dix années » ;

⁸¹² VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 125-128 (« Notre droit de reproduction, disaient les graveurs, est une propriété ; la propriété, dans l'état social, est un droit positif qui assure à chaque individu la jouissance et le produit de ses facultés naturelles ou acquises ; mais la loi qui garantit les propriétés est insuffisante pour nous, parce que la nôtre a un caractère particulier ; parce que, sans nous l'enlever matériellement, on peut la rendre nulle entre nos mains ») ;

n'avaient pas à vendre leur manuscrit pour exercer ce droit. La victoire qu'ils avaient gagnée sur les libraires faisait de ceux-ci de simples entrepreneurs.

Toute autre était la situation en matière artistique, les artistes ayant perdu leurs privilèges. De plus, la nature spécifique des œuvres graphiques et plastiques légitimait l'attache du droit de reproduction à la propriété corporelle.

β. La distinction des droits invoquée par la doctrine

182 - Une première interprétation favorable aux artistes - Pendant les premiers temps d'application de la loi, il ne faisait aucun doute que les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques bénéficiaient du « droit de reproduction », y compris au-delà de la cession de celles-ci. La jurisprudence confirma cette attribution dans de nombreuses affaires⁸¹³.

Cette conception était relayée par la doctrine, qui estimait que la distinction entre la propriété corporelle et la propriété incorporelle des œuvres était établie par la loi de 1793. Il suffit, pour s'en rendre compte, de consulter les ouvrages de Gastambide et Renouard, qui sont les premiers spécialistes du droit d'auteur au dix-neuvième siècle. Ayant pourtant des idées diamétralement opposées sur la nature du droit d'auteur, l'un comme l'autre admet que le droit de reproduction bénéficie aux artistes.

Gastambide, dans son ouvrage relatif à la contrefaçon paru en 1837, y réserve d'importants développements. Il insiste ainsi sur la nécessité de rapprocher auteurs et artistes dans le bénéfice du droit⁸¹⁴ ; il prend également soin de distinguer la propriété de l'objet et le droit exclusif réservé à l'auteur. Selon lui, il est indubitable que le droit de reproduction appartienne en tous les cas à l'artiste, même lorsqu'il s'est dessaisi de l'œuvre originale⁸¹⁵. Plusieurs arrêts cités dans son ouvrage démontrent que la jurisprudence considérait le droit de reproduction comme un droit de l'auteur, notamment un arrêt de la Cour d'appel de Caen, du 3 mars 1835⁸¹⁶. Peu de temps après, ce sera Renouard qui commentera la loi de 1793 dans son ouvrage de référence. Opposé à la qualification de « propriété », il range au sein du « privilège » de l'auteur ou de l'artiste le droit de fabrication, le droit de vente et le droit de reproduction des exemplaires de l'œuvre, notamment en matière graphique et plastique⁸¹⁷. Des développements spécifiques, agrémentés de nombreuses références jurisprudentielles, sont

⁸¹³ Voir notamment : T. Civ. Seine, 17 janvier 1832, *Destouches c./ N.*, CA Paris, 30 janvier 1831, *Godefroy c./ Dien*, CA Paris, 9 novembre 1832, *Léopold Robert c./ Ricourt et Mercury*, cités par HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 416 ;

⁸¹⁴ GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, p. 277 (« La propriété de l'artiste a la plus grande analogie avec la propriété de l'écrivain. L'écrivain combine des pensées et des paroles, l'artiste des formes et des images. L'un et l'autre *produit* avec son génie, avec son imagination, avec son esprit, avec son goût. L'un et l'autre doit avoir sur la *production* de son labeur intellectuel les mêmes droits, le même genre de propriété ») ;

⁸¹⁵ *ibid.*, pp. 312-314 ;

⁸¹⁶ *ibid.*, pp. 281-285 ; voir, plus récent : PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, pp. 649-650 ;

⁸¹⁷ RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 71-92 (faisant naturellement exception pour le droit d'« exhibition ») ;

même réservés à la distinction de principe du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle, tout en admettant que la liberté contractuelle constitue le meilleur moyen d'établir les droits de chacun⁸¹⁸. Renouard rappelle également que le premier droit de l'artiste porte sur la propriété corporelle de l'œuvre créée en reprenant les développements relatifs à la spécification en droit romain. Enfin, l'un et l'autre apportent deux précisions utiles, destinées à réinterpréter l'article premier de la loi. D'une part, le fait de graver des tableaux ou dessins constituerait une « extension du droit », et non une condition de son bénéfice comme le laisserait entendre la loi. Ce droit appartient à l'artiste quoi qu'il arrive, même si « *on pourrait prétendre que le peintre est suffisamment récompensé de ses peines par le prix qu'il tire de son tableau* »⁸¹⁹. Cette affirmation montre bien que le droit de reproduction doit être considéré comme indépendant de la vente des œuvres. D'autre part, il ne fait nul doute pour les auteurs que les œuvres de sculptures doivent être incluses dans le champ d'application de la loi de 1793. Celle-ci doit être interprétée à la lumière des dispositions du Code Pénal relatives à la contrefaçon ; en effet, l'article 427 fait référence à la confiscation des « moules », ce qui ne peut se rapporter qu'à la sculpture⁸²⁰.

L'opinion de ces deux spécialistes suffit pour nous convaincre que la distinction entre le droit de reproduction et le droit de propriété corporelle était établie au début du dix-neuvième siècle.

183 - La prédilection de la doctrine pour la *propriété littéraire* - Cependant, nous devons relever qu'un intérêt plus grand est encore accordé à la *propriété littéraire*. Celle-ci est en effet considérée comme l'archétype de la propriété des auteurs. Renouard la traite en priorité dans son ouvrage, et renvoie la *propriété artistique* à des développements plus secondaires. Le même constat peut être tiré chez d'autres auteurs de l'époque.

Ainsi le répertoire de jurisprudence de Merlin, qui est l'un des premiers portant sur la contrefaçon en matière de droit d'auteur, réserve des développements substantiels sur la contrefaçon des livres et plus secondaires sur celle des œuvres des beaux-arts⁸²¹. L'idée était entretenue par le pouvoir politique, et saluée par la doctrine. De façon emblématique, nous pouvons citer la déclaration de l'Empereur du 5 février 1810, jour où il fit voter un décret prolongeant la durée *post mortem* du droit de reproduction (et non celle du droit de représentation ; *cf. supra*). Si élogieuse que soit cette déclaration pour la « propriété

⁸¹⁸ RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 300- (« Qu'un artiste puisse distinguer entre ces deux droits, qu'il puisse vendre son tableau original et retenir le droit de le graver ou de le copier, qu'il puisse vendre le droit de graver et retenir la propriété de l'original ; qu'il puisse vendre ces divers droits à des personnes différentes : c'est ce que l'on ne saurait, un seul instant, mettre en doute ; et il sera toujours prudent de s'expliquer catégoriquement à cet égard par des conventions expresses ») ;

⁸¹⁹ GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, p. 287 ; RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, p. 84 ; voir également : LALIGANT O., *op. cit.*, pp. 25-27 ;

⁸²⁰ GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons*, *op. cit.*, pp. 356-360 ; RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, pp. 79-80 ; voir également : VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 221 ;

⁸²¹ MERLIN P. A., *op. cit.*, T. III, pp. 695-719 et spécialement pp. 713-717 sur l'affaire Romagnesi en matière de sculpture ;

incorporelle », son contenu se limite à évoquer la *propriété littéraire* seulement, de même que les articles dudit décret⁸²². En dépit des termes de la loi de 1793, une nette prééminence persiste donc au profit de la *propriété littéraire*. Cela est logique, puisque la loi dispose du droit de reproduction ; ce sont les œuvres littéraires qui sont les plus propices à la reproduction en série. Les œuvres dramatiques et musicales bénéficient des mêmes avantages. Or, force est de constater que les moyens de reproduction en série sont beaucoup moins développés à cette époque pour les œuvres graphiques et plastiques, même s'il existe déjà la gravure et la lithographie. Surtout, la valeur principale de l'œuvre réside dans le support et sa vente constitue le principal acte d'exploitation. Les dispositions de la loi reconnaissent effectivement le droit de vendre et le droit de graver, mais elles n'établissent nullement l'indépendance de ces deux droits.

Cette question allait être vivement débattue lors de la préparation d'un projet de loi portant réforme de la loi de 1793.

2. Le rattachement éventuel du droit de reproduction au droit de propriété corporelle : le projet de loi discuté en 1839-1841

184 - Un nouveau projet de loi pour le droit d'auteur - L'activité législative en matière de propriété littéraire et artistique fut intense pendant la première moitié du dix-neuvième siècle.

Les pouvoirs publics portaient en effet un grand intérêt à l'activité littéraire et artistique, alors largement dépendante du développement du commerce et de l'industrie, et souhaitaient harmoniser une législation révolutionnaire trop complexe et inégalitaire⁸²³. Après une première tentative de réforme infructueuse sous la Restauration, le gouvernement de Louis-Philippe fit constituer, en 1836, une commission chargée de proposer un nouveau projet de loi. Celui-ci sera présenté et adopté par la Chambre des Pairs en 1839, mais sera refusé par la Chambre des Députés en 1841. Le vote de cette loi fut l'occasion de mémorables débats sur la durée *post mortem* du droit de l'auteur et sur l'emploi du terme « propriété », qui commençait déjà à être contesté⁸²⁴. Notons d'ailleurs que l'exposé des motifs devant la Chambre des Députés n'emploie que l'expression « propriété littéraire ».

Mais c'est surtout sur le terrain du droit de reproduction des œuvres graphiques et plastiques que doit se porter notre attention. En effet, les premières controverses tenant à l'impact économique de ce droit apparurent lors de la discussion dudit projet (α), ce qui aboutit à en faire un élément du droit de propriété corporelle (β).

⁸²² GASTAMBIDE A., *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, op. cit., pp. 52-54 ;

⁸²³ MATTHYSENS J., « Les projets de loi sur le droit d'auteur en France au cours du siècle dernier », *RIDA*, n° 4, juillet 1954, pp. 15-19 ;

⁸²⁴ ALLEZARD C., op. cit., pp. 514-515 ; GASTAMBIDE A., *Historique et théorie de la propriété des auteurs*, op. cit., pp. 55-67 ; PHILIPPE H., op. cit., pp. 33-34 ;

a. *L'impact économique du droit de reproduction des œuvres graphiques et plastiques*

185 - Des controverses sur la reproduction des œuvres graphiques et plastiques - Le projet de loi en cause prévoyait le rattachement du droit de reproduction au droit de propriété du support de l'œuvre.

Les fondements de cette proposition peuvent être trouvés dans un premier rapport rendu par la commission en 1837. Le titre IV évoque en effet la question du régime du droit de reproduction pour les créations des beaux-arts. Un paragraphe du rapport est édifiant : « *Plusieurs observations ont été faites contre cette faculté, que le silence du projet semblait laisser aux artistes, de répéter, dans des copies ou par des compositions identiques, un sujet dont ils auraient vendu l'original. On a cité des exemples, on a fait remarquer que ces copies ou ces reproductions, faites par la même main, diminuaient de beaucoup la valeur de l'œuvre dont l'artiste aurait déjà reçu le prix. Mais les artistes, membres de la commission, ont déclaré qu'ils voyaient, dans ces reproductions non autorisées par l'acquéreur, un véritable délit* »⁸²⁵. Ces quelques développements semblent marquer un net recul par rapport à l'interprétation de la doctrine. Pourtant, nous devons nous efforcer d'en comprendre la logique. Il s'agit à nouveau de faire triompher le droit commun, soit la propriété corporelle des œuvres d'art. La cession du support paraît suffisamment rémunératrice pour l'artiste. Mais au-delà de la vente, la reproduction est perçue comme un moyen d'avilissement de l'œuvre d'art.

Nous ne pouvons nous empêcher de penser à certaines références philosophiques, spécialement à la pensée de Walter Benjamin, bien que celui-ci ait vécu près d'un siècle plus tard. La conception adoptée par la commission en est très proche. Elle reconnaît implicitement l'existence de l'*aura* de l'œuvre d'art. Celle-ci doit nécessairement être un objet unique. Sa valeur est exclusivement matérielle ; la matière doit porter le sceau de la pensée de l'artiste. Toute reproduction en atténuerait donc la valeur, en multipliant les exemplaires et en altérant son image (eu égard aux moyens de l'époque). La pensée de Benjamin avait donc été anticipée dès les années 1830 et reflète une certaine conception de l'art⁸²⁶. Doit-on pour autant en déduire une incompatibilité avec les droits patrimoniaux de l'auteur ? Nous ne le pensons pas. Il existe une différence entre la valeur propre d'une œuvre d'art et la rémunération de son auteur. Or les deux ne coïncident pas forcément, voire rarement. Nombreux sont les exemples à nous prouver que la vente de l'œuvre n'est pas forcément rémunératrice pour l'artiste. Celui-ci doit pouvoir continuer à l'exploiter indépendamment de la vente. Il est inutile de revenir sur les critiques auxquelles s'expose cette conception, et qui ont largement justifié la mise en place du droit de suite.

⁸²⁵ Rapport fait au nom de la commission rassemblée pour la rédaction d'un projet de loi sur la propriété d'arts, de sciences et de lettres, *Le Moniteur universel*, mardi 28 mars 1837, p. 698 ;

⁸²⁶ BENJAMIN W., *op. cit.* ;

Il nous faut seulement considérer que cette solution n'était pas dénuée de logique, en l'absence de disposition qui établisse une distinction entre le droit de l'artiste et la propriété de l'œuvre matérielle.

β. Le rejet de la distinction du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle des œuvres graphiques et plastiques

186 - Une opinion généralement favorable au rattachement du droit de reproduction à la propriété corporelle - Les travaux de la première commission restèrent sans suite en dépit du grand nombre de questions traitées⁸²⁷. Un projet très similaire fut présenté à la Chambre des Pairs, qui l'adopta en 1839.

Ce nouveau projet fut d'ailleurs renommé en « Loi relative aux droits des auteurs sur leurs productions dans les Arts et les Lettres ». Les débats relatifs au droit de reproduction allaient ressurgir en 1841, lors de l'examen du projet de loi devant la Chambre des Députés. L'idée d'une propriété intellectuelle semble se développer, mais en se limitant *de facto* à la *propriété littéraire*. Ainsi s'exprimait Lamartine, membre de la commission sur ce sujet : « *Le projet de loi, la commission, ont été d'accord, dans cette pensée, que la propriété de l'écrivain sur son œuvre pendant sa vie était quelque chose d'immatériel, d'indivisible, de continu et d'insaisissable sur la personne qui se refusait à toute altération de son libre et plein exercice sur cette œuvre* »⁸²⁸. Ces propos marquent également les prémices de la conception personnaliste du droit d'auteur. Dans la continuité de cette pensée, le titre IV du projet, consacré aux beaux-arts, retenait une solution fort critiquable : l'attribution du droit de reproduction à l'acquéreur d'une œuvre. Lamartine prend soin de rappeler que cette question était controversée au sein de la commission. Certains défendaient les artistes et revendiquaient le bénéfice de ce droit pour leur propre compte. Leur argumentation se fondait essentiellement sur la distinction⁸²⁹ entre l'œuvre et le support matériel⁸²⁹. D'autres estimaient que cela était contraire à la nature de ces œuvres, et que la propriété corporelle était seule à même d'en assurer une exploitation et une protection efficaces⁸³⁰. Ils soulignaient par ailleurs les difficultés pratiques de mise en œuvre de ce droit, qui supposerait nécessairement la communication du support. Cette conception avait en fait le soutien d'une partie de l'opinion

⁸²⁷ MATTHYSENS J, *op. cit.*, p. 33 ;

⁸²⁸ Séance du samedi 13 mars 1841, Chambre des Députés, *Le Moniteur universel*, dimanche 14 mars 1841, p. 634 ;

⁸²⁹ *ibid.*, p. 635 (« quand nous vendrons un tableau ou une statue, nous ne vendrons qu'un objet matériel, mais nous ne vendons pas la pensée personnifiée dans la toile ou dans le marbre, nous ne vendons pas surtout le droit de la dénaturer, de la dégrader, de l'avilir par des imitations imparfaites, ou par d'ignobles reproductions ») ;

⁸³⁰ *ibid.* (« Serait-ce une propriété sérieuse, entière et digne de la loi, que la propriété d'une chose dont la possession serait d'un côté et dont l'usage serait d'un autre ? Une pareille servitude attachée à un objet d'art et qui restreindrait sa jouissance à une sorte de contemplation locale, uniforme et platonique de l'objet ne diminuerait-elle pas immensément la valeur de cette nature de propriété pour les artistes eux-mêmes ? et n'intimiderait-elle pas, en les décourageant, les consommateurs de luxe qui acquerront ces sortes d'objets par délice, par munificence, par un généreux orgueil de patronage, et pour en perpétuer le souvenir et la gloire dans leur maison ? ») ;

publique et spécialement celle des amateurs d'art⁸³¹. C'est finalement cette solution qui s'imposera dans le projet de loi. Ainsi l'article 13 dispose que : « *Les auteurs des ouvrages d'art [...] pourront céder le droit exclusif de les reproduire ou d'en autoriser la reproduction, en conservant néanmoins eux-mêmes la propriété de l'ouvrage original. Mais, en cas de vente dudit ouvrage, le droit exclusif de le reproduire, ou d'en autoriser la reproduction par l'impression, la gravure, le moulage ou de toute autre manière, est transmis à l'acquéreur, à moins d'une stipulation contraire* ». Le droit ne pourra donc être exercé par l'auteur que si un accord de volontés intervient par écrit avec l'acquéreur. Cette disposition visait à expliciter l'article 12 du projet, selon lequel tout auteur dans les arts graphiques et plastiques dispose du droit de reproduction. Toutefois, la rédaction de ces deux articles apparaît quelque peu contradictoire sur ce point. Lamartine reconnaît que l'article 13 prive les artistes d'une source de revenus considérable. D'autres membres de la commission tenteront de s'y opposer, notamment le 20 mars 1841⁸³², soit peu de temps avant le rejet du projet de loi par la Chambre des Députés, qui eut lieu le 2 avril.

Cet épisode eut dû rester sans incidence sur le plan du droit positif. Il avait simplement permis de cristalliser les discussions relatives à la nature de la propriété intellectuelle au regard des œuvres graphiques et plastiques. L'injustice allait naître de ces débats, car la notion d'immatériel ne visait que les œuvres littéraires, dramatiques ou musicales. La surprise sera grande lorsque la Cour de cassation optera, en 1842, pour la solution « matérialiste », à savoir l'attribution du droit de reproduction à l'acquéreur. Entre-temps, une partie de la doctrine s'était déjà emparée du sujet, afin de défendre l'autonomie du droit de reproduction.

Suite aux débats qui eurent lieu au Parlement, une réaction apparut dès l'année 1841.

3. La prééminence de la propriété corporelle critiquée par la doctrine et les artistes

187 - Deux auteurs prestigieux s'impliquèrent dans une véritable « lutte » pour la propriété artistique et le droit de reproduction. Il s'agit, d'une part, de Jules Pataille, éminent spécialiste du droit de la propriété littéraire et artistique⁸³³ (α), et d'autre part, du peintre Horace Vernet⁸³⁴ (β). La portée de leurs opinions est d'une grande importance pour la compréhension de l'objet du droit d'auteur, même si elle marque un premier dévoiement de la notion de propriété incorporelle (γ).

⁸³¹ MATTHYSENS J., *op. cit.*, p. 49 ;

⁸³² Séance du mardi 20 mars 1841, Chambre des Députés, *Le Moniteur universel*, mercredi 21 mars 1841, pp. 728-729 (voir notamment le plaidoyer de M. Allier sur ce point, fermement opposé au vote de l'article 13 en l'état, et proposant de remplacer les termes « transmis à l'acquéreur » par « demeure à l'auteur » ; Renouard tentera de la même façon de s'opposer au vote de l'article 13) ;

⁸³³ PATAILLE J., *Du droit de propriété des auteurs sur leurs œuvres et de la reproduction des objets d'art*, Imprimerie Large Levy et Cie, Paris, 1841, 8p. ;

⁸³⁴ VERNET H., *Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages*, Imprimerie Édouard Proux et Cie, Paris, 1841, 32p. ;

a. *La critique du projet de loi par Jules Pataille*

188 - La conception du juriste - Le célèbre Pataille, dans un ouvrage concis, paru dans le vif du sujet en février 1841, s'en est pris vigoureusement à l'article 13 du projet de loi.

Il établit pour cela une série de distinctions destinées à justifier le maintien du droit de reproduction au profit de l'artiste. Outre la différence qui existe entre les œuvres littéraires et les œuvres artistiques, il s'en réfère à trois distinctions fondamentales, établies entre : la propriété du droit de reproduction et celle de l'objet ; l'œuvre intellectuelle et le support matériel ; le support original et les copies de l'œuvre. Il admet, dans un premier temps, que les œuvres littéraires sont nécessairement destinées à la reproduction, l'existence du seul manuscrit ne suffisant pas à les communiquer au public. Il avance même que la cession automatique du droit de reproduction avec la vente du manuscrit ne serait pas dénuée de logique, eu égard à la nature d'une œuvre littéraire. C'est pourtant la solution inverse qui a prévalu, ce qui prouverait bien que la propriété d'un support matériel et le droit de reproduction sont juridiquement distincts⁸³⁵. Cette considération démontre que le droit de reproduction est largement perçu à l'époque comme un élément constitutif de la seule *propriété littéraire*. Mais elle ne doit pas faire perdre de vue que les œuvres graphiques et plastiques sont également de nature à être reproduites. Simplement, les copies prendront souvent des formes différentes, et ne seront pas totalement identiques à l'original. Il n'empêche que l'artiste doit pouvoir jouir d'un droit de reproduction, véritable objet de propriété incorporelle lui permettant de multiplier les exemplaires de son œuvre, distinctement de la vente du support original. Il y a en effet une différence entre l'exécution matérielle « première » de l'œuvre d'art et sa reproduction par un procédé mécanique. Or si le premier acte génère naturellement une propriété corporelle, le second est le fondement d'une propriété incorporelle. L'intérêt est également grand du point de vue de la réputation de l'artiste, élément essentiel en matière de beaux-arts. Ainsi, l'artiste doit pouvoir maîtriser toute reproduction de son œuvre et interdire celles qui porteraient atteinte à sa personnalité. Nous trouvons implicitement les premiers éléments du droit moral.

Pataille pare également aux arguments de ses adversaires, selon lesquels l'exercice de ce droit par l'artiste équivaldrait à une « violation de domicile » pour l'acquéreur. Cette conséquence serait exagérée. Le but du droit de propriété incorporelle est de permettre à l'artiste d'autoriser ou d'interdire des reproductions de son œuvre. Cela ne suppose pas *ipso facto* la communication du support original. Il y aurait donc bien une réelle distinction entre deux ensembles d'éléments : d'une part, le droit de propriété incorporelle, dont l'objet serait le droit de reproduction qui permet à l'artiste de multiplier et distribuer des copies de son œuvre ; d'autre part, le droit de propriété corporelle sur le support qui assure à l'acquéreur une jouissance privée mais aussi publique, si l'on inclut l'exposition. Surtout, chaque droit correspond à deux modes de rémunération distincts pour l'artiste, qui en est titulaire *ab initio*. Enfin, Pataille s'en prend vivement aux idées de Renouard, qui recevaient à l'époque un écho favorable alors que celui-ci était membre de la commission. Ainsi apparut l'une des premières

⁸³⁵ PATAILLE J., *op. cit.*, p. 2 (« Le droit de reproduction n'est pas toujours inhérent au manuscrit, et la question de savoir s'il a été ou non transmis avec lui se réduit à une simple question d'interprétation de volonté ») ;

oppositions doctrinales en matière de droit d'auteur. Pataille se fait l'un des premiers défenseurs de la conception « propriétaire », qui commençait à être attaquée en ce début de dix-neuvième siècle. Selon lui, le droit de reproduction n'est pas un monopole temporaire, accordé par exception à l'auteur ; il s'agit d'un véritable droit de propriété incorporelle sur l'œuvre de l'esprit⁸³⁶.

Cette conception fut partagée par Horace Vernet, dans un mémoire écrit et divulgué en 1839 puis publié en 1841, et faisant également le procès de l'article 13 du projet de loi.

β. Le point de vue de l'artiste Horace Vernet

189 - La conception de l'artiste au soutien de celle du juriste - Éclairé par la consultation d'éminents juristes, le point de vue de l'artiste donne une portée supplémentaire aux revendications en cause.

Selon Vernet, la loi amènerait à renforcer l'écart qui existe entre la propriété des œuvres littéraires et celle des œuvres artistiques⁸³⁷. Il recourt à un raisonnement similaire à celui de Pataille, estimant que la propriété des œuvres d'art, fondée sur le travail créatif, est constituée de deux éléments : un objet intellectuel, qui est le droit de reproduction par la gravure ; un objet matériel, qui est le support de l'œuvre d'art. Ces deux biens objets de propriété peuvent être cédés distinctement l'un de l'autre par l'artiste, la cession de l'un n'emportant pas automatiquement celle de l'autre⁸³⁸. Au-delà, Vernet utilise divers arguments, aussi bien théoriques que pratiques, afin de revendiquer le maintien du droit de reproduction. Il entrevoit ainsi la prééminence du droit moral⁸³⁹, et recourt à des conceptions proches de celles des personnalistes ; ainsi en est-il lorsqu'il affirme que le droit de propriété incorporelle a « *pour base des faits qui sont compris dans la personne même* ». La « personnalisation » du droit d'auteur était à l'époque le principal argument avancé par les partisans de la conception propriétaire⁸⁴⁰. Le droit naturel est également invoqué, pour affirmer que le droit de reproduction est « *un droit supérieur et antérieur à toute législation* »⁸⁴¹. De même, la spoliation du droit de reproduction revient à exproprier la famille même de l'artiste, qui est pourtant censée recueillir l'héritage intellectuel de la création. Plus concrètement, Vernet

⁸³⁶ PATAILLE J., *op. cit.*, pp. 2-3 (« que devient alors ce prétendu droit de propriété du public ? Quand, comment et à quel prix est-il devenu propriétaire de l'œuvre intellectuelle ? Il n'a acheté et payé que la propriété matérielle des exemplaires imprimés qui lui ont été livrés, et s'il profite de la partie intellectuelle, son droit à cet égard n'est qu'un droit de jouissance. Quant au droit incorporel de propriété sur l'œuvre en elle-même, il reste à l'auteur qui, seul, peut la modifier ou la reproduire ») ;

⁸³⁷ VERNET H., *op. cit.*, p. 6 (« la loi, qui a pour but d'assurer les droits des auteurs sur leurs productions dans les lettres et les arts, but qu'elle atteint pour certains de ces auteurs, se trouverait pour d'autres être une loi de spoliation ») ;

⁸³⁸ VERNET H., *op. cit.*, pp. 8-9 (« l'homme qui a deux droits et n'en transfère qu'un à autrui, est censé se réserver l'autre. Ici donc, la vente du tableau ne saurait emporter, ni *naturellement*, ni *raisonnablement*, la cession du droit de le graver. ») ;

⁸³⁹ VERNET H., *op. cit.*, p. 26 ;

⁸⁴⁰ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, p.p. 533-544 ;

⁸⁴¹ VERNET H., *op. cit.*, p. 10 et p. 14 ;

rappelle que le droit de reproduction avait déjà été reconnu aux artistes avant même les lois révolutionnaires. De plus, le droit de reproduction par la gravure constitue pour l'artiste le même droit que celui des auteurs d'œuvres littéraires par l'impression. Il permet de multiplier les exemplaires de l'œuvre et d'assurer une rémunération substantielle à l'artiste. Son exercice peut se faire sans violer le droit du propriétaire de l'original, qui le conserve jalousement ou le réserve à un cercle restreint de personnes.

Enfin, Vernet analyse aussi l'impact qu'aurait le contenu de l'article 13 au niveau du marché de l'art, spécialement pour la fixation du prix des œuvres. Ainsi, l'artiste se verrait obligé d'augmenter le prix afin de compenser la perte du droit de reproduction, pouvoir qui apparaît bien illusoire dans la pratique. Cela est d'autant plus vrai que l'artiste et l'acheteur ont des intérêts diamétralement opposés, le premier souhaitant multiplier et répandre les exemplaires de son œuvre, le second voulant s'en réserver une jouissance privée et ne spéculant que sur le prix d'une revente éventuelle. Autrement dit, l'attribution de principe du droit de reproduction à l'acheteur équivaut à la suppression pure et simple de ce droit, puisqu'il n'en fera pas usage. C'est finalement le résultat indirectement recherché par les partisans de cette conception, qui veulent protéger l'*aura* de l'œuvre d'art envers et contre tous, spécialement les artistes.

C'est donc pour de multiples raisons que Vernet estime, comme Pataille, que le « droit de gravure » doit rester la propriété de l'artiste⁸⁴², la loi de 1793 étant suffisamment juste et précise sur ce point, comme l'a démontré la jurisprudence⁸⁴³.

γ. La portée des conceptions défendues par Pataille et Vernet

190 - Défense et dévoiement de la propriété incorporelle des artistes - Ces deux opinions apparaissent très circonstanciées. Elles marquent pourtant une nouvelle étape dans la construction des grands courants de la doctrine.

Alors que certains, dans la mouvance de Renouard, tendaient à limiter le droit de reproduction à un simple monopole temporaire, d'autres y voyaient l'expression d'un véritable droit de propriété, dans la continuité des principes révolutionnaires. C'est ainsi que la notion de propriété intellectuelle va s'attacher exclusivement au droit de reproduction. Le droit de représentation n'impliquait pas les mêmes problématiques et avait, comme nous le savons, un champ d'application beaucoup plus restreint. Les ouvrages de Pataille et Vernet témoignent également de l'inégalité qui allait s'installer entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*, du point de vue de la propriété du droit de reproduction. Jusque-là

⁸⁴² VERNET H., *op. cit.*, pp. 27-28 (« soit pour sa réputation, soit pour sa gloire, soit pour sa fortune, soit pour son repos, le peintre doit rester investi du droit de gravure, parce que personne ne peut en tirer des avantages aussi grands que ceux qu'il y trouve, et que nul au monde ne peut éprouver autant de préjudice que l'artiste du mauvais exercice de ce droit ») ;

⁸⁴³ voir notamment : Trib. Civ. Seine, 17 janvier 1832, reproduit in VERNET H., *op. cit.*, pp. 31-32 (« Attendu que si la vente d'un objet mobilier emporte celle de tous ses accessoires, on ne saurait, en matière de vente de tableaux, invoquer ce principe à l'égard du droit de gravure [...] ; attendu que le principe résultant de ces diverses considérations est implicitement consacré par les dispositions de la loi du 19 juillet 1793 ») ;

latente, cette inégalité éclatait au grand jour dans les débats parlementaires, où les conceptions dominantes accordaient un bien plus grand intérêt aux œuvres littéraires. Les idées de Kant irriguaient largement la pensée des principaux auteurs du projet de loi, parmi lesquels Renouard. Nous avons déjà pu relever et critiquer l'erreur de Kant sur la question de la *propriété artistique*. Pour combattre cette conception, il était nécessaire de procéder à un certain nombre d'assimilations, à commencer par celle du droit de reproduction et du droit de propriété intellectuelle. Mais surtout, la notion même de propriété devait être intégrée à la fois dans son sens objectif, c'est-à-dire comme un objet approprié, et dans son sens subjectif, c'est-à-dire comme un « *prolongement de la personnalité de l'artiste* »⁸⁴⁴. L'œuvre d'art constituerait ainsi un objet matériel approprié par sa création et marquée du sceau de la personnalité de son créateur. Cette conception avait l'avantage d'aller au-delà de la vision personnaliste pure qui, en limitant l'œuvre de l'esprit à une émanation de la personnalité, excluait de fait les œuvres graphiques et plastiques.

On remarque cependant, dans les ouvrages de Pataille et Vernet, le début d'une confusion entre le droit et son objet. En effet, la propriété incorporelle de l'auteur y est visée alternativement comme la propriété du droit de reproduction ou comme la propriété de l'œuvre de l'esprit. Il a pourtant là une différence de nature essentielle entre ces deux objets potentiels. La première alternative a l'avantage de l'orthodoxie juridique, puisqu'elle fait du droit de reproduction un bien incorporel, opposé à un bien corporel, qui est l'œuvre, considérée dans sa seule substance. Le droit de reproduction serait ainsi un droit sur la chose d'autrui, un droit sur une utilité de l'œuvre. Cependant, comme on l'a vu, la loi n'établissait formellement aucune distinction entre la substance et les utilités de l'œuvre, ce qui était conforme à la conception classique de la propriété. La seconde solution, beaucoup moins rigoureuse sur le plan juridique, établit une distinction entre deux objets, à savoir l'œuvre et son support matériel. C'est là la continuité des idées religieuses et philosophiques que nous avons déjà exposées. L'usage de cette fiction pouvait avoir l'avantage de forcer le sens des dispositions légales et de rapprocher la *propriété artistique* de la *propriété littéraire*, où la distinction était universellement admise.

Les juges ne semblent pas l'avoir entendu ainsi. L'« erreur de Kant » allait recevoir la bénédiction de la Cour de cassation dès l'année 1842, apportant un regain d'opposition dans la doctrine.

B. LE RATTACHEMENT JURISPRUDENTIEL DU DROIT DE REPRODUCTION À LA PROPRIÉTÉ MATÉRIELLE

191 - L'arrêt de la Cour de cassation du 27 mai 1842 - Les discussions parlementaires auront certainement eu un fort impact sur la décision qu'allait rendre la Cour de cassation le 27 mai 1842⁸⁴⁵. Inversement, le déroulement de cette affaire aviva ces mêmes discussions

⁸⁴⁴ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, op. cit., pp. 537-544 ;

⁸⁴⁵ C. Cass., Ch. Réunies, 27 mai 1842, *Gros et Vallot c./ Gavard*, DP, 1842, I, pp. 297-304 ; S., 1842, I, pp. 385-398, note G. MASSE, concl. DUPIN ;

ainsi que l'opinion publique⁸⁴⁶. La Cour affirma en effet, dans son arrêt définitif, que le droit de reproduction était un accessoire de la propriété corporelle d'une œuvre d'art, semblant, selon la doctrine, ignorer le principe posé par la loi de 1793. Mais les termes de la loi n'étaient pas assez précis pour que la distinction entre le droit de reproduction et le droit de propriété corporelle apparaisse indiscutable. Elle n'a édicté aucune règle spéciale relative à la cession des œuvres⁸⁴⁷. *In fine*, l'arrêt de 1842 en fait une application qui n'est pas dénuée de logique (1). La doctrine allait par la suite s'efforcer de combattre celle-ci, tant dans les ouvrages que dans les congrès qui eurent lieu dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, ce qui préparait le terrain pour la loi du 9 avril 1910 (2).

1. Une solution jurisprudentielle non dénuée de logique

192 - Tous les arguments évoqués lors du projet de loi furent épuisés devant les juridictions. La Cour de cassation elle-même rendit deux solutions diamétralement opposées, ce qui ne faisait qu'attiser la controverse. Ainsi, après avoir, dans un premier temps, retenu la distinction des droits (α), la Cour reviendra sur cette solution, suite à la résistance de la Cour d'appel d'Orléans (β).

a. La distinction des droits initialement retenue par la Cour de cassation

193 - L'autonomie de la propriété du droit de reproduction - L'arrêt de la Cour de cassation n'a fait que confirmer les solutions rendues précédemment par les juges du fond.

Ceux-ci avaient eu à connaître de l'affaire alors même que les débats au Parlement relatifs au projet de loi sur la propriété littéraire et artistique étaient en cours. Il est donc indubitable que ces discussions ont influencé la position des juges, ce qui explique un si soudain revirement. Le rejet du projet de loi renvoyait aux juridictions le soin de trancher cette épineuse question⁸⁴⁸. Nous relèverons avec ironie que la Cour a été influencée par « *les travaux préparatoires d'une loi différente de celle qui est interprétée* », ce qui allait plus tard être le cas du droit d'exposition, dans les arrêts de 2002⁸⁴⁹. Cependant, la solution de 1842 marquait un important recul par rapport à la jurisprudence antérieure et, diront certains, par rapport aux principes de la loi de 1793.

L'affaire impliquait la vente d'un tableau au Sénat qui eut lieu en 1810. L'artiste céda par la suite le droit de reproduire l'œuvre à un graveur, ce que fit également le Gouvernement, s'estimant propriétaire du droit de reproduction. Le premier graveur attaqua le second, en s'affirmant victime de contrefaçon. Toute la question allait être de savoir lequel des deux a pu valablement se faire céder le droit de reproduction. Cela impliquait de déterminer si la loi de 1793 comporte ou non une dérogation au droit commun, spécialement à l'article 1615 du

⁸⁴⁶ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, p. 144 ;

⁸⁴⁷ VAUNOIS A., *L'aliénation des œuvres d'art et le droit de l'auteur – Commentaire de la loi du 9 avril 1910*, Administration du Bulletin-Commentaire des Lois nouvelles et Décrets, p. 10 ;

⁸⁴⁸ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, p. 650 ;

⁸⁴⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 339 ;

Code Civil⁸⁵⁰. Les différentes étapes de cette affaire reflètent l'image des débats parlementaires. Deux périodes peuvent être distinguées, correspondant aux deux arrêts contradictoires que la Cour de cassation a rendus dans cette affaire.

Dans un premier temps, la plainte du premier graveur fut rejetée par le Tribunal de la Seine puis par la Cour d'appel de Paris. L'opposition se fit sentir dès le jugement du Tribunal, rendu le 23 janvier 1841. Les juges estimèrent en effet que les dispositions de la loi de 1793 comportent effectivement une dérogation au droit commun, à travers le droit de reproduction, mais elle ne frappe pas la vente des ouvrages. Elle vise seulement à protéger l'auteur contre les contrefaçons, afin que « *l'œuvre, par le fait même de sa publication, ne put être réputée tombée dans le domaine public* ». Au-delà de cette considération, la vente des exemplaires de l'œuvre relèverait du droit commun, c'est-à-dire qu'ils sont cédés avec tous les accessoires utiles à leur jouissance, leur usage et leur disposition. Aucune disposition de la loi de 1793 ne viendrait contredire cette affirmation. L'artiste ne pourrait donc se réserver le bénéfice du droit de reproduction que par une stipulation expresse convenue avec l'acquéreur de l'objet. En l'espèce, le tableau ayant été vendu en 1810, l'artiste est réputé s'être dessaisi du droit de reproduction ; il n'a donc pu valablement le transmettre au graveur, demandeur dans cette affaire. L'argumentation sera reprise par la Cour d'appel de Paris, qui affirma que « *Si la loi du 19 juillet 1793 confère au peintre qui a fait un tableau le droit de le reproduire par la gravure ou de toute autre manière, et d'en céder la propriété en tout ou en partie ce droit ne lui appartient qu'autant qu'il en use pendant qu'il reste propriétaire ou qu'il se l'est réservé en vendant le tableau* »⁸⁵¹.

Mais la Cour de cassation fera droit aux prétentions du graveur dans un arrêt du 23 juillet 1841⁸⁵². Les conclusions du rapporteur général Romiguières témoignent d'un grand souci des intérêts matériels des artistes et dénoncent l'inégalité qui existe entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*. Mais surtout, elles établissent l'existence de deux propriétés distinctes en matière d'œuvres graphiques et plastiques : « *à la différence des écrits, et en fait de tableaux, il y a deux propriétés, deux droits de propriété distincts : propriété du tableau, de l'œuvre primitive ; propriété du droit de la reproduire. Ce droit incorporel de reproduction, le peintre n'en est pas dessaisi par la vente du tableau* ».

Cette distinction sera reprise par la Cour de cassation. Les arguments défendus par les propriétaires trouvaient ainsi un écho favorable. La distinction entre le droit de reproduction et le droit de propriété corporelle semblait acquise⁸⁵³.

⁸⁵⁰ Art. 1615 C. Civ. : « L'obligation de délivrer la chose comprend ses accessoires et tout ce qui a été destiné à son usage perpétuel. » ;

⁸⁵¹ CA Paris, 22 avril 1841, *Gros et Vallot c./ Gavard, S.*, 1841, I, pp. 561-563, note G. MASSE ;

⁸⁵² C. Cass., Ch. Crim., 23 juillet 1841, *Gros et Vallot c./ Gavard, S.*, 1841, I, pp. 566-567 ;

⁸⁵³ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, pp. 651-652 ;

β. La distinction des droits finalement rejetée par la Cour de cassation

194 - Le droit de reproduction définitivement rattaché à la propriété corporelle -

L'affaire fut renvoyée dans un second temps à la Cour d'appel d'Orléans, qui reprit la même position que la Cour d'appel de Paris⁸⁵⁴. Un nouveau pourvoi fut exercé par le graveur cessionnaire du peintre. Les moyens invoqués par les demandeurs, reprenant ceux du premier pourvoi, tendaient à établir l'existence de deux propriétés « initialement » simultanées, l'une de nature corporelle, celle du support matériel, l'autre de nature incorporelle, celle de l'œuvre intellectuelle.

L'artiste, en se dessaisissant de l'une, n'est pas censé renoncer à l'autre. Toutefois, cette conception était contrecarrée par un constat logique : la confusion de l'œuvre et du support en matière graphique et plastique. C'est ce qui fit dire au procureur général Dupin que la distinction susmentionnée n'était « *qu'une abstraction, une pure subtilité, un jeu d'esprit propre à délecter les imaginations vaporeuses* ». Les conclusions du rapporteur général Dupin allaient peser d'un poids déterminant pour la décision de la Cour de cassation. Ses arguments reposaient entièrement sur la conception classique du droit de propriété, considéré comme un droit exclusif, absolu et opposable à tous, portant sur un objet matériel. La distinction entre les deux droits de propriété d'un même objet lui apparaît superflue, de même que celle qui distingue l'objet et l'œuvre, entendue comme un bien incorporel absolu. Il estime ainsi que le droit de reproduction est par nature un accessoire du droit de propriété corporelle, assimilable à l'*usus* et au *fructus*. Ce droit est donc logiquement transmis de l'auteur à l'acquéreur lors de la vente de l'œuvre. Le propriétaire d'un tableau doit jouir du droit de reproduction, soit pour l'interdire et conserver jalousement l'œuvre, soit pour l'autoriser et exploiter la valeur pécuniaire de la création. Enfin, l'artiste pourra toujours se réserver par contrat le bénéfice du droit de reproduction au moment de la vente de l'objet. La loi du 19 juillet 1793 ne dérogerait nullement à ce principe tiré du droit commun. Dupin se fonde également sur les travaux parlementaires précités pour justifier sa solution en droit positif.

Le pourvoi aboutit au deuxième arrêt de la Cour de cassation, en date du 27 mai 1842. Cet arrêt décide, de façon définitive, que le droit de reproduction est un accessoire de la propriété corporelle de l'œuvre, sur le fondement du droit commun. La loi de 1793 n'aurait nullement eu pour effet de créer une propriété indépendante de celle de l'objet matériel. Le droit de reproduction n'est un droit de l'auteur que lorsqu'il est propriétaire de l'objet. Au-delà, la vente sans réserve de ce bien est censée emporter tous les accessoires du droit de propriété, soit toutes les utilités qu'il peut procurer.

Si choquante qu'elle puisse nous paraître à l'heure actuelle, cette solution ne contredisait pas ouvertement les dispositions de la loi de 1793. Si l'on reprend les différents droits prévus par l'article premier (le droit de fabrication, le droit de vente et le droit de reproduction des exemplaires de l'œuvre, pour reprendre la classification de Renouard), il n'est nulle part fait mention d'une quelconque distinction entre ces prérogatives. Le droit de

⁸⁵⁴ CA Orléans, 15 décembre 1841, cité *in S.*, 1842, I, p. 385 ;

fabrication et le droit de vendre peuvent porter sur un exemplaire unique comme sur plusieurs exemplaires. Le droit de reproduction n'est pas spécifié comme un élément indépendant. Tous ces éléments peuvent n'être que les prérogatives les plus essentielles d'un seul et même droit de propriété. Cette interprétation serait corroborée par une autre expression employée par la loi, concernant le droit de « céder la propriété des œuvres *en tout ou en partie* ». L'expression est suffisamment ambiguë pour donner lieu à de multiples interprétations. Les arguments développés par Pataille ou Vernet peuvent être largement démentis sur ce fondement. En effet, l'article premier se fonde bien sur une *propriété unique* des œuvres, dont l'auteur peut céder la totalité ou une partie des prérogatives. Cela ne revient pas à le priver par principe du droit de reproduction. Celui-ci peut être cédé indépendamment de la propriété du support. Mais la cession sans réserve de celui-ci emporte celle de la propriété « totale » de l'œuvre. Seule la liberté contractuelle qui peut permettre d'aménager la vente et de laisser à l'artiste la faculté de se réserver une ou plusieurs prérogatives. En l'absence de telles réserves, « tout pacte obscur s'interprète contre le vendeur », comme l'affirme l'article 1602 du Code Civil⁸⁵⁵.

La solution de la Cour de cassation, si critiquée qu'elle soit, n'a donc rien d'illogique par rapport à la loi de 1793, qui ne contenait aucune précision quant aux effets de la vente du ou des exemplaires de l'œuvre⁸⁵⁶. La loi n'aurait même fait que « consacrer le droit commun en matière littéraire et artistique », selon les dires du procureur général Dupin. Les juges ont aussi pris soin de protéger la pleine et absolue propriété de l'acquéreur de l'œuvre d'art⁸⁵⁷.

Si la jurisprudence suivra cette solution pendant tout le dix-neuvième siècle, la doctrine en revanche s'y opposa formellement, contribuant ainsi à dégager la propriété intellectuelle en matière artistique.

2. Une solution jurisprudentielle critiquée et combattue par la doctrine

L'arrêt de 1842 fera l'objet d'une importante postérité dans la jurisprudence. La solution fut ainsi reprise et confirmée, avec toutefois quelques nuances, tenant à la « répétition » (et non reproduction) des œuvres originales (α). La doctrine ne cessa de condamner cette solution, préfigurant ainsi les fondements de la distinction des droits de propriété par la loi (β). Les arguments des spécialistes trouvaient un relais au niveau international, avec l'organisation de plusieurs congrès relatifs à la propriété artistique (γ).

a. Le maintien de la solution dans la jurisprudence ultérieure

195 - La postérité relative de l'arrêt de 1842 - De nombreux jugements et arrêts ont confirmé le rattachement du droit de reproduction à la propriété matérielle des œuvres.

La formule la plus usuelle consiste à affirmer que « *l'artiste qui aliène le fruit de son travail, doit par application des principes de l'article 1615 du Code Civil, être censé avoir*

⁸⁵⁵ [Anonyme], « Droit d'auteur et droit de propriété », *op. cit.*, p. 76 ;

⁸⁵⁶ HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 430 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 275 ;

⁸⁵⁷ PFISTER L., *L'auteur, propriétaire de son œuvre ?*, *op. cit.*, p. 654 ;

cédé à l'acquéreur, non seulement la propriété de la chose vendue, mais aussi son accessoire, à savoir le droit de reproduction, s'il n'a retenu ce droit par des réserves expresses ». Cette solution de principe sera appliquée dans de nombreux domaines, allant de la peinture à la sculpture, en passant par la gravure, et frappant des artistes de renom⁸⁵⁸. Par exception, le droit de reproduction peut être considéré comme un droit de l'auteur si celui-ci s'en réserve la jouissance par une stipulation contractuelle. Il conserverait alors le bénéfice des dispositions sanctionnant la contrefaçon. L'application du droit commun restait donc de principe à tous les niveaux.

Cette solution doit toutefois être relativisée. En effet, il fut quand même reconnu aux artistes le droit de réaliser des répétitions de l'œuvre, avant ou même après la vente. Il s'agit plus de réaliser de nouvelles versions d'un même sujet, ce qui équivaut en fait à autant d'œuvres originales nouvelles. Des changements de styles, d'expressions ou d'attributs pourront ainsi caractériser chaque copie, qui sera une nouvelle exécution de la même scène tout en étant originale⁸⁵⁹. Nombreux sont les artistes à avoir ainsi réalisé plusieurs versions d'un même tableau ou portrait. Ce constat servit d'argument à certains auteurs, afin de dénoncer l'impossibilité pratique d'exercer le droit de reproduction dans ces circonstances⁸⁶⁰. Si le droit est en effet attaché à la propriété corporelle de chaque exemplaire ou répétition d'une même œuvre, alors il y aura autant de titulaires différents de ce même droit. Il apparaît alors bien difficile d'assurer à chacun un plein exercice de sa propriété, alors que tous les autres auront un droit concurrent sur la même œuvre⁸⁶¹.

Cette première critique nous montre déjà les limites de la solution de l'arrêt de 1842, et dont les inconvénients ne semblaient pas encore totalement perçus par les juridictions du fond.

β. Le maintien et le développement de la critique doctrinale

196 - La distinction des droits invoquée sur le plan économique - Que ce soit sur le plan pratique ou le plan théorique, nombreux seront les spécialistes du droit d'auteur à critiquer cette jurisprudence et à en dénoncer l'injustice. Le sujet occupa également les différents congrès de la propriété littéraire et artistique qui eurent lieu en 1858, 1878 et 1889. Des propositions furent formulées afin de modifier la loi et d'entériner la distinction des propriétés

⁸⁵⁸ voir notamment : CA Paris, 5 juin 1855, *Lesourd c./ Goupil et Masson, D.*, 1857, II, pp. 28-29 ; CA Paris, 18 août 1879, *Vernet, Delaroche et Scheffer c./ Goupil, D.*, 1880, II, pp. 61-63 ; CA Paris, 25 janvier 1889, *Fortin c./ Prévost-Blondel, D.*, 1890, II, pp. 243-244 ; T. Civ. Seine, 11 octobre 1893, *Beer c./ Epoux Chennevière, Ann.*, 1896, pp. 14-16 ; T. Civ. Seine, 16 juin 1899, *Union des Sociétés de Tir c./ Henri Dubois, Ann.*, 1900, pp. 134-138 ; T. Civ. Lyon, 26 janvier 1901, *Commission de Fourvière c./ Millefaut, LDA*, 1902, pp. 43-44 ; *D.*, 1904, II, pp. 198-200 ; T. Belfort, Audience du 29 mars 1901, *Bartholdi c./ Huckel, LDA*, 1902, pp. 44-45 (relatif à des reproductions du Lion de Belfort) ; voir également les exemples cités par HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, pp. 428-443 ;

⁸⁵⁹ CA Paris, 3 mai 1878, *Helbronner c./ Clésinger*, cité par HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, pp. 440-441 ;

⁸⁶⁰ [Anonyme], « Droit d'auteur et droit de propriété », *ibid.* ;

⁸⁶¹ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français, op. cit.*, pp. 289-290 ;

corporelle et incorporelle⁸⁶². La construction de cette distinction en matière artistique constituera une des avancées les plus remarquables du droit d'auteur ; elle était le préalable nécessaire à la reconnaissance ultérieure du droit d'exposition.

Passé les plaidoyers de Pataille et Vernet, c'est l'ouvrage de Blanc, relatif aux contrefaçons, réédité en 1855, qui dénoncera les incohérences de l'arrêt de 1842. La Cour aurait ainsi méconnu la règle *specialia generalibus derogant*, en faisant primer le droit commun sur la loi spéciale. L'assimilation du droit de reproduction au droit de propriété corporelle serait ainsi sans fondement. La solution oblige alors l'artiste à « *se réserver la réserve que la loi de 1793 a faite pour lui* »⁸⁶³. Le droit de reproduction survivrait donc entre les mains de l'artiste au-delà de la vente. Blanc distinguait toutefois le cas où le droit est exercé par des moyens mécaniques, c'est-à-dire par la gravure ou la lithographie, et celui où l'artiste exécute de nouvelles versions. Selon lui, cette deuxième hypothèse porterait atteinte au droit de propriété de l'acheteur, en dépréciant la valeur du tableau original par la multiplication de copies d'une valeur équivalente⁸⁶⁴. On voit bien que l'*aura* de l'œuvre d'art reste un sujet de préoccupation majeur. Cela nous permet de relever une considération d'importance pour l'époque : la vente des œuvres originales (exécutées de la main de l'artiste) et celle des copies (fruits de l'exercice du droit de reproduction) occuperaient deux marchés différents. En effet, les reproductions obtenues par des procédés mécaniques ne pouvaient rivaliser avec les originaux ; les moyens techniques de l'époque ne permettaient pas de réaliser des duplications entièrement fidèles. La gravure et la lithographie ne pouvaient donner que des versions d'une qualité moindre, destinées à un usage différent et pour un prix beaucoup plus bas.

Ce constat avait servi à ceux qui s'opposaient au droit de reproduction, car ils estimaient que ces copies « serviles » altéraient la version originale⁸⁶⁵. L'argument fut récupéré par les partisans de la *propriété artistique*, lesquels avaient cerné la différence de marché susmentionnée. C'était pour eux une façon de distinguer nettement la propriété corporelle et la propriété incorporelle, autrement dit le droit de l'acheteur de l'exemplaire original et le droit de l'artiste d'en distribuer des copies. Il y avait là une différence de plus entre la *propriété artistique* et la *propriété littéraire*, car la première ne bénéficiait pas encore de moyens de reproduction à l'identique, contrairement à la seconde. Il n'empêche que certains artistes ont su en tirer d'importants profits⁸⁶⁶. L'argument n'eut de toute façon aucun écho sur la jurisprudence. Le développement de la photographie allait définitivement changer la donne, puisque la propriété artistique allait acquérir un moyen de reproduction à l'identique.

⁸⁶² ROMBERG E., *op. cit.*, pp. 242-258 ;

⁸⁶³ BLANC E., *op. cit.*, pp. 268-278 ;

⁸⁶⁴ Voir également : DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 80-82 et pp. 128-130 ;

⁸⁶⁵ [Anonyme], « Droit d'auteur et droit de propriété », *ibid.* ;

⁸⁶⁶ [Anonyme], « Droit d'auteur et droit de propriété », *ibid.* ;

197 - Le renforcement de la doctrine en prélude à la loi du 9 avril 1910 - Dans l'attente, cette opinion sera partagée par un grand nombre d'auteurs, et l'argument sera parfois repris et commenté à l'aune de la loi de 1793.

Couhin, par exemple, estimait que la distinction susmentionnée découle naturellement de l'article premier de la loi. Selon lui, ce texte ne règle que la propriété des copies, et non celle de l'œuvre originale, ce qui explique la mention relative aux « peintres qui feront graver des tableaux ». A la propriété de l'original s'appliquent les règles du droit commun ; à la propriété des copies s'appliquent les règles de la loi spéciale⁸⁶⁷.

De manière générale, la doctrine s'opposa vigoureusement à la jurisprudence, des années 1850 jusqu'à la loi du 9 avril 1910, dont elle avait préparé et réclamé le vote⁸⁶⁸. Les plus ardents défenseurs de la *propriété artistique* en feront leur cheval de bataille, estimant que la différence de nature des œuvres littéraires et des œuvres artistiques devait être réduite au maximum sur le plan du droit positif. L'idée transcendera même les différents courants de la doctrine, tous unanimes sur ce point. Renouard lui-même, pourtant opposé à la qualification de « propriété littéraire et artistique », était favorable à la distinction du monopole d'exploitation et du droit de propriété des exemplaires de l'œuvre. Nombreux seront les arguments plaidant pour une distinction des propriétés. Les intérêts patrimoniaux et moraux de l'artiste seront largement mis en avant, qu'il s'agisse de démontrer l'importance de ce mode d'exploitation ou de protéger la réputation de l'auteur contre des copies non désirées. Des exemples seront même mis en avant afin de démontrer que les bénéfices rapportés par le droit de reproduction sont souvent sans commune mesure avec ceux que procure la vente du support. Or ce ne sont pas toujours les artistes qui en profitent, et beaucoup d'entre eux finissent leur vie dans l'indigence, faute d'avoir pu conserver les moyens d'exploiter leurs œuvres⁸⁶⁹. Au pire, il aurait été possible d'admettre une cession implicite du droit de reproduction en fonction de l'intention des parties. Il appartient alors au juge d'en déterminer le sens, mais cela n'abolit pas pour autant l'attribution de principe du droit de reproduction à

⁸⁶⁷ COUHIN C., *op. cit.*, T. II, pp. 410-411 ; voir, dans le même sens : DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 125-126 (en matière de photographies) ; LEBRET A. G., *op. cit.*, pp. 137-139 ; POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 367-368 ;

⁸⁶⁸ CAPPELLEMANS V., *op. cit.*, pp. 356-357 ; COPPER-ROYER E., *op. cit.*, pp. 306-311 ; DARRAS A., *op. cit.*, p. 51 ; DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 116-121 ; DESCHAMPS E., *Des cessions en matière de propriété industrielle, littéraire et artistique en droit français*, Thèse, Paris, 1882, pp. 105-114 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 297-298 ; LEBRET A. G., *op. cit.*, pp. 137-139 ; MASSE P., *op. cit.*, pp. 9-11 ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, pp. 93-110 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 129-133 ; POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 362 ; ROMBERG E., *Etudes sur la propriété artistique et littéraire*, *op. cit.*, p. 258 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, pp. 275-282 ; THULLIEZ L., *De la propriété littéraire en droit français*, Paris, 1876, pp. 131-133 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 292-297 ;

⁸⁶⁹ COPPER-ROYER E., *op. cit.*, p. 309 ; ROMBERG E., *Etudes sur la propriété artistique et littéraire*, *op. cit.*, pp. 253-254 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 293-294 (« le prix d'un tableau, d'une statue, quelque grand qu'il soit, disparaît le plus souvent devant les bénéfices considérables produits par les reproductions. Au siècle dernier, Watteau mourait pauvre malgré la vente de ses œuvres, tandis que ses graveurs s'enrichissaient ») ;

l'auteur⁸⁷⁰. D'autres auteurs profitaient de mettre en garde les artistes contre les risques que comporte une cession pleine et entière de la propriété de leurs œuvres, et leur formulaient un certain nombre de recommandations⁸⁷¹.

Enfin, quelques auteurs soutenaient la position de la jurisprudence mais ils seront très peu nombreux⁸⁷². D'autres, plus rares encore, plaident pour une neutralisation du droit de reproduction lorsque le support a été cédé⁸⁷³. Pouillet sera initialement de ceux-là, avant de revoir son opinion. La solution établirait une conciliation efficace des droits de l'artiste et de l'acheteur. Le premier bénéficierait de ce droit tant que le support reste entre ses mains ; il serait également protégé, au-delà de la vente, contre des copies non souhaitées. Le second verrait l'*aura* de son œuvre préservée et sa valeur pécuniaire intacte, puisque l'artiste ne pourrait la banaliser par des copies serviles.

Cette solution, qui a pu être appliquée par des juridictions étrangères⁸⁷⁴, paraît toutefois difficile à admettre, faute de fondement.

γ. La formalisation de la doctrine lors des congrès internationaux

198 - Les premiers congrès internationaux relatifs à la propriété artistique - La question sera largement débattue lors des différents congrès relatifs à la propriété littéraire et artistique et spécialement ceux qui furent consacrés à la seule *propriété artistique*.

Dès 1858, il en sera débattu au Congrès international de Paris. A plusieurs reprises, les différentes sections composant le Congrès ont commenté la jurisprudence française, qui servait de modèle pour l'application de la législation relative à la propriété littéraire et artistique⁸⁷⁵. Des auteurs comme Breulier estimaient que le droit de l'artiste lui donnait une véritable souveraineté sur l'œuvre, tout en reconnaissant la nécessité de stipulations contractuelles⁸⁷⁶. Mais certains spécialistes ne se montrèrent point choqués par la solution

⁸⁷⁰ ACOLLAS E., *op. cit.*, pp. 69-70 ; DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 116-117 ; DESCHAMPS E., *op. cit.*, pp. 109-110 ; POUILLET E., *ibid.* ; *contra.* : STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 279 (pour qui une stipulation est nécessaire) ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 286-287 ;

⁸⁷¹ CONSTANT C., « Des contrats de cession et d'édition en matière d'œuvres artistiques », *LDA*, juillet 1905, p. 92 ;

⁸⁷² CALMELS E., *op. cit.*, pp. 445-446 (« l'exercice de ce droit [de reproduction] dépend de la possession au moins momentanée du tableau, et cette possession n'est possible que par l'acheteur ; pour lui, c'est son titre de propriété (art. 2279). Or cette présomption de propriété pleine lui donne le droit de reproduire l'objet qui lui appartient, sans être tenu de prouver que ce droit lui a été conféré en dehors de la possession matérielle du tableau ») ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, pp. 142-143 (admettant qu'il ne s'agit que d'une solution de principe, à laquelle il peut implicitement être fait exception, en fonction de la volonté des parties contractantes) ;

⁸⁷³ BALLETT A., *op. cit.*, pp. 22-23 (« Le droit de reproduction ne passe donc pas à l'acquéreur. Il reste au pouvoir de l'artiste, mais il s'y trouve comme paralysé et ne peut être librement exercé ») et p. 62 ;

⁸⁷⁴ T. mixte du Caire, 16 mai 1896, cité par BALLETT A., *op. cit.*, p. 22 ;

⁸⁷⁵ ROMBERG E., *Compte-rendu des travaux du congrès de la propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, pp. 235-236, pp. 261-263, p. 314 ;

⁸⁷⁶ ROMBERG E., *ibid.*, p. 105 (Breulier affirmait, à la première personne : « je puis céder l'œuvre d'une manière absolue, ou bien je pourrai imposer à mon acquéreur toutes les conditions qu'il me plaira ; il les acceptera, je suppose, et si dans notre contrat se trouve cette condition [...] que pouvant tirer parti de cette

contraire, estimant que la faculté laissée à l'artiste de stipuler une réserve suffisait pour garantir ses intérêts. D'autres adoptèrent une position médiane telle celle que nous avons déjà évoquée, estimant que le droit de reproduction serait automatiquement paralysé dans l'intérêt de l'acquéreur et de l'artiste⁸⁷⁷. Il faut savoir également que plusieurs législations étrangères consacraient la même solution que la jurisprudence française, ce qui explique une certaine frilosité des débats sur ce point. Le Congrès de 1858 ne sera pas le plus déterminant sur la question qui nous occupe. Les sujets de préoccupations étaient plus généraux, et certains points occupaient davantage les débats, notamment la perpétuité de la propriété intellectuelle. En revanche, les quatre Congrès relatifs à la *propriété artistique*, tenus respectivement à Anvers en 1859 et 1877 et à Paris en 1878 et 1889, seront beaucoup plus porteurs dans l'avancée de la doctrine et de ses propositions. Le premier Congrès de Paris est souvent cité en exemple par la plupart des auteurs. Des prises de paroles d'artistes réputés auront marqué l'opinion des spécialistes et attiré leur attention sur leur situation sociale⁸⁷⁸.

Ainsi en est-il du brillant discours de Meissonier, participant aux trois derniers Congrès et président de celui de 1878. Le peintre relate de façon presque poétique les relations que les artistes entretiennent avec les acheteurs et l'impossibilité de leur imposer des réserves lors de la vente : « *Nous n'avons pas l'habitude de regarder la vente de notre œuvre comme une affaire et, quoi qu'il en soit, nous ne pouvons nous empêcher de regarder comme un ami celui qui, par amour pour elle, vient, en nous l'achetant, sans penser à en tirer profit, nous permettre de renouveler nos efforts et d'en créer une nouvelle. Comment voulez-vous qu'avec celui-là nous puissions dicter des conditions ? Cela ne s'est jamais fait et ne nous demandez pas de changer des habitudes qui nous honorent, ainsi que les amateurs ; nous ne le pourrions ni les uns ni les autres. Entre eux et nous laissez subsister ce sentiment délicat qui fait qu'en achetant l'œuvre ils ne nous laissent pas voir le marché* »⁸⁷⁹. Meissonier concluait que les artistes ne signent aucun contrat pour la vente de leurs œuvres, et que la faculté de stipuler des réserves était donc sans objet. Cela contredisait l'opinion de nombreux auteurs précités selon lesquels l'artiste pouvait se réserver le droit de reproduction par voie contractuelle. Indirectement, cela renvoyait à la loi la nécessité de réserver ce droit aux artistes. Cela permettrait de laisser intacte les relations qu'ils entretiennent avec les acheteurs, comme le souhaitait Meissonier⁸⁸⁰. L'idée ne faisait pas encore l'unanimité mais elle avait la

œuvre autrement qu'en l'enfermant dans le cabinet d'un amateur, je veux conserver le droit de la reproduire par la gravure [...] ; si je fais cette réserve, ce contrat ainsi fait doit-il être déchiré ? Qui donc a la puissance de commettre un acte pareil ? Personne ») ;

⁸⁷⁷ Rapport de l'institut impérial et royal des sciences, lettres et arts de la Lombardie, in ROMBERG E., *ibid.*, p. 262 ;

⁸⁷⁸ *Congrès international de la propriété artistique, tenu à Paris du 18 au 21 septembre 1878*, Imprimerie nationale, Paris, 1879, 213p. ;

⁸⁷⁹ Congrès international de la propriété artistique, *ibid.*, Séance d'ouverture, 18 septembre 1878, pp. 17-20 ; également reproduit et commenté par : PERUSSEAU A., *op. cit.*, pp. 99-100 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français, op. cit.*, pp. 290-291 ;

⁸⁸⁰ ROMBERG E., *Etudes sur la propriété artistique et littéraire, op. cit.*, pp. 272-277 (Meissonier ajoutait en ce sens, à l'adresse de ses contradicteurs, que l'usage de la reproduction par les artistes n'est qu'exceptionnel et ne constitue qu'une sorte de rémunération « alimentaire ») ;

faveur de la doctrine majoritaire. Une voix dissidente se fit entendre lors du Congrès : celle de Pouillet. Curieusement, le célèbre spécialiste s'est montré défavorable à l'attribution de principe du droit de reproduction à l'artiste ; au mieux admet-il que ce droit, s'il appartient à l'auteur, ne peut s'exercer qu'en accord avec le propriétaire de l'objet⁸⁸¹. Cette opinion sera reprise par d'autres auteurs jusqu'en 1910 (*cf. supra.*).

Quoi qu'il en soit, les recommandations adoptées par le Congrès retenaient l'autre solution, à savoir la distinction du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle. Ces recommandations furent reprises au deuxième Congrès artistique de Paris, tenu en 1889⁸⁸². Elles étaient particulièrement relayées par les Congrès de l'Association littéraire et artistique qui, bien que préoccupée par une multitude de sujets, ne cessa de réclamer l'intervention du législateur en faveur des artistes. Ainsi en sera-t-il notamment au Congrès de Milan, qui eut lieu du 17 au 24 septembre 1892 ; l'idée d'une réforme de la Convention de Berne sur ce point fut évoquée⁸⁸³. La question ressurgira également, de façon plus accessoire, au Congrès de Berne, tenu du 22 au 29 août 1896, grâce aux travaux de Vaunois, spécialiste de la propriété artistique⁸⁸⁴. Enfin, les mêmes recommandations peuvent être trouvées dans les vœux du Congrès des arts du dessin, tenu à Paris du 9 au 12 juillet 1900⁸⁸⁵. De nouveaux Congrès eurent lieu au début du vingtième siècle, reprenant incessamment ces propositions⁸⁸⁶. Toutes ces rencontres permirent de formaliser et harmoniser les revendications des artistes et de la doctrine au niveau international⁸⁸⁷.

L'organisation de ces rencontres internationales n'était pas sans lien avec l'avènement du système unioniste, établi par la Convention de Berne de 1886. Celle-ci impliquait une normalisation de toutes les législations nationales des États membres. Les recommandations émises par les Congrès susvisés proposèrent de réformer la Convention, afin de faire « plier » les législations sur la question du droit de reproduction en matière artistique. Nombre d'entre

⁸⁸¹ *Congrès international de la propriété artistique, ibid.*, Séance du 20 septembre 1878, pp. 63-91 (l'ensemble de la séance fut consacrée à l'attribution du droit de reproduction à l'artiste, et opposa notamment de grands auteurs tels Pouillet, Pataille et Adrien Huard) ;

⁸⁸² [Anonyme], « Le Congrès artistique international de Paris », *LDA*, 15 août 1889, pp. 91-92 ;

⁸⁸³ VAUNOIS A., « Rapport sur la propriété littéraire et artistique – Le congrès littéraire et artistique international de Milan », *LDA*, 15 octobre 1892, p. 121 (Vaunois était rapporteur sur la question du droit de reproduction en matière artistique ; ses propositions furent retenues par le Congrès) et p. 125 (Annexes – Résolutions du Congrès de Milan [...] « Il est à désirer qu'il soit stipulé dans le Traité d'Union que l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas par elle-même aliénation du droit de reproduction lequel reste la propriété de l'artiste, sans que, toutefois, celui-ci, pour exercer son droit, puisse troubler dans sa possession le propriétaire de l'œuvre ») ;

⁸⁸⁴ [Anonyme], « Le Congrès littéraire et artistique international de Berne – du 22 au 29 août 1896 », *LDA*, 15 septembre 1896, pp. 118-128 ;

⁸⁸⁵ [Anonyme], « Congrès international des arts du dessin – Paris, 9 au 12 juillet 1900 », *LDA*, 1900, pp. 108-109 ;

⁸⁸⁶ PERUSSEAU A., *op. cit.*, p. 103 ;

⁸⁸⁷ ROMBERG E., *Etudes sur la propriété artistique et littéraire, op. cit.*, p. 258 ; voir également les concordances des résolutions du congrès de la propriété artistique avec celles des autres congrès, les dispositions des traités internationaux et les lois positives des différents États établies par E. CLUNET *in* Congrès international de la propriété artistique, *ibid.*, pp. 135-140 ;

elles avaient fini par reconnaître le principe de la distinction du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle⁸⁸⁸, fournissant un argument de plus pour la doctrine majoritaire. L'idée d'une origine commune de ces deux droits, fondés sur le travail, était unanimement reconnue, de même que leur indépendance. La France allait devenir l'un des derniers États à maintenir une solution différente. Les juges furent même confrontés à ce décalage dans des situations d'application des lois étrangères. Il en fut ainsi pour le Tribunal civil de la Seine, dans un jugement du 10 mars 1910. L'affaire portait sur des reproductions de sculptures créées à Metz. La législation allemande y était alors applicable et ses dispositions prévoyaient l'indépendance du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle⁸⁸⁹.

Fort heureusement, la question finit par dépasser le strict cadre doctrinal et la législation française allait changer moins d'un mois après ce jugement.

§ 2. LA SITUATION POSTÉRIEURE À LA LOI DU 9 AVRIL 1910 : LE DÉTACHEMENT DU DROIT DE REPRODUCTION, SOURCE DE LA DISTINCTION DES PROPRIÉTÉS CORPORELLE ET INCORPORELLE

199 - Le principe établi par la loi du 9 avril 1910 - La doctrine avait préparé le terrain pour le vote de la loi du 9 avril 1910. Les travaux préparatoires de la loi reprenaient de façon explicite les nombreux arguments qui avaient été avancés par les plus éminents auteurs⁸⁹⁰.

De prime abord, cette loi apparaît très circonstancielle, tant par ses justifications que par ses dispositions. L'attachement de la doctrine à faire de cette loi le texte fondateur de la distinction des droits de propriété corporelle et intellectuelle peut paraître excessif. En effet, la loi ne vise que le droit de reproduction, et semble se limiter à établir une exception au droit commun, une exception au droit de propriété matérielle (A). Ce serait oublier que le droit de reproduction était considéré à l'époque comme le seul « vrai » droit d'auteur. La doctrine, antérieure ou postérieure à la réforme, a su donner cette force aux termes de la loi, qui doivent être interprétés comme le fondement d'un véritable principe. La jurisprudence en fera réception de façon discutable (B).

Cette avancée devait plus tard se poursuivre avec le droit de représentation, dont les applications n'ont cessé de se multiplier, et dont la dernière en date est ... l'exposition.

⁸⁸⁸ PERUSSEAU A., *op. cit.*, pp. 104-106 ; POUILLET E., « La vente des œuvres d'art et le contrat d'édition », in *Congrès international de la propriété littéraire et artistique, organisé par l'Association littéraire et artistique internationale – 25^{ème} session – Congrès de Weimar – 24-30 septembre 1903 - Comptes rendus des travaux*, Paris, 1904, pp. 226-228 ;

⁸⁸⁹ T. Civ. Seine, 11 mars 1910, *Hannaux c./Dujardin*, *Ann.*, 1910, I, pp. 63-64 ;

⁸⁹⁰ Rapport fait au Sénat par M. Couyba, *Ann.*, 1910, III, pp. 47-52 et Rapport fait à la Chambre des Députés par M. Reinach, *Ann.*, 1910, III, pp. 52-84 ;

A. LA LOI DU 9 AVRIL 1910, TEXTE DE CIRCONSTANCES VOTÉ EN FAVEUR DES AUTEURS D'ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

200 - Le terme d'un long processus législatif - La loi du 9 avril 1910 est d'une importance majeure pour notre étude, bien que portant sur le droit de reproduction⁸⁹¹. Elle marque le terme d'un processus législatif engagé plusieurs décennies auparavant.

Différentes propositions avaient échoué au dix-neuvième siècle, notamment suite au Congrès de 1878. La question a été portée à plusieurs reprises devant le Parlement, sans succès, du fait de l'inconstance persistante des majorités sous la Troisième République. Un projet, présenté par M. Bardoux, fut déposé à deux reprises en 1879 et en 1884, sans même être mis au vote la première fois. Un projet similaire fut déposé par M. Philippon en 1886, 1888, 1889 et 1890, et rencontra les mêmes difficultés⁸⁹². Enfin, en 1905, une association artistique privée, la Société des amis du Luxembourg », déposa au Ministère des Beaux-Arts un rapport sur cette question, ainsi qu'une proposition de réforme. Aucune suite n'y a été donnée⁸⁹³. Ces projets portaient également sur d'autres questions relatives à la propriété artistique, notamment le principe de l'unité de l'art⁸⁹⁴, qui fut consacré par une autre loi d'importance pour les droits d'auteur : la loi des 11 et 14 mars 1902⁸⁹⁵.

Il faudra attendre 1907 pour qu'une nouvelle proposition de loi soit présentée par M. Couyba à la Chambre des Députés, reprenant l'essentiel des projets précédents. Elle sera présentée de nouveau en 1909 au Sénat et fut enfin votée⁸⁹⁶. Cette proposition prévoyait de réserver le droit de reproduction aux artistes, dans une formulation simple, conforme aux revendications réitérées depuis le Congrès de 1878 : « *A l'avenir, et à moins de stipulation contraire, l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas celle du droit de reproduction* ». Un an plus tard, le texte revenait en deuxième lecture au Sénat, suite à la première lecture de la Chambre des Députés. L'urgence déclarée, le texte fut adopté sans discussion le 2 avril 1910.

Certains auteurs mentionnent cette date comme étant celle de ladite loi, alors que le texte parut au *Journal Officiel* le 11 avril, en étant daté du 9.

⁸⁹¹ Loi du 9 avril 1910 relative à la protection du droit des auteurs en matière de reproduction des œuvres d'art, *Ann.*, 1910, III, p. 46 ; *DP*, 1911, IV, pp. 32-35 (avec annotations) ;

⁸⁹² pour un historique de ces projets, voir : *DP*, 1911, IV, p. 33 ; DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 22-24 ; PERRUSSEAU A., *op. cit.*, pp. 101-117 ; PHILIPPE H., *op. cit.*, pp. 38-39 ; VAUNOIS A., *L'aliénation des œuvres d'art et le droit de l'auteur – Commentaire de la loi du 9 avril 1910, op. cit.*, pp. 14-16 ;

⁸⁹³ JOLY B., *op. cit.*, p. 113 ;

⁸⁹⁴ LONGUEVILLE C., *op. cit.*, pp. 23-35 ;

⁸⁹⁵ Loi des 11 et 14 mars 1902 étendant aux œuvres de sculpture l'application de la loi des 19 et 24 juillet 1793 sur la propriété artistique et littéraire, *DP*, 1902, IV, p. 92 (cette loi modifie l'article 1^{er} de celle de 1793, en ajoutant les architectes et les « statuaires » dans la liste des auteurs, et en consacrant le bénéfice du droit de reproduction aux « sculpteurs et dessinateurs d'ornement, quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre ») ;

⁸⁹⁶ [Anonyme], « Adoption, par le Sénat, du projet de loi concernant le droit de reproduction en matière d'œuvres d'art », *LDA*, août 1909, pp. 111-112 ;

201 - Une loi de circonstances - A bien des égards, ce texte apparaît très circonstanciel, avec un champ d'application restreint.

Cette vision tranche nettement avec le sens qui est usuellement attribué à cette loi encore de nos jours. Beaucoup d'auteurs y voient en effet la source de la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle⁸⁹⁷, ou bien, de façon plus poétique mais discutable, la distinction entre « *l'œuvre d'art et le support* »⁸⁹⁸. L'intitulé de la loi prête lui-même à controverses : *Loi relative à la protection du droit des auteurs en matière de reproduction des œuvres d'art*. Les annotations de la loi que l'on peut trouver dans le *Dalloz périodique* n'éclairent guère cette ambiguïté. Ainsi l'objectif de la loi était-il d'établir une « *présomption légale de réserve du droit de reproduction au profit du vendeur d'une œuvre d'art* ». Le texte ne viserait donc pas seulement les auteurs mais tout propriétaire d'une œuvre qui serait amené à la céder. Enfin, seul l'article unique de la loi est assez clair dans ses dispositions : « *L'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de convention contraire, l'aliénation du droit de reproduction* ».

A la première lecture, la loi du 9 avril 1910 semble d'un apport limité. En effet, elle ne constitue qu'une exception à la propriété corporelle, qui reste de principe⁸⁹⁹. Cette exception porte spécifiquement sur le droit de reproduction, uniquement en matière d'aliénation des œuvres graphiques et plastiques⁹⁰⁰. La loi se borne à affirmer que le droit de reproduction n'est nullement cédé avec l'œuvre d'art, objet matériel. Par extension, il faut en déduire que le droit reste propre à l'artiste, qui pourra le céder de façon autonome (le terme « aliénation » semble d'ailleurs impropre pour qualifier la cession d'un droit). Il s'agit donc d'une loi au champ d'application très limité et qui ne règle aucune question de principe. Elle visait surtout à assurer « *la loyauté des transactions en matière artistique* »⁹⁰¹.

202 - Un champ d'application a priori restreint - Un certain nombre d'exceptions étaient de plus préservées, comme il ressort des travaux parlementaires et des commentaires de la loi.

Ainsi en est-il pour les reproductions insérées dans les catalogues de vente⁹⁰². Cette exception connaîtra encore de beaux jours par la suite et sera entérinée par le droit positif. Il en est de même en matière de portraits, sujet sur lequel une abondante jurisprudence a été rendue pendant le dix-neuvième siècle. Ainsi, il est communément admis que le droit de l'auteur ne peut contrarier le droit à l'image de la personne représentée. Cela lui interdit de procéder à toute reproduction sans son consentement⁹⁰³. Notons que cette limitation

⁸⁹⁷ CARON C., *op. cit.*, p. 24 ;

⁸⁹⁸ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 18 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 14 ;

⁸⁹⁹ VAUNOIS A., *L'aliénation des œuvres d'art et le droit de l'auteur – Commentaire de la loi du 9 avril 1910*, *op. cit.*, p. 18 ;

⁹⁰⁰ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, *op. cit.*, p. 41 ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, p. 277 ;

⁹⁰¹ VAUNOIS A., *op. cit.*, pp. 17-18 ;

⁹⁰² DP, 1911, IV, p. 35 ; VAUNOIS A., *op. cit.*, pp. 19-20 ;

⁹⁰³ DP, *ibid.* ; VAUNOIS A., *op. cit.*, pp. 24-26 ;

s'appliquait également en matière d'exposition, dans les cas où l'artiste n'avait pas encore livré le portrait⁹⁰⁴. Enfin, le principe se trouvait également renversé pour les œuvres acquises par l'État. Les contrats de commandes passés avec les artistes étaient encadrés par un règlement de la Direction Générale des Beaux-Arts du 3 novembre 1878, dont les dispositions reprenaient le principe établi par la jurisprudence⁹⁰⁵. Suite au vote de la loi, qui ne contient aucune exception au profit de l'État, un arrêté fut pris dès le 19 mai 1910.

Ce texte modifie ledit règlement afin d'y inclure l'obligation de stipuler la cession du droit de reproduction dans les contrats de commande⁹⁰⁶. Un nouveau décret sera entièrement consacré au régime juridique de cette cession le 18 mars 1913⁹⁰⁷. Les choses ne devaient donc pas changer dans la pratique. Mais la cession automatique du droit de reproduction n'apparaissait plus comme un principe, quelle que soit la qualité de l'acquéreur.

203 - La consécration apparente des idées de la doctrine - Au-delà de ces cas particuliers, qui ne sont qu'implicitement visés, les termes employés par la loi reflètent les idées de la doctrine.

Le texte se place toutefois sur un terrain beaucoup plus concret. Ainsi, en dépit de l'extrême concision de l'unique article de la loi, le principe d'une origine commune du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle est parfaitement consacré par le droit positif, de même que l'indépendance de ces deux droits. Le fondement du texte remonte au principe acquis depuis le droit romain, à savoir que l'artiste est le « premier » propriétaire de l'objet créé. Il est donc le premier à pouvoir l'aliéner ou le reproduire. Autrement dit, l'artiste est à la fois titulaire du droit de propriété corporelle et du droit de reproduction *ab initio*. L'innovation du texte est de disjoindre ces deux droits, en réservant l'application du droit commun pour le premier. L'intervention du législateur est donc entièrement conforme aux propositions de la doctrine. L'objectif annoncé par le rapporteur en 1909 en atteste parfaitement. Cependant, loin de d'en faire une question de principe, ce dernier entendait « provoquer » la conclusion de contrats entre l'artiste et l'acheteur afin de régler le sort du droit de reproduction dans un sens ou dans l'autre.

Dans la continuité de nos développements, cette loi constitue un réel bouleversement, indépendamment de la portée qu'on lui accorde. En effet, depuis la Rome antique, l'existence d'une *propriété artistique* fondée sur le travail créatif ne faisait aucun doute. Cependant, cette

⁹⁰⁴ DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 91-93 ; HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, p. 411 (CA Paris, 8 juillet 1887, *Romain c./ Chalot*) p. 617 (T. civ. Alais, 19 juin 1895, *S. et P. c./ T.*) et p. 624 (T. Civ. Seine, 16 janvier 1899, *Reutlinger c./ Mariani*) ; voir également : T. Paix Narbonne, 4 mars 1905, *T. C./ Du Laar, D.*, 1905, pp. 389-390 ;

⁹⁰⁵ ancien art. 6 du règlement : « Les commandes ou acquisitions entraînent pour l'Etat le droit exclusif de faire ou de laisser reproduire par tous les moyens qui lui conviendront les ouvrages commandés ou acquis par l'Etat » ; VAUNOIS A., *ibid.*, pp. 26-29 ;

⁹⁰⁶ nouvel art. 6 du règlement : « Tout contrat de commande ou d'achat devra stipuler, au profit de l'Etat, l'acquisition du droit exclusif de faire ou laisser reproduire, par tous les moyens qui lui conviendront, les ouvrages commandés ou acquis par lui » ;

⁹⁰⁷ Arrêté du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 18 mars 1913, *Ann.*, 1913, III, pp. 68-69 ;

propriété restait gouvernée par les principes du droit commun, fondés sur la corporalité de l'objet. Aucune législation, aucun texte de droit positif n'avait remis en cause ce principe. La législation révolutionnaire, en abolissant le régime des privilèges, ne permettait pas de remettre en cause totalement la prééminence du dogme de la propriété dite de « droit commun ».

La loi du 9 avril 1910 établissait sans nul doute une nouvelle donne pour la *propriété artistique*. Il reste à apprécier la portée de cette avancée, qui mettait un terme à une solution fondée par le droit romain.

B. LA LOI DU 9 AVRIL 1910, TEXTE PORTEUR D'UN PRINCIPE GÉNÉRAL RELATIF À LA DISTINCTION DES DROITS DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE ET INCORPORELLE

204 - La portée de la loi du 9 avril 1910 - Ce texte revêt une portée bien plus générale que ses dispositions le laisseraient croire. Il est indéniable qu'il s'agit d'une loi votée en faveur des arts graphiques et plastiques. Mais en intervenant de la sorte, le principe d'une distinction entre le droit de propriété corporelle et le droit de propriété incorporelle était acquis dans tous les domaines (1). Par ailleurs, la doctrine attachait à cette loi une portée considérable et en fit une loi de principe pour le droit d'auteur. L'idée d'une distinction entre le droit de l'auteur et la propriété du support était déjà acquise pour la totalité des auteurs. Cette idée se trouvait donc désormais confortée par le droit positif (2). Elle devait nécessairement être relayée par la jurisprudence (3).

1. La généralisation de la distinction des droits de propriété dans le droit positif

205 - Un premier rapprochement des propriétés littéraire et artistique - Nous avons déjà évoqué à maintes reprises l'inégalité historique qui existait entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*. Outre la question de la nature des œuvres, cette inégalité se vérifiait à propos du droit de reproduction.

Ce droit était plus facilement admis pour les œuvres littéraires, dramatiques ou musicales (en ce qui concerne l'édition des partitions), tout simplement parce que leur nature rendait nécessaire la reproduction. Un livre n'est pas voué à demeurer unique, mais doit être reproduit en de multiples exemplaires pour trouver son public. Ces exemplaires contiennent des signes destinés à reconstituer mentalement l'œuvre de l'esprit. Une pièce de théâtre ou une composition musicale sont davantage vouées à la représentation ; mais la reproduction préalable des textes ou de la partition est nécessaire pour que l'œuvre puisse être représentée. Par ailleurs, la jouissance matérielle du support est totalement indépendante de la jouissance intellectuelle de l'œuvre dans ces domaines. Une opération de l'esprit est nécessaire pour la reconstituer, alors que l'œuvre graphique et plastique se suffit à elle-même pour être transmise au public. La jouissance matérielle et la jouissance intellectuelle y sont étroitement liées. Kant distinguait sur ce fondement les œuvres littéraires, qu'il considère comme des actions, et les œuvres figuratives, qu'il considère comme des ouvrages. Plus tard, les

personnalistes reprendront l'argument pour affirmer que les œuvres, en tant qu'actions, font l'objet d'une publication permanente de la part de l'auteur.

La réservation du droit de reproduction à l'auteur apparaissait tout à fait naturelle dans les domaines littéraires, dramatiques et musicaux. Il s'agit du principal moyen de répandre l'œuvre et d'assurer une rémunération à l'auteur pour son travail créatif⁹⁰⁸. La reproduction est intrinsèque à la nature de ces œuvres et c'est pourquoi la distinction du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle y apparut tout à fait naturelle⁹⁰⁹. Les rédacteurs de la loi de 1793 n'ont pas jugé utile de rappeler une distinction qui leur paraissait évidente. Cela était d'autant plus vrai que cette loi avait pour toile de fond la lutte entre les auteurs et libraires. Ce fut là la première expression de la propriété intellectuelle d'une œuvre, telle que Kant l'avait conçue. Les œuvres littéraires, dramatiques ou musicales se transmettent sous une forme principalement immatérielle, accessible à l'esprit. La conjonction de cette forme immatérielle et du droit de reproduction devait donner naissance à la propriété intellectuelle. La nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques allait donner lieu à des difficultés plus aiguës, que l'on perçoit encore de nos jours⁹¹⁰. C'est ainsi qu'elles furent exclues du dispositif légal, du fait de ses imprécisions, comme nous l'avons vu.

La distinction des droits de propriété étant admise *de facto* en matière d'œuvres littéraires, il restait à l'étendre à tous les domaines de la création littéraire et artistique.

206 - La satisfaction unanime de la doctrine - La loi du 9 avril 1910, en mettant un terme à cette injustice, contribuait à préciser la notion de propriété incorporelle de l'œuvre.

Elle renforçait le caractère exclusif et absolu du droit d'auteur. L'optique propriétaire que nous retenons ne doit pas faire oublier que ce principe emportait l'adhésion de l'unanimité de la doctrine. Tel sera le cas spécialement pour les personnalistes, qui considèrent que la notion même de propriété est sans rapport avec la création artistique et littéraire. Les défenseurs de la notion de droits intellectuels étaient tout aussi satisfaits d'une loi qui ne pouvait que conforter le fondement de leur théorie. Mais l'apport de la loi de 1910 peut encore être discuté, notamment au niveau de l'interprétation qu'en a donnée la doctrine. La loi est en effet considérée comme fondatrice de la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle. Cette affirmation est tout à fait logique, le droit de reproduction étant à l'époque considéré comme le seul vrai droit de l'auteur. Le droit de représentation était réservé à une certaine catégorie d'œuvres. L'article unique de la loi doit donc être interprété en ce sens. En établissant la distinction pour les œuvres graphiques et plastiques, la logique du droit d'auteur était poussée jusqu'au point où elle semblait le plus difficile à admettre.

⁹⁰⁸ HAINNEVILLE R., *op. cit.*, p. 124 ;

⁹⁰⁹ BALLETT A., *op. cit.*, pp. 17-18 ; JOLY B., *op. cit.*, p. 131 ;

⁹¹⁰ EDELMAN B., « Le droit moral dans les œuvres artistiques », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 22 février 1977, *Dame Germak c./ Dame veuve Goerg, D.*, 1982, *Chronique*, p. 263 (« Si un livre représente un discours que l'auteur adresse au public par le moyen de l'écriture, et s'il est aisé par conséquent de faire le départ entre le signe matériel (l'écriture) qui peut se vendre et le discours (le concept) qui est inaliénable, en revanche, dans une œuvre d'art, le "discours" est la matière même de l'œuvre. ») ;

Cela imposait de redéfinir la notion même de propriété incorporelle, et notamment son objet. A ce niveau, il semble que certaines interprétations tirées de la loi soient discutables, notamment en ce qui concerne la supposée distinction de l'œuvre et du support.

2. La confirmation de la distinction pour la doctrine

207 - Deux conceptions s'imposent dans la doctrine, sans qu'il soit toujours évident de les distinguer. Ces deux conceptions reposent sur une optique différente du droit de propriété et des biens qui en sont l'objet. Certains auteurs considèrent ainsi que la distinction posée par la loi ne vise que les « droits » de reproduction et de propriété corporelle. D'autres affirment, de façon plus poétique, que la loi distingue l'« œuvre » et le support. Ces deux schémas sont persistants dans la doctrine et sont parfois employés cumulativement. Ils apparaissaient déjà avant le vote de la loi et furent constamment réemployés par la suite. Il existe pourtant une différence notable entre ces deux types de propriété (α). Cette problématique implique de définir la notion de bien incorporel. Sur ce point, le texte de la loi est une fois de plus trop ambigu pour qu'une solution s'impose définitivement. Néanmoins, il nous semble que la première conception soit la seule acceptable. La loi ne fait que distinguer deux droits qui ont pour objet l'œuvre d'art. L'autre conception s'insère dans la continuité de l'héritage philosophique et religieux que nous avons déjà évoqué. Plus tard, cette conception allait provoquer une confusion certaine entre les notions d'« incorporel » et d'« intellectuel » (β).

L'étude de cette question nous intéressera largement pour la qualification du droit d'exposition. Il nous faut en dire quelques mots pour le droit de reproduction.

a. Les deux interprétations de la loi par la doctrine

208 - Le droit de reproduction comme objet de la propriété incorporelle de l'auteur - La première conception fait du droit de reproduction un bien incorporel, propriété de l'auteur.

Le droit aurait lui-même pour objet l'œuvre, considéré comme un objet unique, réunissant la matière et la conception⁹¹¹. Seule la propriété serait dédoublée, propriété incorporelle d'un droit d'un côté, propriété corporelle d'une chose de l'autre. Chaque propriétaire peut donc user d'utilités différentes du même objet. L'un maîtrise la jouissance corporelle, l'autre la jouissance intellectuelle de l'œuvre. Cette conception se rapproche de la notion traditionnelle de *res incorporales* ou biens incorporels, qui n'est composée que de droits⁹¹². Certains auteurs s'opposent toutefois à l'idée que ces biens puissent être l'objet d'un droit de propriété⁹¹³. Par extension, beaucoup d'entre eux confondent le droit de reproduction

⁹¹¹ ALLEZARD C., *op. cit.*, p. 515 (« On peut être propriétaire d'un bois, d'un champ, d'une maison ; on peut l'être aussi d'un *droit de copie*. ») et pp. 533-535 ; JOSSERAND L., *Cours de droit civil positif français*, T. I, 3^{ème} édition, Sirey, Paris, 1938, pp. 844-845 ;

⁹¹² JOSSERAND L., *ibid.*, p. 735 ; PLANIOL M. et RIPERT G., *Traité pratique de droit civil français – Tome III – Les biens*, LGDJ, Paris, 1926, pp. 60-61 ; SAVATIER R., *Cours de droit civil*, T. I, Dalloz, Paris, 1942, p. 306 ;

⁹¹³ SAVATIER R., *ibid.*, p. 342 ;

et le droit de propriété incorporelle de l'auteur, dont il ne devrait être que l'objet⁹¹⁴. L'assimilation aurait été faite dès la législation révolutionnaire, du fait de l'emploi du terme « propriété » par les rapporteurs. Cette conception ne pouvait échapper à la critique, le droit de reproduction ne pouvant en soi passer pour un droit de propriété au sens strict. N'oublions pas cependant qu'il s'agissait du principal moyen d'exploiter l'œuvre, autrement dit « d'en jouir et d'en disposer », ce qui explique en partie le rapprochement.

Plusieurs auteurs saisirent néanmoins l'insuffisance de la notion et affirmèrent que le droit de propriété incorporelle ne pouvait être limité à un droit de reproduction⁹¹⁵. Les expressions « droit d'exploitation » ou « droit de publication » feront alors leur apparition⁹¹⁶. Ce droit devait inclure tous les modes d'exploitation de l'œuvre, sans distinction. Cette opinion, qui avait la vertu de la clarté, allait emporter les changements de la loi de 1957, en donnant au droit de représentation un champ d'application beaucoup plus étendu.

209 - L'œuvre de l'esprit comme objet de la propriété incorporelle de l'auteur - L'autre conception part du principe qu'il existe une différence entre la conception de l'auteur et la concrétisation qui lui est donnée.

L'une est la pensée, l'œuvre de l'esprit qui existe de façon autonome et indépendante des objets matériels qui la rendent accessible. C'est la distinction usuelle entre l'« œuvre » et le « support »⁹¹⁷. Elle se comprend aisément en matière d'œuvres littéraires, dramatiques ou musicales, où l'œuvre est totalement indépendante du support matériel. Mais cette distinction est évidemment plus difficile à établir en matière graphique et plastique. Elle impose, pour être correcte, de distinguer l'image de l'œuvre et la matière qui la porte. Certains auteurs l'avaient affirmé bien avant la loi du 9 avril 1910 et tentaient de démontrer que la conception d'une œuvre artistique suivait le même procédé qu'une œuvre littéraire⁹¹⁸. Ils estimaient ainsi que l'original d'une œuvre d'art, si estimé soit-il, n'est qu'un « premier » exemplaire de la pensée ; d'autres copies peuvent être réalisées par tous procédés⁹¹⁹. L'œuvre de l'esprit, qui

⁹¹⁴ ACOLLAS E., *op. cit.*, p. 18 ; JOSSERAND L., *op. cit.*, pp. 844-846 ; POUILLET E., *op. cit.*, pp. 18-19 ;

⁹¹⁵ JOSSERAND L., *op. cit.*, p. 844 (énumérant plusieurs droits au bénéfice de l'auteur : droits de publication, de traduction, de représentation, d'audition, de reproduction phonographique de réédition, de radiodiffusion, ... et même droit d'exposition !) ; PERUSSEAU A., *op. cit.*, pp. 1-14 ;

⁹¹⁶ HAINNEVILLE R., *op. cit.*, p. 123 (« Nous employons à dessein le mot publication, à cause de son sens complet qui permet d'y comprendre les diverses manières dont un auteur peut toucher le grand public : exposition, reproduction, représentation ou exécution ») ;

⁹¹⁷ GHEORGHIU-VIERIU Const., *op. cit.*, pp. 28-32 ; HUARD G., *op. cit.*, T. I, p. 61 ; JOLY B., *op. cit.*, p. 131 ; LEBRET A. G., *op. cit.*, pp. 25-28 ; POINSARD L., *op. cit.*, p. 227 ;

⁹¹⁸ THULLIEZ L., *op. cit.*, p. 124 (« L'œuvre du peintre est tout aussi intellectuelle : il l'avait conçue et elle était déjà exécutée dans son esprit à mesure qu'il la fixait sur la toile. Les figures rayonnantes de Raphaël sont apparues avec leurs lignes et leurs couleurs à sa belle imagination, quand il les reproduit d'une main si délicate et si vigoureuse : elles ont vécu dans sa tête, il les a vues avec leur sereine beauté et leur divin sourire : elles ne sont venues qu'après, respirer et resplendir dans les lignes et les couleurs de ses tableaux ») ;

⁹¹⁹ THULLIEZ L., *op. cit.*, pp. 117-118 (« Le tableau original n'est donc pas toute la propriété du peintre : il peut avoir en lui-même une grande valeur, car il représente un travail matériel considérable et de main de maître ; il est la copie la plus parfaite de l'œuvre intellectuelle de l'artiste, par l'artiste lui-même ; mais ce n'est

prend la forme d'une image en matière graphique et plastique, est alors considérée comme un bien immatériel pouvant faire l'objet d'un droit⁹²⁰.

Cette interprétation va au-delà du texte de la loi. Elle était déjà employée par la doctrine auparavant, et le sera encore jusqu'à nos jours. Elle se comprend comme une fiction juridique⁹²¹, destinée à simplifier et justifier le mécanisme établi par la loi de 1910. Si l'œuvre semble distincte du support, c'est parce que l'exercice du droit de reproduction nous la fait apparaître toujours sous la même forme, quel que soit le nombre de ses exemplaires. L'œuvre devient alors une abstraction permanente, à l'image d'une entité immatérielle dont la forme est la même pour tous. Elle acquiert une existence autonome et distincte de celle de ses exemplaires et transcende les esprits qui la perçoivent. On ressent naturellement l'influence du droit canon et la sacralisation des saintes images à travers cette distinction « intellectuelle ». Ainsi a-t-elle une origine religieuse et philosophique et présente un intérêt certain pour les commentateurs du droit positif. Cette fiction, on le sait, avait déjà été utilisée auparavant, notamment par l'avocat Marion.

Le développement de moyens de reproduction toujours plus fidèles et exacts devait faire admettre cette distinction, si évidente en matière littéraire, pour la matière graphique et plastique. Ainsi en est-il de la photographie. Cette conception a donc l'avantage de schématiser la distinction des propriétés, bien qu'elle paraissent inexacte sur le plan strictement positif.

β. La critique de la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel

210 - Le caractère trop théorique de la seconde conception - Selon nous, une telle distinction ne saurait être considérée comme une notion juridique en tant que telle.

Du fait de son caractère théorique, qui était fort justement dénoncé par Dupin, il peut aussi lui être reproché de confondre le droit et son objet. Elle induit en effet une assimilation entre le droit de reproduction et l'œuvre elle-même, le caractère « immatériel » de celle-ci ayant été « forcé » pour la distinguer de la matière. C'est là un dévoiement de la notion de « bien incorporel », qui ne vise juridiquement qu'un droit. Ce travers provient lui-même de la conception classique du droit de propriété, caractérisée par la confusion du droit et de l'objet (celui-ci formant alors un « bien corporel »). Ne pouvant admettre qu'un même objet fasse l'objet de deux droits, dont l'un serait un droit de propriété, l'on entreprit de considérer l'œuvre comme un objet distinct du support, un véritable « bien incorporel », afin de légitimer son appréhension par un droit de propriété. Cette conception était confortée par les

qu'une copie, que d'autres moins bonnes peut-être et dont il sera le modèle, pourront suivre, toutes offrant aux amateurs des reproductions du même ouvrage ») ;

⁹²⁰ PLANIOL M. et RIPERT G., *op. cit.*, p. 56 et pp. 554-556 (« l'objet du droit d'auteur est l'idée littéraire ou artistique, dont la jouissance s'exerce sous la forme de la reproduction ») ; STOLFI N., *op. cit.*, T. II, pp. 229-233 ;

⁹²¹ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, pp. 408-109 (« [...] 2. Idée, concept doctrinal imaginé en vue d'expliquer une situation, un mécanisme (ex. la continuation de la personne du défunt par ses héritiers ») ; THOMAS Y., *op. cit.*, p. 17 ;

personnalistes et les partisans des « droits intellectuels », qui excluaient justement la qualification de droit de propriété du fait du caractère incorporel de l'œuvre. C'est pourquoi cette seconde vision semble être la plus employée par les différents courants de la doctrine. Seuls quelques auteurs isolés semblaient s'en tenir à une vision plus classique, considérant que le droit de reproduction constitue le véritable objet de la propriété intellectuelle. Certains propriétaristes vont même recourir à l'autre distinction⁹²².

A l'opposé, les personnalistes conviendront que l'œuvre est nécessairement distincte de l'objet matériel, qui est le seul bien pouvant faire l'objet d'un droit de propriété au sens strict du terme. Pour eux, l'œuvre n'est qu'un prolongement de la personnalité de l'auteur⁹²³. Il en sera de même pour les partisans de la théorie dualiste, qui distingue les facultés créatrices de l'individu, sources de l'œuvre de l'esprit, et le droit pécuniaire, qui permet d'exploiter la forme sous laquelle celle-ci a été publiée⁹²⁴. L'idée est également employée par les tenants de la théorie des droits intellectuels, qui souhaitaient instituer une nouvelle classe de droits subjectifs dont l'objet serait justement immatériel⁹²⁵. Toutes ces conceptions gravitent autour du principe consacré par la loi du 9 avril 1910. Or nous devons admettre une fois de plus que ce texte, pourtant si important pour le droit d'auteur, ne consacre nullement une distinction entre l'œuvre et le support matériel. Cela explique les divergences de la doctrine. En effet, le texte oppose l'aliénation d'un droit à celle d'un objet matériel. Cette disposition est empreinte de la conception classique du droit de propriété, avec ses propres controverses.

⁹²² Voir cependant : JOLY B., *op. cit.*, pp. 142-145 ; THULLIEZ L. *op. cit.*, pp. 127-130 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, *op. cit.*, pp. 150-158 (cet auteur évolua par la suite vers la théorie des droits intellectuels ; voir *infra.*) ;

⁹²³ AUSSY C., *op. cit.*, pp. 4-8 ; COLIN A., note sous C. Cass., 25 juin 1902, *Cinquin c./ Lecocq, D.*, 1903, I, p. 8 ; MASSE P., *op. cit.*, pp. 7-13 ; MORILLOT A., « De la personnalité du droit de publication qui appartient à un auteur vivant », *Rev. crit. de lég. et de jur.*, 1872, p. 32, et *De la protection accordée aux œuvres d'art, aux photographies, aux dessins et modèles industriels et aux brevets d'invention dans l'Empire d'Allemagne*, *op. cit.*, p. 97 ; NAST M., note sous T. Civ. Seine, 1^{er} avril 1936, *Dame Canal c./ Jamin, DP*, 1936, II, p. 68 (« la pensée de l'auteur peut se concrétiser en un objet matériel (écrit, statue, gravure, etc.) ; mais cela n'est pas nécessaire pour que l'œuvre intellectuelle existe. [...] Au surplus, quand une œuvre intellectuelle est matérialisée, elle ne devient pas pour cela [...] un « produit de l'industrie », puisqu'une œuvre inédite est hors du commerce, et que la cession d'une œuvre d'art n'emporte pas par elle-même cession du droit de l'exploiter en tant qu'œuvre intellectuelle ») ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, pp. 22-45 ; PLANIOL M. et RIPERT G., *op. cit.*, pp. 555-556 ;

⁹²⁴ BRUN P., *Les droits d'auteur sous les différents régimes matrimoniaux et la loi du 13 juillet 1907*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1911, pp. 66-81 ; LEBRET A. G., *op. cit.*, p. 28 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 57-63 ; SALEILLES R., note sous CA Paris, 1^{er} février, 1900, *Lecoq, S.*, 1900, II, pp. 121-125 ;

⁹²⁵ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *Rev. crit. de lég. et de juris.*, 1939, pp. 413-415 ; DARRAS A., *op. cit.*, pp. 51-52 ; DE BORCHGRAVE, *op. cit.*, pp. 66-81 ; ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *op. cit.*, pp. 11-49 et spéc. pp. 36-37 (« Ce droit privatif d'exploitation, c'est l'élément essentiel de tous les droits intellectuels. Il ne porte pas sur l'objet corporel dans lequel s'est réalisée la conception de l'auteur, il porte sur l'idée ou sur une forme d'expression, c'est-à-dire sur un bien immatériel ») ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 107-118 ; HAINNEVILLE R., *op. cit.*, pp. 14-18 ; PICARD E., « Embryologie juridique – Nouvelle classification des droits », *JDI*, 1883, pp. 580-581 et *Le droit pur*, Ernest Flammarion, Paris, 1916, pp. 93-95 ; VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M., *op. cit.*, Div. B, pp. 1-2 ;

Une rédaction plus rigoureuse aurait pu être retenue, afin de lever toute ambiguïté. Ainsi, il aurait été possible d'opposer le « droit de propriété du support » au « droit de reproduction ». Inversement, l'« œuvre de l'esprit » aurait pu être opposée au seul « support matériel ». Mais la loi s'est contentée d'opposer deux objets d'une nature radicalement différente. En fait, l'expression « aliénation de l'œuvre d'art » procède à une confusion entre le droit de propriété et son objet. Cette assimilation était caractéristique de la conception classique du droit de propriété. Le « bien corporel » était ainsi entendu comme toute chose (corporelle) faisant l'objet d'un droit de propriété. Or l'assimilation n'a pas été retenue pour le droit de reproduction, qui était visé en lui-même par la loi. Elle n'a été que le fait de la doctrine, qui restait empreinte de la fiction multi-séculaire établie par le Septième Concile œcuménique, et perpétuée par les philosophes. Cela lui permettait d'établir une analogie avec la conception classique du bien corporel. Au droit de reproduction correspondrait ainsi un objet différent, de nature incorporelle. Et c'est ainsi que l'adjectif « incorporel » fut utilisé pour qualifier l'objet du droit et non le droit lui-même.

Pourtant, la conception classique du droit de propriété était très prégnante dans l'esprit du législateur de 1910. Le droit de reproduction y était traité comme une exception à l'absolutisme du droit de propriété corporelle. C'est pourquoi il constituait un « bien incorporel », en tant que droit sur la chose d'autrui, cette chose ne pouvant être que corporelle. Et c'est encore ce qui explique que la qualité de « propriété » ait été contestée en matière littéraire et artistique, les biens incorporels étant d'une autre nature que les biens corporels, donc du droit de propriété. La loi du 9 avril 1910 participait déjà de l'évolution des notions de bien et de propriété. Elle apparaît comme un prélude à la conception moderne du bien, affranchie de la corporalité et fondée sur la valeur. Néanmoins, l'assimilation du droit à l'objet allait aussi se développer considérablement à mesure que le droit d'auteur se systématisait et s'étendait dans son champ d'application. C'est presque la propriété corporelle qui allait passer pour une exception à la propriété incorporelle de l'auteur.

Dès lors, seule la première conception que nous avons évoquée, fondée sur la propriété d'un droit, permettrait de comprendre le sens de la loi de 1910. Le droit de reproduction et l'objet doivent alors être considérés comme deux biens objets d'un droit de propriété, le premier ayant une nature « incorporelle » et le second une nature « corporelle ».

211 - La confusion critiquable entre l'« incorporel » et l'« intellectuel » - Dans la continuité de ces développements, nous devons mentionner une autre imprécision sémantique. Il s'agit de la différence qui existe entre les adjectifs « incorporel » et « intellectuel ».

Le premier est historiquement employé pour qualifier une certaine catégorie de biens ; le second a été utilisé pour qualifier la propriété fondée sur un certain travail de l'esprit. Mais le terme « incorporel » allait également être utilisé dans ce second sens. Nous aurons l'occasion de nous étendre davantage sur les notions de « bien corporel » et « bien incorporel » dans la seconde partie de notre étude, la clarification de ces expressions étant l'une des clefs de la qualification du droit d'exposition. Rappelons simplement que ce dernier fait éclater au grand jour l'incohérence de la distinction entre l'œuvre et le support, l'exercice même du droit d'exposition nécessitant la mobilisation d'un objet corporel. Quoi qu'il en soit,

la loi du 9 avril 1910 constitue une avancée notable pour les droits des auteurs et des artistes. Le principe de l'autonomie par rapport au droit de propriété corporelle était totalement admis. Cependant, la loi ne réglait pas toutes les difficultés liées à la nature de ces droits. Elle allait au contraire en ajouter de nouvelles, laissant ainsi le droit d'auteur totalement indéfini. La jurisprudence en fera une application quasi immédiate, renversant définitivement l'ancienne solution (bien que la loi n'ait pas été rétroactive, maintenant ainsi l'ancienne solution pour toutes les cessions antérieures).

Les juges, le législateur et la doctrine allaient donc être unanimes sur le principe de la distinction.

3. La réception de la distinction par la jurisprudence

212 - La non-rétroactivité de la loi du 9 avril 1910 - La nouvelle loi ne contenait aucune disposition relative aux cessions antérieures. N'ayant nullement un caractère interprétatif, il apparut évident qu'elle serait non-rétroactive⁹²⁶. La jurisprudence appliqua donc, dans un premier temps, des solutions contradictoires selon que l'œuvre avait ou non été cédée avant la loi de 1910. Les juges prenaient soin de rappeler que la loi de 1793 ne contenait aucun article relatif à la distinction des droits, ce qui rendait donc le droit commun applicable dans sa totalité. La logique de l'ancienne solution se perpétuait donc au-delà du nouveau principe, du simple fait de la non-rétroactivité de la loi. Cette conception fut encore appliquée jusque dans les années 20 en matière d'œuvres graphiques et plastiques⁹²⁷.

213 - L'application rapide de la loi du 9 avril 1910 - Mais c'est à la même époque que les tribunaux vont commencer à appliquer la distinction entre le droit de propriété corporelle et le droit de reproduction.

Les deux premiers jugements avérés qui ont fait application de la loi de 1910 furent rendus par le Tribunal civil de Bayeux en 1923⁹²⁸ et par le Tribunal de commerce de Mirecourt en 1924⁹²⁹. Ces deux affaires étaient relatives à la reproduction de monuments établis sur une place publique. Seul le second jugement retiendra notre attention, car il est considéré comme le plus emblématique. Les faits étaient relatifs à un monument aux morts placé dans la commune de Chaumont. Le sculpteur avait effectué deux cessions bien distinctes : d'une part, la propriété corporelle de l'œuvre avait été cédée à la commune ; d'autre part, le droit de reproduction était cédé à un éditeur de cartes postales. Un éditeur concurrent avait photographié le monument lors de l'inauguration pour en tirer lui aussi des

⁹²⁶ VAUNOIS A., *Commentaire sur la loi du 9 avril 1910*, *op. cit.*, pp. 31-32 ;

⁹²⁷ T. Civ. Seine, 22 février 1912, *Veuve Croisy c./ Jacques et époux Jean*, *Ann.*, 1912, I, pp. 225-229 ; CA Paris, 9^{ème} Ch., 2 décembre 1924, *Chamouillet et a. c./ Hachette et Cie*, *DH*, 1924, pp. 724-725 ; *Ann.*, 1926, pp. 369-380 ; C. Cass., Ch. Crim., 19 mars 1926, *Dame Chamouillet et a. c./ SA Librairie Hachette*, *DP*, 1927, pp. 25-29 ; *Ann.*, 1926, pp. 369-380 ; *Ann.*, 1927, pp. 65-75 ;

⁹²⁸ T. Civ. Bayeux, 20 juillet 1923, *Le Duc c./ Pombia*, *Ann.*, 1923, pp. 359-364 ;

⁹²⁹ T. Com. Mirecourt, 10 juillet 1924, *Soc. Nouvelle d'Imprimerie Champenois et Imprimerie de l'Est c/ H. Delboy*, *DH*, 1924, p. 680 ; *Ann.*, 1925, pp. 40-41 ;

cartes postales. Il fut assigné devant le tribunal de commerce par le premier éditeur, qui estimait que le droit de reproduction dont il était cessionnaire avait été violé. Les juges feront droit aux prétentions de ce dernier, en faisant une juste application de la loi de 1910. En effet, l'auteur avait pu céder son droit de reproduction indépendamment de la cession du support matériel. Le premier éditeur en était donc le légitime cessionnaire. Le principe de la distinction du droit de l'auteur et du droit de propriété corporelle y est donc parfaitement admis. Paradoxalement, le fondement principal de cette distinction n'est nullement mentionné dans le texte du jugement. Les juges se sont fondés uniquement sur les lois du 19-24 juillet 1793, du 11 mars 1902 et du 20 mai 1920, ce qui apparaît largement surabondant. La loi de 1910 n'est absolument pas citée ! Passée l'ironie, nous devons regarder cette erreur avec bienveillance. En effet, elle prouve que le principe de la distinction était considéré comme naturel par les juges.

Par la suite, la solution va durablement s'enraciner dans la jurisprudence. De nombreux exemples pourraient être cités, témoignant de la reconnaissance unanime de cette conception⁹³⁰. La photographie, alors en plein développement, constituera un terrain fertile pour rappeler le principe de la distinction des droits de propriété. C'est notamment dans ce domaine qu'apparaîtra la théorie dite de « l'accessoire », forgée par les juges dans la continuité de la loi du 9 avril 1910.

214 - Le développement de la théorie de l'accessoire - Dès 1914, un jugement du Tribunal correctionnel de Lyon en fit application⁹³¹.

Les faits étaient relatifs à la reproduction sur cartes postales de photographies des bâtiments d'une exposition universelle. Ces bâtiments appartenaient à la ville de Lyon, ainsi que le droit de *propriété artistique*, conformément à la solution traditionnelle. Le droit de reproduction fut cédé de façon exclusive par la commune à deux photographes professionnels. Ceux-ci assignèrent en contrefaçon un autre photographe éditeur, qui avait effectué des clichés de l'exposition pour les commercialiser sous la forme de cartes postales. Les juges de première instance édictèrent un attendu de principe d'une grande limpidité : « *Attendu que le droit de l'architecte ne saurait aller jusqu'à empêcher qu'on fasse des vues perspectives dans lesquelles, par la force même des choses, tout ou partie de ses œuvres pourra se trouver comprise* ». Tel n'était pas le cas en l'espèce, puisque le photographe s'était efforcé de « centrer » ses clichés sur les seuls bâtiments protégés par le droit de propriété artistique. Cette distinction sera reprise dans le jugement du Tribunal de commerce de Mirecourt, bien qu'elle apparût plus difficile à établir. Certains des clichés présentaient en effet le monument lors de son inauguration, soit dans un contexte général. Il n'empêche que les juges ont

⁹³⁰ T. Civ. Seine, 25 juin 1929, *Sue et Mare c./ Fabrique Aubusson*, *Ann.*, 1930, pp. 345-347 ; T. Civ. Seine, 10 juillet 1929, *Csrts. Geoffroy et a., Héritiers Daumier c./ Soc. des éd. Rieder*, *Ann.*, 1931, pp. 1-10, note A. VAUNOIS ; T. Civ. Seine, 13 mars 1928, et CA Paris, 7 novembre 1930, *Duchaussoy c./ Susse Frères*, *Ann.*, 1931, pp. 71-79 (opposant « la propriété de l'original, régie par le droit commun, et la propriété du droit de reproduction, consacrée par la loi du 19 juillet 1793 et la loi du 9 avril 1910 ») ; voir également les arrêts cités par : PLAISANT R., *op. cit.*, Fascicule 9, p. 15 ;

⁹³¹ T. Corr. Lyon, 13 juillet 1914, *Levy et Catala c./ Farges*, *LDA*, octobre 1915, pp. 115-116 ;

considéré qu'il y avait atteinte au droit de reproduction, simplement parce que le titre de la carte postale (« Le Monument ») révélait l'intention du contrefacteur.

Enfin, l'une des plus célèbres applications de la théorie de l'accessoire peut être trouvée dans un arrêt de la Cour d'appel de Rabat, en date du 12 décembre 1955⁹³². Il était à nouveau question de la reproduction de monuments publics sur des cartes postales.

215 - L'extension de la loi du 9 avril 1910 au droit de représentation - Il est aussi remarquable de constater que les juges ont appliqué la loi du 9 avril 1910 en matière de représentation.

Le développement de la cinématographie permettait d'envisager de nouveaux modes de communication des œuvres. Vaunois l'avait perçu dès 1929, alors même que la question n'avait pas encore été évoquée dans la jurisprudence⁹³³. Or, comme nous l'avons vu, les juges se fondèrent sur la loi pour sanctionner la contrefaçon d'œuvres figuratives dans des films cinématographiques (*cf. supra.*). Plus tard, la théorie de l'accessoire allait aussi être étendue à l'exercice du droit de représentation. De plus en plus, la notion de représentation visait toute *communication directe* de l'œuvre au public⁹³⁴, indépendamment de sa situation ou de son propriétaire. Cette évolution sera encore déterminante pour la *propriété artistique*. Elle amènera le législateur de 1957 à insérer le droit de représentation au sein de la distinction établie par la loi de 1910⁹³⁵. Ces deux bouleversements étaient nécessaires à la consécration du droit d'exposition. L'étude de ce droit nous éclairera davantage sur la nature du droit d'auteur. Il n'empêche que la consécration si tardive d'un droit qui paraît pourtant élémentaire traduit un défaut certain des fondements du droit d'auteur.

Certes, les textes fondateurs, à commencer par les lois révolutionnaires, ont été rédigés en fonction de la conjoncture de leur époque. Mais l'idée du droit d'exposition n'avait jamais été totalement ignorée. Au contraire, les évolutions qui eurent lieu sous l'égide des lois révolutionnaires auraient pu permettre de le consacrer, à l'instar de plusieurs lois étrangères, ce que démontrait une certaine doctrine. Les travaux de ces auteurs allaient malheureusement rester lettre morte et seraient même oubliés au lendemain de la Seconde guerre mondiale.

⁹³² CA Rabat, Ch. Corr., 12 décembre 1955, *Cadet et Ordre des architectes c./ Rouget*, *Gaz. Pal.*, 1956, I, pp. 232-233 ; *D.*, 1956, somm., p.111 ; *RIDA*, n° 12, juillet 1956, pp. 129-135 ; (« sur le premier moyen : - Attendu que le fait d'édifier ou de placer sur la voie publique une œuvre architecturale n'implique en lui-même aucun abandon des droits de propriété artistique de l'auteur ; [...] que, sans doute la protection particulière qui lui est ainsi accordée ne doit pas porter atteinte à la jouissance commune, en ce sens que l'œuvre, protégée en tant que production individuelle et originale, fait, en tant qu'élément de l'ensemble dans lequel elle est fondue, partie de cet ensemble, et peut, par suite, être reproduite avec lui ; ») ;

⁹³³ VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M., *op. cit.*, Div. K, pp. 6-7 (« Le cinématographe, qui est construit en vue de spectacles publics peut reproduire les créations artistiques. La projection cinématographique des œuvres d'art est une représentation théâtrale ») ;

⁹³⁴ ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *op. cit.*, pp. 32-33 ;

⁹³⁵ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 359-360 ;

La loi de 1957 allait entériner un certain nombre d'évolutions de la jurisprudence et fixer de nouveaux principes. Elle ne devait pas non plus échapper à la critique, notamment en ce qui concerne l'exposition.

CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER

216 - Plusieurs siècles après le deuxième Concile de Nicée, on voit que les œuvres graphiques et plastiques faisaient toujours l'objet de préoccupations quant à leur statut et leur nature.

Plus encore, les décisions qui ont été les plus déterminantes pour les fondements du droit d'auteur ont été prises spécialement pour ces œuvres. A la distinction entre l'œuvre et le support s'est ajoutée la distinction du droit de reproduction et du droit de propriété de l'objet matériel. Cette distinction préfigurait elle-même la dichotomie entre propriété corporelle et propriété incorporelle. La nécessité d'établir cette distinction démontre à quel point les dispositions légales protectrices du droit d'auteur étaient inadaptées à la propriété artistique, en dépit de la volonté affichée de protéger toutes les créations de l'esprit.

La « superposition » de ces deux distinctions présentait des commodités évidentes. Ainsi, il était aisé d'affirmer la dualité des objets pour en déduire la distinction des droits. Comme nous le verrons, cela avait l'avantage de préserver la conception classique du droit de propriété, dont le modèle était purement et simplement transposé à un objet immatériel. Bien entendu, certains courants contestèrent cette solution, et proposèrent d'autres qualifications pour le droit d'auteur. Mais l'idée de la distinction entre l'œuvre et le support devenait un dénominateur commun à tous les courants. La loi du 9 avril 1910, si elle marque un progrès pour le droit d'auteur, venait également conforter cette vision des choses.

Les œuvres graphiques et plastiques conservent pourtant une nature nécessairement corporelle. L'octroi du droit de reproduction aux artistes leur assurait un mode d'exploitation détaché de la corporalité, ce qui s'insérait logiquement dans les idées du temps. Il était cependant difficile d'admettre que le droit d'exposition, intimement lié à la chose, puisse rejoindre la propriété incorporelle de l'auteur. La loi du 9 avril 1910 ne fournissait pas un fondement suffisant pour que l'idée soit admise.

Il fallait encore attendre que le champ de la propriété incorporelle de l'auteur s'étende et fasse l'objet d'une systématisation. C'est ce qui allait se produire pendant la deuxième moitié du vingtième siècle, et aboutirait à la consécration du droit d'exposition.

CHAPITRE SECOND

LA RÉVOLUTION DES DROITS DES AUTEURS D'ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES PAR LES LOIS DE 1957 ET 1985

« *L'œuvre d'art est expression, représentation plus que reproduction, elle est transfiguration du réel* »⁹³⁶.

218 - Le droit contemporain du droit d'auteur - La première partie de cette phrase nous renvoie ironiquement aux termes mêmes employés par les lois sur le droit d'auteur. Ainsi l'œuvre artistique vaut-elle plus par sa représentation que par sa reproduction. C'est clairement faire la distinction entre la valeur économique de l'œuvre, qui découle sans conteste de la reproduction, et sa valeur esthétique, qui ne provient que de l'exposition. Il est donc d'autant plus paradoxal que le droit positif ait appréhendé si tardivement un acte de communication publique aussi essentiel pour l'exploitation des œuvres artistiques⁹³⁷. Il ne le fera qu'implicitement dans la deuxième partie du vingtième siècle, avec les lois du 11 mars 1957 et du 3 juillet 1985. Ces lois, maintenant codifiées dans le Code de la propriété intellectuelle, constituent le cadre législatif moderne des droits d'auteur.

La loi de 1957 devait rester comme une grande loi pour le droit d'auteur. Son objectif était de codifier les apports qu'avait réalisés la jurisprudence depuis les lois révolutionnaires. Ceux-ci n'étaient pas des moindres puisque le droit moral avait entièrement été bâti par les juges ; de plus, il était nécessaire d'intégrer de nouveaux modes de communication des œuvres⁹³⁸. L'initiative d'une loi fit débat ; certains estimaient que les lois révolutionnaires étaient suffisamment claires dans leur contenu et qu'il appartenait à la jurisprudence de continuer à les adapter, à l'instar de nombreux articles du Code Civil⁹³⁹. Nous avons pourtant constaté les nombreuses insuffisances dont ces deux textes étaient affectés. L'idée de redéfinir les principes fondamentaux du droit d'auteur était donc amplement justifiée⁹⁴⁰. Plus tard, la loi du 3 juillet 1985 devait elle aussi entériner un certain nombre d'évolutions et surtout intégrer les droits voisins dans la législation. Le but principal de ce deuxième texte était de « *donner*

⁹³⁶ GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 265 ;

⁹³⁷ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 80 ;

⁹³⁸ ESCARRA J., « Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », *RIDA*, n° 5, octobre 1954, pp. 3-5 ;

⁹³⁹ BOUTET M., « Aperçu général sur la loi du 11 mars 1957 », *Ann.*, 1958/1, pp. 1-4 ; ISORNI J., « Le vote de la loi », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 23-25 ;

⁹⁴⁰ BOUTET M., *ibid.* et « Considérations générales », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 15-17 ; TOURNIER A., « Le bilan de la loi », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 73-75 ; VILBOIS J., « Historique », *RIDA*, n° 19, avril 1958, p. 31-33 et pp. 51-53 (Le Professeur Escarra affirmait que « la France n'est pas un pays de droit coutumier » et qu'il ne convenait pas de « fonder la défense des intérêts des auteurs uniquement sur l'interprétation par les tribunaux de textes extrêmement anciens et qui se bornent à affirmer quelques principes généraux ») ;

aux ayants droit de la création, auteurs, artistes et producteurs les moyens juridiques de parer aux conséquences dommageables ou incertaines des évolutions techniques en cours ou à venir »⁹⁴¹. L'adaptation aux nouvelles technologies et la protection des droits voisins constituent donc les principaux apports de cette loi, qui ne remet pas en cause (en apparence) les principes acquis par la loi de 1957.

219 - La consécration finale du droit d'exposition - C'est sur la base de ces deux lois que put être dégagé le droit d'exposition. La double évolution du droit de représentation et de la notion d'œuvre de l'esprit connaîtra son apogée à partir de la loi de 1957. D'une part, la notion de représentation s'est définitivement affranchie de la conception traditionnelle pour viser « toute communication directe de l'œuvre au public ». D'autre part, l'indépendance des propriétés incorporelle et corporelle a été consacrée par une formule générale qui incluait le droit de représentation. Le droit de représentation n'était plus réservé aux seules œuvres dramatiques et musicales. La loi de 1957 a donc brisé les barrières qui existaient entre les différents domaines de création. Tout auteur serait censé posséder deux droits patrimoniaux, l'un sur la reproduction, l'autre sur la représentation de l'œuvre.

Une erreur de forme fatale allait cependant obscurcir les choses et contrarier la reconnaissance du droit d'exposition. La lecture du texte de la loi semblait pourtant favorable à ce que cette prérogative soit appliquée⁹⁴². Il n'en fut rien car la doctrine la plus autorisée maintenait une conception que l'on peut qualifier d'ultraconservatrice. Le paradigme de la propriété corporelle restait de principe en dépit des nouvelles dispositions légales (Section 1).

Le changement allait venir des forces sociales. Les artistes, plus que jamais soucieux de leurs intérêts, commençaient à prendre conscience de l'inégalité dans laquelle la loi les avait placés⁹⁴³. Le droit d'exposition allait réapparaître au sein des débats les plus décisifs. La question sera ainsi évoquée lors d'un rapport relatif à la condition des artistes⁹⁴⁴, et finira par atteindre le Parlement. A l'image des débats relatifs au droit de reproduction dans le projet de loi de 1841, les travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985 allaient cristalliser les oppositions quant au droit d'exposition. Cet événement sera déterminant. Même si le droit ne fut pas consacré par la loi nouvelle, il ne semblait plus y avoir de doute quant à son existence. La doctrine opéra ainsi un revirement sur le fondement des débats parlementaires (Section 2).

Il faudra enfin l'intervention du juge pour que le droit d'exposition soit dégagé de la législation. L'évolution de la notion de représentation y sera à nouveau déterminante. Elle aboutira avec les arrêts de la Cour d'appel de Paris de juillet 2000 et ceux de la Cour de cassation de novembre 2002. Le droit d'exposition allait être consacré comme un véritable droit patrimonial de l'auteur. Cette avancée marque une nouvelle étape, voire le terme d'un

⁹⁴¹ LANG J., « La loi du 3 juillet 1985 », *RIDA*, n° 127, janvier 1986, p. 7 ;

⁹⁴² KEREVER A., « Droit d'exposition et historique du droit d'auteur », *RIDA*, n° 156, avril 1993, p. 7 ;

⁹⁴³ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 15 ;

⁹⁴⁴ CAHEN-SALVADOR J. (dir.), *Pour une nouvelle condition de l'artiste*, Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, 1978, 97p. ;

processus engagé depuis l'Antiquité, à savoir la constitution de la propriété personnelle de l'auteur en matière artistique (Section 3).

Malgré cette consécration matérielle, le droit d'exposition est insuffisamment reconnu et appliqué dans la pratique. Souvent réduit à un droit à rémunération, son application heurterait un certain nombre d'intérêts économiques et même politiques. Aucun projet de réforme ne semble à l'ordre du jour, bien que la question soit évoquée dans les milieux parlementaires. Aucune nouvelle jurisprudence n'est intervenue. Seule reste la pression des milieux professionnels, qui se fondent légitimement sur la reconnaissance formelle de ce droit. Il reste à savoir quel serait le meilleur moyen d'assurer la réalisation de ce droit pour tous les artistes.

SECTION 1 – L'EXISTENCE HYPOTHÉTIQUE DU DROIT D'EXPOSITION DANS LA LOI DU 11 MARS 1957

220 - L'absence de référence à l'exposition dans la loi du 11 mars 1957 - La nouvelle loi allait consacrer un certain nombre d'évolutions jurisprudentielles. L'exposition n'ayant fait l'objet d'aucune décision, la question ne fut pas explicitement envisagée par les rédacteurs de la loi.

Les réflexions relatives au droit d'exposition n'ont pourtant jamais cessé. Elles se poursuivaient alors que la Commission Escarra travaillait à la future loi. La question fut par exemple abordée lors de la Conférence des artistes de Venise, qui eut lieu en 1952⁹⁴⁵. Le droit d'exposition y fut considéré comme un élément du droit moral, réitérant ainsi une opinion ancienne⁹⁴⁶. Quoiqu'il en soit, l'exposition n'était mentionnée dans aucun des articles de la nouvelle loi. Cette attitude est compréhensible au niveau du droit moral. En effet, la reconnaissance du droit d'exposition comme un élément du droit moral aurait paru surabondante. L'exposition n'est au mieux qu'un vecteur des atteintes à l'intégrité, la paternité, ... Il n'était donc pas illogique de pérenniser les éléments classiques du droit moral, sans rajouter de nouvelles prérogatives. Ce silence est plus discutable au niveau du droit patrimonial. Le dispositif établi par la loi se révèle assez ambigu. Les évolutions qu'elle reprend permettraient, sur le fond, de considérer l'exposition comme l'objet du droit patrimonial de représentation. Afin de mieux comprendre les ambivalences qui découlent des nouvelles dispositions légales, nous retiendrons deux points de vue opposés : la lettre et l'esprit de la loi du 11 mars 1957.

⁹⁴⁵ Conférence internationale des artistes, Venise, 22-28 septembre 1952, *L'artiste dans la société contemporaine*, Unesco, Paris, 1954, 172p. (la question fut abordée par différents artistes avec une implication variable ; le plus impliqué d'entre eux était Georges Rouault) ;

⁹⁴⁶ ROUAULT G., « Droits du peintre sur son œuvre », in *L'artiste dans la société contemporaine*, *op. cit.*, p. 119 (« Il n'existe aucun texte permettant à un artiste de s'opposer à des expositions de ses œuvres, dès lors qu'il en a transféré la propriété. Ni l'assentiment du peintre, ni à plus forte raison son concours ne sont requis pour des manifestations qui poursuivent parfois des buts idéologiques ou basement commerciaux, ou qui prétendent à classer les artistes, voire à les assembler suivant des critères plus ou moins discutables ») ; voir également : HEPP F., « La protection internationale des arts plastiques et figuratifs », *op. cit.*, p. 147 ;

L'étude des nouvelles dispositions permet de démontrer comment la lettre du texte était propice à la reconnaissance du droit d'exposition (§ 1). Cependant, l'esprit du texte restait déterminé par la législation et la jurisprudence antérieures. Cette opinion, proclamée par la doctrine, était corroborée par la jurisprudence (§ 2).

§ 1. LA LETTRE DE LA LOI DU 11 MARS 1957 : LE RATTACHEMENT POTENTIEL DE L'EXPOSITION AU DROIT DE REPRÉSENTATION

221 - Le droit d'exposition, élément potentiel du droit de représentation - Une première lecture de la loi, dégagée de toute considération contextuelle, permet d'affirmer l'existence du droit d'exposition, bien que le terme « exposition » n'y figure pas explicitement. En poursuivant un objectif d'harmonisation, le législateur l'aurait consacré comme un droit patrimonial. Nous souscrivons à cette vision théorique de la loi, estimant que la portée de ses dispositions se révèle avec la pratique. Il reste à expliquer cette « révélation », qui découle des objectifs de la loi.

En premier lieu, la notion de propriété littéraire et artistique se voyait systématisée dans son contenu. La distinction avec le droit de propriété corporelle incluait tant le droit de reproduction que le droit de représentation. La dualité des prérogatives patrimoniales était ainsi acquise pour tout auteur (A). Cette innovation prenait acte de l'évolution de la notion de représentation, telle que nous l'avons décrite précédemment. La notion se voyait par ailleurs reconnaître une nouvelle définition : il s'agirait de la « communication *directe* de l'œuvre au public ». Le droit de représentation ne serait donc plus limité dans son champ d'application et toucherait toutes les œuvres. (B).

A. LA SYSTÉMATISATION DU CONTENU DE LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

222 - L'harmonisation des propriétés littéraire et artistique - Le titre de la loi porte en lui-même l'idée de la systématisation. Il s'agit bien d'une loi « de codification »⁹⁴⁷.

L'emploi de l'expression *propriété littéraire et artistique* marque la volonté d'unifier le régime du droit d'auteur pour tous les types d'œuvres. Si celle-ci n'était qu'une conception doctrinale au début du vingtième siècle, pour les raisons que l'on connaît, la loi de 1957 devait la consacrer dans le droit positif. Les droits patrimoniaux allaient être l'objet de cette harmonisation des prérogatives. Les mêmes droits devaient être accordés à tous les auteurs, quel que soit leur domaine de création. Cette harmonisation était déjà pressentie avant le vote de la loi⁹⁴⁸. La distinction entre *propriété littéraire* et *propriété artistique* allait donc être révolue. Nous démontrerons bien sûr que ce constat est faux, en dépit même des termes de la

⁹⁴⁷ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 18 ;

⁹⁴⁸ DESBOIS H., *La propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, p. 65 (affirmant l'existence d'une trinité au sein des droits d'ordre patrimonial : droit de reproduction, droit de représentation et droit de suite, ce dernier seulement ayant un champ d'application limité aux arts graphiques et plastiques) ;

loi. L'esprit qui les gouverne favorisait toujours la *propriété littéraire* au détriment de la *propriété artistique*. La reconnaissance récente du droit d'exposition atteste que l'harmonisation n'était pas totale. Certains auteurs n'ont pas manqué de consacrer des études aux spécificités des œuvres graphiques et plastiques. Contentons-nous pour l'instant d'étudier la lettre du texte.

223 - Les ambiguïtés persistantes de la notion de « propriété incorporelle » - Le premier article de la loi confirme la volonté d'harmonisation.

Les alinéas 1 et 2 en attestent parfaitement : « 1. - *L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.* 2. - *Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral, ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par la présente loi* ». D'emblée, le terme « propriété » est utilisé pour qualifier le droit de l'auteur. Cela marque un véritable retour à la dénomination historique, qui avait été abandonnée. Par ailleurs, l'article 29 de la loi dispose que : « *La propriété incorporelle définie par l'article 1^{er} est indépendante de la propriété de l'objet matériel* ». Cet article reprend bien sûr le principe posé par la loi du 9 avril 1910. Mais ce principe est doté d'une portée beaucoup plus étendue dans la nouvelle loi.

A la lecture de ces dispositions, certains commentateurs trouveront immédiatement la distinction entre l'œuvre « immatérielle » et le support « matériel »⁹⁴⁹. Cette conception est logique, puisque la loi consacrait la conception dualiste du droit d'auteur. Celle-ci empruntait beaucoup à la conception personnaliste, notamment le fait que l'œuvre est considérée comme un prolongement de la personnalité de l'auteur. C'est ce qui explique également la prépondérance qui est accordée par la loi au droit moral⁹⁵⁰. Notons cependant que la loi emploie les termes « propriété incorporelle », expression évoquant davantage la propriété des droits. L'article premier dispose d'ailleurs que cette propriété comprend des attributs d'ordre moral et patrimonial. L'analogie avec la vision classique du droit de propriété peut être repoussée si l'on considère ces « attributs » comme l'essence de la propriété littéraire et artistique. Elle peut au contraire être retenue si l'on considère les « attributs » eux-mêmes comme des biens, objets du droit de propriété.

Une fois encore, nous supposons que l'assimilation du droit à son objet conduit certains auteurs à distinguer « l'œuvre » et le « support » plus que le droit de propriété corporelle et le droit de propriété intellectuelle.

224 - L'indifférence à la nature de l'œuvre - L'objet même du droit d'auteur est déterminé de façon générale puisqu'il s'agit de toute « œuvre de l'esprit », indépendamment de son genre, sa forme d'expression, son mérite ou sa destination (art. 2).

⁹⁴⁹ DESBOIS H., « La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *D.*, 1957, Chronique n° XXVIII, p. 165, et *Le droit d'auteur en France*, *op. cit.*, pp. 359-360 (« Le droit de propriété procède de l'appréhension d'un bien matériel, que l'homme fait sien, le droit d'auteur d'une expression de la personnalité dont l'œuvre porte l'empreinte »); SAVATIER R., « Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *op. cit.*, pp. 5-6 ;

⁹⁵⁰ DESBOIS H., « Le droit moral », *op. cit.*, pp. 121-159 ;

Cette expression a cependant pu être considérée comme trop générale⁹⁵¹, d'autant plus que la loi ne définit pas la notion d'œuvre de l'esprit. Elle se contente d'en donner une liste non exhaustive dans l'article 3. La méthode « énumérative » a paru la plus sage pour les rédacteurs de la loi⁹⁵². Il y figure naturellement : « *les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ; les œuvres photographiques de caractère artistique ou documentaire et celles de même caractère obtenues par un procédé analogue à la photographie ; les œuvres des arts appliqués ; les illustrations, les cartes géographiques ; les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences* ».

Les œuvres graphiques et plastiques sont donc incluses dans le champ d'application de la loi, et font l'objet des attributs du droit de propriété incorporelle prévus par l'article premier. La mention expresse de ces œuvres, ainsi que les principes affirmés par l'article 2, laissent penser que des créations purement corporelles puissent constituer des œuvres de l'esprit. C'est là un argument que nous développerons plus en détails dans la seconde partie, et qui remet en cause la fiction distinguant l'œuvre de ses supports.

225 - L'harmonisation du droit d'exploitation - Ces quelques développements nous prouvent que la loi de 1957 a su conserver les acquis de la législation révolutionnaire et de la jurisprudence. Mais le législateur est allé plus loin en systématisant ces acquis.

La principale innovation que nous devons relever est l'évolution de la notion de propriété incorporelle. Longtemps limitée au seul droit de reproduction, la multiplication des moyens de communication devait permettre de lui assimiler d'autres prérogatives. Le droit de représentation n'avait cessé d'évoluer et d'atteindre de nouveaux champs de la création. Le champ d'application restreint défini par la loi de 1791 était devenu obsolète. Il devait donc se « calquer » sur le droit de reproduction et s'appliquer à tous les types d'œuvres. Une nouvelle définition légale allait entériner cette extension (*cf. infra.*). Par conséquent, le droit de représentation fut considéré comme un élément du droit d'auteur défini par la loi. L'article 26 prévoit que « *le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend : le droit de représentation ; le droit de reproduction* ». Les rédacteurs de la nouvelle loi avaient à l'esprit un objectif d'universalité et souhaitaient donner les mêmes droits à tous les auteurs⁹⁵³. Les prérogatives du droit d'exploitation étaient ainsi uniformisées dans tous les domaines. Cette conception prenait acte des évolutions des technologies de l'information et de la communication et des modes de consommation des œuvres.

⁹⁵¹ SAVATIER R., « Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *op. cit.*, p. 6 (« L'œuvre de l'esprit va du silex taillé par l'homme de la préhistoire jusqu'à la machine électronique. Elle s'étend du devoir de l'écolier à l'épure de l'ingénieur. Elle englobe la conception, l'agencement et l'organisation d'une entreprise, comme la création et le rayonnement d'une œuvre sociale. L'invention du stylo à bille ainsi que le déchiffrement des manuscrits de la Mer Morte ont été des œuvres de l'esprit. La loi du 11 mars 1957 ne saurait, de toute évidence, couvrir cet univers ») ;

⁹⁵² DESBOIS H., « La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *op. cit.*, p. 166 ; SAVATIER R., « Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *op. cit.*, pp. 6-7 ;

⁹⁵³ TOURNIER A., *op. cit.*, p. 81 ;

C'est à la lumière de ces dispositions que l'article 29 précité a une portée bien plus étendue que la loi du 9 avril 1910⁹⁵⁴. Le droit de représentation était également considéré comme distinct de la propriété corporelle de l'œuvre, comme il l'était du droit de reproduction ; la cession de l'un n'emporte pas celle de l'autre (art. 30). Ces changements allaient constituer l'un des fondements du droit d'exposition. En étendant le champ d'application du droit de représentation aux œuvres graphiques et plastiques, un certain nombre de modes de communication des œuvres allaient devenir l'objet du droit d'exploitation de l'artiste. Ce droit était de plus indépendant de la propriété du support matériel.

Il nous reste à voir comment l'exposition aurait pu être rangée au sein de la notion nouvelle de représentation consacrée par la loi.

B. LA NOUVELLE EXTENSION DE LA NOTION DE REPRÉSENTATION

L'autre évolution notable apportée par la loi de 1957 concerne la définition du droit de représentation, et plus précisément l'objet de ce droit (1). En toute logique, l'exposition devait relever du droit de représentation à la lecture du texte de la loi (2).

1. La redéfinition relative de la notion de représentation

226 - La représentation comme communication directe de l'œuvre au public - La notion de représentation n'avait cessé d'évoluer depuis la loi de 1791. La jurisprudence du dix-neuvième siècle s'était déjà affranchie du cadre strict des représentations théâtrales.

L'évolution allait prendre un tournant encore plus décisif avec les nouvelles technologies, et spécialement le développement de la radio et de la cinématographie. Ces nouveaux modes de communication des œuvres bouleversaient la conception classique, qui s'attachait à l'interprétation « humaine » de l'œuvre. Déjà avant la loi de 1957, la représentation pouvait également être technique⁹⁵⁵. Cela changeait le mode de perception de l'œuvre pour le public. Une nouvelle définition de la notion s'imposait donc et le législateur ne manqua pas l'occasion de la consacrer. L'article 27 de la loi dispose ainsi que : « *La représentation consiste dans la communication directe de l'œuvre au public, notamment par voie de : récitation publique ; exécution lyrique ; représentation dramatique ; présentation publique ; diffusion, par quelque procédé que ce soit, des paroles, des sons ou des images ; projection publique ; transmission de l'œuvre radiodiffusée par le moyen d'un haut-parleur et éventuellement d'un écran de radio-télévision placé dans un lieu public* ». Cette disposition nouvelle aurait pu, dans un souci de simplicité, être limitée à la première partie de l'article.

⁹⁵⁴ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France, op. cit.*, pp. 359-360 ;

⁹⁵⁵ DESBOIS H., *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle, op. cit.*, 1954-1955 et 1956-1957, pp. 38-39 et pp. 196-202 et *Le droit d'auteur – Droit français, Convention de Berne révisée, op. cit.*, pp. 394-395 (« mettre en mouvement, devant le public, les images, qui diffusent l'œuvre cinématographique, ou le disque, sur lequel est enregistrée l'interprétation d'une œuvre dramatique ou littéraire, c'est aussi procéder en public à une *exécution mécanique* ») ;

Celle-ci est suffisamment claire, concise et précise, rendant inutile l'ajout d'une liste indicative. Cette rédaction imparfaite sera la source de nombreux problèmes d'interprétation et nuira à l'unité conceptuelle du droit de représentation.

Nous nous contenterons ici d'en faire une lecture au « premier degré ».

227 - Le caractère direct de la communication comme critère de synthèse - Amplement anticipée et commentée par Desbois, la définition légale prend acte de l'élargissement de la notion de représentation. Elle marque le passage du caractère « interprétatif » à celui du caractère « public » et « direct » de la communication⁹⁵⁶. Cette translation découle des nouveaux modes de communication au public qui se sont développés avec la radiodiffusion et la cinématographie⁹⁵⁷.

Desbois avait parfaitement synthétisé l'évolution de la notion dès 1950, à travers trois constats principaux : l'inutilité de la mise en scène et de l'action dramatique ; l'assimilation de l'enregistrement à l'exécution directe de l'œuvre ; l'analogie entre l'exécution directe de l'œuvre et la communication radiophonique ou cinématographique de cette même exécution⁹⁵⁸. Ces trois points résument l'état de la jurisprudence avant le vote de la loi. Les juges avaient en effet inclus ces nouveaux modes de communication dans le champ d'application de la loi de 1791. Le législateur devait alors stabiliser ces apports en révisant la définition de la notion de représentation. L'expression « communication directe » apparut naturellement comme la plus appropriée pour réunir ces différents modes de perception de l'œuvre. La mise en contact directe avec le public constituait donc le principal élément de définition. Certains reprocheront le choix de ce critère, considéré comme trop général et inexact. L'opposition avec le droit de reproduction, défini par la loi comme « la communication indirecte de l'œuvre au public »⁹⁵⁹, ne paraissait pas pertinente. Plusieurs modes de représentation procèdent en effet du truchement d'un support matériel⁹⁶⁰. C'est ce qui emportera une nouvelle modification de cette notion lors du vote de la loi du 3 juillet 1985⁹⁶¹. Une fois de plus, il eut été plus simple de reconnaître à l'auteur un « droit de communication publique » frappant tous les modes de transmission possibles et imaginables.

Au-delà des critiques, un autre point doit être relevé : il n'y avait plus à distinguer entre les œuvres destinées à l'interprétation et les autres. Toute création pouvait en principe

⁹⁵⁶ DESBOIS H., *La propriété littéraire et artistique*, op. cit., p. 81 (« le fait qui donne prise aux droits d'auteur, à l'occasion d'une interprétation dramatique ou musicale, n'est pas l'exécution, considérée en elle-même, mais la communication au public de l'exécution ») et *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, op. cit., 1960-1961, pp. 236-245, et 1969-1970, pp. 247-257 ;

⁹⁵⁷ LE TARNEC A., op. cit., p. 91 ; PLAISANT R., op. cit., Fascicule 9, pp. 5-6 ;

⁹⁵⁸ DESBOIS H., *Le droit d'auteur – Droit français, Convention de Berne révisée*, op. cit., pp. 388-412 ;

⁹⁵⁹ Art. 28, al. 1^{er} : la reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte » ;

⁹⁶⁰ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, op. cit., p. 294 ; TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », op. cit., pp. 15-16 ;

⁹⁶¹ EDELMAN B., *Droits d'auteur et droits voisins – Commentaire de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985*, Jurisprudence Générale Dalloz, Paris, 1987, p. 24 ;

faire l'objet d'une communication directe au public. C'est ainsi que la lecture publique, jadis exclue du champ d'application du droit de représentation, y fut définitivement assimilée en matière littéraire. Cette extension est liée à l'évolution que nous avons évoquée dans la partie précédente. Tous les auteurs sont censés bénéficier d'un droit de reproduction et d'un droit de représentation.

Par voie de conséquence, l'exposition devrait figurer au sein de ces modes de perception.

2. L'insertion *a priori* logique de l'exposition dans la notion de représentation

228 - L'exposition publique, une communication directe de l'œuvre - Par sa nature, l'acte d'exposition correspond parfaitement à la définition donnée par l'article 27 de la loi. Peut-on en effet imaginer une communication plus directe de l'œuvre au public ? Vaunois l'avait déjà démontré par analogie avec la représentation théâtrale et la projection cinématographique. La loi de 1957 allait donner le fondement nécessaire pour admettre cette assimilation.

L'ajout de l'expression « présentation publique » dans la liste de l'article 27 enlèverait tout doute. Cela serait d'autant plus vrai que le législateur a précisé qu'il s'agissait d'une liste d'exemples non exhaustive⁹⁶², du fait de l'emploi de l'adverbe « notamment ». La définition devrait donc primer et il ne s'agirait que d'exemples parmi d'autres. La justification peut même se passer de commentaires juridiques tant la pratique suffit à démontrer cette assimilation. Les créations graphiques et plastiques sont par essence propices à la communication directe. Elle est imposée par leur nature même. Leur principal intérêt réside en l'appréciation concrète du travail de l'auteur ; celui-ci l'aura faite exclusivement pour le plaisir des yeux⁹⁶³. Le support original de l'œuvre, comme tout autre support matériel qui l'aurait fidèlement reproduite, revêt donc une très grande importance. Il se suffit à lui-même pour assurer la transmission de l'œuvre. Rien ne peut remplacer la confrontation directe avec le support matériel, seule à même d'assurer la jouissance intellectuelle de l'œuvre⁹⁶⁴. On a même soutenu que l'impression demeure même en présence d'un faux, le discrédit étant seulement économique mais non artistique⁹⁶⁵.

⁹⁶² MATHELY P., « Commentaire analytique de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *Ann.*, 1958/1, p. 61 ;

⁹⁶³ MOORE H., « Le sculpteur dans la société moderne », in *L'artiste dans la société contemporaine*, *op. cit.*, p. 100 (sculpteur de profession, Moore dit ressentir le « besoin d'exposer [sa] sculpture en public » et « l'espoir de la vendre et de la voir placée en permanence soit dans la maison d'un particulier, soit dans un édifice public ou en plein air, dans une ville » ; au-delà de l'expression des sentiments, il souhaite surtout *communiquer* ces mêmes impressions, ce qui n'est possible que par l'exposition ; c'est pourquoi il affirme que « la sculpture est un art public ») ;

⁹⁶⁴ WALRAVENS N., *op. cit.*, pp. 357-358 ;

⁹⁶⁵ GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 261 (« L'œuvre d'art répond au plaisir du spectateur, abstraction faite de tout ce qui l'entoure et la conditionne. Le travail d'imitation est trop étonnant pour ne pas être admiré et, même si la révélation ne laisse pas indifférent, l'émerveillement peut diminuer, mais nullement disparaître, car l'œuvre est là, toujours présente. ») ;

A l'inverse, les œuvres dramatiques, littéraires ou musicales nécessiteront toujours l'usage d'une technique ou la présence d'un ou plusieurs interprètes pour être pleinement transmises. La différence de nature, maintes fois soulignée dans cette étude, entre les œuvres artistiques et les autres types de création est à ce niveau fondamentale. La loi de 1957 avait pourtant su la dépasser.

229 - La nécessaire distinction du droit d'exposition et du droit de propriété du support - Le droit d'exposition, élément du droit de représentation des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques, bénéficierait alors du même régime que le droit de reproduction.

Par application des articles 26 et 29 de la loi, l'aliénation de l'objet matériel n'enlèverait pas à l'auteur le bénéfice du droit d'exposition. La référence à la « propriété incorporelle » pourrait même signifier l'absence de distinction entre les différentes prérogatives. Toute communication de l'œuvre au public, quelle qu'elle soit, appartiendrait à l'auteur. L'exposition, média le plus élémentaire, ne devrait pouvoir y échapper. Ce raisonnement paraît bien aisé à admettre. Il ne fait que suivre la lettre de la loi de 1957. Les choses n'étaient cependant pas aussi simples et la seconde partie de l'article 27 allait obscurcir l'interprétation du texte. Mal rédigée, cette disposition serait la source de controverses qui allaient durer jusqu'aux arrêts du 6 novembre 2002. La doctrine n'allait nullement s'en offusquer, ni même la jurisprudence.

Le droit d'exposition restait donc à l'état de virtualité au niveau patrimonial, comme il l'était depuis le dix-neuvième siècle. L'esprit des textes anciens et du droit commun dominait encore les dispositions nouvelles.

§ 2. L'ESPRIT DE LA LOI DU 11 MARS 1957 : L'IMPOSSIBLE RATTACHEMENT DE L'EXPOSITION AU DROIT DE REPRÉSENTATION

230 - L'ambiguïté de l'expression « présentation publique » - Si l'approche du droit positif nous semble aussi fructueuse, tel n'est pas le cas au niveau de la doctrine et la jurisprudence.

L'incertitude provient de la rédaction de l'article 27 de la loi. Au-delà de la définition nouvelle de la représentation, une liste, supposée « indicative », énonce plusieurs modes de communication directe. Cette liste incluait l'expression fort ambiguë de « présentation publique », laquelle pouvait désigner l'exposition. Cependant, ce dernier terme n'apparaissait pas dans la liste, ni aucune autre disposition de la loi. Sur cette base, la doctrine estima que la représentation ne pouvait inclure l'exposition publique des œuvres graphiques et plastiques. La loi nouvelle n'aurait pu consacrer une telle innovation. L'objectif du législateur n'était que de codifier les solutions acquises⁹⁶⁶. Or l'exposition n'apparut qu'indirectement dans la jurisprudence, au détour du droit moral. La loi nouvelle n'aurait donc pu ériger un « droit d'exposition » au rang du droit patrimonial. Le paradigme du droit de propriété corporelle

⁹⁶⁶ BOUTET M., « Aperçu général sur la loi du 11 mars 1957, *op. cit.*, p. 3 (« Dans l'ensemble, c'est l'esprit de l'ancienne loi et de la doctrine française qui continue à vivre à travers la rédaction nouvelle ») ;

conservait son influence sur la *propriété artistique*. « *On ne peut raisonnablement proposer de modifier, sinon de détruire, ce qui n'existe que par la stabilité et la continuité* »⁹⁶⁷. Telle devait être la devise de Desbois, commentateur le plus avisé de la loi du 11 mars 1957.

A l'instar de Renouard, son argumentation sera dotée d'une autorité indiscutable. Sa critique du droit d'exposition sera ainsi suivie par plusieurs de ses disciples. Les défenseurs du droit d'exposition ne disparurent point, mais se firent plus rares que par le passé (A). La jurisprudence, sans suivre officiellement l'avis du « maître », en confortait néanmoins les fondements. En effet, l'exposition restait cantonnée au niveau du seul droit moral (B).

A. LE MAINTIEN AFFIRMÉ PAR LA DOCTRINE D'UNE CONCEPTION ÉTROITE DE LA NOTION DE REPRÉSENTATION

Desbois fixa lui-même une interprétation exégétique de l'article 27 dans un sens particulièrement restrictif. Cela l'amena à considérer le droit d'exposition comme inconcevable (1). La voix du maître fut entendue et « dupliquée » par la majorité de la doctrine ; celle-ci n'apporta rien de nouveau sur ce point jusqu'à la loi du 3 juillet 1985 (2). De très rares opinions dissidentes seront toutefois formulées, sans recevoir l'écho qu'elles méritaient (3).

1. La représentation, communication dynamique de l'œuvre selon Desbois

231 - La liste non exhaustive des modes de représentation - Les dispositions relatives au droit de représentation étaient fort mal rédigées dans le texte de la loi de 1957.

Au-delà d'une définition qui avait le double avantage d'être concise et précise, l'article 27 de la loi ajoutait une liste, supposée non exhaustive, de modes de représentation. Cette ambivalence sera funeste car elle divisera les opinions de la doctrine et maintiendra les inconvénients de l'ancienne législation. Nous devons reprendre ici la deuxième partie de l'article 27, contenant la liste des principaux modes de transmission. Ceux-ci sont les suivants : « *récitation publique ; exécution lyrique ; représentation dramatique ; présentation publique ; diffusion, par quelque procédé que ce soit, des paroles, des sons ou des images ; projection publique ; transmission de l'œuvre radiodiffusée par le moyen d'un haut-parleur et éventuellement d'un écran de radio-télévision placé dans un lieu public* ». Plusieurs de ces modes de communication n'étaient propres qu'à certains types d'œuvres. En effet, il s'agit essentiellement de modes de diffusion propices aux œuvres dramatiques ou musicales. Cette critique avait déjà été pressentie à l'époque même du vote de la loi⁹⁶⁸. Elle démontre

⁹⁶⁷ RIPERT G., *op. cit.*, p. 8 ;

⁹⁶⁸ TOURNIER A., « Le bilan de la loi », *op. cit.*, p. 77 (« lorsqu'elle prend l'allure d'un codex réduisant à l'extrême la marge d'appréciation du juge, elle semble avoir voulu écarter tout ce qu'elle n'a pas expressément prévu. Le droit d'auteur n'y apparaît plus alors dans sa plénitude, comme un faisceau d'éléments qui convergent vers la source unique de la création intellectuelle, mais comme la somme de dispositions particulières quasi-indépendantes les unes des autres et dont la liste tend à paraître limitative. Le

l'orientation spontanément suivie par le législateur. Par ailleurs, la loi ne mentionne nullement l'exposition publique comme mode de communication. Le positionnement de la « présentation publique » allait donc être déterminant dans l'interprétation de la loi.

232 - Le maintien d'une conception traditionnelle de la notion de représentation -
L'interprétation fut donnée par Desbois, considéré comme le commentateur le plus avisé. Sa conception est très paradoxale.

Elle maintenait l'esprit des anciens textes tout en reconnaissant l'apport de la loi nouvelle. Même si la notion de représentation s'était considérablement élargie, elle ne s'affranchissait pas pour autant du caractère éminemment dynamique qui était fixé par la loi de 1791. Comme nous l'avons vu, c'est Desbois lui-même qui avait conceptualisé la nouvelle notion de représentation. Toutefois, il n'est pas allé jusqu'à reconnaître l'existence du droit d'exposition, se fiant au cadre d'origine que constituent les lois révolutionnaires. La raison qu'il invoque est simple : l'objectif de la loi était d'effectuer la « *codification des solutions jurisprudentielles* ». Il n'était nullement question de réviser les principes mais seulement de les adapter. Du coup, la notion de représentation, bien que modifiée dans les textes, ne devait pas l'être dans son esprit. De surcroît, la question du droit de représentation ne s'était jamais posée en jurisprudence pour les auteurs des arts figuratifs ; il était donc absurde de vouloir dégager de la loi une telle interprétation. Enfin, le législateur, à supposer qu'il ait entendu consacrer cette prérogative, n'aurait pas employé une expression aussi équivoque que « présentation publique ». Le vocable d'« exposition » serait naturellement venu à l'esprit s'il avait fallu consacrer un tel droit pour les auteurs d'œuvres d'art⁹⁶⁹.

Plus encore, Desbois évacue toute ambivalence quant au sens de l'expression « présentation publique ». L'absence du préfixe « re » serait significative pour distinguer les mises en scène des simples exécutions. Les expressions « récitation publique », « exécution lyrique » et « présentation publique » seraient dès lors synonymes ; elles désigneraient les représentations non pourvues de mise en scène ou d'interprétation⁹⁷⁰. Ces modes de communication seraient les éléments constitutifs du droit dit « d'exécution », que certains distinguent du droit de représentation⁹⁷¹. La distinction trouve une relative pertinence au niveau des œuvres dramatiques et musicales, notamment les opéras qui peuvent être mis en scène ou simplement exécutés en *oratorio* ou récital (donc sans décor ni costumes ni interprétation). Il en est de même de la diffusion radiophonique de pièces de théâtre, représentées pour le public de la salle, exécutées pour celui de la radio. Nous pouvons toutefois contester cette théorie et lui reprocher l'incertitude de la notion d'interprétation, qui en est pourtant la base. Quoi qu'il en soit, elle est représentative de l'état d'esprit qui

droit d'auteur se décompose alors en cas particuliers dont chacun ne déploie ses effets que si et lorsque le législateur l'a formellement sanctionné. ») ;

⁹⁶⁹ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 296, 3^{ème} éd., 1978, p. 329, et *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, *op. cit.*, 1969-1970, pp. 256-257 ;

⁹⁷⁰ DESBOIS H., *ibid.* ;

⁹⁷¹ MALAPLATE L., « Le droit de représentation et le droit d'exécution », *op. cit.*, pp. 195-221 ;

gouvernait les textes quant à la notion de représentation. Dans tous les cas, il ne pourrait s'agir d'œuvres graphiques et plastiques.

Une chose semblait donc sûre : la loi de 1957 devait s'interpréter en fonction de la législation révolutionnaire enrichie de la jurisprudence, dont elle venait seulement fixer les nécessaires adaptations. Celles-ci ne comprenaient nullement les droits liés à l'exposition publique, la question n'ayant jamais été soulevée en près de 170 ans. Cette interprétation serait en total décalage avec l'esprit qui gouverne les textes.

233 - Les ambiguïtés de la pensée de Desbois - Le raisonnement de Desbois fut ainsi fixé et allait être suivi par une grande partie de la doctrine.

Son attitude est cependant très ambiguë. Une lecture attentive de la dernière édition de son traité sur *Le droit d'auteur en France* indique qu'il admettait implicitement la solution contraire. Hormis les nombreuses critiques qu'il réserve au droit d'exposition, il semble reconnaître l'ambivalence de l'expression « présentation publique ». Le doute qu'il exprime à ce niveau peut être relevé au détour d'une note de bas de page relative à la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle. Il s'y exprime de la sorte : « *si l'on admet que la présentation publique, énoncée par l'article 27 désigne l'exposition publique des œuvres d'art, les artistes se féliciteront que le législateur de 1957 ne se soit pas contenté de transposer purement et simplement la formule de 1910* »⁹⁷². La même ambivalence peut être relevée en ce qui concerne la notion de représentation. Desbois affirme d'un côté qu'elle s'est considérablement élargie, au point que l'emploi du terme « représentation » serait désuet. Cela ne l'empêche pas d'en maintenir une vision archaïque, au motif que la loi de 1791 constituerait le cadre général des principes applicables en la matière.

La représentation resterait donc un acte dynamique, procédant de moyens humains ou techniques. L'œuvre est interprétée, mise en scène, projetée, diffusée par voie radiophonique ou télévisuelle... mais en aucun cas elle n'est exposée, car il s'agit alors d'une communication « statique ». La notion de représentation, par sa définition, excluait donc un certain nombre d'œuvres de son champ d'application.

234 - Les questionnements provoqués par le droit d'exposition - Cela prouve que la conception des droits patrimoniaux est déterminante pour l'ensemble du droit d'auteur.

La définition de leur objet apparaît essentielle pour comprendre la notion même de *propriété littéraire et artistique*. Les distinctions établies entre droit de reproduction et droit de représentation, entre droit de propriété corporelle et droit de propriété incorporelle, sont maintenant erronées. Reflets d'une époque révolue, leur obsolescence est établie par l'existence du droit d'exposition. L'étude de ce droit, et de son histoire, met en lumière les imperfections de ces conceptions, finalement trop étroites. Les paradoxes que nous avons relevés tout au long de cette approche historique en attestent parfaitement. Le droit d'exposition marque incontestablement un tournant dans le droit d'auteur, en balayant ces

⁹⁷² DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France, op. cit.*, p. 360, note de bas de page n° 1 ;

contradictions. Son existence démontre que le droit d'auteur évolue dans le sens d'une unification. Droit unitaire, il a pour objet toute communication au public de l'œuvre, quelle que soit la nature de celle-ci. Desbois entamait cette orientation, lorsqu'il mettait en cause la distinction entre reproduction et représentation. Mais les esprits n'étaient toutefois pas assez mûrs pour admettre l'extension de cette deuxième notion. De plus, l'idée heurtait de front l'absolutisme du droit de propriété corporelle, que l'on considérait comme le droit « commun » de la propriété, éternel arrière-plan des réflexions relatives au droit d'auteur.

La doctrine ultérieure, craignant peut-être les (r)évolutions de la propriété littéraire et artistique, allait reprendre les idées de Desbois à la lettre.

2. La pérennisation d'une opinion doctrinale défavorable à l'existence d'un droit patrimonial d'exposition

235 - Le maintien de l'opinion de Desbois dans la doctrine - Pendant les trente années qui séparent la loi de 1957 de celle de 1985, la doctrine restera majoritairement opposée à l'idée d'un droit patrimonial d'exposition. La prééminence du droit de propriété corporelle restera le principal motif de cette dénégation. Certains sont même allés plus loin dans la critique du droit d'exposition, tels Thierry Desurmont. Tout au plus, les spécialistes se contentent de rappeler que l'exposition n'est appréhendée que par le droit moral⁹⁷³.

Certains auteurs, comme Gavin, affirment que l'exposition au public est l'un des seuls modes de divulgation de l'œuvre, avec la remise du support en matière de vente⁹⁷⁴. Elle marque le détachement de la personne de l'artiste et la patrimonialisation de l'œuvre. La jurisprudence ne sera pas de cet avis. L'exposition apparaît pourtant comme un acte essentiel de la vie de l'œuvre, ce que certains auteurs trahissent, peut-être involontairement⁹⁷⁵. La question ne suscitera pourtant qu'un intérêt marginal et ne sera que peu évoquée. La plupart des auteurs se bornaient à commenter l'article 27 de la loi dans le sens affirmé par Desbois⁹⁷⁶. Françon, par exemple, n'y fait nulle part référence dans son *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, bien qu'il réserve d'intéressants développements à la notion de représentation⁹⁷⁷. Colombet évoque à peine la question, notamment dans les deux premières

⁹⁷³ Cette conception apparaît dans les commentaires des affaires Whistler, Rouault, Bonnard et Picabia, qui seront étudiées ultérieurement ;

⁹⁷⁴ GAVIN G., *op. cit.*, p. 42 ;

⁹⁷⁵ TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *op. cit.*, p. 15 (affirmant que « la reproduction n'est pas nécessairement à la source de toute communication : l'original d'un tableau de maître s'admire dans un musée ») ;

⁹⁷⁶ BONNEFOY G., *La nouvelle législation sur la propriété littéraire et artistique*, Montchrestien, Paris, 1959, pp. 106-112 ; LE TARNEC A., *op. cit.*, pp. 91-102 ;

⁹⁷⁷ S'agissant des éditions antérieures à la loi du 3 juillet 1985 : FRANÇON A., *Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle*, Les cours de Droit, Paris, Licence 4^{ème} année, 1973-1974, pp. 138-144, 1976-1977, pp. 143-149, 1978-1979, pp. 141-147 ;

éditions de son ouvrage *Propriété littéraire et artistique*⁹⁷⁸. Initialement défavorable à l'existence du droit d'exposition, il changera brutalement d'avis suite au vote de la loi du 3 juillet 1985 (*cf. infra.*). L'expression même de *propriété artistique* n'est plus employée ; elle est absorbée par celle de *propriété littéraire et artistique*, comme si la loi avait suffi pour lui faire perdre toutes ses spécificités. Les rares études qui y sont consacrées délaissent le droit d'exposition et se concentrent plutôt sur le droit de suite, dernier bastion de la *propriété artistique*, le droit de divulgation ou encore sur le sort de l'œuvre dans les régimes de communautés, notamment suite à l'affaire *Bonnard*⁹⁷⁹. L'exposition est à ce titre envisagée sous l'angle du droit moral, mais n'est pas considérée comme l'objet d'une prérogative de l'auteur. Elle n'est qu'un indice de sa volonté de divulguer l'œuvre, en fonction de son caractère permanent ou temporaire⁹⁸⁰.

D'autres auteurs ignorent complètement les incertitudes de la loi de 1957. Ils s'en remettent à la conception séculaire rattachant le droit d'exposition au droit de propriété corporelle. Tel est le cas de Pierre Recht, qui reprend l'opinion de Pouillet et admet que l'auteur ne peut se réserver le droit d'exposition que par contrat⁹⁸¹. D'autres encore rejettent l'apport de la loi et estiment que le droit de propriété incorporelle se limite au droit de reproduction pour les œuvres artistiques⁹⁸².

236 - Une analyse critique du droit d'exposition - Enfin, l'opinion est relayée de façon sporadique dans des travaux de recherche plus précis. Tel est le cas dans la thèse de Thierry Desurmont, consacrée aux rapports entre les droits d'auteur et la propriété corporelle des œuvres d'art⁹⁸³. Cet auteur se fonde sur la distinction des droits de propriété incorporelle et corporelle pour envisager l'éventualité d'un droit d'exposition.

Son analyse consacre plus de développements au droit moral qu'au droit patrimonial. La problématique du droit de divulgation en matière graphique et plastique y est ainsi reprise et approfondie. Desurmont admet ainsi que l'exposition ne suffit pas en soi pour assurer la

⁹⁷⁸ S'agissant des éditions antérieures à la loi du 3 juillet 1985 : COLOMBET C., *Propriété Littéraire et Artistique*, Dalloz, Paris, 1^{ère} éd., 1976, p. 167 ; 2^{ème} éd., 1980, p. 177 (une seule note de bas de page est consacrée à la question, pour citer le traité de Desbois) ;

⁹⁷⁹ DUCHEMIN J.-L., « La propriété artistique », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 323-373 ; GARSON P., « L'arrêt *Bonnard* et la propriété artistique », *RIDA*, n° 15, avril 1957, pp. 37-73 ; STROMHOLM S., « Le refus par l'auteur de livrer une œuvre de l'esprit cédée avant son achèvement – Étude sur le "droit de divulgation" de la loi du 11 mars 1957 », *op. cit.*, pp. 73-88 ; THIBAUD E., « Les œuvres d'art et la communauté conjugale », *RIDA*, n° 8, avril 1955, pp. 117-131 ;

⁹⁸⁰ STROMHOLM S., « Le refus par l'auteur de livrer une œuvre de l'esprit cédée avant son achèvement – Étude sur le "droit de divulgation" de la loi du 11 mars 1957 », *op. cit.*, pp. 79-80 ;

⁹⁸¹ RECHT P., *op. cit.*, p. 233 ;

⁹⁸² SARRAUTE R., *op. cit.*, p. 95 ;

⁹⁸³ DESURMONT T., *L'incidence des droits d'auteur sur la propriété corporelle des œuvres d'art en droit interne français*, Thèse Paris II, 1972, 495p. ;

divulgateur⁹⁸⁴. Stig Strömholm, grand spécialiste du droit moral, sera aussi de cet avis à la même époque, confirmant une position déjà fort ancienne⁹⁸⁵.

L'ouvrage de Desurmont est plus intéressant au niveau de « *l'existence d'un droit d'exposition publique indépendant du droit de propriété corporelle* »⁹⁸⁶. Sa réflexion part des mêmes constats que nous avons tiré précédemment, à savoir : l'attribution du droit de représentation aux auteurs d'œuvres graphiques et plastiques par la loi de 1957⁹⁸⁷ ; l'ambiguïté de l'expression « présentation publique » ; la généralité des termes de l'article 29, relatif à la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle. L'auteur déduit de ces éléments un potentiel droit d'exposition au profit des artistes, exactement comme nous l'avons fait précédemment. Cependant, Desurmont s'en remet à l'opinion la plus généralement admise et refuse cette hypothèse. Son raisonnement se calque sur celui de Desbois, dont il reprend les principaux arguments. Il ajoute seulement que les artistes tirent déjà d'importants profits par la vente de leurs créations. De plus, l'existence d'un droit d'exposition constituerait un obstacle illégitime pour la circulation des œuvres. Il serait même une source de dépréciation de leur valeur, car il limiterait la liberté des sous-acquéreurs. Ce sont là des arguments qui avaient déjà été avancés pour rejeter le droit de reproduction en matière artistique.

Ce raisonnement est aisément critiquable. En effet, il reconnaît que l'exposition est un acte essentiel dans la vie d'une œuvre et surtout dans sa valorisation. Or elle se ferait systématiquement au détriment de la volonté de l'auteur, qui n'en tirerait aucun profit. On objectera que le droit de suite permet de tirer un bénéfice sur la plus-value apportée lors des reventes de l'œuvre. Mais celle-ci n'est qu'hypothétique. Un propriétaire peut conserver l'œuvre sa vie durant et se contenter d'en tirer profit par l'exposition. Dans ce cas, l'artiste est totalement laissé pour compte. Ce constat permet de comprendre l'enjeu de la reconnaissance du droit d'exposition, partagée entre une pure logique d'exploitation ou une conception plus personnaliste. Desurmont admet toutefois le cas où l'auteur s'est réservé par contrat la possibilité d'user du droit d'exposition, y compris à l'égard des sous-acquéreurs. Il affirme également que l'exercice du droit d'exposition par le propriétaire du support de l'œuvre est limité par le droit moral de l'auteur. Ces affirmations sont si classiques qu'il n'est pas nécessaire de les commenter. Nous renvoyons aux développements antérieurs consacrés à la question.

Deux hypothèses sont encore analysées par Desurmont, dans lesquelles le droit de représentation pourrait être admis en matière graphique et plastique : l'édification d'une

⁹⁸⁴ DESURMONT T., *ibid.*, p. 59 (Si l'auteur n'a voulu faire qu'un « coup d'essai » et n'a pas tiré profit de l'exposition, l'œuvre ne sera pas réputée divulguée. Si l'exposition n'est destinée qu'à la vente de l'œuvre, la divulgation sera présumée ; l'achèvement et la signature pourront constituer d'autres indices utiles. L'exposition n'est pas suffisante en elle-même. L'opinion classique n'est donc pas remise en cause) ;

⁹⁸⁵ STROMHOLM S., « Le refus par l'auteur de livrer une œuvre de l'esprit cédée avant son achèvement – Étude sur le "droit de divulgation" de la loi du 11 mars 1957 », *Hommages à Henri Desbois*, Dalloz, Paris, 1974, pp. 73-88 ;

⁹⁸⁶ DESURMONT T., *ibid.*, pp. 260-269 ;

⁹⁸⁷ DESURMONT T., *ibid.*, pp. 258-259 et pp. 262-263 ;

œuvre architecturale et la diffusion télévisuelle d'une œuvre graphique ou plastique. La première conception lui apparaît totalement condamnable. Elle est pourtant défendue par certains auteurs⁹⁸⁸, qui estiment que le passage des plans à l'édifice vaut représentation. Selon lui, il s'agirait plus de l'exercice du droit de reproduction, les changements de nature et de dimension n'ayant que peu d'importance⁹⁸⁹.

Il se montre beaucoup plus favorable à la seconde hypothèse, confortée par la jurisprudence (*cf. supra.*)⁹⁹⁰. Mais cette reconnaissance n'emporterait nullement celle du droit d'exposition. En effet, il y aurait une différence notable entre la représentation télévisuelle, par nature immatérielle, et l'exposition publique, qui recourt au support matériel. Ainsi, seule la première relève du droit de propriété incorporelle, la seconde ne pouvant être rattachée qu'au droit de propriété corporelle. Cette vision paraît critiquable, alors même que l'évolution de la notion de représentation était nécessairement vouée à inclure l'exposition. La démonstration de Vaunois rappelle également l'équivalence de principe de ces deux modes de communication. Mais cela prouve que la notion de représentation persiste à être conçue dans un sens dynamique.

Cette section de la thèse de Desurmont constitue l'une des études les plus approfondies sur le droit d'exposition avant le vote de la loi du 3 juillet 1985. Mais elle ne fait que confirmer l'opinion dominante, à savoir que l'exposition est totalement hors du champ des droits patrimoniaux. Les lois révolutionnaires, bien qu'abrogées, restaient le cadre d'interprétation de la législation moderne. A cela s'ajoutait l'absolutisme du droit de propriété corporelle, que rien ne pouvait remettre en cause. « *Une règle qui s'applique depuis des siècles est moins dangereuse, heurterait-elle la raison, qu'une règle de sage apparence qui n'a pas encore été éprouvée et peut se révéler mauvaise à l'usage* »⁹⁹¹.

L'idée du droit d'exposition n'a toutefois jamais disparu. Elle a persisté de façon marginale, relayée par quelques spécialistes plus soucieux de l'intérêt des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques. Leur opinion ne semble cependant pas avoir été entendue, du moins au sein de la doctrine.

3. La marginalité des opinions favorables au droit patrimonial d'exposition

237 - L'oubli relatif de la doctrine ancienne - Le terme « régression » eût été utile pour désigner l'idée principale de la présente partie. Le droit d'exposition faisait en effet l'objet d'une attention plus poussée dans la doctrine du dix-neuvième siècle et du début du vingtième.

⁹⁸⁸ GUILLOT J., « Les ouvrages d'architecture au regard des lois de propriété artistique », *Revue d'Économie et de Droit Immobilier*, 1965, p. 707 (*cf. infra.*) ;

⁹⁸⁹ DESURMONT T., *ibid.*, p. 265 ;

⁹⁹⁰ DESURMONT T., *ibid.*, pp. 266-269 ;

⁹⁹¹ RIPERT G., *op. cit.*, p. 10 ;

Nous renvoyons aux développements précédents pour plus de détails. Remémorez-nous les propositions de certains auteurs qui voyaient dans le droit d'exposition une prérogative du droit moral, reprenons au raisonnement de Vaunois sur l'identité existant entre exposition publique et projection cinématographique d'une œuvre figurative, ... autant d'idées qui ne ressurgiront même pas lors du vote de la loi du 11 mars 1957. Quelques auteurs les ont toutefois maintenues et adaptées aux nouvelles dispositions légales. Telle est le cas dans la thèse de Gérard Gavin⁹⁹², qui établit l'existence d'un droit d'exposition à la fois moral et patrimonial, mais de façon implicite. Tel est le cas également dans la thèse de Catherine Jouvét-Delage⁹⁹³. Son point de vue, fondé sur la distinction des droits de propriétés, est exactement opposé à celui de Desurmont. D'autres opinions éparses font également référence au droit d'exposition de façon plus affirmative.

238 - La définition implicite d'un droit d'exposition unitaire - La thèse de Gérard Gavin est consacrée au droit moral. L'avantage de cet auteur est de chercher à cerner les évolutions provoquées par loi du 11 mars 1957.

L'exposition est évoquée à plusieurs reprises dans ses travaux. Il démontre notamment le lien que celle-ci entretient avec le droit de divulgation. Dans la continuité de cette étude, Gavin examine les rapports existant entre le droit moral et le droit de propriété de « l'acquéreur d'une œuvre de l'esprit ». L'expression paraît suffisamment large pour viser tout type d'œuvres. Gavin insiste cependant sur la cession des œuvres graphiques et plastiques. Cela l'amène à considérer l'engagement que prend l'artiste en cédant une œuvre. Selon lui, « *la cession à un amateur d'art n'aura évidemment pas la même portée que celle consentie à un conservateur de musée* »⁹⁹⁴. Il estime que le droit moral de l'auteur viendra limiter le droit de l'acquéreur, dont l'exercice sera cantonné aux exceptions prévues par l'article 41 de la loi du 11 mars 1957. Celles-ci ne concernent pourtant que le droit d'exploitation. Mais cette confusion entre le droit moral et le droit patrimonial est tout à fait logique ; l'exercice du droit de divulgation est en effet concomitant à celui du droit patrimonial. Gavin prend également acte de la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle pour fonder l'attachement du droit d'exploitation à la personne de l'auteur⁹⁹⁵. Il en déduit que l'usage de l'œuvre consenti à l'amateur se limitera à la jouissance personnelle ainsi qu'aux « représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ». Au-delà, l'amateur porterait atteinte au droit de divulgation de l'auteur. Gavin ne règle pas la question de la cession à un « conservateur de musée ». Il faut en déduire que la communication publique de l'œuvre est cédée avec le support matériel. Cette vision traditionnelle pourrait se réclamer de la légitimité historique que nous connaissons.

⁹⁹² GAVIN G., *Le droit moral de l'auteur dans la législation et la jurisprudence françaises*, Dalloz, Paris, 1960, 313p. ;

⁹⁹³ JOUVET-DELAGE C., *L'influence du droit moral sur l'aménagement des droits d'auteur dans la législation et la jurisprudence françaises*, Thèse Paris II, 1971, 361p. ;

⁹⁹⁴ GAVIN G., *op. cit.*, p. 173 ;

⁹⁹⁵ GAVIN G., *op. cit.*, p. 175 ;

Il est toutefois notable que Gavin dénie à l'acquéreur privé le droit de communiquer l'œuvre à un public. Cela est d'autant plus remarquable qu'il a pris exemple sur les œuvres graphiques et plastiques. Par déduction, c'est bien le droit d'exposition qu'il dénie au propriétaire privé, tant dans une dimension morale, avec le droit de divulgation, que patrimoniale, en faisant référence à l'exception du cercle de famille. A l'inverse, dès lors que le support est voué à prendre place dans un lieu public, le droit d'exposition est considéré comme cédé. On ne peut donc pas dire que Gavin attache le droit d'exposition au droit de propriété corporelle. Au contraire, sa vision est d'une unicité absolue. Il mêle le droit moral et le droit patrimonial en une seule et même prérogative ; par ailleurs, il n'établit aucune distinction entre le support et l'œuvre. Le droit de l'auteur s'exerce bien sur l'objet corporel constitutif de l'œuvre. Cela ne remet pas en cause le droit de propriété de l'acquéreur, qui s'exerce en fait sur une autre utilité du bien. Cela explique aussi qu'il lie de façon automatique la cession du droit d'exploitation à celle du support dans certaines hypothèses. Cette conception est compréhensible. Elle se fonde sur la volonté exclusive de l'auteur de communiquer ou non son œuvre. L'aliénation au profit d'un musée ne peut s'interpréter que comme la volonté d'exposer l'œuvre publiquement. Il en va autrement vis-à-vis d'un acquéreur privé. Dans ce cas, l'auteur aura aliéné la jouissance privée et gratuite du bien tout en se réservant la jouissance publique et pécuniaire. Dans le premier cas, les deux auront été cédés par l'auteur du simple fait de la destination publique de l'objet. Cette vision simpliste paraît juste dans la pratique. Mais en théorie, elle se heurte aux prescriptions légales, qui soumettent la cession du droit patrimonial à des conditions spéciales. La cession de l'œuvre à un musée ne peut valoir autorisation générale et absolue de l'exposer. Il faudrait alors retenir une interprétation extensive du contrat de cession du support pour imaginer que celle-ci inclut le droit d'exposition. L'idée a quand même été soutenue par la doctrine et, dans une certaine mesure, par la jurisprudence (*cf. infra.*)

Ces réflexions étaient novatrices pour l'époque et tentaient d'interpréter les dispositions de la loi sous un jour nouveau. Mais il est dommage que Gavin ne s'exprime qu'en des termes généraux, visant les « représentations » plutôt que les « expositions ». Certes, l'assimilation des unes aux autres commençait à être combattue par Desbois. Mais les termes qu'il emploie ne permettent pas de conclure avec certitude sur son opinion. C'est pourquoi il ne définit le droit d'exposition que de façon implicite.

Il en va autrement dans la thèse de Catherine Juvet-Delage, également consacrée au droit moral.

239 - La défense explicite d'un droit d'exposition exclusivement patrimonial - La thèse de Catherine Juvet-Delage est consacrée à l'influence du droit moral sur l'aménagement du droit d'auteur. L'une des idées fortes de son ouvrage est d'exclure toute distinction entre les œuvres littéraires et les œuvres artistiques.

Selon elle, le droit de *propriété littéraire* est équivalent au droit de *propriété artistique*⁹⁹⁶. En adoptant ce raisonnement unitaire, les dispositions de la loi de 1957 devaient

⁹⁹⁶ JOUVET-DELAGE, *op. cit.*, p. 70 et p. 79 ;

logiquement l'amener à envisager le droit d'exposition en matière d'œuvres graphiques et plastiques. La dualité des prérogatives perturbe encore le raisonnement et c'est d'abord sur le terrain du droit moral, et spécialement du droit de divulgation, que la question est envisagée dans ses travaux⁹⁹⁷. Mais son point de vue est beaucoup plus intéressant au niveau des droits patrimoniaux. Juvet-Delage admet dans un premier temps que l'aliénation constitue le mode normal d'exploitation des œuvres d'art, plus que la reproduction ou l'exposition⁹⁹⁸. Mais c'est pour mieux critiquer cette vision traditionnelle, qui ne prend pas en compte la distinction des propriétés. En opposant la loi française à la loi allemande, elle démontre que le droit français n'a pas fait du droit d'exposition un accessoire du droit de propriété corporelle. En effet, le législateur allemand avait pris soin de lier ces deux droits par une disposition expresse, affirmant que l'auteur peut exercer le droit d'exposition tant qu'il n'a pas aliéné le support matériel de l'œuvre. Cette précaution n'a nullement été envisagée par le législateur français⁹⁹⁹. Juvet-Delage reprend ensuite les arguments de Desbois quasiment à la lettre. Le fondement éventuel du droit d'exposition n'est nullement envisagé. Cependant, l'absence de ce droit lui paraît préjudiciable pour les artistes, car il s'agit de l'un des « *droits patrimoniaux pour lesquels les intérêts spirituels et moraux de l'artiste jouent un rôle considérable* » ; elle conclut cette analyse en appelant une réforme législative destinée à combler cette « *malheureuse lacune* »¹⁰⁰⁰.

Cette opinion, bien que peu approfondie dans ses fondements, marque un tournant dans l'évolution du droit d'exposition. En effet, l'auteur a parfaitement assimilé l'harmonisation des droits patrimoniaux qui découle de l'article 29 de la loi. C'est ce qui lui sert de fondement pour argumenter en faveur du droit d'exposition. Par ailleurs, elle a lié les dimensions morale et patrimoniale de l'exposition. L'unicité du droit d'auteur apparaît implicitement au travers de son raisonnement. En l'approfondissant, les distinctions des droits patrimoniaux et du droit moral apparaissent dénuées de fondement.

La thèse de Catherine Juvet-Delage constitue la référence la plus importante des auteurs favorables au droit d'exposition pendant cette période.

240 - La mention sporadique du droit d'exposition - L'idée apparaît dans d'autres travaux, mais de façon beaucoup plus secondaire. Des études consacrées à la propriété artistique y font référence, considérant souvent que le bénéfice de ce droit par les artistes est tout à fait logique. Les auteurs ne prennent même pas le soin d'en rechercher le fondement. Ainsi trouve-t-on une mention du droit d'exposition dans les travaux de Hugo Wistrand, relatifs aux exceptions au droit d'auteur, qui semble admettre l'existence de ce droit dans l'article 27 de la

⁹⁹⁷ JOUVET-DELAGE C., *op. cit.*, p. 94 (relatif à l'affaire *Camoin* : « La survie de son droit moral à l'abandon matériel de ses toiles en tant qu'objets corporels l'autorise à s'opposer à la reconstitution de l'œuvre et son exposition ou sa mise en vente ») ;

⁹⁹⁸ JOUVET-DELAGE C., *op. cit.*, p. 101 ;

⁹⁹⁹ JOUVET-DELAGE, *op. cit.*, pp. 110-111 ;

¹⁰⁰⁰ JOUVET-DELAGE C., *op. cit.*, p. 112 (ajoutant également qu'« en droit français, ce qui n'est pas acquis au propriétaire du corps de l'œuvre demeure sur la tête de l'auteur. L'artiste, à moins de stipulations contraires, se réserve le droit de reproduction et le droit de présentation publique ») ;

loi du 11 mars 1957¹⁰⁰¹. La question fut aussi évoquée en matière architecturale¹⁰⁰², ainsi qu'en matière de peinture¹⁰⁰³.

L'étude que Philippe Vergnaud a consacrée à ce sujet mérite quelques remarques. Cet auteur, grand spécialiste des droits d'auteur en matière de peinture, adopte un point de vue fort intéressant dans sa défense du droit d'exposition. Selon lui, ce droit recouvre autant les dimensions intellectuelles et morales que les dimensions patrimoniales du droit d'auteur. C'est ainsi qu'il rattache le droit d'exposition à la fois au droit de divulgation et au droit patrimonial de représentation. Il ne manque pas de rappeler, à plusieurs reprises, que la distinction des droits de propriété permet à l'artiste d'interdire l'exposition de son œuvre au propriétaire du support matériel. Il ajoute que ce droit persiste en la personne des ayants droit de l'auteur lorsque celui-ci est décédé. La défense ainsi faite au propriétaire vise autant le respect du droit moral (que ce soit pour la divulgation, la paternité ou l'intégrité de l'œuvre) que du droit patrimonial (dès lors qu'il s'agit d'une exploitation de l'œuvre). Cet auteur tire donc toutes les conséquences logiques des dispositions de la loi du 11 mars 1957. Son point de vue conforte la vision d'un droit d'auteur unitaire, le droit d'exposition lui servant d'exemple.

Par ailleurs, il conteste la conception majoritaire de la doctrine en soulignant l'importance que revêt l'exposition pour les œuvres graphiques et plastiques. Ce caractère lui apparaît évident dans la pratique mais aussi du strict point de vue juridique. Selon lui, « *il serait inadmissible que les tableaux, œuvres de l'esprit, ne soient pas compris parmi les œuvres d'art représentées. Il n'est pas en effet de communication plus directe de l'œuvre au public que la présentation publique de l'œuvre originale* ». Cette dernière phrase révèle l'évidence qui découle de l'article 27 de la loi. L'exposition est une communication directe de l'œuvre qui doit être incluse dans le champ du droit de représentation¹⁰⁰⁴. L'exclusion du droit d'exposition proclamée par la doctrine lui apparaît inconcevable pour une autre raison, tenant au droit de reproduction. Sans remettre en cause l'acquis des lois de 1910 et 1957, Vergnaud s'étonne de ce refus, alors que le droit de reproduction, bien qu'incontesté, n'est qu'un « *moyen de communication indirect des œuvres au public, qui déforme nécessairement l'original reproduit* »¹⁰⁰⁵. L'argument est plus discutable, mais révèle de nouveau la spécificité de la *propriété artistique*. A l'inverse des autres types de créations, les œuvres graphiques et plastiques se prêtent difficilement à la reproduction en série. C'est davantage la mise en contact avec l'exemplaire original et souvent unique qui est propre à produire l'effet

¹⁰⁰¹ WISTRAND H., *Les exceptions apportées aux droits de l'auteur sur son œuvre*, Montchrestien, Paris, 1968, p. 23 ;

¹⁰⁰² GUILLOT J., « Les ouvrages d'architecture au regard des lois de propriété artistique », *REDI*, 1965, p. 707 (« En ce qui concerne le droit d'exposer, de reproduire les plans ou les édifices exécutés à partir de ses propres documents, l'auteur a un monopole exclusif et opposable à tous ») ;

¹⁰⁰³ VERGNAUD P., « Les droits du peintre sur son œuvre », *op. cit.*, pp. 263-269 ;

¹⁰⁰⁴ VERGNAUD P., *op. cit.*, p. 265 ; c'est également l'opinion de H. WISTRAND, *ibid.* ;

¹⁰⁰⁵ VERGNAUD P., *ibid.* ;

esthétique. Cela tendrait donc à revaloriser l'exposition comme mode de communication de l'œuvre.

Vergnaud a su imprégner toute la force de la logique dans sa défense du droit d'exposition. Son opinion, comme celle de Juvet-Delage, aura eu le mérite de maintenir une réflexion sur l'existence de ce dernier. Son raisonnement, quasiment « prophétique », anticipe celui que tiendraient les juges bien plus tard.

Dans l'attente, ces derniers n'apportèrent guère de réponse quant à l'existence du droit d'exposition, confortant ainsi la frilosité de la doctrine majoritaire.

B. LE DROIT D'EXPOSITION CANTONNÉ AU DROIT MORAL PAR LA JURISPRUDENCE

241 - La continuité de la jurisprudence antérieure à la loi de 1957 - Les juges ne s'étaient jamais prononcés sur l'exposition qu'en termes de droit moral. Les solutions dégagées sous les lois révolutionnaires furent maintenues à l'époque contemporaine.

La loi nouvelle permit de définir précisément les prérogatives du droit moral. Le droit d'exposition, bien que proposé par certains auteurs, ne fut pas retenu. En l'absence de toute précision, l'exposition devait rester un simple vecteur des atteintes au droit moral, ce qui fut confirmé par la jurisprudence. C'est donc bien la communication de l'œuvre qui permet de constater l'existence d'atteintes portées à l'œuvre¹⁰⁰⁶. Cette considération plaide pour l'assimilation du droit moral au droit patrimonial. Cependant, l'acte même d'exposition était parfois purement ignoré par les juges. L'intérêt de cette jurisprudence est toutefois de démontrer que le droit moral est un droit réel plus qu'un droit de la personnalité¹⁰⁰⁷. En effet, son exercice mobilise nécessairement un objet corporel qui est l'œuvre l'artistique. Cela prouve que le droit d'auteur est indifférent à la nature des œuvres, celles-ci pouvant être corporelles ou non. Par ailleurs, l'obligation de respecter le droit moral de l'artiste fait peser une importante responsabilité sur le propriétaire de l'œuvre alors que celle-ci est de plus en plus vouée à la médiation. L'acheteur devient ainsi une sorte de gérant d'affaires concourant aux intérêts de l'auteur¹⁰⁰⁸.

Cette position sera maintenue, parfois dans des affaires emblématiques, aussi bien pour le droit de divulgation (1) que pour le droit au respect (2) et le droit de paternité (3).

¹⁰⁰⁶ TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *op. cit.*, p. 7 (« A y regarder de près, on s'aperçoit que le droit moral, droit au respect, est une prérogative de caractère répressif. Il s'exerce et n'a lieu de s'exercer que lorsque l'auteur souffre d'une atteinte morale, donc d'un fait accompli, et toujours à l'occasion de la publication de son œuvre. Dans ce sens, on peut dire que le droit moral s'exerce *a posteriori*, au cours de la carrière de l'œuvre. ») ;

¹⁰⁰⁷ EDELMAN B., « Le droit moral dans les œuvres artistiques », *op. cit.*, p. 264 ;

¹⁰⁰⁸ EDELMAN B., *op. cit.*, pp. 265-266 ;

1. L'exposition et le droit de divulgation

242 - L'exposition préalable à la vente assimilée à la divulgation - La problématique du rapport entre l'exposition et le droit de divulgation est ancienne. Elle allait ressurgir dans la jurisprudence ultérieure à la loi du 11 mars 1957. Les solutions furent rendues sur le fondement de l'ancienne législation. Certaines juridictions tentèrent toutefois d'appréhender les nouvelles dispositions légales.

Tel est le cas pour le dernier volet de l'affaire *Bonnard*, qui s'est joué lors de l'arrêt de la Cour d'appel d'Orléans du 18 février 1959¹⁰⁰⁹. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer cette affaire, qui met en lumière la spécificité des œuvres graphiques et plastiques. L'intérêt de cet arrêt est d'établir une distinction fondée sur la divulgation des œuvres. Les juges admirent que « l'exposition en vue de la vente » pouvait être considérée comme un mode de divulgation. Cette assimilation est logique pour une grande partie de la doctrine depuis la fin du dix-neuvième siècle. Elle lie le sort du support matériel à celui des droits patrimoniaux portant sur l'œuvre. Nous renvoyons aux développements précédents relatifs au rapport entre divulgation et patrimonialisation de l'œuvre.

Mais la Cour a employé une expression pour le moins ambiguë. Elle mêle deux prérogatives de l'artiste bien différentes : le droit d'exposition et le droit de disposer du support de l'œuvre. L'une relève de la propriété incorporelle, l'autre de la propriété corporelle. Cette dernière conserve une position dominante dans l'esprit des juges. L'exposition n'est conçue qu'en vue de la vente et non pour elle-même. L'acte de divulgation est concomitant à un acte de disposition. L'indivisibilité de l'œuvre et du support apparaîtra encore dans d'autres décisions.

243 - Exposition-divulgation et sort de l'objet corporel - Une problématique connexe a été étudiée dans une autre affaire célèbre, concernant cette fois-ci le fonds « Vollard ». Il s'agit d'un autre arrêt de la Cour d'appel d'Orléans, en date du 17 mars 1965¹⁰¹⁰.

L'un des tableaux inachevés avait été cédé à Vollard, qui le revendit à son tour à un autre confrère, expert en œuvres d'art. Celui-ci décida d'exposer l'œuvre dans sa galerie, après y avoir ajouté une fausse signature du peintre. Rouault décédant peu après avoir déposé plainte, ses héritiers assignèrent ledit marchand pour violation du droit moral et demandèrent la remise du tableau litigieux. L'atteinte au droit de paternité et au droit de divulgation aurait pu paraître évidente. L'affaire sera portée jusque devant la Cour de cassation, qui renverra à la Cour d'appel d'Orléans. Interrogée sur l'atteinte au droit moral, la Cour se contenta d'affirmer que l'œuvre inachevée n'avait pu intégrer le patrimoine de ses acquéreurs successifs, dès lors que l'artiste avait réservé, de son vivant, le droit de repentir. Il ne s'était donc pas dessaisi du tableau litigieux, quand bien même le support fut transféré au profit du premier possesseur. Les répercussions de l'affaire *Rouault c./ Vollard* apparaissaient nettement dans cet arrêt. Les

¹⁰⁰⁹ CA Orléans, 18 février 1959, *Bowers c./ Bonnard et a.*, D., 1959, pp. 440-445, note H. DESBOIS ; *JCP-G*, 1959, II, n° 11141, note A. WEILL ; *RIDA*, n° 23, avril 1959, pp. 67-71 ;

¹⁰¹⁰ CA Orléans, 17 mars 1965, *Rouault c./ Petrides*, *Gaz. Pal.*, 21-23 juillet 1965, *Jurisprudence*, pp. 45-46 ;

œuvres n'avaient pu intégrer le patrimoine de Vollard, puisqu'elles n'étaient pas « détachées de la personne » de Rouault (dans une optique personnaliste). C'est ce qui a permis à ses ayants droit de s'opposer à la diffusion publique de l'œuvre et de réclamer la remise du support. C'est à bon droit que les juges ordonnèrent la restitution dudit tableau aux héritiers du peintre. Cette solution démontre encore que le sort du support matériel est dépendant de l'exercice des droits intellectuels de l'auteur.

L'arrêt est cependant grevé d'un grand paradoxe. En effet, les juges n'ont point déterminé à quel moment s'opérait la patrimonialisation. Tout juste ont-ils mentionné que « *l'œuvre d'art ne peut entrer dans le commerce que du jour où son créateur s'en est dessaisi librement par un acte discrétionnaire qui la livre au public, c'est-à-dire par l'exercice du droit de divulgation, attribut essentiel du droit moral* ». La divulgation et la patrimonialisation semblent donc concomitantes dans l'esprit des juges, y compris pour le support matériel. L'achèvement de l'œuvre n'est pas suffisant, eu égard à la destination publique de l'acte de divulgation. L'exposition apparaît alors comme l'acte de divulgation par excellence. Comment se fait-il qu'aucune violation du droit de divulgation n'ait été relevée par la Cour d'appel ? Peut-être les juges ont-ils estimé cette question surabondante, l'œuvre n'étant à la base pas détachée de la personne de l'auteur. C'est finalement ce lien que préserve le droit moral. L'impact de l'exposition sur l'exercice des droits de l'auteur fut donc totalement ignoré. Ces difficultés persistantes sont une nouvelle preuve de la spécificité de la *propriété artistique*, pour laquelle la distinction entre le matériel et l'intellectuel est sans portée. Cette spécificité a été relevée dans l'arrêt de la Cour d'appel d'Orléans. En effet, la portée de la solution est plus intéressante au niveau du rapport entre le droit d'auteur et le droit commun des biens.

La solution appliquée par les juges remet en cause la règle de l'article 2279 du Code Civil selon lequel « En fait de meubles, possession vaut titre ». Le possesseur de bonne foi pourra être contraint de remettre l'œuvre, dès lors qu'elle est inachevée, donc non divulguée. Ce constat démontre le caractère fictif de la distinction entre propriété corporelle et propriété incorporelle¹⁰¹¹. Le droit moral et la possession s'exercent de façon concurrente sur le même bien. Il en serait de même en matière de propriété.

244 - La distinction entre le sort de l'objet corporel et celui du droit patrimonial - L'affaire *Picabia* marquera un nouveau recul à ce niveau, en réservant au support un sort différent des droits patrimoniaux¹⁰¹². Saisie de nouveau d'une question relative au sort des œuvres non divulguées d'un auteur décédé, la Cour affirma que « *la loi générale n'établit*

¹⁰¹¹ PARISOT B., « Le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence française depuis la mise en vigueur de la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 49, avril 1966, pp. 125-129 (affirmant, de façon contradictoire, que : « la propriété de l'objet matériel lui-même est transférée, mais l'œuvre d'art, d'essence intellectuelle, ne l'est pas puisque l'auteur n'a pas encore fait usage de son droit de divulgation : il en découle – l'œuvre et l'objet qui lui sert de support étant indivisibles – que la règle de l'article 2279 est mise en échec : la chose mobilière peut donc, dans ce cas, être revendiquée même entre les mains d'un acquéreur de bonne foi. ») ;

¹⁰¹² C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 juin 1971, *Dame Mohler c./ Cons. Picabia*, *RIDA*, n° 70, octobre 1971, pp. 122-135 ; *D.*, 1971, *Jurisprudence*, pp. 585-590, concl. R. LINDON ; *Gaz. Pal.*, 1971, II, pp. 702-703 ;

aucune distinction permettant d'écarter de son application l'œuvre picturale et les avantages pécuniaires attachés à sa vente ou à son exploitation ».

Elle cassera l'arrêt rendu par la Cour d'appel de Paris¹⁰¹³ et décidera que toutes les œuvres produites et achevées par Picabia pendant le mariage tombaient dans la communauté conjugale. *A fortiori*, cela voulait dire qu'elles intégraient le patrimoine commun dès leur conception. La Cour d'appel d'Orléans, saisie sur renvoi, s'inclinera, niant ainsi la solution qu'elle avait rendue dans l'affaire Bonnard¹⁰¹⁴. L'idée semble conforme aux nouvelles dispositions légales, qui affirment que la patrimonialisation de l'œuvre naît de sa conception. La divulgation serait donc sans incidence sur le régime juridique du support matériel comme sur celui des droits patrimoniaux. A ce stade, cette patrimonialisation est logique, puisque le support *est* l'œuvre. Cependant, le législateur a commis une imprécision dont la Cour de cassation tire les conséquences en matière de communauté conjugale. En effet, selon l'article 25 de la loi du 11 mars 1957, seuls les droits patrimoniaux constituent des biens propres ; tout le reste tombe dans la communauté. L'attendu de principe de la Cour de cassation interprète *a contrario* cet article. La Cour vise l'œuvre picturale et les produits de sa vente ou de son exploitation, soit tout ce qui n'est pas visé par la loi spéciale¹⁰¹⁵. Par conséquent, le support reste soumis au droit commun des biens et des régimes matrimoniaux. La doctrine actuelle ne cesse de s'opposer à cette solution¹⁰¹⁶. Cette digression est utile pour comprendre comment l'exercice du droit d'auteur en matière artistique reste perturbé par une distinction qui n'a finalement pas lieu d'être. L'œuvre graphique et plastique est un bien corporel pouvant donner lieu à deux droits de propriété distincts, chacun portant sur une utilité différente de la chose. Au stade initial, ces deux droits ne font qu'un pour l'auteur. Il serait donc plus logique que l'œuvre soit considérée comme un bien propre¹⁰¹⁷. L'objet matériel est nécessaire à l'exercice du droit patrimonial qui lui est attaché. Celui-ci survit au dessaisissement du support, notamment au niveau de l'exposition.

En l'absence de toute précision, celle-ci redeviendrait un mode de divulgation comme un autre. Simplement, elle ne marque nullement la patrimonialisation de l'œuvre, qui lui est préexistante. C'est la conclusion que nous devons tirer de cette jurisprudence si contradictoire.

¹⁰¹³ CA Paris, 24 mai 1969, *Gaz. Pal.*, 1969, II, pp. 240-242 ; *RTD-Civ.*, 1970, pp. 564-567, obs. NERSON ;

¹⁰¹⁴ CA Orléans, 13 novembre 1975, *Dame Martinez-Picabia et a. c./ Dame Mohler et a.*, *JCP*, 1976, II, n° 18349, obs. BOURSIGOT ; *RTD-Civ.*, 1976, pp. 544-545, obs. NERSON ;

¹⁰¹⁵ MAZEAUD H., *op. cit.*, p. 141 ;

¹⁰¹⁶ CARON C., *op. cit.*, pp. 164-165 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 405-408 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 135 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 215-220 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 225-226 ;

¹⁰¹⁷ NERSON O., Obs. sur CA Orléans, 13 novembre 1975, *Dame Martinez-Picabia et a. c./ Dame Mohler et a.*, *RTD-Civ.*, 1976, p. 566 ;

2. L'exposition et le droit au respect

245 - L'exposition implicitement visée comme vecteur du droit au respect - D'autres décisions ont pu appréhender l'exposition sous l'angle du droit au respect. En tant que mode de communication, elle apparaît de façon indéniable comme la source des atteintes qui peuvent être portées à l'œuvre. Pourtant, les juges n'y accordèrent que peu d'intérêt.

Ainsi en est-il pour le réfrigérateur de Bernard Buffet, dont la Cour d'appel de Paris et la Cour de cassation eurent à connaître dans des arrêts du 30 mai 1962 et du 6 juillet 1965¹⁰¹⁸. Ledit réfrigérateur avait été vendu par l'artiste. Son nouveau propriétaire l'avait découpé en six morceaux différents afin de multiplier ses gains en les revendant séparément. L'un des panneaux fut effectivement exposé et mis en vente. L'exposition fut considérée comme le fait générateur de l'atteinte au droit moral, puisque l'œuvre était présentée au public après avoir subi des altérations. Les premiers juges n'ont pas manqué de souligner qu'une œuvre mutilée ne saurait être reproduite, mise en vente ou exposée publiquement¹⁰¹⁹. L'auteur perdrait ainsi toute chance de pouvoir user d'un de ces procédés pour communiquer son œuvre. L'idée sera reprise par la Cour d'appel de Paris mais sera abandonnée par la Cour de cassation. Celle-ci s'est davantage focalisée sur la seule mutilation matérielle de l'œuvre, indépendamment de sa communication au public. L'exposition n'y est visée qu'à titre surabondant, pour confirmer l'atteinte au droit moral de l'auteur.

Dans d'autres affaires, les juges ne prirent même pas la peine de mentionner l'exposition comme fait générateur de cette atteinte. Ainsi en est-il dans l'affaire qui opposa Dubuffet à la Régie Nationale des Usines Renault, s'agissant d'une œuvre d'architecture. Celle-ci fut laissée inachevée par le constructeur. Par sa nature même, l'œuvre se trouvait exposée de façon permanente au public. La Cour de cassation cassa l'arrêt d'appel pour n'avoir pas caractérisé l'atteinte au droit moral de l'auteur, sans plus de précision¹⁰²⁰.

246 - Le contexte d'exposition insusceptible de constituer une atteinte - Il arriva encore que l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre soit niée par les juges, bien qu'elle fut exposée au public.

Tel fut le cas dans l'affaire *Dali*, dont la solution fut vivement critiquée par la doctrine. L'artiste avait conçu plusieurs décors et costumes pour la représentation d'un opéra-ballet. Plusieurs costumes avaient été dupliqués et ajoutés aux premiers sans son autorisation, ce dont se plaignit le célèbre peintre. L'un des moyens présentés en appel puis en cassation était d'une logique imparable : « *le créateur de décors et costumes peut, en vertu de son droit moral, s'opposer à ce que son œuvre soit offerte à la vue du public dans des conditions*

¹⁰¹⁸ CA Paris, 30 mai 1962, *Bernard Buffet c./ Fersing, D.*, 1962, Jurisprudence, pp. 570-576, note H. DESBOIS ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 juillet 1965, *Fersing c./ Bernard Buffet, RIDA*, n° 47, septembre 1965, pp. 221-222 ;

¹⁰¹⁹ TGI Seine, 3^{ème} Ch., 7 juin 1960, *D.*, 1962, Jurisprudence, p. 571 ;

¹⁰²⁰ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 8 janvier 1980, *Dubuffet c./ Régie Nationale des Usines Renault, D.*, 1980, Jurisprudence, pp. 89-91, note B. EDELMAN ;

propres à donner une image inexacte de sa pensée ». Mais la Cour d'appel de Paris¹⁰²¹ comme la Cour de cassation¹⁰²² refusèrent d'y voir une atteinte au droit au respect et au droit de paternité.

D'autres jugements et arrêts furent rendus sous l'égide de la loi de 1957 en matière de droit au respect. L'exposition n'y est jamais envisagée comme un possible objet du droit d'exploitation¹⁰²³. Au mieux apparaît-elle comme un élément du droit de destination¹⁰²⁴, avec les limites que nous venons de mentionner. L'atteinte au droit au respect fut aussi portée devant les juridictions administratives, précisément devant le Tribunal administratif de Grenoble, le 18 février 1976, s'agissant d'une œuvre exposée en permanence dans un lieu public et qui fut retirée par la commune du fait de son délabrement avancé¹⁰²⁵. Cette affaire s'insère dans la continuité de l'affaire *Sudre*, que nous avons déjà rencontrée, si ce n'est qu'elle lui apporte des limites. En effet, l'atteinte à l'intégrité n'a pas été retenue, l'œuvre étant faite de matériaux dégradables, ce qui fait que l'auteur ne pouvait ignorer qu'une exposition prolongée aux intempéries précipiterait leur dégradation. L'impératif de sécurité publique a donc primé sur le droit moral de l'auteur.

Ces différentes solutions ne faisaient que reprendre la conception classique de la jurisprudence. Il ne s'agit donc pas d'une prérogative autonome du point de vue du droit de *propriété artistique*. Le droit au respect est donc insuffisant pour cerner la nature de l'acte d'exposition. Tout au plus permet-il de mettre en évidence le lien intime qui relie l'auteur à son œuvre.

Celle-ci restait appréhendée sous l'angle exclusivement matériel, indépendamment de sa communication au public sous une forme inexacte.

3. L'exposition et le droit de paternité

247 - L'omission du nom de l'artiste lors de l'exposition de ses œuvres - Le droit de paternité fut également mis en cause par des expositions litigieuses.

Il en fut question dans une affaire portée devant la Cour d'appel de Paris, le 29 octobre 1957¹⁰²⁶, puis devant la Cour de cassation, le 13 janvier 1961¹⁰²⁷. Ces décisions ont été rendues

¹⁰²¹ CA Paris, 11 mai 1965, *Salvador Dali c./ Béjart et a.*, D., 1967, Jurisprudence, pp. 555-558, note A. FRANÇON ;

¹⁰²² C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 mars 1968, *Salvador Dali c./ Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles*, D., 1968, Jurisprudence, pp. 382-383 ;

¹⁰²³ TGI Paris, 3^{ème} Ch., 13 mars 1973, *Mlle Jeanne Bernard-Rousseau c./ Galeries Lafayette*, RIDA, n° 82, octobre 1974, pp. 160-166 ; CA Paris, 1^{ère} Ch., 25 novembre 1980, *Roger Bezombes, ADAGP c./ M. L'Huillier et a.*, RIDA, n° 108, avril 1981, pp. 162-164 ;

¹⁰²⁴ TGI Paris, 3^{ème} Ch., 14 mai 1974, *Scrive c./ Soc. Rennes Alma et a.*, RIDA, n° 84, avril 1975, pp. 219-223 ; CA Paris, 25^{ème} Ch., 10 juillet 1975, *Philippe Scrive c./ SCI du Centre Commercial Rennes Alma*, RIDA, n° 91, janvier 1977, pp. 114-122 ;

¹⁰²⁵ TA Grenoble, 18 février 1976, *Sieur Roussel c./ Ville de Grenoble*, RIDA, n° 91, janvier 1977, pp. 116-122, note A. FRANÇON ;

¹⁰²⁶ CA Paris, 4^{ème} Ch., 29 octobre 1957, *Lambert c./ Dame Meyer*, Ann., 1958, pp. 205-208 ;

sur le fondement de la législation révolutionnaire. Elles n'ont fait que rappeler les solutions admises depuis le dix-neuvième siècle. Le litige remontait à l'exposition de reliures artistiques dans la vitrine d'un magasin. Les reliures étaient présentées sans le nom de leur auteur et leurs conditions de présentation laissaient penser que le propriétaire du magasin les avait réalisées lui-même. L'auteur agit légitimement pour faire respecter son droit de paternité. Après un jugement de première instance défavorable à l'artiste, l'arrêt de la Cour d'appel, confirmé par la Cour de cassation, fit droit à sa demande et proposa une formule de principe : lorsque « *le droit de propriété d'une œuvre d'art se trouve par l'effet du contrat de vente transféré du patrimoine de l'artiste dans celui de l'acquéreur* », celui-ci « *peut en disposer à son gré en l'exposant en public* ». Notons la grande sagesse de cette formule qui fait référence au « droit de propriété » corporelle, seul bien valablement opposable au « droit de reproduction ». Le défendeur se fondait d'ailleurs sur le droit commun pour justifier sa liberté d'user et disposer des reliures à sa guise, notamment en les exposant. Mais les juges d'appel ont rappelé que la liberté d'exposer l'œuvre ne s'exerce que sous réserve du respect du droit moral de l'auteur. Le droit à la paternité venait de faire l'objet d'une définition dans l'article 6 de la loi du 11 mars 1957. Cette affaire n'apportait rien de plus à l'interprétation du droit positif. Elle maintenait la conception que nous avons déjà étudiée, à savoir que l'exposition ne peut être qu'un objet du droit moral de l'auteur. Elle n'est qu'un vecteur des atteintes portées à l'œuvre. L'application « négative » du droit moral démontre que l'exposition restait assimilée au droit de propriété corporelle de l'œuvre. L'arrêt du 29 octobre 1957 a clarifié les choses avant que la loi nouvelle n'entre en vigueur l'année suivante. L'argument de Desbois était implicitement suivi par les juges.

Indissociable du droit moral, l'exposition n'est toutefois jamais considérée comme l'objet d'un droit subjectif. La jurisprudence postérieure à la loi de 1957 ne parvenait donc pas à dégager le droit d'exposition, pourtant bien réel de ce point de vue. La véritable assise du droit d'exposition ne pouvait reposer que sur le droit patrimonial. Ce n'est que lors de l'exercice des droits d'exploitation que les éléments du droit moral peuvent être mis en cause. Cela confirme de nouveau l'unicité de la prérogative conférée à l'auteur. Cette donnée était encore manquante à l'époque, car l'idée d'exploiter une exposition n'était pas encore apparue dans la pratique. Il fallait encore que la notion de représentation soit élargie. Celle-ci continuera d'évoluer sous l'impulsion de la jurisprudence. Les juges appliquèrent très logiquement les dispositions de la loi du 11 mars 1957. C'est ainsi que le droit de représentation sera reconnu aux auteurs d'œuvres graphiques et plastiques au niveau de la télédiffusion¹⁰²⁸. Cette solution constitue un prolongement logique de la jurisprudence rendue en matière cinématographique. Le droit patrimonial est explicitement conféré aux artistes lorsque leurs œuvres ont fait l'objet d'une communication télévisuelle. Cette reconnaissance

¹⁰²⁷ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 janvier 1961, *Jacques Lambert c./ Dame Thérèse Meyer*, Bull., I, n° 75, p. 61 ;

¹⁰²⁸ TGI Paris, 3^{ème} Ch., 31 mars 1969, *Dame Luthi c./ Editions Jacobs*, RIDA, n° 62, octobre 1969, pp. 248-250 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 13 février 1981, *F. Pagos c./ SNT française TFI*, RIDA, n° 112, avril 1982, pp. 126-129 ; CA Paris, 17 décembre 1986, *SA Télé 2000 c./ Verlinde, D.*, IR, p. 20 ; RIDA, n° 136, avril 1988, pp. 152-155 ;

impliquera de « remonter » jusqu'à l'acte initial de communication directe de l'œuvre qui est l'exposition (*cf. infra.*).

248 - La reproduction non autorisée d'une œuvre exposée en public - L'opposition entre l'exposition et la reproduction a parfois pu être soulignée par les juges, ce qui devait plus tard amener à rechercher un fondement pour la première. Il en fut question dans un arrêt de la Cour d'appel de Paris, en date du 23 mai 1956¹⁰²⁹, qui intéresse également le droit de paternité.

L'affaire portait sur l'exposition de modèles de meubles dans un Salon des arts ménagers. Ces modèles furent photographiés et publiés dans une revue sans l'autorisation de leurs auteurs, et sans que leurs noms soient mentionnés. Suite à un jugement de première instance défavorable aux créateurs, les juges d'appel se sont contentés de réaffirmer une solution classique : « *l'exposition d'une création artistique dans un lieu public [...] n'entraîne pas l'abandon par l'auteur d'une partie quelconque de ses droits* ». En l'espèce, l'atteinte au droit de reproduction fut dûment constatée et sanctionnée par la Cour d'appel. Cette distinction entre l'exposition et l'exercice du droit de reproduction était déjà universellement admise par les juges. Le jugement du Tribunal de commerce de Mirecourt, rendu en 1924, et l'arrêt de la Cour d'appel de Rabat, de 1955, en constituent les meilleurs exemples. L'arrêt de 1956 n'apporte aucune innovation en soi. Il s'inscrit dans la continuité d'une jurisprudence séculaire. Simplement, il contribuait à isoler davantage l'exposition, contribuant à la considérer comme un mode de communication directe des œuvres au public.

La doctrine ne semblait guère sensible à toutes ces jurisprudences. Il faudra attendre la poussée des professionnels du secteur et la réaction de la sphère politique avant que les choses évoluent de nouveau. C'est ce qui allait arriver avec le vote de la loi du 3 juillet 1985.

SECTION 2 – LA RECONNAISSANCE IMPLICITE DU DROIT D'EXPOSITION DANS LA LOI DU 3 JUILLET 1985

249 - L'exposition au cœur de mutations sociales, économiques et juridiques - En dépit des positions doctrinales, l'intérêt pour le droit d'exposition allait connaître un second souffle, pour aboutir à une véritable consécration (*cf. § 3*). Les raisons de cette évolution sont simples.

Elles tiennent aux changements intervenus dans la vie des œuvres d'art pendant la deuxième moitié du vingtième siècle. L'exposition a été appréhendée comme matériau dans le processus de création et de distribution des œuvres. Expérimentée pendant la première partie du vingtième siècle, elle occupe depuis les années soixante une place considérable, autant dans le mode de production que dans le mode de consommation des arts graphiques et plastiques¹⁰³⁰. Un véritable « réseau de distribution » est ainsi apparu, alliant des acteurs privés

¹⁰²⁹ CA Paris, 4^{ème} Ch., 23 mai 1956, *Soc. Galeries Lafayette c./ Soc. Editions Réaumur*, *Ann.*, 1956, pp. 225-227 ;

¹⁰³⁰ COUDERC S., « L'exposition comme œuvre », in DEOTTE J.-L. et HUYGUE P.-D. (dir.), *Le jeu de l'exposition*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 21 ;

et publics, permettant de renouveler la présentation publique des œuvres. L'exposition est devenue une entité à part entière ; son impact est si fort qu'elle prime sur les expôts, les objets ou œuvres qui la constituent¹⁰³¹. Ce « *phénomène du développement de l'esthétique* » produit une « *crystallisation des problèmes juridiques* »¹⁰³². Mais la prise de conscience de toutes ces évolutions a été tardive pour les juristes. Nul ne songeait à un quelconque droit d'exposition, entendu comme un droit à rémunération. Pourtant, l'exposition n'en reste pas moins un acte essentiel dans la vie de toute œuvre graphique ou plastique, que celle-ci soit conceptuelle ou traditionnelle, qu'elle circule ou non sur le marché de l'art.

Une première revendication finit par éclore, à la fin des années 70. Il s'agit du fameux *droit de monstration*. Bien que le projet soit resté « officiellement » sans suite, il marque une nouvelle étape dans les réflexions menées sur le droit d'exposition. L'analyse de ses fondements sociologiques et économiques démontre son intérêt pour les artistes mais aussi ses controverses (§ 1).

C'est surtout dans le domaine politique que les changements allaient être décisifs. L'alternance au pouvoir, en 1981, marque un renouvellement de l'implication dans le secteur de la culture et de l'art. De nouveaux projets, de nouvelles revendications et de nouvelles espérances voient le jour¹⁰³³. L'existence du droit d'exposition fut ainsi mise en cause et débattue lors du vote de la loi du 3 juillet 1985. Si anodins que puissent paraître les débats, ceux-ci seront pourtant d'une grande importance pour la reconnaissance du droit d'exposition. En dépit d'âpres contestations, un consensus semble s'être implicitement établi sur l'existence de ce droit patrimonial. Il sera toutefois écarté de la réforme (§ 2).

§ 1. LE DROIT DE MONSTRATION, PREMIÈRE PROPOSITION FORMALISÉE EN FAVEUR D'UN NOUVEAU DROIT PATRIMONIAL

250 - Le droit de monstration, une nouvelle aspiration des artistes - L'expression barbare de « droit de monstration » fit son apparition à la fin des années soixante-dix.

Elle fut employée pour la première fois par un rapport d'études relatif à la condition des artistes. Ce rapport fut réalisé sous la direction de Jean Cahen-Salvador et fut rendu au Ministre de la Culture en 1978¹⁰³⁴. Il proposait d'établir un nouveau droit patrimonial dont l'objet serait l'exposition des œuvres graphiques et plastiques (A). Le rapport prend acte des

¹⁰³¹ GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, PUF, Paris, 2009, pp. 10-11 ;

¹⁰³² GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 11 ;

¹⁰³³ DE SAINT-PULGENT M. *Le Gouvernement de la culture*, Gallimard, Paris, 1999, pp. 81-87 ; RIGAUD J., *Libre culture*, Gallimard, Paris, 1990 (« Un nouveau style, un discours généreux, une volonté d'élargir le champ de la culture, un budget en hausse, de grands projets, une manière de coller à l'évènement et de saupoudrer de culture toute l'actualité : tout cela n'a pas seulement plu à l'opinion, mais a suscité une espérance. ») ;

¹⁰³⁴ CAHEN-SALVADOR J. (dir.), *Pour une nouvelle condition de l'artiste*, La Documentation Française, 1978, 97p. ;

changements intervenus dans les modes de production et de consommation artistiques, où l'exposition est devenue un moyen privilégié de transmission de l'œuvre au public. Sa nature est cependant ambivalente, partagée entre le marché de l'art et le champ artistique (B). Ces évolutions impliquent de nouvelles conditions économiques dans l'exploitation des œuvres. L'auteur devrait normalement pouvoir en tirer des bénéfices, s'agissant d'un acte essentiel dans la vie de ses œuvres. C'est pourquoi la reconnaissance du droit d'exposition apparaît fondée sur le plan économique. Elle se heurte cependant à d'autres intérêts, notamment ceux des intermédiaires chargés de l'organisation des expositions (C).

A. LA CONDITION DES ARTISTES, NOUVELLE PRÉOCCUPATION DES POUVOIRS POLITIQUES

251 - Le rapport édifiant de Jean Cahen-Salvador - Le rapport *Pour une nouvelle condition de l'artiste* est le premier et seul document officiel français à mentionner le droit de monstration. Peu d'informations nous sont données sur l'origine et les motivations de ce rapport. Un état des lieux devait être fait sur la condition des artistes ; des propositions de réformes devaient logiquement en être tirées. Ainsi l'annonçait le Ministre de l'époque, Jean-Philippe Lecat, lors de la réception dudit rapport¹⁰³⁵.

Le rapport Cahen-Salvador est un document précieux, en tant que relais des aspirations formulées par différents groupes de pression dans les milieux artistiques. Ces derniers constituent une source d'information et de légitimité pour le législateur, le droit d'auteur étant même prédisposé à ce type d'échanges¹⁰³⁶. Les membres du groupe de travail ont su mobiliser les opinions et propositions d'un large panel de personnalités, incluant des « *artistes invités soit à titre personnel, soit en tant que représentants de Syndicats ou d'Associations d'artistes, des présidents de Salons, des critiques d'art, des Conservateurs de Musées, des responsables d'organismes culturels, des directeurs de Galeries* ». Leurs comptes rendus permettent d'appréhender la condition juridique des artistes. Un grand nombre de sujets sont évoqués, afin de déterminer s'ils disposent d'un véritable statut. Outre une tentative de définition de l'artiste professionnel et de son atelier, le rapport contient des éléments relatifs aux subventions dont ils peuvent être bénéficiaires, à l'exercice des droits patrimoniaux, aux commandes publiques, au marché de l'art, ainsi qu'à diverses dispositions fiscales et administratives. Nous nous concentrerons uniquement sur les droits patrimoniaux, eu égard à l'objectif que nous poursuivons. Le contenu même de ce rapport témoigne d'un certain souci à l'égard des artistes, dont la situation est finalement mal connue. Les statistiques qui y figurent sont considérées comme douteuses. Rares sont en effet les véritables artistes professionnels, la majorité étant des amateurs. Les études se compliquent du fait de la multiplicité des points de vue, international et professionnel pour certains, national et amateur pour d'autres.

¹⁰³⁵ LECAT J.-P., lettre à J. CAHEN-SALVADOR, in *Pour une nouvelle condition de l'artiste*, *ibid.* ;

¹⁰³⁶ LAPOUSTERLE J., *L'influence des groupes de pression sur l'élaboration des normes – Illustration à partir du droit de la propriété littéraire et artistique*, Dalloz, Paris, 2009, pp. 18-27 et pp. 56-59 ;

De manière générale, le groupe de travail déplore l'absence d'une structure propre à fédérer les artistes et les associer à la politique culturelle¹⁰³⁷. Les comptes-rendus et propositions du rapport n'en sont que plus précieux, car le travail effectué par le groupe a permis de mettre en contact les artistes avec la sphère politique. C'est ainsi que certaines revendications ont pu être mises en évidence, notamment en ce qui concerne le droit d'exposition publique, appelé dans le rapport « droit de *monstration* ».

252 - Le droit de monstration, instrument économique et juridique - La nécessité de ce droit est évidente pour les rédacteurs du rapport.

Les raisons invoquées sont simples et nous les avons déjà examinées : prendre acte du développement des expositions temporaires à vocation strictement culturelle et artistique. Selon les rapporteurs, celles-ci prennent place grâce à « *une multiplicité de circuits de diffusion de l'art, lesquels n'ont pas pour finalité la vente mais la mise en contact des œuvres et des publics de plus en plus vastes* » ; les institutions culturelles en cause « *considèrent l'œuvre d'art comme un "service" rendu à la collectivité* »¹⁰³⁸. A ce niveau, ce sont essentiellement les institutions publiques qui sont visées. Sans nier l'existence et l'importance des galeries privées, les rapporteurs cantonnent le rôle de celles-ci au circuit traditionnel, où la vente de l'œuvre reste l'acte principal d'exploitation. L'exposition dans une galerie permet simplement d'augmenter la côte de l'artiste. Cette valorisation vaut comme un dédommagement pour les expositions organisées. Nous retrouvons là le système qui s'est enraciné depuis le dix-neuvième siècle. Parallèlement à ces circuits séculaires, les institutions culturelles font de l'exposition, non plus un moyen, mais une véritable fin en soi. C'est là que réside l'innovation pour les artistes.

Ce sont donc les mutations survenues dans le mode de consommation des œuvres qui ont motivé la proposition du groupe de travail. La place de l'exposition dans la production n'est apparue qu'à un titre secondaire, même si l'essentiel des propositions concerne avant tout l'art contemporain. Cette double évolution commence donc à être appréhendée par le droit dans ses différentes dimensions. Le lien avec le droit moral ne suffisait plus pour caractériser le droit d'exposition. C'est maintenant sur le terrain de l'exploitation que le droit d'exposition commence à être envisagé. La valeur pécuniaire est caractéristique de tout droit patrimonial. C'est cette valeur qui fut perçue par les membres du groupe de travail. Selon eux, le développement des expositions temporaires permet d'envisager un nouveau mode de rémunération des artistes. Toute diffusion au public serait ainsi visée, et particulièrement la monstration, entendue comme « *l'exposition d'œuvres qui ne sont pas destinées à la vente* ». Le droit d'exposition est ainsi un bien au sens propre du terme.

Ce bien devait nécessairement intégrer le patrimoine de l'auteur. Les rapporteurs ajoutent, pour asseoir leur argument, que ce droit peut être « *défini dans le cadre de ce que la loi de 1957 sur le droit d'auteur reconnaît au titre du "droit de représentation"* ». Il n'y a nul

¹⁰³⁷ Pour une nouvelle condition de l'artiste, op. cit., pp. 4-7 ;

¹⁰³⁸ Pour une nouvelle condition de l'artiste, op. cit., pp. 36-37 ;

besoin d'approfondir davantage les fondements de ce raisonnement pour en vérifier l'exactitude. Enfin, ils prennent soin de distinguer la rémunération due au titre de l'exposition de celle qui résulte du prêt, ce deuxième cas reposant sur la propriété corporelle.

253 - Une nouvelle source de réflexions pour le droit d'exposition - Le droit de *monstration* est donc considéré comme une proposition valide, permettant d'améliorer le statut des artistes et d'adapter leur situation aux évolutions des pratiques artistiques. Il s'agit de la proposition la plus aboutie d'un droit patrimonial ayant l'exposition pour objet. Le fondement légal y est clairement exposé, celui-là même qui faisait défaut à Vaunois en son temps.

Une sous-proposition est également formulée, afin de prendre en compte l'aspect créatif des expositions. Le rapport suggère de valoriser les manifestations où « *des œuvres inédites sont conçues en fonction directe avec une situation locale ou particulière et, par voie de conséquence, avec un public, celui qui fréquente telle galerie ou telle Maison de la Culture, ou même la population générale d'un territoire donné* »¹⁰³⁹. L'idée principale de cette proposition est de faire de l'exposition un véritable acte de création dont l'auteur pourra tirer profit. Elle prend acte de l'évolution des modes de création.

Le rapport rendu par Jean Cahen-Salvador allait être le point de départ des réflexions modernes relatives au droit d'exposition. Malheureusement, sa portée ne se remarquera que bien plus tard, lorsqu'il allait être cité comme référence pour le statut des artistes. Néanmoins, ce rapport servira à divers groupes de pression et aura une influence certaine sur les travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985.

Avant d'examiner cette étape cruciale, il est nécessaire de comprendre les fondements du droit d'exposition, telle qu'il fut perçu dans le rapport Cahen-Salvador.

B. LE DÉVELOPPEMENT DE L'EXPOSITION COMME MODE DE PRODUCTION ET DE CONSOMMATION DES ŒUVRES

254 - Le développement de l'exposition comme media - L'exposition est un acte d'exploitation devenu fondamental dans la vie des œuvres. Il importe d'expliquer cette évolution pour comprendre les enjeux gravitant autour du droit de monstration.

Elle s'explique essentiellement par la « dématérialisation » des arts graphiques et plastiques qui s'exprime notamment dans l'art contemporain¹⁰⁴⁰. Celui-ci « *n'a de définition que négative puisqu'il consiste essentiellement dans la transgression des frontières de l'art existantes* »¹⁰⁴¹. Cette transgression se caractérise par une valorisation du concept au détriment

¹⁰³⁹ Pour une nouvelle condition de l'artiste, *op. cit.*, p. 38 ;

¹⁰⁴⁰ WALRAVENS N., *op. cit.*, p. 18 ;

¹⁰⁴¹ HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain*, Editions de Minuit, Paris, 1998, p. 171 ; du même auteur : *L'art contemporain exposé aux rejets – Etudes de cas*, Hachette, Paris, 1997, p. 11 (« Le propre de l'art contemporain est de mettre en crise les principes canoniques qui définissent traditionnellement l'œuvre d'art, de la notion de figuration à celle même de création. ») ;

de la matière. La fonction médiatique, plus-value originelle de l'objet d'art¹⁰⁴², supplante ce dernier et devient une œuvre à part entière. Elle devient même l'élément moteur du jugement du public¹⁰⁴³. Une translation de la valeur esthétique a ainsi eu lieu et a fait naître un intérêt croissant pour l'exposition. Cet intérêt de l'exposition se mesure à deux niveaux différents : la production (1) et la médiation des œuvres (2). Cette distinction n'a qu'un intérêt didactique, l'objet présenté et le mode de présentation n'ayant pas à être distingués dans la pratique¹⁰⁴⁴. Il s'agit plus d'une évolution globale, touchant tous les niveaux de la vie d'une œuvre, de la production à la médiation¹⁰⁴⁵.

1. L'exposition comme mode de production des œuvres : le concept comme nouveau mot d'ordre de la création

« *L'œuvre d'art ne se réduit plus à l'objet exposé – tableau accroché au mur ou sculpture posée sur un socle. L'œuvre révèle aujourd'hui la présence d'un objet qui s'ouvre sur l'espace et le temps, composants intrinsèques de l'œuvre* »¹⁰⁴⁶.

L'exposition d'œuvres est devenue une nouvelle finalité de la création artistique (α), ce qui a induit un changement de caractère des œuvres graphiques et plastiques (β).

a. *L'exposition publique comme finalité de la création artistique*

255 - Le concept primant sur la matière - En termes de production, la matière fait l'objet d'une véritable déconstruction, ce qui brouille les catégories classiques des œuvres et complique la tâche du juriste¹⁰⁴⁷. Avec l'art contemporain, le support matériel, qui représentait jadis l'essentiel de l'œuvre, a largement perdu de sa valeur. Peu ou pas travaillé dans bien des cas, manufacturé dans d'autres, il n'est plus que le vecteur d'un concept imaginé par l'artiste¹⁰⁴⁸. L'artiste se réapproprie la création en la dématérialisant. L'authenticité de l'œuvre se limite à sa signature et sa certification¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴² DELOCHE B., *op. cit.*, p. 28 ;

¹⁰⁴³ GLICENSTEIN J., *op. cit.*, pp. 10-11 et p. 86 (« On entend souvent dire qu'il serait bien que les œuvres se suffisent à elles-mêmes ou qu'on puisse les laisser s'exprimer ; c'est d'ailleurs l'une des critiques les plus courantes adressées aux opérations de monstration de l'art. En somme, la médiation est accusée d'ajouter un sens indu à ce qui n'en aurait pas besoin. ») ;

¹⁰⁴⁴ DELOCHE B., *op. cit.*, pp. 10-11 (« on ne peut pas traiter indifféremment l'objet présenté [...] et le mode de présentation [...] comme s'il s'agissait de deux domaines distincts dont l'un se réduirait à instrumentaliser l'autre. ») ;

¹⁰⁴⁵ MOUREAU N., « Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition », *Légicom*, n° 36, 2006/2, pp. 109-110 ;

¹⁰⁴⁶ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur, op. cit.*, p. 94 ;

¹⁰⁴⁷ VIVANT M., « L'art, le vrai et le droit », *PI*, n° 38, janvier 2011, pp. 8-16 ;

¹⁰⁴⁸ HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain, op. cit.*, pp. 84-91, pp. 103-109 et pp. 168-170 ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur, op. cit.*, pp. 53-60 et pp. 230-241 ;

¹⁰⁴⁹ HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain, op. cit.*, pp. 124-125 (qui parle d'une authenticité sans objet, « le jeu consistant pour l'artiste à ne créer aucun objet tout en faisant le nécessaire pour demeurer l'auteur de ce non-objet, le créateur de rien ») ; *Faire voir, op. cit.*, pp. 38-48 ;

Les *ready-mades*, l'*Arte povera*, les *happenings*, les performances, les installations, l'*action painting* constituent de parfaits exemples de cette « désagrégation » du support matériel. De nouvelles valeurs de création sont ainsi apparues, valorisant davantage le concept que le support, privilégiant l'idée à la forme, le geste créateur au produit fini¹⁰⁵⁰. Certaines extrémités de l'art contemporain ont été portées devant les juges. Ce fut le cas avec les célèbres affaires du *Pont Neuf*¹⁰⁵¹, *Pinoncely*¹⁰⁵², le tableau-piège de Spoerri¹⁰⁵³ ou plus récemment avec l'affaire *Paradis*¹⁰⁵⁴, amplement commentée par les spécialistes du droit d'auteur et considérée comme un tournant décisif dans l'appréhension de l'art contemporain par le droit¹⁰⁵⁵. Celle-ci a encore été renouvelée dernièrement avec la protection par le droit d'auteur d'une table de Klein¹⁰⁵⁶. De manière générale, l'exposition est explorée comme un

¹⁰⁵⁰ CHAUDENSON F., *op. cit.*, p. 217 et s. ; COUDERC S., *op. cit.*, pp. 21-25 ; MICHAUD Y., *Les marges de la vision – Essais sur l'art (1978-1995)*, Ed. Jacqueline Chambon, coll. Critiques d'art, Paris, 1996, p. 7 et *L'art à l'état gazeux – Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Editions Stock, Paris, 2003, pp. 7-11 (« Là où il y avait des œuvres, il ne subsiste plus que des expériences ») ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 97-120 ;

¹⁰⁵¹ CA Paris, 14^{ème} Ch., 13 mars 1986, *Soc. Sygma et autre c./ Dame Adamov et a., D.*, 1987, somm., p. 150, note C. COLOMBET ;

¹⁰⁵² EDELMAN B., « De l'urinoir comme un des beaux-arts : de la signature de Duchamp au geste de Pinoncely », note sur TGI Tarascon, 20 novembre 1998, *Pinoncely, D.*, février 2000, Chr., pp. 98-102 ; EDELMAN B. et HEINICH N., *L'art en conflits – L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, La Découverte, Paris, 2002, pp. 83-101 ; HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*, pp. 158-162 (citant un article de J.-J. GLEIZAL, selon lequel « les artistes conceptuels placent l'art au-delà de l'objet et trouvent dans un acte juridique, le certificat, la preuve de l'appropriation de l'œuvre [...] l'art conceptuel propose aux collectionneurs d'acheter un droit dépourvu du bien correspondant [...] ») ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 86-87 ;

¹⁰⁵³ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 novembre 2005, commenté in : BRUGUIÈRE J.-M., « La Cour de cassation piégée par les tableaux de Spoerri ? », *RLDI*, n° 15, avril 2006, pp. 6-9 ; LEVENEUR L., « Tableau-piège... pour qui ? Pour le commissaire-priseur ! », *CCE*, mars 2006, pp. 12-13 ; TRICOIRE A., « La Cour de cassation au secours des "victimes" de l'art contemporain : le tableau-piège se referme sur Spoerri », *D.*, avril 2006, pp. 1116-1120 ; WALRAVENS N., « Tableau-piège et délégation de l'exécution de l'œuvre : le droit piégé par l'art contemporain ! », *RLDI*, n° 14, mars 2006, pp. 6-11 ;

¹⁰⁵⁴ *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel* : TGI Paris, 3^{ème} Ch., 23 novembre 2005, *RIDA*, n° 209, juillet 2006, pp. 353-362 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 juin 2006, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel, RIDA*, n° 210, octobre 2006, pp. 383-392 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *RIDA*, n° 219, janvier 2009, pp. 353-361 ;

¹⁰⁵⁵ CARON C., « Le droit d'auteur au paradis », *CCE*, septembre 2006, pp. 30-31 ; « L'art conceptuel au paradis de la Cour Suprême », *CCE*, janvier 2009, pp. 23-24 ; EDELMAN B., « Le Paradis de La nouvelle Eve dans l'enfer du droit d'auteur », *D.*, octobre 2006, pp. 2610-2615 ; « Un arrêt énigmatique », *D.*, 2009, pp. 263-266 ; GALAN D., « L'accueil de l'œuvre "Paradis" dans le cénacle du droit d'auteur ou l'enfer de "La nouvelle Eve" », *RLDI*, n° 45, janvier 2009, pp. 10-15 ; GAUDRAT P., « De l'enfer de l'addiction au paradis des toilettes : tribulations judiciaires au purgatoire du droit d'auteur », *RIDA*, n° 220, avril 2009, pp. 81-171 ; LOISEAU G., « Protection par le droit d'auteur d'une œuvre conceptuelle », *JCP-G*, décembre 2008, II, 10204, pp. 35-37 ; TREPPOZ E., « "La nouvelle Eve" au "Paradis" du droit d'auteur, suite et fin ! », *D.*, 2009, pp. 266-268 ; TRICOIRE E., « Retour sur le Paradis », *RLDI*, n° 48, avril 2009, pp. 8-10 ; WALRAVENS-MARDARESCU N., « Consécration de la protection de Paradis, œuvre d'art conceptuel, par la Cour de cassation », *RLDI*, n° 47, mars 2009, pp. 13-18 ; « De l'art conceptuel comme création et de sa protection par le droit d'auteur », *RIDA*, n° 220, avril 2009, pp. 5-79 ;

¹⁰⁵⁶ CA Paris, P. 5, 2^{ème} Ch., 7 janvier 2011, *Klein c./ Soc. Objekto, PI*, n° 41, avril 2011, pp. 176-177, obs. J.-M. BRUGUIÈRE ; voir également : WALRAVENS-MARDARESCU N., « Les tables d'Yves Klein, peintre de l'Immatériel, protégées par le droit d'auteur », *RLDI*, n° 70, avril 2011, pp. 6-12 ;

nouveau mode de création, porteur d'un concept plus que d'un objet¹⁰⁵⁷. L'œuvre devient plus une expérimentation, une provocation¹⁰⁵⁸, « *exposée aux rejets* »¹⁰⁵⁹. C'est souvent à cela que se limitera son exploitation. De ce fait, la vente du support est secondaire, voire impossible lorsque le procédé anéantit le support¹⁰⁶⁰. L'art conceptuel a envahi le moment où l'œuvre atteint le public, c'est-à-dire lors de son exposition. Tel était justement le cas de Duchamp¹⁰⁶¹, ou encore de Klein, qui faisait de ses œuvres des « expériences sensibles et perceptibles »¹⁰⁶², où l'exposition joue naturellement un rôle primordial. Cette recherche a aussi entraîné une diversification des lieux d'exposition ; l'art se fait désormais « *hors les murs* » des musées et des galeries, il intègre des espaces et des outils qui lui étaient jusque-là étrangers (lieux publics, friches, espaces urbains,... ; objets du quotidien, musique,...)¹⁰⁶³. « *Chaque fois, une exposition est une sorte de question posée* »¹⁰⁶⁴.

β. Le changement de caractère des œuvres graphiques et plastiques

256 - Le passage d'un caractère autographique à un caractère allographique -
L'exposition peut même devenir une œuvre à part entière. A ce titre, certaines créations brouillent les frontières des classifications usuelles. Tel est le cas pour les « installations », qui recourent à des techniques nouvelles et diversifiées¹⁰⁶⁵, ce qui rend difficile leur assimilation aux arts graphiques et plastiques. Ces nouvelles formes ont changé la nature des œuvres et la façon de les percevoir.

¹⁰⁵⁷ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, op. cit., pp. 120-139, pp. 179-189 et pp. 465-467 ;

¹⁰⁵⁸ GOMBRICH E. H., op. cit., pp. 481-482 (« De tous les arts, la peinture s'est révélée le plus réceptif à des innovations radicales. On peut même se passer d'un pinceau si on préfère verser la peinture ou si on est néodadaïste, envoyer n'importe quelle saleté à une exposition et mettre les organisateurs au défi de la refuser. Quoi qu'ils fassent, on a des chances de s'amuser. ») ;

¹⁰⁵⁹ HEINICH N., *L'art contemporain exposé aux rejets*, op. cit. (analysant plusieurs œuvres polémiques : le Pont-Neuf de Christo, pp. 1-33 ; les colonnes de Buren au Palais-Royal, pp. 37-75 ; la fontaine de la place Olof Palme, la Roche-sur-Yon, de Bernard Pagès, pp. 79-93 ; le geste de Pinoncelli, pp. 131-153) ; TREPPOZ E., « Quelle(s) protection(s) juridique(s) pour l'art contemporain ? », *RIDA*, n° 209, juillet 2006, p. 51 (« L'art contemporain passionne, étonne, dérange, et parfois agace. ») ;

¹⁰⁶⁰ MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1997 (réédition), p. 68 ;

¹⁰⁶¹ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, op. cit., pp. 105-107 ;

¹⁰⁶² WALRAVENS-MARDARESCU N., « Les tables d'Yves Klein, peintre de l'*Immatériel*, protégées par le droit d'auteur », op. cit., pp. 8-9 ;

¹⁰⁶³ LEE B.-K., « Espaces d'exposition temporaires consacrés à l'art contemporain », *Marges 05*, juin 2006, pp. 40 -60 ; SZENDY P., « Expositions de la musique – De la s(t)alle d'orchestre aux installations sonores », in DEOTTE J.-L. et HUYGUE P.-D. (dir.), *Le jeu de l'exposition*, op. cit., pp. 45-63 ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, op. cit., p. 185 (« L'artiste utilise l'espace entier des communications, et en use à saturation, démontrant ainsi que désormais, la perception du monde passe par l'image. ») ;

¹⁰⁶⁴ BOLTANSKI C., « La communauté du monde – Interview de C. Boltanski », *evene.fr – Toute la culture*, octobre 2007 ;

¹⁰⁶⁵ COUDERC S., op. cit., pp. 38-39 ; GLICENSTEIN J., « La mise en scène des œuvres d'art – Remarques à propos de la scénographie d'exposition », Paris, 4 mai 2006, <http://www.pourinfos.org/cat-apostilles-tit-apostilles> ; voir également : MICHAUD Y., *L'art à l'état gazeux*, op. cit., pp. 33-36 ;

Elles renouvellent le rapport entre l'œuvre et le public en donnant à ce dernier un rôle actif dans la perception de l'œuvre¹⁰⁶⁶. Certaines vont jusqu'à inclure les spectateurs dans la création, en les invitant ou en les forçant à l'interactivité¹⁰⁶⁷. L'exposition confine alors à une véritable mise en scène ; la « présentation » statique se mue en « représentation » dynamique. La distinction entre les deux n'en est que plus intenable sur le plan juridique. D'autographique, l'œuvre artistique devient allographique. Elle acquiert donc un caractère propre des autres types de créations, pour lesquelles le droit d'auteur a été conçu.

L'avènement de l'art contemporain a amené une nouvelle façon de concevoir les œuvres. Ce constat n'explique qu'en partie l'intérêt pécuniaire de l'exposition. En effet, il ne faut pas perdre de vue que les circuits traditionnels n'ont jamais cessé d'exister. Le marché de l'art s'est ainsi dédoublé entre l'art figuratif traditionnel et l'art contemporain¹⁰⁶⁸. Entre les deux marchés s'élabore une hiérarchie des courants, que l'on peut fonder sur l'intensité du travail de la matière. Certaines créations restent attachées à un support matériel, lui-même voué à la vente. Simplement, dans un cas comme dans l'autre, celle-ci n'est plus exclusivement recherchée. L'exposition est devenue une fin en soi pour bon nombre d'artistes¹⁰⁶⁹, y compris ceux qui s'expriment sous des formes plus traditionnelles¹⁰⁷⁰. Les pouvoirs publics ont également apporté leur soutien au développement de l'art contemporain, prenant ainsi un rôle nouveau dans la reconnaissance des valeurs artistiques¹⁰⁷¹. Les institutions culturelles ont financé des projets de création qui reposent entièrement sur l'exposition ; tel est le cas pour les installations ou les peintures de très grand format¹⁰⁷². A la fonction de production est ainsi substituée une fonction d'intermédiation¹⁰⁷³. Cette substitution

¹⁰⁶⁶ GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, pp. 206-207 (« moins la création de l'auteur est évidente, plus la puissance de projection de l'amateur est requise : quand la "création" ne consiste que dans une surface uniformément blanche ou bleue, dans l'emballage du Pont-neuf, voire dans une chaise de supermarché ou un urinoir *mis en situation*, on serait tenté de penser que c'est l'amateur, plutôt que l'auteur, qui fait l'œuvre. ») ;

¹⁰⁶⁷ GLICENSTEIN J., « La place du sujet dans l'œuvre interactive », *Artifices 4 : langages en perspective – Nouveaux médias dans l'art contemporain (hypermédias, installations interactives et projets sur Internet)*, exposition, Saint Denis, Salle de la Légion d'Honneur, 6 novembre – 5 décembre 1996, http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html ; voir également : CHIK C., « Art interactif et pré-cinéma. Des modes de relation parallèles et hybrides », *Marges 05*, juin 2006, pp. 22-39 (la comparaison avec le cinéma nous rappelle l'assimilation que faisait Vaunois entre l'exposition et la projection cinématographique) ;

¹⁰⁶⁸ MOULIN R., *Le marché de l'art – Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2003, p. 35 ;

¹⁰⁶⁹ COUDERC S., *op. cit.*, pp. 25-39 ;

¹⁰⁷⁰ MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 344 (« Dans la querelle qui oppose actuellement les défenseurs du métier et du tableau aux artistes privilégiant la série, ou l'art in situ, ou la théâtralité de la présentation, l'exposition devient objet d'argumentation. ») ;

¹⁰⁷¹ HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*, pp. 273-277 ;

¹⁰⁷² MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *Le marché de l'art contemporain*, La Découverte, Coll. Repères, Paris, 2006, p. 57 ;

¹⁰⁷³ MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J., *L'exposition, théorie et pratique*, L'Harmattan, coll. Patrimoine et Sociétés, Paris, 2005, pp. 18-23 ; MOULIN R., *Le marché de l'art – Mondialisation et nouvelles technologies*, *op. cit.*, pp. 144-145 ; voir également : GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de

apparaît dans l'élaboration même de l'œuvre. De surcroît, elle peut être légitimée par des objectifs de service public culturel et de soutien à la création¹⁰⁷⁴.

Cette alternative n'a été rendue possible que grâce à une autre évolution. Il s'agit des changements intervenus dans le mode de consommation des œuvres.

2. L'exposition comme mode de médiation des œuvres : la concordance des intérêts artistiques et culturels

Au-delà de la création, l'exposition est également devenue un mode essentiel de communication des œuvres, tant dans l'intérêt du marché de l'art que celui de la culture (α). L'organisation des expositions a même fait l'objet d'une certaine spécialisation, attestant de sa place croissante dans l'économie de l'art et de la culture (β).

a. Le développement de l'exposition comme mode de médiation artistique

257 - Les expositions au cœur de la consommation des œuvres graphiques et plastiques - L'exposition a occupé une place croissante dans la « consommation » et la médiation des œuvres, entendues au sens large¹⁰⁷⁵.

Le rôle qui lui est assigné recouvre à la fois l'intérêt pécuniaire du marché de l'art et celui, plus poétique, du champ artistique. Il en résulte un certain brouillage des pistes, les mêmes expositions étant assurées par des acteurs différents, aux intérêts divergents. Une chose est sûre : ces agents sont nécessaires pour la reconnaissance des œuvres d'art¹⁰⁷⁶. Ils constituent de nouveaux intermédiaires, opérant dans le champ de la médiation¹⁰⁷⁷, à l'instar des imprimeurs en matière littéraire. Les politiques culturelles ont été un facteur déterminant dans ce développement¹⁰⁷⁸. Les institutions publiques, dont principalement les musées, ont eu de plus en plus recours à expositions temporaires et « désintéressées », au point d'en faire une fin en soi¹⁰⁷⁹. Le but était, comme l'affirmait Malraux, d'« intellectualiser » notre relation à

l'esprit », *op. cit.*, p. 211 (« La création ne consiste plus dans l'expression d'une forme conçue, mais dans la médiatisation d'une forme sensible vide d'expression. ») ;

¹⁰⁷⁴ HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*, pp. 277-283 ;

¹⁰⁷⁵ CHAMBAUD C., « Les droits d'auteur dans les contrats de fourniture d'îlots ou d'éléments d'exposition conclus par un établissement public à vocation culturelle », *RDPI*, n° 92, octobre 1998, p. 37 ; CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *Droit, œuvres d'art et musées*, 2^{ème} éd., CNRS éditions, Paris, 2006, p. 381 ; DUFOUR B., *op. cit.*, pp. 9-17 ; VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 84 ;

¹⁰⁷⁶ ROUGET B. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, p. 12 (« l'œuvre d'art doit son statut à sa reconnaissance par la société ; sa qualité n'est pas une donnée, mais résulte au contraire d'une construction par l'ensemble des participants aux marchés, offreurs et demandeurs ») ;

¹⁰⁷⁷ HEINICH N., *Faire voir*, *op. cit.*, pp. 15-33 ;

¹⁰⁷⁸ CHAMBAUD C., *ibid.* ; DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 25 ;

¹⁰⁷⁹ CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 394 ; HASKELL F., *op. cit.*, pp. 188-193 ; HEINICH N. et POLLACK M., « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », in EDELMAN B. et HEINICH N. (dir.), *L'art en conflits – L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, La Découverte, Paris, 2002, pp. 18-42 ; MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J., *op. cit.*, 213p. ;

l'art¹⁰⁸⁰. La pratique s'est étendue autant aux institutions publiques qu'aux institutions privées, dont le nombre n'a cessé de croître. Les occasions de présentation des œuvres se sont multipliées et les approches n'ont cessé de se renouveler¹⁰⁸¹.

Surtout, l'exposition a cessé d'être considérée comme un acte préalable à la vente. Elle acquiert maintenant une valeur strictement artistique, l'appréciation de l'œuvre étant sa seule finalité. Cette évolution concerne quasiment tous les types de créations graphiques et plastiques. L'œuvre n'est plus destinée au seul cercle des initiés et acheteurs potentiels ; elle devient accessible au public en de multiples occasions¹⁰⁸². L'exposition est devenue un langage, un dispositif, un véritable média¹⁰⁸³. Cette multiplication des expositions artistiques s'est faite parallèlement à celles du marché de l'art¹⁰⁸⁴, mais elles peuvent même le « contrarier ». En effet, si l'œuvre intègre les collections d'une institution culturelle, les possibilités d'achat apparaissent plus limitées. Cela est d'autant plus vrai que l'institution propriétaire poursuit une mission de service public¹⁰⁸⁵. Cette mission implique l'accès le plus large aux collections et la conservation de leurs composantes. Il n'est donc pas étonnant que les expositions temporaires aient connu des développements spectaculaires au sein de ces institutions. Ce constat peut toutefois être relativisé si l'on envisage le phénomène dans sa globalité. Les expositions culturelles ne conservent aucun lien apparent avec le circuit traditionnel. Mais le rapport avec le marché a seulement cessé d'être immédiat, sans disparaître totalement. En effet, les expositions participent à la création des valeurs artistiques contemporaines. Elles permettent de faire l'évaluation esthétique d'une œuvre ou de la production d'un artiste. Cette évaluation se ressentira nécessairement sur le prix de l'œuvre.

Les expositions constituent donc un lien d'interdépendance entre le champ artistique et le marché¹⁰⁸⁶. Elles sont un instant de référence qui influe sur la cote d'un artiste et le prix de ses œuvres¹⁰⁸⁷. Les musées, publics mais aussi privés, sont donc devenus des acteurs essentiels

¹⁰⁸⁰ MALRAUX A., *Le musée imaginaire*, Gallimard, Paris, 1965 (réédité en 1996), p. 13 ;

¹⁰⁸¹ RIGAUD J., *op. cit.*, pp. 43-44 (s'agissant du musée d'Orsay, caractérisé par le développement d'une interdisciplinarité mise en œuvre « à travers les expositions et une politique culturelle d'animation qui proposent, par différents événements, de montrer comment des disciplines autres que les arts plastiques proprement dits, l'architecture, la musique, la littérature, le théâtre le cinéma, les médias ont pu traiter le même thème ou se faire l'écho des mêmes courants. ») ;

¹⁰⁸² BENHAMOU F., *L'économie de la culture*, La Découverte, Coll. Repères, Paris, 1996, pp. 50-51 et pp. 55-56 ;

¹⁰⁸³ GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, pp. 85-149 ;

¹⁰⁸⁴ FABIANI M., *op. cit.*, pp. 143-144 ;

¹⁰⁸⁵ MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, pp. 71-72 (« Le conservateur, par les choix qu'il effectue, contribue à référencer l'œuvre dans l'histoire de l'art ») ;

¹⁰⁸⁶ MOULIN R., *Le marché de l'art – Mondialisation et nouvelles technologies*, *op. cit.*, p. 9 (« Dans le champ artistique s'opèrent et se révisent les évaluations esthétiques. Dans le marché se réalisent les transactions et s'élaborent les prix ») ;

¹⁰⁸⁷ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 21 ; MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *ibid.* et p. 59 (l'intervention publique dans ce domaine vise délibérément à influencer sur le bon développement du marché de l'art) ; TREPPOZ E., « Quelle(s) protection(s) juridique(s) pour l'art contemporain ? », *op. cit.*, p. 53 (« La qualification d'œuvre ne dépend pas des tribunaux étatiques, mais des tribunaux artistiques que sont les musées, les critiques,... ») ;

du marché de l'art. Le *Kunst Kompass*, système de notation de l'art contemporain élaboré dans les années 70, attribue chaque année un certain nombre de points à plusieurs de ces institutions emblématiques¹⁰⁸⁸. On ne peut donc distinguer totalement le marché et les activités culturelles¹⁰⁸⁹. Dans la foulée, les acteurs du marché de l'art ont aussi développé le goût des expositions temporaires¹⁰⁹⁰. Certaines galeries privées, organisées en réseaux, ont assuré la circulation d'expositions itinérantes¹⁰⁹¹, afin de garder le contrôle sur un marché particulier des créations. Les biennales, bien qu'anciennes dans leur principe, se sont multipliées dès la fin des années soixante-dix avant de connaître un développement fulgurant depuis 1990¹⁰⁹². L'objectif de vendre est plus évident dans ce type d'expositions, qui sont cependant identiques aux premières en termes d'organisation. Les propriétaires privés sont également concernés. Détenteurs du support, ils sont naturellement sollicités pour le mettre à disposition. Une œuvre peut ainsi être prêtée par son propriétaire au profit d'un organisateur d'expositions. La pratique est ancienne, comme nous l'avons vu, mais elle ne débouchera plus nécessairement sur une vente.

Le développement des expositions traduit donc une nouvelle façon d'apprécier les œuvres, plus démocratique et plus ouverte. D'une part, elles renforcent la connaissance de l'œuvre d'un artiste¹⁰⁹³ ; d'autre part, elles emportent un effet multiplicateur de sa cote sur le marché de l'art. Ses effets sont également économiques et intéressent de nombreux acteurs sur le réseau (*cf. infra.*).

β. La spécialisation de l'organisation des expositions

258 - Le changement de caractère des œuvres artistiques (2) - Le recours à l'exposition comme mode de médiation des œuvres a également participé au changement de caractère de celles-ci.

En termes de droit d'auteur, l'œuvre figurative a cessé d'être un simple objet matériel destiné à un propriétaire privé. Elle accède enfin au statut d'« œuvre de l'esprit destinée à un public ». La reproductibilité technique peut multiplier les occasions d'exposition, et les

¹⁰⁸⁸ MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, p. 19 ;

¹⁰⁸⁹ MOULIN R., *Le marché de l'art – Mondialisation et nouvelles technologies*, *op. cit.*, p. 50 (« Dans le monde international de l'art contemporain, quelques conservateurs de pointe, agissant solidairement, constituent des réseaux d'institutions qui procèdent aux mêmes catégories d'acquisitions et entre lesquels circulent les mêmes expositions. Le marché muséal s'agence autour de grands musées internationaux dont les sélections artistiques inspirent celles des musées suiveurs. On voit ainsi des segments du marché et des secteurs du champ culturel se recouvrir à peu près parfaitement ») et pp. 106-107 ; MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, pp. 69-78 (les expositions constituent les « petits événements historiques » nécessaires à la constitution d'une valeur artistique) ;

¹⁰⁹⁰ MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, pp. 340-344 ;

¹⁰⁹¹ MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, pp. 43-44 (citant l'exemple de Léo Castelli, promoteur des friendly galleries « autorisées à organiser des expositions des artistes de la galerie mère selon des modalités variables ») ;

¹⁰⁹² LIM I.-Y., « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges 05*, juin 2006, pp. 9-21 ;

¹⁰⁹³ HASKELL F., *op. cit.*, pp. 17-19 ;

finalités de celle-ci. Une fois encore, l'œuvre cesse d'être simplement autographique. Une valeur allographique lui est ajoutée, quelle que soit sa nature. Le développement de la médiation la rapproche des autres œuvres. Cette évolution peut néanmoins avoir des effets pervers. En effet, elle tend à valoriser les intermédiaires au détriment des artistes eux-mêmes.

259 - La professionnalisation des organisateurs d'exposition - Le goût de l'exposition a engendré de nouveaux investissements, qui ont impliqué de nouvelles sources de revenus. Le musée, par exemple, n'est plus un simple lieu de conservation et d'étude. Il s'agit d'une institution médiatrice, à l'instar des salles de concert ou de théâtre¹⁰⁹⁴, et d'un espace de mise en scène ; de là sont nées la « muséographie », la « scénographie » et l'« expographie »¹⁰⁹⁵. « Réaliser une exposition est un véritable métier et suppose des compétences pluridisciplinaires. Mettre en scène les objets est devenu un "art" »¹⁰⁹⁶.

Les organisateurs d'expositions, tant publics que privés, y trouvent un grand intérêt. Tel est le cas pour les conservateurs de musées, situés à « l'articulation de deux univers, esthétique et économique »¹⁰⁹⁷, les commissaires d'exposition ou les scénographes mandatés par ces derniers. Cela les a amenés à valoriser leur rôle dans le seul espace de liberté qu'il leur restait : la médiation de l'œuvre. Les expositions sont devenues plus personnelles au point de supplanter les œuvres présentées. De nouveaux moyens techniques ont été explorés pour renouveler et multiplier les expositions¹⁰⁹⁸. La mise en œuvre de ce savoir-faire peut aboutir à reconnaître l'exposition comme une œuvre à part entière¹⁰⁹⁹. La boucle est alors bouclée puisque le mode de consommation devient en lui-même un mode de production artistique¹¹⁰⁰.

La médiation prend le dessus sur la production de l'œuvre ; l'exposant prend le dessus sur l'exposé¹¹⁰¹. La reconnaissance d'un droit patrimonial d'exposition à l'auteur semble

¹⁰⁹⁴ DELOCHE B., *op. cit.*, pp. 83-84 ;

¹⁰⁹⁵ GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'exposition, op. cit.*, pp. 42-84 ; MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J., *op. cit.*, pp. 39-70 et p. 81 (« La scénographie, qui prend en compte les critères de la communication visuelle et de l'ergonomie sensorielle, est désignée comme l'*expographie*. Lorsque les critères relatifs à la conservation préventive des objets authentiques sont impliqués, nous parlerons de muséographie ») ;

¹⁰⁹⁶ CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 381 ; voir également : DUFOR B., *op. cit.*, pp. 17-19 ;

¹⁰⁹⁷ MOULIN R., *Le marché de l'art – Mondialisation et nouvelles technologies, op. cit.*, p. 49 (les conservateurs « peuvent intervenir sur toutes les dimensions de la réputation de l'artiste et de la valeur de l'œuvre ») ; *L'artiste, l'institution et le marché, op. cit.*, pp. 20-21 ; voir également : HASKELL F., *op. cit.*, p. 192 ; HEINICH N. et POLLACK M., *op. cit.*, pp. 20-26 ;

¹⁰⁹⁸ MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J., *op. cit.*, pp. 111-157 ;

¹⁰⁹⁹ COUDERC S., *op. cit.*, pp. 39-44 ; GLICENSTEIN J., « La mise en scène des œuvres d'art – Remarques à propos de la scénographie d'exposition », *ibid.* et *L'art : une histoire d'expositions, op. cit.*, pp. 42-63 ;

¹¹⁰⁰ DELOCHE B., *op. cit.*, p. 159 (affirmant que les pratiques muséographiques tendent elles-mêmes à rejoindre les pratiques artistiques) ;

¹¹⁰¹ COUDERC S., *op. cit.*, p. 24 (« L'exposition comme projet artistique à part entière est [...] devenue un enjeu de création partagé par les artistes et les conservateurs d'exposition. [...] L'artiste et le commissaire apparaissent alors comme rivaux. ») ; GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions, op. cit.*, pp. 10-11 ; HEINICH N., *Faire voir, op. cit.*, pp. 23-26 (« De transparents qu'ils sont pour un regard extérieur au monde de l'art, ces intermédiaires deviennent excessivement opaques à l'intérieur de ce monde, où les spécialistes dénoncent volontiers leur place excessive, qui ferait écran à la visibilité des artistes ») ;

légitime mais elle sera contrariée par l'intérêt de ces intermédiaires. Les conditions modernes de diffusion des œuvres ont créé un nouveau rapport de force assimilable à ceux des auteurs et des imprimeurs.

L'enjeu de ce bras de fer se comprend également au niveau économique, rendant nécessaire un arbitrage juridique.

C. L'ANALYSE ÉCONOMIQUE DU DROIT DE MONSTRATION

260 - L'exposition, une valeur économique - L'histoire de l'art nous a éclairés sur la « dématérialisation » des arts graphiques et plastiques. L'analyse économique complètera ce point de vue.

L'élaboration du rapport Cahen-Salvador est intervenue lors de mutations profondes dans le domaine artistique. Le marché de l'art n'avait plus l'apanage de l'exploitation pécuniaire des œuvres graphiques et plastiques ; celle-ci s'étendait désormais à d'autres modes de diffusion à commencer par les procédés de reproduction¹¹⁰². D'une certaine façon, une véritable logique d'exploitation tend à caractériser l'art contemporain¹¹⁰³. Ces nouvelles conditions économiques ont renforcé la place de l'image des œuvres et ont fait naître l'intérêt du droit de monstration pour l'auteur¹¹⁰⁴. C'est cet intérêt économique qui fut perçu par les auteurs du rapport remis en 1978. Celui-ci devait cependant être concurrencé par d'autres acteurs du marché de l'art et du champ artistique.

L'analyse économique nous permettra de reprendre dans un premier temps l'origine de l'inégalité entre *propriété littéraire* et *propriété artistique* ; celle-ci devrait normalement être abolie avec le développement de l'exposition (1). Il semble légitime que l'auteur en tire profit, au titre du droit d'auteur ; cependant, la présence d'intermédiaires (commissaires d'exposition, conservateurs de musées, etc.) ne facilite pas la reconnaissance de son droit (2).

1. Le fondement économique de l'inégalité entre la propriété littéraire et la propriété artistique

261 - La fonction économique du droit d'auteur - Le fondement économique du droit d'auteur éclaire sur la façon dont ce droit s'est construit depuis plus de deux siècles.

L'analyse économique met en lumière l'intérêt que représentent le droit patrimonial et le droit moral pour l'auteur. Ces deux éléments relèvent d'un droit de propriété, entendu au sens économique du terme¹¹⁰⁵. Mais ce droit de propriété, portant sur « l'usage » de l'œuvre, a

¹¹⁰² GINSBURG J. C., « Droit d'auteur et support matériel de l'œuvre d'art en droit comparé et en droit international privé », *op. cit.*, p. 246 ;

¹¹⁰³ RENAULT C.-E., « Droit et art contemporain : la protection des droits d'exploitation de l'artiste (1^{ère} partie : conditions de représentation et de reproduction de l'œuvre) », *PA*, 30 juillet 2001, p. 11 ;

¹¹⁰⁴ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 84 ;

¹¹⁰⁵ LEPAGE H., *Demain le capitalisme*, Hachette, coll. Pluriel, Paris, 1978, pp. 146-147 (les droits de propriété constituent, au sens économique du terme, « l'ensemble des lois, règles, usages et règlements qui contribuent à fixer les droits de chacun par rapport à l'appropriation, à l'usage, et au transfert des biens produits. [...]

été perçu de façon incomplète en matière graphique et plastique. Par essence, le droit d'auteur viserait à concilier deux intérêts faussement antagonistes : celui de l'auteur et celui du public. L'attribution de droits de propriété intellectuelle repose donc sur deux objectifs : assurer l'incitation à la création par la récompense de l'effort fourni par l'auteur ; préserver et valoriser la révélation d'informations profitables à tous¹¹⁰⁶. Corrélativement à ces effets économiques, le droit naturel est également considéré comme le fondement du droit de propriété de l'auteur sur sa création¹¹⁰⁷.

Cependant, la propriété intellectuelle aurait une structure et un fondement différents de la propriété des « tangibles » ; elle lui emprunte seulement l'effet incitatif et le caractère exclusif¹¹⁰⁸. Ce dernier ne peut toutefois être absolu, eu égard à l'intérêt du public. Dans la majorité des cas, cette exclusivité se mesurera au niveau de l'accès du public à l'œuvre. Elle permet à l'auteur de le contrôler et d'en tirer une rémunération. Dans l'absolu, ce droit lui permet aussi d'exclure une partie du public. C'est là que réside la récompense des efforts fournis et l'incitation à créer davantage. L'attribution d'un droit de propriété sur un acte d'innovation assure un équilibre entre la rentabilité privée et la rentabilité sociale ; cet équilibre est nécessaire pour maintenir et développer l'effort d'innovation des créateurs¹¹⁰⁹. « Lorsque la création est coûteuse et risquée, l'assurance de pouvoir obtenir un droit intellectuel est de nature à favoriser l'investissement »¹¹¹⁰. Enfin, notons que la nature du droit d'exploitation sera variable en fonction de l'accès à l'œuvre. Ce même accès sera lui-même déterminé par deux paramètres : la nature de l'œuvre et l'état de la technique (au sens large du terme). Un livre n'est accessible à un grand nombre de personnes que s'il a été reproduit en une multiplicité d'exemplaires. Une pièce ou une musique nécessitent d'être représentées pour être accessibles au public. Les actes de reproduction et de représentation sont donc des éléments intrinsèques aux œuvres littéraires, dramatiques et musicales. Leur exécution implique un investissement plus léger que celui nécessaire à sa réalisation¹¹¹¹.

Dans cette optique, tout acte législatif [...] contribue à modifier, ou à créer de nouveaux droits de propriété dans la mesure où il modifie les règles de partage de la plus-value sociale, d'une manière directe ou indirecte. ») ;

¹¹⁰⁶ LANDES W. et POSNER R., « An economic analysis of copyright law », *J. Legal Stud.*, 1989, pp. 325-326 ; voir également : FARCHY J., « L'analyse économique des fondements du droit d'auteur : une approche réductrice pourtant indispensable », *PI*, n° 21, octobre 2006, pp. 388-395 ; « De nouveaux modèles pour le droit d'auteur – Le point de vue de l'économiste », *PI*, n° 25, octobre 2007, p. 404 ; GREFFE X., *Économie de la propriété artistique*, Economica, Paris, 2005, pp. 39-42 ; HADFIELD G. K., « The economics of copyright : an historical perspective », *Copyright L. Symp.*, 1992, p. 2 ; LÉVÊQUE F. et MENIÈRE Y., *Économie de la Propriété Intellectuelle*, La Découverte, Paris, 2003, pp. 68-90 ; MACKAAY E. et ROUSSEAU S., *op. cit.*, pp. 271-277 ;

¹¹⁰⁷ GREFFE X., *ibid.* ; HADFIELD G. K., *op. cit.*, p. 5 ;

¹¹⁰⁸ MACKAAY E. et ROUSSEAU S., *op. cit.*, p. 272 ;

¹¹⁰⁹ HADFIELD G. K., *op. cit.*, p. 4 ; LEPAGE H., *op. cit.*, pp. 151-152 ;

¹¹¹⁰ MACKAAY E. et ROUSSEAU S., *ibid.* ; voir également : FARCHY J., « L'analyse économique des fondements du droit d'auteur : une approche réductrice pourtant indispensable », *op. cit.*, pp. 390-391 ; LANDES W. et POSNER R., *op. cit.*, pp. 331-332 ;

¹¹¹¹ LANDES W. et POSNER R., *op. cit.*, p. 326 ;

Il est donc nécessaire de les multiplier pour assurer un retour sur investissement. C'est ce qui explique que ces actes aient été les premiers visés par la législation sur le droit d'auteur. Par voie de conséquence, c'est ce qui explique aussi que seulement certains types d'œuvres aient pu bénéficier du droit d'exploitation.

262 - L'inégalité économique des propriétés littéraire et artistique - Ces rappels nous aident à comprendre l'inégalité entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique* sur le terrain économique.

Celle-ci se ressent également au niveau de la doctrine : la création, la reproduction et la diffusion des œuvres littéraires restent les objets d'étude privilégiés d'une majorité d'auteurs¹¹¹². Nous retrouvons une tendance profondément enracinée, paradoxalement plus personnaliste que propriétaire. Le régime juridique des droits d'auteur s'est fondé exclusivement sur le marché des œuvres diffusées en série ; il était donc inadapté dès l'origine aux œuvres graphiques et plastiques¹¹¹³. Comme nous l'avons vu, l'attribution du droit de reproduction à l'artiste n'a pas paru évidente au dix-neuvième siècle. Les moyens techniques ne permettaient pas d'en assurer des reproductions aussi parfaites que dans les autres domaines. C'est pourquoi la pratique était limitée. L'investissement était équivalent à celui de la réalisation de l'original. De plus, la nature de l'œuvre graphique et plastique ne conditionnait pas une multiplication des exemplaires. L'œuvre était figée, finie, unique, ... elle avait une valeur purement matérielle et son principal acte d'exploitation était la vente. L'existence de copies diminuait, voire anéantissait la valeur économique de l'original, conçu comme un objet unique¹¹¹⁴. Même lorsque les auteurs « répétaient » un même thème plusieurs fois, chaque nouvelle version était considérée comme un original à part entière¹¹¹⁵.

C'est ce qui explique à nouveau que les artistes aient subi un traitement à part dans l'histoire du droit d'auteur. Le droit commun de la propriété était l'outil le plus approprié pour assurer la valorisation économique de l'œuvre. Cela était vrai, même lorsque l'auteur s'était dessaisi de ses œuvres. De ce point de vue, les artistes restaient assimilés aux artisans. Ils restaient des travailleurs manuels, pour lesquels le droit d'auteur ne s'appliquait que de façon imparfaite. Seul le droit moral fut protégé de façon indiscutable par la jurisprudence, puis par le droit positif. Ses effets économiques sont d'une grande importance. La préservation de la pensée de l'artiste a un effet direct sur sa réputation. Cet effet se traduit également en termes économiques, puisque la bonne exploitation de l'œuvre n'est garantie que si celle-ci reste

¹¹¹² HADFIELD G. K., *op. cit.*, p. 2 ;

¹¹¹³ Pour une critique du dispositif légal et des conceptions doctrinales, voir : GIFFORD D. J., « Innovation and Creativity in the fine Arts : the Relevance and Irrelevance of Copyright », *Cardozo Arts & Ent. L. J.*, 2000, pp. 569-614 ;

¹¹¹⁴ MILLINGER D. M., « Copyright and the finest artists », *Geo. Wash. L. Rev.*, 48, 1979-1980, p. 355 (« much of the value of a fine artist's work lies in its uniqueness. Even when a sculptor or a graphic artist creates multiple copies of a single work, generally the value of each copy is inversely related to the size of the edition – the more limited the edition, the greater the value of the artist's work. The fine artist thus remains one of the few producers or sellers of goods who does not profit from mass reproduction and distribution of his work ») ;

¹¹¹⁵ GIFFORD D. J., *op. cit.*, pp. 599-600 ;

conforme à la pensée de l'auteur. Il y va de son intérêt personnel comme de son intérêt pécuniaire, dès lors que l'ensemble de ses créations pourraient pâtir de l'atteinte portée à une seule de ses œuvres, soit dans son intégrité, soit dans son attribution, soit lors de sa divulgation¹¹¹⁶. La réputation de l'auteur est un capital humain essentiel et doté d'une véritable valeur commerciale¹¹¹⁷. Par ailleurs, la préservation d'un bien unique et doté d'une valeur éminente justifiait une protection particulière sur le plan économique¹¹¹⁸. Ce double intérêt a très vite été perçu en matière artistique, y compris au niveau de l'exposition.

Sur le plan du droit patrimonial, il faudra attendre l'avènement de la photographie pour que soit assurée une première conquête : l'attribution du droit de reproduction par la loi du 9 avril 1910. L'état de la technique avait suffisamment avancé pour que la reproduction apparaisse comme un acte intéressant les artistes. C'est l'élément de légitimité qui manquait aux anciennes revendications favorables au droit de reproduction. Le cinématographe ne fera que développer cet intérêt. Sans changer de nature, les arts graphiques et plastiques avaient ainsi bénéficié d'une avancée technologique majeure, qui impactait sur l'accès aux œuvres. Le droit d'exploitation devait nécessairement appréhender cet acte de transmission, qui devenait si essentiel dans les arts figuratifs. L'attribution de ce droit aux artistes est logique, ces derniers étant les mieux à même d'assurer la valorisation de l'œuvre, autant pour leurs intérêts moraux que patrimoniaux. Ceux-ci n'ont d'ailleurs pas à être distingués, tant ils sont interdépendants. Cette analyse économique est finalement assez proche de la doctrine de l'*Immaterialgüterrecht*, théorisée par Kohler. Selon lui, le véritable objet du droit d'auteur est constitué de la valeur d'exploitation de l'œuvre. C'est ce qu'il appelle un « bien immatériel ».

La reproductibilité technique, tant dénoncée par Walter Benjamin, allait être accompagnée d'un phénomène de dématérialisation de la création, produisant un intérêt accru pour l'exposition.

2. Le droit de monstration de l'auteur, un droit d'exploitation légitime mais contestable

263 - L'autonomisation de l'exposition comme valeur économique - Du point de vue du droit d'auteur, l'exposition s'est « autonomisée » en se détachant du marché de l'art. Au point de vue juridique, elle s'est détachée du droit de propriété corporelle « de droit commun ».

Par voie de conséquence, une translation de la valeur économique a également eu lieu. Le développement des expositions purement artistiques créait un nouveau mode d'exploitation des œuvres, *a priori* indépendant de la vente. C'est là que réside le fondement économique du droit patrimonial d'exposition. Dans la perspective unitaire que nous

¹¹¹⁶ GREFFE X., *op. cit.*, pp. 42-55 ;

¹¹¹⁷ MACKAAY E. et ROUSSEAU S., *op. cit.*, p. 290 ;

¹¹¹⁸ Cet aspect est l'un des rares exemples de reconnaissance du droit moral de l'auteur dans le Copyright américain, depuis le Visual Artists Rights Act de 1990, dit « VARA » ; voir : GINSBURG J. C., « Copyright in the 101st Congress : Commentary on the Visual Artists Rights Act and the Architectural Works Copyright Protection Act of 1990 », *Colum.-VLA J. L. & Arts*, 1989-1990, p. 479 ; KWALL R. R., « How Fine Arts fares post VARA », *Marq. Intell. Prop. L. Rev.*, 1997, pp. 1-64 ;

adoptons, il importe d'en mesurer les intérêts économiques autant au niveau moral que patrimonial (α). Cette analyse révèle le manque à gagner des artistes dans la conjoncture actuelle (β). Sont intérêt sera nécessairement opposé à ceux du propriétaire matériel de l'œuvre, spécialement lorsqu'il s'agit d'une personne publique, et des organisateurs d'expositions (γ).

a. Le double intérêt économique du droit d'exposition

264 - L'intérêt économique indirect du droit moral d'exposition - L'aspect moral a été le premier protégé, y compris en matière d'exposition. Cela prouve que l'impact économique de l'exposition avait déjà été perçu avant même l'existence du droit d'exploitation. Deux séries d'études nous ont permis de mettre en évidence cet impact.

D'une part, l'étude des relations entre artistes et marchands d'art a démontré que l'organisation d'expositions était une obligation essentielle du contrat de mandat. Ces expositions, bien que gratuites, avaient pour but de faire connaître l'artiste et ses dernières créations. La valeur pécuniaire de ses œuvres étant fonction de leur valeur esthétique, cette dernière ne pouvait être appréciée et valorisée que lors de leur présentation au public. D'autre part, l'étude de la jurisprudence rendue en matière de droit moral a démontré que l'auteur pouvait contrôler les conditions d'exposition de ses œuvres, afin de faire respecter leur intégrité, leur attribution et, dans une certaine mesure, leur divulgation. Les juges réalisaient qu'une exposition conforme à la volonté de l'auteur représentait un intérêt certes personnel mais aussi pécuniaire, concourant à sa notoriété. L'intérêt économique du droit moral se mesurait donc au niveau de la cote de l'artiste et du prix de vente de ses œuvres. Cet intérêt n'était qu'indirect, la vente restant l'acte principal d'exploitation.

C'est davantage sur le plan patrimonial que les évolutions ont été les plus remarquables.

265 - L'intérêt économique direct du droit patrimonial d'exposition - Au niveau du droit patrimonial, le cas de l'exposition semble *a priori* difficile à intégrer dans le schéma établi par l'analyse économique, davantage fondée sur l'exercice du droit de reproduction. Il nous faut toutefois dépasser la vision classique.

Ce que les économistes ont implicitement visé comme objet du droit d'auteur n'est point l'œuvre mais uniquement la valeur pécuniaire que rapporte son exploitation, sa diffusion publique¹¹¹⁹. Ce constat est valable autant pour la dimension patrimoniale que pour la dimension morale, la seule différence résidant dans le caractère direct ou indirect des gains rapportés par l'exploitation. Comme nous l'avons vu, l'inégalité entre *propriété littéraire* et *propriété artistique* s'explique aussi par une confusion entre la nature de l'œuvre et l'acte d'exploitation. Il est possible d'envisager tout autre mode de communication au public

¹¹¹⁹ ALCARAS J.-R., « La protection des droits de propriété intellectuelle peut-elle favoriser la création culturelle ? Approche économique », in BRUGUIÈRE J.-M. (dir.), *Droit d'auteur et culture*, Dalloz, Paris, 2007, pp. 55-73 ;

comme acte d'exploitation. Sa mise en œuvre doit rapporter suffisamment de bénéfices à l'auteur pour être valable, ce qui suppose sa répétition dans le temps et dans l'espace.

L'exposition peut dès lors apparaître comme un nouvel objet du droit d'auteur. Les conditions modernes du marché de l'art et du champ artistique permettent un renouvellement de l'exposition et une circulation géographique des œuvres. Dans une certaine mesure, la reproduction peut même être jointe à l'exposition. Les techniques modernes permettent de multiplier les expositions d'une même œuvre grâce à l'usage de copies. Certes, l'exposition de l'original sera souvent la plus attrayante et la plus lucrative, eu égard à la valeur intrinsèque du bien¹¹²⁰. Il arrive cependant que plusieurs originaux puissent être présentés simultanément, en des lieux différents¹¹²¹. De plus, le développement des moyens de reproduction facilite le tirage en série de copies identiques à l'original. Celles-ci peuvent dès lors se retrouver en tout lieu et servir à tout usage. Le possesseur d'une copie pourra en effet l'exposer, non pas au sein d'un événement artistique officiel, mais le plus souvent à des fins professionnelles ou publicitaires. Il n'y a cependant pas lieu de distinguer entre l'original et les copies, dès lors qu'il s'agit d'une seule et même œuvre.

L'exposition acquiert ainsi une valeur pécuniaire autonome, distincte de celle de l'œuvre. Multipliée dans le temps et dans l'espace, elle devient elle-même l'objet d'une « reproduction en série », ce qui la fait entrer dans le schéma défini par l'analyse économique du droit. La reconnaissance du droit d'exposition apparaît à juste titre comme un combat équivalent à celle du droit de reproduction des auteurs littéraires en son temps. Elle se heurte d'ailleurs aux mêmes difficultés, à savoir l'intérêt des intermédiaires.

β. Le préjudice financier des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques

266 - Le manque à gagner des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques - En l'état actuel des choses, l'auteur est face à un double manque à gagner.

Le premier est évident : l'artiste ne perçoit aucun pourcentage des redevances perçues lors des expositions. Cela ne lui est possible que s'il reste propriétaire des œuvres, ce qui n'est pas toujours le cas, puisque le circuit traditionnel n'a pas disparu. Le bénéfice tiré de leur exploitation lui échappe donc totalement¹¹²². Certes, les collectionneurs, les commissaires d'exposition et les conservateurs de musées font office d'intermédiaires entre l'auteur et le public¹¹²³. Ils assurent la mise en contact de ce dernier avec les œuvres du premier. Ce schéma, classique en termes de *propriété littéraire* (qu'on se souvienne du conflit entre les auteurs et les libraires), est nouveau pour la *propriété artistique*. Il n'y a donc aucune raison d'écarter

¹¹²⁰ MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J., *op. cit.*, pp. 56-58 ;

¹¹²¹ ROUGET B. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, p. 39 (« L'apparition dans l'art contemporain de multiples, séries de réalisations identiques de l'artiste, ne constitue pas une dérogation au principe de l'unicité du produit brut de la création : c'est bien en effet la série de multiples elle-même qui constitue aux yeux du créateur le produit artistique proprement dit, l'un des caractères de l'innovation tenant alors à la configuration plurielle de l'œuvre. ») ;

¹¹²² DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 27-29 ;

¹¹²³ MOULIN R., *Le marché de l'art – Mondialisation et nouvelles technologies*, *op. cit.*, p. 41 ;

l'auteur des bénéfices produits par l'exposition de ses propres œuvres. Cela concerne également ceux que les économistes appellent les « passagers clandestins »¹¹²⁴. Il s'agit des propriétaires d'une copie de l'œuvre, obtenue à meilleur marché que l'originale, et qui en font un usage public et lucratif.

Le second manque à gagner s'explique par la dualité des circuits. L'affectation d'une œuvre à une exposition permanente limite, voire anéantit les chances d'une nouvelle vente. L'œuvre est retirée du marché traditionnel, ce qui prive l'auteur du bénéfice du droit de suite. Celui-ci a pourtant été institué pour que l'artiste profite de la plus-value apportée à ses œuvres. Il est donc privé d'un autre moyen d'exploitation, pourtant essentiel en matière figurative. Le maintien de cette situation entraîne un déséquilibre profond dans les conditions d'exploitation de l'œuvre. L'effet incitatif propre au droit d'auteur est quasi-inexistant. L'artiste tire souvent un revenu insuffisant de la vente ; cela est le cas pour les plus jeunes et continue de l'être pour la plupart, malgré une production prolifique. La démocratisation des pratiques artistiques a rendu la concurrence plus rude. Il est plus difficile de se faire une cote et de la valoriser. Ces difficultés sont accrues dès lors que l'artiste n'a plus de possibilités ultérieures d'exploiter ses créations. Il est privé du droit d'exposition et du droit de suite.

C'est pourquoi le droit d'exposition doit incontestablement être attribué au créateur de l'œuvre. Lui seul peut assurer une exploitation efficace du produit de sa pensée sur le marché¹¹²⁵. Son intérêt moral légitime déjà l'intervention de sa volonté, ce qui n'a jamais été contesté. Cette intervention est plus que jamais nécessaire alors que les expositions se multiplient. Par ailleurs, ce mode d'exploitation tend à devenir dominant, supplantant quasiment le modèle fondé sur la propriété corporelle et la vente.

267 - La valeur potentielle de l'exposition dépassant la valeur de l'œuvre - Son exercice peut également contrebalancer celui du droit de suite. Le raisonnement est aisé à comprendre lorsque l'œuvre est totalement hors du circuit traditionnel ; l'impossibilité de percevoir les bénéfices du droit de suite oblige à chercher d'autres sources de financement. Le droit de suite peut également être doté d'un effet pervers : celui de limiter l'intérêt de l'œuvre, puisque son prix est grevé d'un pourcentage reversé à l'auteur¹¹²⁶.

La rétention des œuvres de la part d'un collectionneur anéantit ainsi tout espoir de tirer le bénéfice d'une nouvelle vente¹¹²⁷. Dans la pratique, le droit de suite apparaît bien peu redistributif, la part majoritaire des bénéfices ayant été perçue par une infime partie des

¹¹²⁴ FARCHY J., « L'analyse économique des fondements du droit d'auteur : une approche réductrice pourtant indispensable », *op. cit.*, pp. 390-391 ;

¹¹²⁵ MACKAAY E. et ROUSSEAU S., *op. cit.*, p. 288 (« Le titulaire du droit est normalement l'auteur. Cela correspond au principe général en matière de propriété voulant que le titre soit attribué à la personne qui peut affecter le plus la mise en valeur (ou l'exploitation profitable) de la ressource ») ;

¹¹²⁶ MACKAAY E. et ROUSSEAU S., *op. cit.*, p. 291 ; MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, p. 61 ;

¹¹²⁷ GREFFE X., *op. cit.*, p. 141 ;

artistes¹¹²⁸. Cet inconvénient est neutralisé par le droit d'exposition, qui vise le public plus que l'acheteur. Il permet au contraire une exploitation de l'œuvre sur le long terme, tout en minimisant le coût d'accès pour ses destinataires. Le prix d'entrée d'une exposition temporaire ou d'un musée est sans commune mesure avec celui que débourserait un acheteur individuel pour l'achat de l'œuvre. De façon réciproque, les bénéfices de l'auteur pourront être importants s'il rencontre le succès. La multiplication des expositions temporaires et itinérantes sera pour lui une façon de toucher un plus large public. Le droit d'exposition offre plus de chances de susciter et conserver un intérêt pour l'œuvre. Le compromis qu'il assure entre l'auteur et le public semble bien plus conforme à l'esprit qui anime le droit d'auteur. La fonction de communication, inhérente à tous les arts, est enfin mise en valeur en matière graphique et plastique¹¹²⁹. D'une simple évolution dans la technique de communication, certains pourraient inférer un véritable changement de nature pour les œuvres graphiques et plastiques. En effet, la translation du droit d'exposition du propriétaire « corporel » au propriétaire « intellectuel » peut refléter un changement dans la qualification de l'œuvre. Celle-ci deviendrait réellement une œuvre de l'esprit, au sens du droit d'auteur, donnant prise à deux droits de propriété distincts.

Le schéma de la *propriété littéraire* serait alors vraiment applicable à la *propriété artistique*, et l'unification des deux expressions prendrait alors tout son sens. Précisons à nouveau qu'il n'existe qu'une distinction des seuls droits de propriété et non une distinction entre la matière et l'œuvre. Ces deux droits, en principe non concurrents, portent sur des utilités distinctes d'un seul et même bien.

La reconnaissance du droit d'exposition à l'auteur heurte cependant d'autres intérêts économiques.

γ. Les intérêts économiques concurrents de celui de l'artiste

268 - L'intérêt économique concurrent des propriétaires d'œuvres - L'exercice du droit d'exposition se heurte à un problème de taille, dont les répercussions économiques sont diamétralement opposées à celle de l'auteur. Même si l'œuvre fait l'objet de deux droits de propriété, elle n'en reste pas moins un bien corporel. Les deux droits de propriété pourront alors être concurrents en termes d'exposition.

L'intérêt économique du propriétaire corporel peut jouer en sa faveur. Le prix qu'il a payé pour l'œuvre peut être très important. L'investissement devra nécessairement être rentabilisé en admettant que l'acheteur n'entende pas réaliser une plus-value par la revente de l'œuvre. Le recours à des expositions payantes apparaît comme le moyen le plus efficace de rentabiliser cet investissement. Elles permettront de « récupérer la mise », voire de faire un

¹¹²⁸ MOULIN R., *Le marché de l'art – Mondialisation et nouvelles technologies*, op. cit., p. 122 (pour l'année 1997 : « La répartition des bénéficiaires est fortement inégalitaire : un nombre infime d'entre eux (1,5%) a touché 30% du montant total ; un petit nombre (10%) a touché également 30% ; un très grand nombre (plus de 88%) a touché les 40% restant. Pour 88% des artistes, le produit moyen du droit de suite s'est élevé à moins de 2000 francs ») ; MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., op. cit., pp. 61-62 ;

¹¹²⁹ ROUGET B. et SAGOT-DUVAUROUX D., op. cit., pp. 26-30 ;

important bénéfique si l'œuvre rencontre le succès auprès du public. Le propriétaire matériel aurait donc tout intérêt à user de cette possibilité, une fois encore au détriment de l'auteur. Par ailleurs, ce succès peut augmenter la réputation de l'artiste, ce qui « compenserait » la perte du droit d'exposition au profit de l'acquéreur¹¹³⁰. Ces considérations paraissent élémentaires ; elles étaient déjà valables au dix-neuvième siècle. Le problème atteint son paroxysme lorsque l'acheteur est une personne publique, chargée de l'exécution d'une mission de service public culturel. Tant l'achat initial que les conditions de conservation et de présentation au public sont légitimés par l'intérêt général. Les politiques culturelles sont d'ailleurs à l'origine du développement des expositions comme nouveaux moyens d'éducation. Les missions qu'elles affectent aux institutions tendent à substituer celles-ci aux auteurs. L'exigence de conservation fait office de respect du droit moral¹¹³¹.

Le recours aux expositions temporaires permet de rentabiliser le double effort fourni par la personne publique en termes d'achat et de conservation. Les missions de service public et l'objectif de rentabilité se concilient ainsi à merveille¹¹³². L'augmentation des budgets d'exposition serait alors mal perçue, d'autant plus que certaines institutions, comme les centres d'art ou les Fon régionaux d'art contemporain (FRAC), sont fondés sur un principe d'achat des œuvres et de gratuité des expositions¹¹³³.

269 - L'intérêt économique concurrent des organisateurs d'exposition - De manière générale, le poids des organisateurs d'exposition constitue également un intérêt économique distinct, voire opposé à celui de l'auteur¹¹³⁴. Ces intermédiaires, qu'ils soient commissaires d'expositions, conservateurs de musées ou scénographes, sont des acteurs nécessaires dans le processus de diffusion des œuvres¹¹³⁵. L'organisation des expositions entraîne de nouveaux coûts¹¹³⁶, qui impliquent de nouvelles recherches de rentabilité et de nouvelles sources de revenus. Ce poids leur donne de grandes libertés, aboutissant parfois à valoriser davantage leur propre créativité plutôt que celle des auteurs qu'ils exposent¹¹³⁷.

¹¹³⁰ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 110 ;

¹¹³¹ Cette idée sera mise en lumière au travers d'exemples tirés de la jurisprudence ;

¹¹³² MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J., *op. cit.*, p. 22 et p. 34 (« La mission des acteurs culturels et plus particulièrement des professionnels de la culture est de restituer le patrimoine au plus grand nombre et d'enrichir celui-ci sur le plan culturel, l'exposition est le principal vecteur de cette mission [...] les expositions temporaires, par leurs entrées payantes, assurent des revenus indispensables à la vie de l'établissement qui les organise ») ;

¹¹³³ MOUREAU N., « Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition », *op. cit.*, p. 110 ;

¹¹³⁴ DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 15-17 ;

¹¹³⁵ MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J., *op. cit.*, p. 34 ; ROUGET B. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, pp. 29-30 ;

¹¹³⁶ LIM I.-Y., *op. cit.*, p. 10 (s'agissant spécialement des biennales) ;

¹¹³⁷ HEINICH N. et POLLACK M., *op. cit.*, pp. 24-26 ; MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D., *op. cit.*, p. 74 (« Le biais de la profession est néanmoins l'autocélébration, certains commissaires cherchant à valoriser leur propre image au détriment d'un travail approfondi de mise en perspective des œuvres. ») ;

Cette attitude peut également légitimer la perception d'un prix afin de rentabiliser les investissements réalisés, comparables selon certains à ceux du cinéma¹¹³⁸. Le prix peut aussi permettre de compenser les dépenses liées à la conservation des œuvres ; tel est le cas en matière de service public culturel¹¹³⁹. Il peut aussi être perçu par des propriétaires privés, quelles que soient leurs motivations. L'exposition constitue un moyen de publicité dont ils peuvent bénéficier sur le plus long terme. Le renouvellement des présentations implique des frais supplémentaires qu'il est nécessaire de combler. La jurisprudence se montrera soucieuse de l'intérêt de ces intermédiaires et leur accordera la protection du droit d'auteur, faisant de l'exposition une œuvre de l'esprit. L'existence d'un droit d'auteur distinct au bénéfice des artistes ne peut que contrarier leur intérêt, tant sur le plan patrimonial que moral. Outre la rémunération due pour chaque exposition, ce droit donne aux artistes le pouvoir de contrôler les conditions d'exposition de leurs œuvres.

On comprend bien l'enjeu que va représenter le droit d'exposition sur le plan économique. Nombreux seront les acteurs de la culture et du marché de l'art à le revendiquer pour leur propre compte, afin d'assurer une certaine sécurité dans la circulation et la cession des œuvres d'art¹¹⁴⁰. Leurs intérêts sont concurrents de celui de l'auteur.

270 - L'exposition et la propriété corporelle privée de l'œuvre - L'intérêt du propriétaire corporel privé pourra encore être mis en cause. Même s'il recherche plutôt un usage privé de l'œuvre, en principe indifférent à son potentiel commercial¹¹⁴¹, il peut être sollicité pour prêter l'œuvre lors d'une exposition.

Par le pouvoir de fait qu'il exerce sur l'objet, le propriétaire apparaît comme un véritable gérant d'affaires. L'idée, que l'on doit à Bernard Edelman¹¹⁴², a déjà été évoquée au titre du droit moral. Son intérêt reste protégé par le droit de propriété corporelle, qui l'autorise à prêter l'œuvre moyennant rémunération. Le contrat de commodat garde tout son intérêt à l'époque actuelle. Celui-ci se trouve même décuplé par la multiplication des expositions. Plus simplement encore, la cession du droit d'exposition assurerait une jouissance paisible du support corporel au profit de son acquéreur¹¹⁴³. Enfin, certains avantages conférés aux propriétaires d'œuvres apparaissent en contradiction avec le droit d'exposition. Ainsi en est-il des avantages fiscaux garantis au titre du mécénat pour les entreprises qui achètent des œuvres d'artistes contemporains et se chargent de les exposer¹¹⁴⁴. Alors que l'exposition comme médiation se développe de façon exponentielle, les politiques culturelles et fiscales

¹¹³⁸ HEINICH N. et POLLACK M., *op. cit.*, pp. 29-33 ;

¹¹³⁹ MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J., *op. cit.*, p. 34 ;

¹¹⁴⁰ DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 15-17 ; VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 112 ;

¹¹⁴¹ MACKAAY E. et ROUSSEAU S., *op. cit.*, p. 291 ;

¹¹⁴² EDELMAN B., « Le droit moral dans les œuvres artistiques », *op. cit.*, pp. 265-266 ;

¹¹⁴³ VICENT LOPEZ C., *ibid.* ;

¹¹⁴⁴ MOUREAU N., « Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition », *ibid.* ;

restent fondées sur des logiques d'achat. Il y a là un paradoxe qui explique en partie les réticences à admettre l'application d'un droit d'exposition au profit des artistes.

Ces développements font ressortir l'opposition de plusieurs acteurs en matière d'exposition : les artistes, les organisateurs, les propriétaires privés et les pouvoirs publics. Ces derniers font office de producteurs chargés de la médiation de l'œuvre¹¹⁴⁵. Le combat qui les oppose aux artistes est similaire à celui qui opposa les auteurs aux éditeurs ou aux troupes de théâtre. Le schéma de la *propriété littéraire* se décalque une fois de plus sur celui de la *propriété artistique*. L'alchimie juridique permettant à chacun de protéger son intérêt sera difficile à établir.

Cette opposition allait éclater au grand jour lors du vote de la loi du 3 juillet 1985, moment déterminant dans la reconnaissance du droit d'exposition publique.

§ 2. LES TRAVAUX PRÉPARATOIRES DE LA LOI DU 3 JUILLET 1985, SOURCE INFORMELLE DU DROIT D'EXPOSITION

271 - Le droit d'exposition et la loi du 3 juillet 1985 - Un nouveau projet de loi relative au droit d'auteur fut déposé au Parlement en juin 1984. C'est ce projet qui deviendra la loi du 3 juillet 1985.

Selon le Ministre de la Culture, Jack Lang, la loi nouvelle devait réformer le droit de la propriété littéraire et artistique, afin d'intégrer les droits voisins ainsi que les nouvelles techniques de communication des œuvres. L'objectif de la loi n'était plus d'opérer une refonte générale des principes acquis ; il s'agissait seulement de les adapter aux nouvelles technologies et les étendre aux auxiliaires de la création¹¹⁴⁶. Elle ne sort pas du cadre de la loi de 1957, même si elle innove sur certains points, en mettant en place « *le statut d'un nouvel auteur collectif : celui de la communication* »¹¹⁴⁷. Les revendications de certains groupes de pression, représentant les intérêts des artistes-interprètes, des producteurs de disques et des entreprises de communication audiovisuelle, pesèrent pour beaucoup dans les choix du législateur¹¹⁴⁸. Tel fut aussi le cas pour les artistes, bien qu'ils fussent beaucoup moins médiatisés¹¹⁴⁹. Le droit de monstration faisait son chemin autant dans les circuits officieux que dans les circuits officiels. Jean Cahen-Salvador poursuivait ainsi une campagne de sensibilisation auprès des artistes, relayé en cela par la société des Auteurs Dans les Arts

¹¹⁴⁵ Ainsi en est-il par exemple des commissaires d'exposition : GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, pp. 78-84 ;

¹¹⁴⁶ LANG J., « La loi du 3 juillet 1985 », *op. cit.*, pp. 7-13 ;

¹¹⁴⁷ EDELMAN B., *Droits d'auteur et droits voisins – Commentaire de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985*, *op. cit.*, p. 1 ; voir également : KÉRÉVER A., « Un aspect de la loi du 3 juillet 1985 : la modernisation de la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 127, janvier 1986, pp. 17-69 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 26-27 ;

¹¹⁴⁸ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 20-21 ; LAPOUSTERLE J., *op. cit.*, pp. 49-50 ;

¹¹⁴⁹ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 15 et p. 41 ;

Graphiques et Plastiques (ADAGP)¹¹⁵⁰. Par ailleurs, l'idée est reprise dans certains travaux préalables à la loi de réforme des droits d'auteur. La Commission de réflexion sur les arts plastiques, présidée par Michel Troche, en fait mention dans un rapport remis au Ministre de la Culture en 1982¹¹⁵¹. Le droit de monstration allait-il faire l'objet d'une attention similaire à celle des droits voisins lors du vote de la loi ? La consécration d'un nouveau droit patrimonial fut amplement débattue entre le Sénat et l'Assemblée Nationale, au niveau de la définition de la représentation. Les débats firent ressortir la mauvaise rédaction de l'article 27 de la loi du 11 mars 1957. Mais ce sont surtout les craintes pour le service public culturel qui préoccupèrent le Ministre et la majorité.

De ce fait, la consécration du droit d'exposition n'aura pas lieu en 1985. La question ne sera plus jamais posée jusqu'à l'époque contemporaine. Quoi qu'il en soit, les travaux préparatoires de la loi établirent un consensus sur l'existence du droit d'exposition (A). Paradoxalement, ces travaux allaient devenir une référence pour la doctrine, qui opérera un revirement des plus brusques. Les spécialistes de la propriété littéraire et artistique ne cessèrent d'affirmer l'existence du droit d'exposition depuis la loi du 3 juillet 1985. Bien peu ont cependant recherché les véritables fondements de cette nouvelle prérogative (B).

A. LE DROIT D'EXPOSITION, OBJET D'UNE FAUSSE CONTROVERSE OPPOSANT L'ASSEMBLÉE NATIONALE ET LE SÉNAT

272 - La discorde entre les deux chambres du Parlement quant au droit d'exposition - Le vote de la loi du 3 juillet 1985 a été chaotique sur certains points.

La reconnaissance du droit d'exposition a été l'un des principaux éléments de discorde entre l'Assemblée Nationale et le Sénat. Le rapport de Jean-Cahen Salvador avait certainement fait son chemin auprès de certains milieux parlementaires. La refonte du texte a attiré l'attention sur le sens de l'expression « présentation publique ». Les députés et les sénateurs s'opposèrent sur la portée des termes au niveau de l'exposition. Mais tous tombaient d'accord sur l'existence du droit d'exposition publique. Au-delà de la querelle, la première lecture du texte a marqué cette rupture dans l'interprétation du droit positif (1), confirmée par la suite lors de la deuxième lecture (2). Le désaccord persistant, une commission mixte paritaire fut réunie. Le texte de compromis trouvé par celle-ci évacue finalement le droit d'exposition des dispositions de la loi (3). Les raisons invoquées dénotent une volonté de protéger les institutions culturelles publiques.

¹¹⁵⁰ GUTTON J.-M., « Droits de reproduction et d'exposition », *Relations contractuelles avec les artistes*, séminaire du CIPAC, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, 17 septembre 2004, <http://www.cipac.net> ;

¹¹⁵¹ TROCHE M. (dir.), *Commission de réflexion sur les arts plastiques – Premier rapport*, Ministère de la Culture et de la Communication, Services des Etudes et de Recherches, 1982, p. (au sein des mesures consacrées à la vie professionnelle des artistes : « droit de monstration – Mise en application effective pour toutes les expositions officielles ») ;

1. La reconnaissance du droit d'exposition lors de la première lecture du texte

Conformément aux objectifs de la loi, la notion de représentation devait être révisée afin d'intégrer de nouveaux modes de communication. L'exposition fut mentionnée comme l'un de ces modes lors de la première lecture à l'Assemblée Nationale (α). Le Sénat ira plus loin en insérant un amendement au projet de loi, afin que l'expression « exposition publique » apparaisse au sein de l'article 27 de la loi du 11 mars 1957 (β).

a. La reconnaissance implicite du droit d'exposition par l'Assemblée Nationale

273 - Une nouvelle extension de la notion de représentation - La notion de communication « directe » au public semblait désuète dès le vote de la loi du 11 mars 1957 (*cf. supra.*).

Cette désuétude était renforcée par l'apparition de nouvelles techniques de communication. La loi devait élargir le champ de la notion, afin d'englober ces nouveaux procédés. La volonté de réformer la notion de représentation apparaît dans l'exposé des motifs du projet de loi. Les dispositions du titre 1^{er} furent présentées comme un ensemble de modernisations de la loi de 1957. L'article 27, relatif au droit de représentation, devait ainsi être modifié pour des raisons bien précises. Le Ministre s'exprimait en ces termes sur la question : « *face au développement rapide des nouvelles techniques de communication, notamment la câblodistribution et les satellites de télévision, il est souhaitable de préciser les termes employés dans la législation de 1957 sur le droit de représentation. Ainsi le droit de représentation est-il étendu de manière expresse à tout procédé de télécommunication, notamment la télévision par satellite directe ou indirecte* »¹¹⁵². Ce dernier bout de phrase nous rappelle l'insuffisance de l'ancienne distinction, fondée sur l'opposition entre communication directe (représentation) et communication indirecte (reproduction).

L'objectif était clairement d'élargir une nouvelle fois le champ de la notion de représentation. L'évolution amorcée depuis la loi de 1791 allait ainsi connaître une nouvelle étape. Cet élargissement ne visait que certaines techniques nouvelles, liées à la communication audiovisuelle. L'assimilation de l'exposition à la représentation n'était donc pas à l'ordre du jour.

274 - Une référence discrète à l'exposition publique dans le rapport de l'Assemblée Nationale - Cette conception se retrouve dans le premier rapport présenté à l'Assemblée le 26 juin 1984. Reprenant les objectifs du projet de loi, le rapporteur Alain Richard affirme que la réforme du droit de représentation vise principalement à y inclure la télédiffusion, la diffusion par satellite et la distribution par câble¹¹⁵³.

¹¹⁵² Exposé des motifs du projet de loi relatif aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, *RIDA*, n° 127, janvier 1986, pp. 169 ;

¹¹⁵³ 1^{er} rapport Richard à l'Assemblée Nationale, *RIDA*, n° 127, janvier 1986, p. 178 ;

Ce sera là le principal ajout fait à l'article 27 de la loi de 1957. Celui-ci n'est pas modifié dans sa substance, la représentation restant entendue à ce stade comme la « communication directe » de l'œuvre au public. La liste des principaux modes de communication est également conservée, y compris l'expression ambiguë de « présentation publique ». En dépit de ce maintien, une précision novatrice a été apportée par le rapporteur. Selon lui, la « *présentation publique couvre par exemple les expositions publiques d'œuvres d'art* »¹¹⁵⁴. Cette précision semble prendre acte de différentes demandes, provenant des groupements professionnels concernés par la question, et transmises tant au Gouvernement qu'au Parlement¹¹⁵⁵. Dans la continuité du rapport Cahen-Salvador, la revendication des milieux artistiques trouvait une concrétisation au niveau législatif. Dès lors, cette précision, si anodine qu'elle soit, marque un changement radical dans la conception du droit de représentation. L'exposition était enfin considérée comme visée par le texte, alors même que ni la jurisprudence ni la doctrine « autorisée » ne l'envisageaient. Il est regrettable que cette proposition n'ait pour justification que celle du bon sens. Un fondement juridique plus certain aurait levé tout doute sur la pertinence de cette interprétation. Cela est d'autant plus vrai que le texte voté par l'Assemblée Nationale a conservé l'ancienne liste de l'article, dont l'expression « présentation publique ». Les députés estimaient que l'expression se suffisait à elle-même. Ils préféraient retenir une conception large et évolutive des moyens de représentation, en suivant les indications du rapporteur. On comprend aussi qu'ils n'aient pas voulu complexifier une disposition déjà mal rédigée (*cf. supra.*). Les députés ont également modifié le premier alinéa de l'article 27, en substituant l'expression « communication par un procédé quelconque » à celle de « communication directe ». D'un *genre*, la représentation devenait ainsi un *mode* de communication¹¹⁵⁶. Ce changement paraît peu utile et dénature la notion de représentation.

La distinction avec la reproduction, qui reste entendue comme la communication indirecte de l'œuvre, en devient inexacte. D'ailleurs, la reproduction n'est-elle pas aussi une communication de l'œuvre par un procédé quelconque ? L'ancienne définition, bien qu'artificielle, avait au moins le mérite de la clarté. Elle avantagait surtout la reconnaissance du droit d'exposition. En effet, peut-on concevoir une communication plus directe de l'œuvre¹¹⁵⁷ ? L'assimilation avec d'autres procédés, tels le cinéma ou le théâtre, n'en était que plus évidente. Fort heureusement, ce changement de terminologie sera sans incidence sur la reconnaissance du droit d'exposition.

¹¹⁵⁴ 1^{er} rapport Richard à l'Assemblée Nationale, *op. cit.*, p. 189 ;

¹¹⁵⁵ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 41 ;

¹¹⁵⁶ EDELMAN B., *Droits d'auteur et droits voisins – Commentaire de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985*, p. 24 ;

¹¹⁵⁷ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 23 (« Dans les arts plastiques, la mise à disposition est évidemment simple et immédiate ; elle n'exige pas d'intermédiaires (des interprètes pour la musique ou le théâtre), l'utilisation de supports différents (le livre pour la littérature, le disque ou la cassette pour la musique), ou d'autres moyens techniques (la télédiffusion et l'écran pour l'audiovisuel). ») ;

β. L'amendement proposé par le Sénat quant au droit d'exposition

275 - Une référence explicite à l'exposition publique dans les débats du Sénat - La conception des députés n'a pas du tout fait l'unanimité au Sénat. Au contraire, la notion de présentation publique est apparue aux sénateurs comme trop imprécise pour pouvoir recouvrir l'exposition publique. Peut-être étaient-ils encore marqués par l'interprétation traditionnelle de cette expression. Le rapport rendu par la commission des lois du Sénat ne contient aucune indication sur un éventuel amendement à ce niveau¹¹⁵⁸.

Le droit d'exposition fit son apparition lors des débats de la séance du 3 avril 1985. Il semble avoir été l'idée du rapporteur Charles Jolibois. Ce dernier proposa un amendement destiné à ajouter l'expression « exposition publique » à la liste de l'article 27. Le rapporteur justifiait cette proposition sur le simple constat que la « présentation publique » ne couvrait pas « l'exposition publique »¹¹⁵⁹. Il était dès lors nécessaire de préciser l'étendue du droit de représentation, sous toutes ses formes. Avec cet amendement, un réel progrès eut lieu en faveur du droit d'exposition. Allant plus loin que les députés, les sénateurs entendaient rendre indiscutable le droit d'exposition. De cette façon, ils achevaient l'extension du droit de représentation. Celui-ci, encore limité à certains types de créations, allait être conféré à tous les créateurs, quels qu'ils soient. La consécration de l'exposition publique se profilait, considérée comme expression du droit de représentation des auteurs d'œuvres visuelles. L'insertion de l'expression « exposition publique » excluait toute ambiguïté.

Malheureusement, la consécration du droit patrimonial d'exposition heurtait d'autres intérêts, eux aussi défendus avec acharnement. L'analyse économique nous a éclairés sur les conflits latents qui devaient opposer les artistes aux organisateurs d'exposition et autres conservateurs. Un intérêt encore plus fort allait entrer en ligne de compte dans les débats : le service public culturel. Le Ministre lui-même prit la parole pour s'opposer à l'amendement précité. M. Lang s'exprimait en ces termes sur le sujet : « *On nous demande de trancher rapidement sur une question importante et délicate. Je dois dire que ma réflexion personnelle est à peine amorcée. Faut-il concevoir, dans les musées, les galeries, à l'occasion d'expositions temporaires ou définitives d'œuvres plastiques, telle ou telle forme d'autorisation de prélèvement ? C'est une question grave qui engage non seulement les finances de l'État, mais peut-être aussi celles des collectivités locales, et je me demande s'il n'y a pas là matière à réflexion complémentaire. Pour l'heure, je n'accepte pas les mots "exposition publique" »*¹¹⁶⁰. La volonté affichée était de réprimer la reconnaissance d'une nouvelle prérogative patrimoniale au profit des artistes. L'affirmation du caractère non politisé du droit d'auteur¹¹⁶¹ trouve ainsi ses limites. L'opposition du Ministre était bien loin des préoccupations de forme qui agitaient les parlementaires. La principale problématique que

¹¹⁵⁸ 1^{er} rapport Jolibois au Sénat, *RIDA*, janvier 1986, n° 127, pp. 236-237 (le rapporteur se contente de reprendre les propositions de l'Assemblée Nationale sur l'ajout de la télédiffusion, de la distribution par câble,...) ;

¹¹⁵⁹ Intervention de M. Jolibois, 1^{ère} lecture du projet de loi au Sénat, séance du 3 avril 1985, *JORF – Débats Parlementaires – Sénat – Comptes rendus*, 1985, p. 105 ;

¹¹⁶⁰ Intervention du Ministre de la Culture Jack Lang, séance du 3 avril 1985, *op. cit.*, pp. 105-106 ;

¹¹⁶¹ LAPOUSTERLE J., *op. cit.*, p. 22 ;

pose le droit d'exposition est apparue de façon éclatante. Le rôle des intermédiaires serait un obstacle difficile, voire impossible à surmonter lorsque s'ajoutent les préoccupations de service public. Cette difficulté, qui a pris ses sources lors du vote de la loi de 1985, demeure encore à l'heure actuelle. Les sénateurs réussirent néanmoins à voter l'amendement. Le Président de la commission spéciale, Maurice Schumann, rétorqua au Ministre : « *Croyez-vous que le législateur de 1957 pouvait prévoir que l'expression "présentation publique" ne viserait que l'interprétation musicale ?* », ce à quoi le Ministre répliqua par « un geste dubitatif »¹¹⁶². L'article 27 se trouvait ainsi enrichi de l'expression « exposition publique ». L'initiative des sénateurs assurait un fondement légal au droit d'exposition, qui n'est qu'un élément du droit de représentation.

Sur le fond, le Sénat rejoignait la position défendue à l'Assemblée Nationale. Le principe même du droit d'exposition n'était plus discuté par les parlementaires ; seule la forme des textes semait encore la discorde.

2. La réaffirmation du droit d'exposition lors de la deuxième lecture

276 - Le rejet formel de l'amendement du Sénat lors de la deuxième lecture de l'Assemblée Nationale - L'initiative du Sénat sera battue en brèche par l'Assemblée Nationale lors de la deuxième lecture. Au terme de celle-ci, l'article 8 est à nouveau modifié : la référence au droit d'exposition est supprimée.

Selon le rapporteur Alain Richard, « *cet ajout apparaît inutile, puisque la représentation couvre la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque, et donc par celui de l'exposition publique* »¹¹⁶³. Cette modification fut opérée dans un souci de bonne rédaction du texte ; il ne serait pas opportun d'énumérer de nouveaux modes de communication, le risque étant qu'une interprétation trop stricte de la loi ne conduise à en écarter d'autres, qui ne seraient pas expressément mentionnés¹¹⁶⁴. On ne peut qu'ironiser sur cette justification, tant l'article paraissait mal rédigé dès son origine.

Il n'empêche que l'existence du droit d'exposition n'était toujours pas contestée sur le fond, ce qui confirme un progrès significatif. Les sénateurs allaient rappeler, avec encore plus de force, la nécessité de mentionner ce droit dans la loi, dans l'intérêt même des artistes.

¹¹⁶² Intervention de M. Maurice Schumann, séance du 3 avril 1985, *op. cit.*, p. 106 (nous corrigeons ce qui semble avoir été une faute dans la retranscription des débats, l'expression « exposition publique » ayant été substituée à celle de « présentation publique », ce qui ôte toute logique à l'intervention de M. Schumann) ;

¹¹⁶³ 2^{ème} rapport Richard à l'Assemblée Nationale, *RIDA*, n° 127, janvier 1986, p. 255 ;

¹¹⁶⁴ Intervention de M. Richard, 2^{ème} lecture du projet de loi à l'Assemblée Nationale, séance du 20 mai 1985, *JORF – Débats Parlementaires – Assemblée Nationale - Comptes rendus*, 1985, p. 823 (« *lorsque le Sénat ajoute à la liste des opérations ayant valeur de communication au public, et donc déclenchant l'ensemble des conséquences du droit d'auteur, la notion d'exposition publique, nous ne pouvons nous ranger à son avis, car cette précision ne contribue pas à la bonne rédaction du texte. La notion de présentation publique a en effet un caractère général. Si nous entrons dans l'énumération des modes de présentation au public propres à chaque type d'œuvre, nous courrions forcément le risque d'interprétations fâcheuses excluant ceux que la loi ne mentionnait pas expressément. Il semble donc sage de s'en tenir à la notion générale de présentation publique.* ») ;

277 - La réintégration de l'amendement lors de la deuxième lecture du Sénat - De retour au Sénat, le texte sera encore modifié et le droit d'exposition réintégré dans l'article 8. La commission spéciale a réaffirmé son attachement à ce que ce droit soit bien distingué de celui de présentation publique. Tout en approuvant l'interprétation donnée par la commission des lois de l'Assemblée Nationale, elle a insisté sur le fait qu'aucune jurisprudence n'était intervenue auparavant sur cette question.

Du coup, il lui a semblé « prudent » de consacrer définitivement ce droit, afin de conforter les intérêts des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques¹¹⁶⁵. Leurs revendications trouvaient à nouveau un écho favorable et il leur était presque sûr d'obtenir gain de cause. Un nouvel amendement fut donc proposé afin de réintroduire l'« exposition publique » dans la liste de l'article 27. Le rapporteur Charles Jolibois se montrait particulièrement intransigeant sur cette question lors des débats. Il affirmait ainsi qu'« *il s'agit de consacrer un droit supplémentaire* » afin de « *donner aux auteurs dont les œuvres sont exposées au public la possibilité de bénéficier des dispositions de la loi de 1957* »¹¹⁶⁶. D'une simple question de forme, l'ajout des termes « exposition publique » devenait une question de fond à travers la consécration d'un nouveau droit. Cette volonté faisait suite à l'attitude du Ministre lors de la première lecture. Ce dernier lui rétorqua que « *la notion d'exposition publique est couverte par la définition générale de la représentation. Je suis donc hostile à cette présentation qui n'apporte en fait aucune innovation utile* »¹¹⁶⁷. Le dernier mot revint au rapporteur, dans une intervention dénuée d'ambiguïté : « *Nous maintenons cet amendement avec une certaine fermeté de manière à protéger tous les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques contre des expositions non prévues de leurs œuvres. En effet, dans ce cas, la loi de 1957 ne prévoit pas clairement de droits à rémunération ni de protection particulière* »¹¹⁶⁸.

La généralité des termes employés rappelle que les artistes ont une pluralité d'intérêts à faire protéger. Le droit d'exposition ne peut ainsi être réduit à la seule dimension patrimoniale ; l'aspect moral, qui reste le plus ancien, ne doit pas non plus être négligé, ce dont M. Jolibois semble avoir pris conscience. Son intervention sera suivie par l'adoption immédiate de l'amendement qu'il proposait.

278 - Le consensus des parlementaires sur l'existence du droit d'exposition - L'opposition entre le Sénat et l'Assemblée Nationale perdurait au-delà de la deuxième lecture sur ce point. Malgré tout, l'objet de cette querelle démontre de façon indéniable une grande évolution.

A aucun moment, il n'a été question de remettre en cause l'existence du droit d'exposition, malgré l'attitude ambiguë du ministre ; seule sa place dans la loi a donné lieu à controverses. Les sénateurs cherchaient à étendre la portée de la notion de représentation ; les

¹¹⁶⁵ 2^{ème} rapport Jolibois au Sénat, *RIDA*, n° 127, janvier 1986, p. 283 ;

¹¹⁶⁶ Intervention de M. Jolibois, 2^{ème} lecture du projet de loi au Sénat, séance du 17 juin 1985, *JORF – Débats Parlementaires – Sénat - Comptes rendus*, 1985, pp. 1255-1256 ;

¹¹⁶⁷ Intervention du Ministre de la Culture Jack Lang, 2^{ème} lecture du projet de loi au Sénat, séance du 17 juin 1985, *op. cit.*, p. 1256 ;

¹¹⁶⁸ Intervention de M. Jolibois, *ibid.* ;

députés préféraient s'en tenir à une rédaction synthétique des textes, sans nier l'existence de ce droit. Le consensus établi lors de la première lecture était donc maintenu. L'exposition publique constituait bien un procédé du droit de représentation. Cependant, il est regrettable que les rédacteurs du texte n'aient pas davantage cherché à expliquer la reconnaissance de ce droit. Les débats ne sont pas plus éclairants à ce niveau, qu'il s'agisse d'arguments de fond comme de forme. Des raisons peuvent être recherchées, comme nous l'avons vu, dans les concepts de « communication directe », de « procédé quelconque », dans le caractère indicatif de la liste de l'article en cause. Toutefois, il eût été préférable de connaître les raisons exactes de cette innovation, ce d'autant plus qu'elle avait déjà fait l'objet de travaux et de recherches. Nous renvoyons ici à tous les auteurs que nous avons déjà évoqués, tels Jouvét-Delage, Gavin, Vaunois, Romberg, De Borchgrave,...

Ce constat peut être mis sur le compte des nombreuses critiques qui ont frappé la loi de 1985, notamment le fait que ses rédacteurs n'aient « pas maîtrisé la portée des droits qu'ils instituaient, dans les termes qu'ils avaient choisis »¹¹⁶⁹. Dans le cas d'espèce, la situation a même été aggravée par l'attitude du Ministre à l'origine de la loi.

3. L'abandon définitif du droit d'exposition dans le texte de la commission mixte paritaire

279 - Le rejet formel du droit d'exposition par la commission mixte paritaire - Malgré le consensus de fond des parlementaires, le Ministre de la Culture réussira à écarter la consécration du droit d'exposition dans le texte. Il semble tout à fait paradoxal qu'une telle limitation ait été imposée au texte alors que ce dernier devait justement entériner de nouveaux modes de communication des œuvres. L'existence du droit précité n'en a toutefois pas été contestée, comme en attestent les derniers débats relatifs au vote de la loi.

Suite à l'opposition de l'Assemblée Nationale et du Sénat sur divers points du projet, une commission mixte paritaire fut réunie. Les dispositions qui seront finalement retenues sont celles que proposait l'Assemblée Nationale. La commission reprendra la position défendue par Alain Richard, à savoir que « *la notion de présentation publique incluait sans doute possible celle d'exposition publique* »¹¹⁷⁰. Le discours prononcé par celui-ci à l'Assemblée Nationale, le 26 juin 1985, revient sur les raisons initiales de ce choix : « *la commission mixte paritaire a supprimé la notion d'"exposition publique" parmi les différentes modalités de présentation, tout en considérant que la notion de présentation publique de l'œuvre, qui, elle, figure dans le texte, incluait sans doute possible celle d'exposition publique. Il s'agissait d'éviter une redondance qui risquait de déclencher par la suite des interrogations sur l'interprétation du texte* »¹¹⁷¹. Cette solution, juridiquement justifiée, se

¹¹⁶⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7ème éd., *op. cit.*, p. 21 ;

¹¹⁷⁰ Rapport de M. Richard et M. Jolibois, au nom de la Commission mixte paritaire chargée de proposer un texte sur les dispositions restant en discussion du projet de loi, *RIDA*, n° 127, janvier 1986, p. 309 ;

¹¹⁷¹ Intervention de M. Richard, débats de la 2^{ème} séance du 26 juin 1985, examen du texte de la Commission Mixte Paritaire ; *JORF – Débats Parlementaires – Assemblée Nationale - Comptes rendus*, 1985, pp. 2014-2015 ;

fondait aussi sur la position défendue par le Ministre de la Culture. Du fait de cette manœuvre politico-juridique, la reconnaissance du droit d'exposition restait de l'ordre de l'hypothétique. Son opposition acharnée a été d'autant plus critiquée qu'il avait lui-même présenté, en 1982, la consécration du droit d'exposition comme une mesure nécessaire pour l'amélioration du statut des graphistes et plasticiens¹¹⁷². Entre temps, il semble que l'intérêt des seuls musées et institutions culturelles publiques ait pris le dessus, au détriment d'une juste rémunération des artistes. C'est là le cœur du problème, car l'application du droit d'exposition dans le cadre de ces institutions demeurait *a priori* impossible. La solution retenue les confortait dans leurs prérogatives.

Il n'empêche que les travaux préparatoires de la loi de 1985 serviront de fondement pour la reconnaissance du droit d'exposition. L'unanimité des parlementaires renversera l'interprétation traditionnelle de la loi sur les droits d'auteur. Bien qu'inachevée, cette étape sera décisive. La doctrine prendra acte de ce changement et privilégiera la nouvelle interprétation du texte.

B. LE DROIT D'EXPOSITION, OBJET D'UN REVIREMENT DOCTRINAL

« Doit-on recourir aux travaux préparatoires d'une loi pour en interpréter les dispositions ? [...] Il est admis qu'on ne doit recourir aux travaux préparatoires que lorsque le texte est obscur, susceptible de plusieurs sens, ou qu'il y a contradiction au moins apparente entre telle ou telle de ses dispositions, ou encore lorsque l'on espère y trouver des indications sur une hypothèse non expressément prévue par la loi »¹¹⁷³.

280 - Le droit d'exposition reconnu par la doctrine de façon unanime - Cette dernière hypothèse évoque spontanément le droit d'exposition, à l'étude des travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985. C'est pourquoi la doctrine s'est définitivement réorientée après le vote de celle-ci et se montrera favorable au droit d'exposition. L'opinion dominante connaîtra ainsi un revirement important en dépit du caractère lacunaire des textes, de l'absence de jurisprudence et surtout des conceptions originellement défendues. La conception traditionnelle sera abolie. Un seul auteur la maintiendra au moment même du vote de la loi (1). Le reste de la doctrine affirmera sans nuance l'existence du droit patrimonial d'exposition, sans toutefois chercher à lui donner un fondement (2).

1. Le maintien isolé d'une conception restrictive du droit patrimonial d'exposition

281 - La limitation du droit d'exposition par le droit commun des contrats - De tous les auteurs de la doctrine, seul le Professeur Sirinelli se montra en partie opposé à la reconnaissance du droit d'exposition en tant que droit patrimonial.

¹¹⁷² DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 107 ;

¹¹⁷³ CAPITANT H., « L'interprétation des lois d'après les travaux préparatoires », *DH*, 1935, p. 77 ;

Cette position apparaît dans sa thèse, consacrée aux rapports entre le droit moral et le droit commun des contrats ; elle fut soutenue en décembre 1985, soit quelques mois après le vote de la loi¹¹⁷⁴. Son opinion est assez classique et nous l'avons déjà rencontrée chez d'autres auteurs. Selon lui, le droit d'exposition ne peut être assimilé qu'au droit moral. Une fois encore, le droit de divulgation constitue le principal centre d'intérêt. Ses développements font néanmoins preuve d'originalité. La conception traditionnelle ne lui paraît pas suffisamment convaincante pour exclure un droit patrimonial d'exposition. L'argument de Desbois selon lequel la loi aurait exclu ce droit faute de jurisprudence est remis en cause pour la première fois¹¹⁷⁵. La généralité de la distinction entre les droits de propriété corporelle et incorporelle suffit pour contester cette idée. Dès lors, l'existence du droit d'exposition ne lui paraît pas exclue par principe. Les travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985 attesteraient du sérieux de cette proposition. Le Professeur Sirinelli estime cependant que la distinction des droits de propriété doit aussi inclure la dimension morale du droit d'auteur. Sur ce fondement, l'exclusion ou, du moins, la limitation du droit d'exposition apparaît plus légitime. L'artiste qui vend une œuvre doit en effet « *avoir conscience de l'étendue de la communication au public qu'il effectue* ». Le rapport avec le droit de divulgation réapparaît dans un sens négatif à travers deux hypothèses. Soit l'œuvre est vendue à un propriétaire privé choisi *intuitu personae* ; dans ce cas, l'artiste n'a concédé qu'une jouissance privée de l'œuvre ; il peut s'opposer à ce que l'acheteur l'expose publiquement, car cela trahirait sa volonté. Soit l'œuvre est vendue à un musée, une galerie, un restaurateur, un hôtelier, ... pour être placée dans un lieu public ou accessible au public ; dans ce cas, l'artiste est présumé avoir accepté, lors de la vente, la destination publique de l'œuvre ; il ne peut donc plus s'y opposer et « *le droit d'exposer publiquement l'œuvre [est] considéré comme un attribut du droit de propriété corporelle* ». Il y a là application d'une règle classique, que nous reprendrons par la suite, tenant aux suites de l'obligation en cause.

Du point de vue du droit d'auteur, la prééminence du droit moral déterminerait ainsi le régime du droit patrimonial. Cette conception paraît logique dans une perspective personnaliste, mais peut aussi être étendue à une conception « propriétaire » du droit d'auteur, comme nous le verrons dans la deuxième partie. Elle a l'avantage de rappeler la dimension morale du droit d'exposition, qui fut la première dégagee. En pratique, l'attachement du droit d'exposition à la cession du support reste envisagé comme une solution pour sa mise en œuvre¹¹⁷⁶. Elle est de plus prévue dans d'autres législations.

282 - Les spécificités du droit d'exposition - Mais cette conception pose des questions de principe fort intéressantes quant au régime du droit d'exposition. Si la distinction des droits de propriété inclut le droit moral, pourquoi l'intention de l'auteur devrait-elle être présumée ? Celle-ci doit au contraire procéder d'un acte clair et de l'expression d'une volonté sans

¹¹⁷⁴ SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, op. cit., 768p. ;

¹¹⁷⁵ SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, op. cit., pp. 439-444 ;

¹¹⁷⁶ BENSAMOUN A., *Essai sur le dialogue entre le législateur et le juge en droit d'auteur*, PUAM, Aix-en-Provence, 2008, pp. 349-350 ;

ambiguïté. La vente ne peut être analysée comme un tel acte, car elle porte sur la propriété corporelle de l'œuvre.

Par ailleurs, cette conception « souple » du droit moral aboutirait à traiter différemment le droit d'exposition selon la qualité du propriétaire matériel. Dans son principe, il est même nié dans la deuxième hypothèse. S'il est évident que la destination de l'œuvre emportera des effets différents sur l'exercice du droit d'auteur, celui-ci ne saurait être totalement anéanti, ni dans sa dimension morale ni dans sa dimension patrimoniale. Dans l'absolu, cette conception ferait fi de bien d'autres aspects du droit moral, pourtant connus en termes d'exposition. Qu'en est-il du droit au respect ? L'auteur peut avoir cédé son œuvre à un musée ou l'avoir érigé sur une place publique ; cela n'emporte pas l'adhésion automatique aux conditions futures de son exposition. L'œuvre peut être déplacée, restaurée, dénaturée ; son environnement peut subir des changements d'une certaine importance. La volonté de l'auteur devrait-elle s'effacer du fait de la destination de l'œuvre ? Une telle solution serait impensable car elle contredirait ouvertement les fondements mêmes du droit moral. La jurisprudence permet de la contester. Inutile de nous attarder également sur le droit de paternité, qui appelle les mêmes remarques.

La conception alors défendue par le Professeur Sirinelli pose donc des problématiques controversées. Sans pouvoir y répondre à ce stade, nous devons admettre qu'elles révèlent un caractère essentiel du droit d'exposition, qui est la nature corporelle de son objet. Ainsi, l'idée d'une cession implicite de ce droit, limitée à certaines hypothèses, pourrait-elle être envisagée dans un souci de pragmatisme, sous les réserves du droit moral. L'essentiel serait justement de ne pas réduire à néant le principe de la distinction des droits. C'est là qui nous préoccupera notamment dans la deuxième partie.

Les autres spécialistes, beaucoup plus favorables, semblent avoir négligé cet aspect.

2. L'affirmation unanime d'une conception favorable au droit patrimonial d'exposition

Le nouvel épisode législatif produit par le vote de la loi du 3 juillet 1985 allait emporter la conviction chez la majorité des spécialistes du droit d'auteur. Ainsi le droit d'exposition était-il considéré comme contenu implicitement dans la loi, sur la base des travaux préparatoires (α). Certains auteurs, tels le Professeur Gautier, en firent même le témoin des spécificités de la *propriété artistique* (β). Le droit d'exposition allait continuer de faire l'objet de réflexions jusqu'à la fin du vingtième siècle (γ). Toutefois, la notion restait peu visible, et les quelques références au droit que l'on peut trouver dans la doctrine sont assez sporadiques (δ).

a. L'opinion nouvelle de la doctrine quant au droit d'exposition

283 - L'influence des travaux parlementaires sur la doctrine - La doctrine majoritaire abandonnera du jour au lendemain la conception de Desbois. Le vote de la loi du 3 juillet 1985 aura eu un effet déterminant sur l'interprétation des textes. Un auteur, sur lequel nous allons revenir plus en détails, a fort justement souligné qu'il est « *paradoxal de se référer à*

des travaux préparatoires complètement différents de la loi qui a été votée »¹¹⁷⁷, exactement comme cela s'est produit en 1842 (*cf. supra.*).

L'idée même de recourir à de tels travaux est en effet condamnée depuis fort longtemps par une doctrine autorisée. Les raisons de cette dénégation sont logiques, comme en atteste Henri Capitant : « *Nous contestons qu'on puisse découvrir [la volonté du législateur] dans les discussions d'assemblées composées d'un grand nombre de personnes, où toutes les opinions sont exprimées, où les orateurs affirment des idées sans avoir suffisamment étudié et approfondi l'esprit et l'économie des projets. La dualité des Chambres, la diversité des avis énoncés, les contradictions dont fourmille la discussion enlèvent toute autorité aux opinions qui sont exposées, quant à l'interprétation du texte qui s'en sortira. Chacun n'y exprime que ses vues personnelles ; personne ne peut se flatter d'exprimer le sentiment général ou ce qu'on appelle l'esprit de la loi. Les obscurités, les contradictions que l'on rencontre trop souvent dans les lois récentes [...] résultent justement de la confusion de la discussion, des opinions divergentes qui sont défendues, des modifications insuffisamment étudiées qui sont apportées aux textes au cours des débats* »¹¹⁷⁸.

Ainsi la proposition du droit d'exposition aurait-elle pu être considérée comme une opinion isolée, circonstancielle, sans réel fondement, en dépit des forces sociales qui la portaient. Il y avait de sérieuses raisons de penser qu'il en fut ainsi, alors qu'aucune jurisprudence ne venait corroborer cette proposition, désavouée par les spécialistes du droit d'auteur. L'entente sur les termes « présentation publique » aurait pu s'évanouir sitôt la loi votée, laissant celle-ci subsister avec ses cruelles ambiguïtés.

Pourtant, l'idée faisait peu à peu son chemin, et l'existence du droit d'exposition suscitait un intérêt croissant, bien que relatif, dans la doctrine.

284 - Le revirement dans la pensée de Françon et Colombet - Le « revirement » de la doctrine se révèle parfois « décevant ». La plupart des auteurs se fondent exclusivement sur les travaux préparatoires de la loi pour justifier leur opinion nouvelle. Les revendications préexistantes à la loi sont rarement évoquées. Aucune évolution doctrinale « majeure » ne semble avoir provoqué ou impliqué ce brusque changement.

L'extension du droit de représentation a semblé si naturelle que bon nombre d'auteurs n'ont pas cherché à la justifier. Qui plus est, seule la dimension patrimoniale du droit d'exposition est reconnue ; la dimension morale est négligée, en dépit même d'une jurisprudence constante. Cette position sera maintenue de 1985 à 2002, préparant un autre revirement d'une plus grande importance : celui de la jurisprudence. La nouvelle conception se perçoit dès les premières années qui suivent le vote de la loi. Ainsi en est-il de Françon et Colombet. L'autorité de ces deux auteurs pèsera un poids certain dans la reconnaissance du nouveau droit patrimonial. Il n'empêche que l'opinion du second était jusqu'alors défavorable à cette prérogative.

¹¹⁷⁷ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7ème éd., *op. cit.*, p. 339 ;

¹¹⁷⁸ CAPITANT H., « L'interprétation des lois d'après les travaux préparatoires », *op. cit.*, p. 78 ;

Le *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle* de Françon, que nous avons déjà évoqué, est représentatif de ce changement. Là où les anciennes versions ne consacraient aucun développement relatif à l'exposition, le nouveau cours inclut désormais un paragraphe entier sur cette question. Sa teneur est la suivante : « *Reprenant un passage de l'ancien article 27, le nouveau texte vise un cas de représentation dans la "présentation publique". Sous l'empire de la loi de 1957, on n'attachait pas une grande portée à l'expression. Mais, au cours des travaux préparatoires de la loi de 1985, il a été précisé qu'il fallait englober dans ces termes l'exposition publique des œuvres artistiques. Il s'agit donc d'un nouveau droit reconnu aux auteurs d'œuvres comme les gravures, les peintures et les sculptures. Donc, désormais, ces œuvres [...] ne peuvent figurer dans une exposition publique sans que l'auteur ait donné son autorisation. Ce sera une nouvelle source de profits pour les auteurs de ces œuvres, car ils ne manqueront pas de monnayer leur autorisation* »¹¹⁷⁹. Colombet se montre en revanche plus discret dans son ouvrage *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*. Il se contente d'ajouter que la présentation publique pourrait aussi inclure les expositions, en se fondant également sur les travaux préparatoires de la loi de 1985¹¹⁸⁰.

Ces deux auteurs n'ont guère approfondi les spécificités du droit d'exposition. Leur opinion se limite à relayer l'évolution engendrée au niveau législatif. Le droit d'exposition n'est perçu que comme un droit patrimonial, voire un simple droit à rémunération. Ses fondements, comme sa portée, ne font l'objet d'aucune réflexion. Un certain décalage avec la réalité peut également être dénoncé. Françon fait ainsi l'erreur de considérer ce droit comme acquis en affirmant que les artistes monnayeront leurs autorisations. La pratique dément, encore à l'heure actuelle, ce qui semble être une évidence. L'artiste reste en position de faiblesse sur le marché.

Cette situation a été soulignée de manière plus approfondie par un autre auteur.

β. Le droit d'exposition, révélateur de l'inégalité entre propriété littéraire et propriété artistique

285 - L'originalité de la pensée du Professeur Gautier - Le Professeur Gautier est actuellement l'un des seuls spécialistes à dénoncer l'inégalité historique entre la *propriété artistique* et la *propriété littéraire*¹¹⁸¹. Pour cette raison, il est également partisan du droit d'exposition et tente d'en découvrir le fondement, ainsi que le régime juridique. Son ouvrage

¹¹⁷⁹ Pour quelques éditions postérieures à la loi du 3 juillet 1985 : FRANÇON A., *Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle - Maîtrise*, Les cours de Droit, Paris : 1988-1989, p. 258 ; 1992-1993, p. 239 ; 1998-1999, p. 246 ;

¹¹⁸⁰ COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Dalloz, Paris : 3^{ème} éd., 1986, p. 205 ; 4^{ème} éd., 1988, p. 200 ; 5^{ème} éd., 1990, pp. 203-204 ; 6^{ème} éd., 1992, p. 140 ; 7^{ème} éd., 1994, p. 147 ; 8^{ème} éd., 1997, p. 151 ; 9^{ème} éd., 1999, p. 168 ;

¹¹⁸¹ GAUTIER P.-Y., « Le "marché unique" des œuvres d'art », *RIDA*, n° 144, avril 1990, pp. 13-49 ; « L'art et le droit naturel », *Arch. Phil. Droit*, n° 40, 1995, pp. 207-218 ; voir également : *Propriété littéraire et artistique*, op. cit., 1^{ère} éd., PUF, Paris, 1991, pp. 30-32, pp. 181-183 et pp. 248-251 (ces développements sont repris en substance dans les éditions ultérieures) ;

relatif à la *Propriété littéraire et artistique* y consacre des développements dès la première édition¹¹⁸².

Son opinion est simple et consiste à faire une interprétation historique de la loi de 1957, en fonction des « *conceptions et des besoins du jour où le juge statue* ». Le législateur de 1957 n'avait peut-être pas prévu l'exposition en son temps, comme celui de 1804 n'avait pas non plus prévu certaines applications des articles 1384 et 1135 du Code Civil¹¹⁸³. Il n'empêche que ces textes doivent pouvoir évoluer et s'adapter aux canons de chaque époque. Les termes de l'article 27 de la loi lui semblent dès lors exclus de toute ambiguïté quant au rattachement de l'exposition publique. Il ne restait plus qu'à « découvrir » ce rattachement, ce qui a été fait avec les travaux préparatoires de la loi de 1985.

Au-delà, le Professeur Gautier adopte une vision pragmatique en anticipant plusieurs effets de ce nouveau droit, jugé plus « équitable ». Dépouillés lors de la vente, les artistes conserveraient un droit d'exploitation au même titre que les auteurs d'œuvres littéraires, dramatiques ou musicales. Cela leur assurerait une rémunération plus importante, fondée sur un principe conforme au droit d'exploitation. Ce point de vue économique sera par la suite l'un des arguments phares des revendications du droit d'exposition. Par ailleurs, l'exercice de ce droit lui apparaît entièrement conforme au droit communautaire, dès lors qu'il ne s'agit plus de circulation mais seulement d'exhibition. Le droit de l'auteur n'est pas épuisé par la première mise en circulation, qui ne vise que le support matériel. La solution à appliquer lui paraît être la même qu'en matière de télédiffusion¹¹⁸⁴. L'assimilation au droit de représentation est ainsi totale. Enfin, il resterait à envisager la mise en œuvre effective de ce droit. Celle-ci pourrait procéder de cessions effectuées dans les conditions prévues par la loi. Mais il serait aussi possible de recourir à des accords collectifs, voire des licences légales, afin de faire respecter ce droit. De même, un problème de taille est envisagé : celui du service public culturel. Une réduction du montant des redevances favorable aux institutions culturelles publiques pourrait ainsi être pratiquée¹¹⁸⁵. Cette proposition prend peut-être acte de la réforme canadienne de 1988, qui consacra explicitement le droit d'exposition et l'assortit d'un barème de rémunération variable en fonction des manifestations.

L'opinion du Professeur Gautier est certainement l'une des plus abouties pendant cette période de latence, où le droit d'exposition n'était que virtuellement reconnu.

¹¹⁸² S'agissant des éditions antérieures aux arrêts de la Cour de cassation du 6 novembre 2002 : GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, PUF, Paris, 1^{ère} éd., 1991, pp. 221-223 ; 2^{ème} éd., 1996, pp. 240-243 ; 3^{ème} éd., 1999, pp. 281-283 ; voir également « Le marché unique des œuvres d'art », *op. cit.*, pp. 41-49 ;

¹¹⁸³ GAUTIER P.-Y., *ibid.* ;

¹¹⁸⁴ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, 1^{ère} éd., p. 223 (repris dans les éditions ultérieures) ; voir également : « Le marché unique des œuvres d'art », *op. cit.*, pp. 45-47 ;

¹¹⁸⁵ GAUTIER P.-Y., « Le marché unique des œuvres d'art », *op. cit.*, p. 45 ; *Propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, 1^{ère} éd., p. 222 (repris dans les éditions ultérieures) ;

γ. L'intérêt croissant de la doctrine pour le droit d'exposition

286 - Le cheminement de la notion - D'autres travaux seront consacrés au droit d'exposition pendant cette même période.

Ainsi doit-on relever un numéro spécial de la *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, en avril 1993. Ce numéro semble faire écho à l'étude parue en 1937 dans la revue *Le Droit d'auteur*. Les contributions qu'il contient dressent un état des lieux exhaustif sur le droit d'exposition, tant en France qu'à l'étranger¹¹⁸⁶. L'article de Wladimir Duchemin « Réflexions sur le droit d'exposition » constitue à ce titre un travail de référence, étant à ce jour le plus approfondi en la matière. L'expression « droit d'exposition publique » y est employée pour la première fois. L'auteur marque ainsi une certaine autonomie vis-à-vis du droit de représentation. La distinction est factice, puisqu'il s'agit d'une seule et même prérogative, mais elle a l'avantage d'affirmer avec plus de force l'existence de ce droit. De plus, elle est moins ambiguë que « droit de présentation publique ». L'ambivalence de ces termes pourrait servir les détracteurs du droit d'exposition. C'est pourquoi nous avons repris, comme d'autres auteurs, l'expression proposée par Duchemin.

Sa contribution présente un intérêt certain pour la compréhension des fondements du droit d'exposition. En ayant repris les idées principales depuis le début de notre étude, nous nous abstenons ici de les rappeler en détails. Tout au plus peut-on noter les points essentiels de cette contribution : définition, nécessité et légitimité du droit d'exposition aux points de vue économique et juridique ; nature et régime du droit d'exposition ; aspects historiques (spécialement le vote de la loi du 3 juillet 1985) ; éléments de droit comparé. Duchemin affirme que ce droit est incontestablement un élément du droit patrimonial, et non un droit *sui generis*. Il préconise cependant une mention explicite dans le texte de la loi¹¹⁸⁷. Une telle modification ne nous semble néanmoins pas nécessaire, en l'état actuel des choses. Au-delà, Duchemin tente de déterminer avec précision le régime juridique du droit d'exposition, en se fondant sur la distinction entre propriété corporelle et incorporelle. L'assimilation au droit d'exploitation est presque totale, hormis quelques exceptions spécifiques, notamment pour les expositions préalables à la vente ou les expositions organisées par des institutions culturelles. Comme le Professeur Gautier, cet auteur montre le souci de concilier les droits de l'artiste avec ceux des organisateurs d'expositions. Il considère également que la gestion collective constitue le moyen le plus efficace de faire respecter ce droit. Nous lui reprocherons toutefois d'en négliger la dimension morale, en la réduisant au respect de l'honneur et de la réputation¹¹⁸⁸. Il n'empêche que son étude lève un certain nombre d'interrogations et constitue à ce titre une étape cruciale dans l'évolution de la doctrine.

¹¹⁸⁶ RIDA, n° 156, avril 1993 : DUCHEMIN W., « Réflexions sur le droit d'exposition », pp. 15-107 ; KÉRÉVER A., « Droit d'exposition et historique du droit d'auteur », pp. 7-13 ; NABHAN V., « Le droit d'exposition des œuvres artistiques au Canada », RIDA, n° 156, avril 1993, pp. 109-127 ;

¹¹⁸⁷ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 71 ;

¹¹⁸⁸ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 89 ;

Par la suite, le droit d'exposition sera considéré comme acquis pour la majorité des spécialistes du droit d'auteur et du droit de l'art et la culture¹¹⁸⁹. Certains travaux s'inscrivent d'ailleurs dans une perspective comparatiste, notamment vis-à-vis du droit canadien, qui est exemplaire à ce niveau¹¹⁹⁰ (*cf. infra.*). L'existence de ce droit dans d'autres législations a certainement été un facteur d'évolution des conceptions françaises, bien que son impact ait été limité. La question est également mentionnée en matière d'architecture. Plusieurs auteurs ont en effet affirmé que le droit d'exposition faisait déjà l'objet d'une pratique des architectes, notamment au niveau de la présentation publique des plans et maquettes. Nous étudierons ces affirmations dans le paragraphe consacré à la jurisprudence. En effet, il nous semble que cette opinion se soit fondée sur une décision isolée, dont la spécificité n'est peut-être pas si évidente (*cf. infra.*). D'autres auteurs invoquent parfois la similitude existant entre le droit d'exposition et le droit de destination¹¹⁹¹. Il est vrai que l'un et l'autre sont indissociables s'agissant du sort d'une œuvre figurative. Le droit de vendre celle-ci constitue d'ailleurs le premier droit de *propriété artistique* reconnu à l'auteur. Souvenons-nous des dispositions de la loi de 1793 à ce niveau. Or le droit de destination et le droit d'exposition permettent l'un comme l'autre de contrôler l'usage du ou des exemplaires de l'œuvre. Il y a là une nouvelle spécificité que certains auteurs n'ont pas manqué de relever. Le Professeur Pollaud-Dulian évoque la question de façon accessoire dans sa thèse, consacrée au droit de destination¹¹⁹². Il est vrai que ce dernier est le plus souvent entendu comme la « suite » du droit de reproduction, puisqu'il s'applique essentiellement aux exemplaires d'une œuvre tirés en série. Mais l'apparition d'un droit d'exposition renouvelle la problématique et démontre que cet acte de communication relève aussi de la destination de l'œuvre, dont l'auteur est le maître¹¹⁹³. Ce lien particulier démontre l'attachement du droit d'exposition à la corporalité de l'œuvre. Une fois encore, nous réservons des développements plus substantiels sur cette question dans la deuxième partie de notre étude.

¹¹⁸⁹ BERTRAND A., *Le droit d'auteur et les droits voisins*, 1^{ère} éd., Masson, Paris, 1991, p. 231, 2^{ème} éd., Dalloz, Paris, 1999, p. 280 ; LIPZYC D., *Droit d'auteur et droits voisins*, Editions UNESCO, 1993 (éd. originale), 1997 (trad. française), pp. 174-175 ; LUCAS A., *Propriété littéraire et artistique*, 1^{ère} éd., Dalloz, Conn. du droit, Paris, 1994, p. 54 ; LUCAS A., et H.-J., *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, Paris, 1^{ère} éd., 1994, pp. 280-281, 2^{ème} éd., 2000, p. 197 et pp. 228-229 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois – Essai sur la nature juridique du droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 256-258 ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Mémento Dalloz, Paris, 1992, p. 78 ; voir également : CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 1^{ère} éd., CNRS Editions, Paris, 2001, pp. 205-209 ;

¹¹⁹⁰ Outre les auteurs précités, voir : FABIANI M., *op. cit.*, pp. 143-147 ; NABHAN V., « Coup d'œil sur les modifications à la loi sur le droit d'auteur au Canada », *op. cit.*, pp. 175-221, et « Le droit d'exposition des œuvres artistiques au Canada », *ibid.* ; VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, pp. 79-140 ;

¹¹⁹¹ DESURMONT T., « Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *RIDA*, n° 134, octobre 1987, pp. 11-12 (évoquant simplement des « aspects particuliers » relatifs au sort des œuvres d'art originales) ;

¹¹⁹² POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination – Le sort des exemplaires en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 19-20 et p. 296 ;

¹¹⁹³ POLLAUD-DULIAN F., *op. cit.*, p. 20 ; voir également : DESURMONT T., « Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *op. cit.*, pp. 12-13 ;

Dans la continuité de ces recherches, la nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques a suscité d'autres problématiques qui intéressent directement le droit d'exposition. Ainsi en est-il de l'abus de droit, considéré dans l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle comme un moyen de « conciliation » entre le droit de propriété de l'objet matériel et le droit de propriété incorporelle de l'auteur. Il va de soi que l'exposition de l'œuvre puisse donner lieu à un conflit entre l'auteur et le propriétaire de la chose corporelle, puisque celle-ci est par nature nécessaire à l'acte d'exposition. Cette difficulté a été brièvement mentionnée par le Professeur Caron dans sa thèse consacrée à l'abus de droit en matière de droit d'auteur¹¹⁹⁴.

Le droit d'exposition fait encore l'objet d'examens plus ou moins approfondis dans des études consacrées aux rapports entretenus par le droit d'auteur avec les exemplaires de l'œuvre. Le droit de présentation publique met ainsi en exergue l'emprise de la propriété intellectuelle sur des meubles corporels, peu importe que ceux-ci servent pour la création ou la commercialisation de l'œuvre¹¹⁹⁵. De même, l'intérêt de ce droit pour l'art contemporain n'a pas échappé à certains praticiens¹¹⁹⁶.

Ces différentes approches du droit d'exposition révèlent toute la richesse de ce nouveau droit subjectif, qui transcende les prérogatives usuellement reconnues à l'auteur et au propriétaire de l'objet matériel. Il n'empêche que cette diversité a été insuffisamment perçue par la doctrine avant les arrêts de la Cour d'appel de Paris et de la Cour de Cassation.

δ. L'intérêt relatif de la doctrine pour le droit d'exposition

287 - Le caractère lacunaire de la notion dans la doctrine - Le droit d'exposition n'a occupé qu'une place accessoire dans les recherches doctrinales consacrées au droit d'auteur. Les spécialistes que nous avons précédemment évoqués, tout en se montrant favorables à l'existence de cette nouvelle prérogative, ne traitent la question que de façon superficielle. De plus, il est encore d'autres ouvrages généraux qui n'évoquent nullement l'exposition au sein du droit de représentation et maintiennent la conception antérieure¹¹⁹⁷.

Celle-ci disparaîtra assez rapidement, sous le coup d'une évolution endogène de la doctrine mais aussi du fait de facteurs extérieurs. L'article de Wladimir Duchemin semble avoir joué un rôle décisif dans l'infléchissement de la doctrine. Mais la jurisprudence sera la source de droit la plus déterminante pour la reconnaissance du droit d'exposition. Les revendications des milieux professionnels allaient également se poursuivre, concourant à l'affirmation de ce nouveau droit. Face à ces autres forces créatrices du droit, la doctrine nous

¹¹⁹⁴ CARON C., *Abus de droit et droit d'auteur*, Litec, Paris 1998, pp. 209-210 ;

¹¹⁹⁵ BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, Thèse Montpellier I, 2002, pp. 214-239 ;

¹¹⁹⁶ RENAULT C.-E., *op. cit.*, p. 11 ;

¹¹⁹⁷ DUMAS R., *La propriété littéraire et artistique*, PUF, Paris, 1987, pp. 173-174 (« Quant à la présentation publique, on considère qu'il s'agit de la prestation d'un soliste ou d'un orchestre sans accompagnement vocal que l'on ne saurait qualifier de représentation dramatique. ») ;

apparaît finalement assez pauvre entre 1985 et 2000. Le droit d'exposition fait l'objet d'un consensus quasi absolu, mais la question de son fondement ou de sa portée n'intéresse que peu d'auteurs. Il nous semble surtout que sa nature n'est perçue que de façon incomplète, en se limitant au droit patrimonial. Certes, cette dimension était nécessaire pour reconnaître l'existence d'une telle prérogative. Mais il ne faut pas perdre de vue que l'exercice du droit moral accompagne systématiquement celui du droit patrimonial. La jurisprudence passée avait déjà dégagé cette dimension, même si elle ne l'a pas reconnue explicitement. La doctrine majoritaire reste enfermée dans la conception dualiste du droit d'auteur. C'est là un élément que nous déplorons. Il est également navrant que les travaux les plus anciens soient tombés dans l'oubli. Nous pensons naturellement à Vaunois et à tous ceux qui l'avaient précédé. Ces auteurs avaient su construire le modèle d'un droit d'exposition à la fois moral et patrimonial et avaient trouvé avant l'heure les moyens de son assimilation au droit de représentation. La question ne serait pas apparue nouvelle lors du vote de la loi de 1985.

La doctrine jouera donc un rôle stabilisateur mais n'apportera que peu d'évolutions. La véritable consécration du droit d'exposition sera l'œuvre du juge, ce par quoi nous avons commencé notre étude.

SECTION 3 – LA CONFIRMATION JURISPRUDENTIELLE D'UN DROIT D'EXPOSITION DISTINCT DU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE

« Là où on admet la prééminence de la loi, c'est dans ses dispositions que le juge cherche d'abord un appui. Alors la question qui se pose est celle de la plus ou moins grande liberté du juge dans l'interprétation de celle-ci. Peut-il, sous couleur d'interprétation, quand la loi ne répond plus aux aspirations des hommes de son temps, déformer cette loi sur laquelle il prétend s'appuyer, comme il peut se libérer des précédents de jurisprudence sur lesquels il s'appuie, à défaut de loi ? »¹¹⁹⁸.

288 - Le rôle du juge dans l'interprétation de la loi - Face à la timidité du législateur et à l'invisibilité des groupes de pression, seul le juge pouvait encore jouer un rôle de force créatrice du droit. Alors se posait effectivement pour lui le problème de l'interprétation de la loi, pendant que le droit d'exposition devenait une aspiration sociale dont le législateur a effleuré la consécration. Telle la dernière pierre d'un édifice, son action devait déboucher sur la réalisation du droit d'exposition.

Certes, l'on ne saurait nier le rôle des travaux préparatoires, de la doctrine et des groupes de pression qui ont « préparé le terrain » et libéré la marge d'interprétation du juge,

¹¹⁹⁸ ESMEIN P., *op. cit.*, p. 18 ; voir également : DUPEYROUX O., « La jurisprudence, source abusive de droit », in *Mélanges offerts à Jacques Maury – Tome II – Droit comparé, théorie générale du droit et droit privé*, Dalloz & Sirey, Paris, 1960, p. 361 (« Parmi les règles jurisprudentielles, on songe en premier lieu sans doute à celles que les juges sont appelés à établir pour combler une véritable lacune de la loi. ») et « La doctrine française et le problème de la jurisprudence source de droit », in *Mélanges dédiés à Gabriel Marty*, 1978, p. 463 ;

en lui démontrant que les dispositions légales pouvaient se prêter à de nouvelles lectures. Celles-ci étaient conformes à une opinion publique qui, faute d'être universelle, devenait au moins majoritaire. Ce fondement sociologique était essentiel pour l'action du juge¹¹⁹⁹. Le droit d'exposition peut apparaître comme le fruit d'un véritable « *dialogue entre le juge et le législateur* »¹²⁰⁰, dialogue éclairé par l'interprétation de la doctrine et « *l'influence des groupes de pression* »¹²⁰¹. Nous n'évoquons de plus que les sources internes. Il ne faut pas faire abstraction des sources externes, particulièrement internationales et européennes, sans oublier les autres législations nationales relatives au droit d'auteur. Par conséquent, malgré l'absence de disposition expresse sur le droit d'exposition, les juges ont su adapter la loi aux évolutions sociales et économiques qui ont marqué, ces dernières décennies, le domaine de la création artistique. Ce serait là le rôle plein et entier du juge¹²⁰². Ces mêmes principes ont gouverné la réalisation du droit d'exposition, dont la nécessité se faisait toujours plus sentir, pour les raisons que nous avons précédemment exposées. L'étude de la jurisprudence la plus récente révèle une double évolution. D'une part, l'extension du champ d'application du droit de représentation s'est poursuivie au niveau des œuvres graphiques et plastiques. Les textes législatifs étaient ainsi strictement appliqués. D'autre part, les juges ont maintenu et développé des spécificités propres à la *propriété artistique*. La plus emblématique est l'exception prétorienne dite « de l'accessoire », valable autant en matière de reproduction qu'en matière de représentation. L'aboutissement de ces deux évolutions sera naturellement de consacrer le droit d'exposition et d'en délimiter la portée. Il importe de comprendre cette phase ultime de l'évolution de la *propriété artistique*.

Les premiers signes d'une évolution dans la jurisprudence apparaissent dès 1985 et se poursuivent jusqu'à l'année 2000. Pendant cette période, l'application du droit de représentation aux œuvres graphiques et plastiques va solidement s'établir avec le développement du contentieux de la télédiffusion. Certaines juridictions vont même tenter de « découvrir » le droit d'exposition, confirmant une tendance qui s'imposait de façon inéluctable (§ 1). Cette tendance allait connaître son apogée à partir des années 2000, lorsque la Cour d'appel de Paris puis la Cour de cassation consacrèrent explicitement le droit d'exposition. Les quatre arrêts qui furent rendus achèvent l'évolution engagée depuis des siècles. La propriété corporelle et la propriété incorporelle sont désormais entièrement

¹¹⁹⁹ ESMEIN P., *op. cit.*, p. 20 ;

¹²⁰⁰ BENSAMOUN A., *op. cit.*, 668p. (pour le droit d'exposition, voir spécialement : pp. 108-110) ;

¹²⁰¹ LAPOUSTERLE J., *op. cit.*, pp. 45-77 (concernant les stratégies de pression directe et indirecte, touchant le législateur, les juges, l'opinion publique,...) ;

¹²⁰² BALLOT-BEAUPRE A., in *Le centenaire du Code civil – 1804-1904*, Imprimerie nationale, Paris, 1904, p. 28 (« Lorsque le texte présente quelque ambiguïté, lorsque des doutes s'élèvent sur sa signification et sa portée, lorsque, rapproché d'un autre, il peut, dans une certaine mesure, être, ou contredit ou restreint, ou, à l'inverse, développé, j'estime que le juge, alors, a les pouvoirs d'interprétation les plus étendus ; il ne doit pas s'attarder à rechercher obstinément quelle a été, il y a cent ans, la pensée des auteurs du Code en rédigeant tel ou tel article ; il doit se demander ce qu'elle serait si le même article était aujourd'hui rédigé par eux ; il doit se dire qu'en présence de tous les changements qui, depuis un siècle, se sont opérés dans les idées, dans les mœurs, dans les institutions, dans l'état économique et social de la France, la justice et la raison commandent d'adapter libéralement, humainement, le texte aux réalités et aux exigences de la vie moderne. ») ;

distinctes, y compris en matière d'œuvres graphiques et plastiques. Par ailleurs, l'expression *propriété littéraire et artistique* prend enfin tout son sens, les mêmes droits étant conférés à tous les auteurs (§ 2). Notons au passage que la jurisprudence a également conféré aux expositions la qualité d'œuvres de l'esprit. Tel sera le cas dans l'affaire du musée du cinéma Henri Langlois, jugée par la Cour d'appel de Paris¹²⁰³. Cette décision confirme une évolution notable des critères de protection de l'œuvre de l'esprit face à la dématérialisation. Mais elle satisfait surtout les intérêts des organisateurs d'exposition, comme nous l'avons vu précédemment.

Enfin, nous achèverons ces développements par un nouveau regard sur le droit comparé, ainsi que le droit international et communautaire. On relèvera ainsi une certaine généralisation du droit d'exposition, bien que sa portée et son application pratique soient toujours lacunaires selon les législations. Quelques exemples nous permettront de synthétiser les principaux modèles de législations que l'on peut rencontrer (§ 3).

§ 1. LE DÉVELOPPEMENT COHÉRENT DU DROIT DE REPRÉSENTATION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

289 - Dans la continuité des principes, les juges poursuivaient leur travail d'extension du droit de représentation. La télédiffusion faisait l'objet d'un contentieux nourri et emblématique, au cours duquel fut affirmée l'exception de l'accessoire, véritable spécificité de la *propriété artistique* (A). Par ailleurs, le droit d'exposition cessait d'être une virtualité. La dimension morale de l'exposition restait bien connue des juridictions. De rares décisions s'engagèrent dans la voie d'une reconnaissance implicite ou explicite du droit patrimonial (B).

A. LE DÉVELOPPEMENT MOUVEMENTÉ DE LA TÉLÉDIFFUSION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

290 - Le rattachement de la télédiffusion des œuvres artistiques au droit de représentation - L'application du droit de représentation aux œuvres graphiques et plastiques, bien que logique, ne s'est pas faite sans difficulté. Admise depuis la loi du 11 mars 1957 uniquement en matière de télédiffusion, sa mise en œuvre posait des problèmes de qualification et de délimitation du droit.

¹²⁰³ TGI Paris, 1^{ère} Ch., 5 mars 1997, *Comité de Défense du Musée du Cinéma Henri Langlois et a. c./ Cinémathèque Française*, RIDA, n° 172, avril 1997, pp. 306-310, infirmé par CA Paris, 1^{ère} Ch., 2 octobre 1997, *Association Henri Langlois et a. c./ Cinémathèque Française*, D., 1998, Jurisprudence, pp. 312-314, note B. EDELMAN ; RIDA, n° 176, avril 1998, pp. 422-428 ; voir également : BERENBOOM A., « La protection des expositions », *op. cit.*, pp. 13-28 ; CORNU M. et MALLEY-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 394-415 ; DUFOUR B., *op. cit.*, pp. 3-85 ; EDELMAN B., « Une exposition peut être une œuvre de l'esprit », in EDELMAN B. et HEINICH N. (dir.), *L'art en conflits*, *op. cit.*, pp. 43-50 ; GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, pp. 68-69 (« Du conservateur à l'auteur d'exposition ») ;

Cette incertitude apparaissait déjà dans des décisions antérieures à la loi du 3 juillet 1985. La jurisprudence oscillait entre le droit de reproduction et le droit de représentation¹²⁰⁴. Par ailleurs, aucune exception au droit ne semblait envisagée dans ce domaine. Ces tâtonnements se poursuivirent pendant un certain temps à travers des affaires emblématiques, où la télédiffusion non autorisée d'œuvres fut considérée comme une violation du droit de reproduction¹²⁰⁵. La nature particulière des œuvres graphiques et plastiques continuait de poser des difficultés quant au régime des droits patrimoniaux. Fort heureusement, ces égarements seront de courte durée. La diffusion télévisuelle des œuvres graphiques et plastiques sera correctement rattachée au droit de représentation. Un foisonnement de décisions confirmera cette solution logique¹²⁰⁶. L'affaire des statues de Maillol, filmées dans le jardin des Tuileries¹²⁰⁷, et celle des chaises de Mallet-Stevens¹²⁰⁸ sont parmi les plus emblématiques. La plupart de ces décisions condamnent des utilisations non autorisées, constitutives de contrefaçon. La principale difficulté restait de savoir à partir de quand la télédiffusion de l'œuvre constituait une violation du droit de représentation.

La reconnaissance explicite de cette prérogative heurtait le droit du public à l'information ainsi que le principe de libre reproduction des paysages. Les œuvres sont rarement filmées et diffusées pour elles-mêmes ; elles figurent le plus souvent comme élément d'arrière-plan ou sont présentées au cours de reportages. Les juges tenteront systématiquement de déterminer un compromis entre le droit de représentation et le droit de

¹²⁰⁴ CA Paris, 4^{ème} Ch., 13 février 1981, *F. Pagos c./ SNT française TF1*, *RIDA*, n° 112, avril 1982, pp. 126-129 ; *contra.* : TGI Paris, 3^{ème} Ch., 31 mars 1969, *Dame Luthi c./ Ed. Jacobs*, *RIDA*, n° 62, octobre 1969, pp. 248-250 ;

¹²⁰⁵ Aff. Verlinde : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 octobre 1985, *N.C.K.-F.C.B. c./ Claude Verlinde, Colgate-Palmolive et a.*, *Bull. Civ. I*, 1985, n° 260, pp. 232-233 ; *RIDA*, n° 129, juillet 1986, pp. 124-125 ; *D.*, 1986, somm., pp. 186-187 ; CA Paris, 17 décembre 1986, *SA Télé 2000 c./ Verlinde, D.*, 1987, IR, p. 20 ; *RIDA*, n° 136, avril 1988, pp. 152-155 ; Aff. du Pont-Neuf : CA Paris, 14^{ème} Ch., 13 mars 1986, *Soc. Sygma et a. c./ Dame Adamov et a.*, *D.*, 1987, somm., obs. C. COLOMBET, p. 150 ;

¹²⁰⁶ Voir notamment : CA Paris, 4^{ème} ch., 31 mai 1989, *Consorts Bouchard et SPADEM c./ Soc. Publicis conseil, O'Cedar, Soc. Galerie Félix Marilhac, 1/33 Productions, D.*, 1989, IR, p. 199 ; *CDA*, n° 23, janvier 1990, pp. 14-18 ; TGI Paris, 3^{ème} Ch., 15 mai 1991, *SPADEM c./ Antenne 2*, *JCP*, 1992, II, 21868, pp. 199-201, note A. TRICOIRE ; *D.*, 1992, Jurisprudence, pp. 146-148, note C. DEBBASCH ; TGI Nanterre, 17 juin 1992, *SPADEM et a. c./ Soc. Madrange et a.*, *RIDA*, n° 154, octobre 1992, pp. 180-190 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 juillet 1995, *Antenne 2 c./ SPADEM* (2^{ème} espèce), *LP*, juillet/août 1995, III, pp. 101-105, note C. CARON ; *D.*, 1996, Jurisprudence, pp. 5-8, note B. EDELMAN ; *JCP*, 1995, II, 22486, pp. 341-344, note J.-C. GALLOUX ; *RIDA*, n° 167, janvier 1996, pp. 259-263 ; TGI Paris, 18 octobre 1999, *Soc. des Auteurs des Arts Visuels – SPADEM – c./ Soc. TBWA de Plas, Soc. Barilla et Soc. PAC, PIBD*, 1996, III, pp. 77-79 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 décembre 2000, *Soc. PAC c./ MM. Chavaux et a.*, *Bull. Civ. I*, n° 320, pp. 207-208 ; *CCE*, février 2001, pp. 25-26, note C. CARON ; *PI*, octobre 2001, pp. 62-64, note A. LUCAS ;

¹²⁰⁷ CA Paris, 27 octobre 1992, *SPADEM c./ Antenne 2, D.*, 1994, Somm., pp. 92-93, obs. C. COLOMBET ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 juillet 1995, *Antenne 2 c./ SPADEM, D.*, 1996, Jurisprudence, pp. 4-8, note B. EDELMAN ; CA Versailles, 15 janvier 1998, *Soc. Movie Box c./ Me Chavaux, administrateur judiciaire de la SPADEM et a.*, *RIDA*, n° 177, juillet 1998, pp. 267-270 ;

¹²⁰⁸ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 décembre 2000, *Soc. Production audiovisuelle communication (PAC) c./ MM. Chavaux et a.*, *Bull. Civ. I*, n° 320, pp. 207-208 ; *CCE*, février 2001, pp. 25-26, note C. CARON ; *PI*, octobre 2001, pp. 62-64, note A. LUCAS ;

reproduction. L'exception de courte citation étant inadaptée¹²⁰⁹, c'est vers la théorie de l'accessoire que s'orienteront les recherches¹²¹⁰. L'exception prétorienne connaissait de remarquables développements au niveau du droit de reproduction avec la jurisprudence dite des « cartes postales »¹²¹¹, l'affaire de la Place des Terreaux¹²¹² et de nombreux autres exemples¹²¹³. Elle allait naturellement s'étendre au droit de représentation, non sans quelques difficultés d'appréciation¹²¹⁴. Les juges s'attachaient à divers éléments comme la finalité de

¹²⁰⁹ CA Versailles, 20 novembre 1991, *Fabris c./ Loudmer, D.*, 1992, Jurisprudence, pp. 402-408, note B. EDELMAN, cassé par C. Cass., AP, 5 novembre 1993, *D.*, 1994, Jurisprudence, pp. 481-483, note T. FOYARD ; *JCP-G*, 1994, II, n° 22201, note A. FRANÇON ; *RIDA*, n° 159, janvier 1994, pp. 320-321 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 17 décembre 1991, *Soc. Sipa Press c./ Jonvelle et a.*, *Bull. Civ. I*, 1991, n° 360, pp. 236-237 ; *D.*, 1993, Somm., pp. 89-90, obs. C. COLOMBET ;

¹²¹⁰ BERTRAND A., « La reproduction photographique des bâtiments et monuments au regard du droit d'auteur », *CDA*, octobre 1990, pp. 14-16 ; BOCHURBERG L., « L'exclusion des citations en matière d'art figuratif ? », *CDA*, février 1991, pp. 2-8 ; EDELMAN B., « La rue et le droit d'auteur », *D.*, 1992, Chronique, pp. 91-97 ; FREMOND P., « Peut-on "citer" une photographie ? », *CDA*, janvier 1991, pp. 1-2 ; HUET M., *Droit de l'Architecture*, 3^{ème} éd., Economica, Paris, 2001, pp. 125-139 ; JEAN-PIERRE D., « La courte citation d'œuvres d'art en droit d'auteur », *D.*, 1995, Chroniques, pp. 39-42 ; KOSTIC G., « La représentation de l'œuvre d'un tiers dans une publicité », *D.*, 1999, Chroniques, pp. 503-507 ; plus ancien : RECHT P., « La pseudo-citation dans le domaine des arts plastiques et figuratifs », *RIDA*, n° 17, octobre 1957, pp. 85-119 ;

¹²¹¹ Voir notamment : TGI Paris, 1^{ère} Ch., 12 juillet 1990, *Soc. Syn APS et Karen von Spreckelsen c./ Soc. Abeille Cartes*, *RIDA*, n° 147, janvier 1991, pp. 359-362 ; CA Paris, 1^{ère} Ch., 23 octobre 1990, *Soc. Fotogram-Stone et a. c./ La Cité des Sciences et de l'Industrie*, *JCP-G*, 1991, II, pp. 197-198, note A. LUCAS ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 3 mars 1992, *Soc. Editions de l'Est-Protet & Soc. Editions Lyna-Paris c./ Soc. « La Mode en Image »*, *RIDA*, 1994, pp. 313-315 ;

¹²¹² TGI Lyon, 4 avril 2001, *Buren et a. c./ Tassin et a.*, *JCP-G*, 2001, II, 10563, note F. POLLAUD-DULIAN, pp. 1377-1382 ; *D.*, 2002, Jurisprudence, note B. EDELMAN, pp. 1417-1420 ; CA Lyon, 1^{ère} Ch. Civ., 20 mars 2003, *Buren c./ Tassin, D.*, 2003, pp. 3037-3040, note B. EDELMAN ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mars 2005, *D. Buren, C. Drevet et ADAGP c./ Ed. Clio cartes et a.*, *JCP-G*, 2005, II, n° 10072, pp. 1065-1068, note T. LANCRENON ; *RTD-Com.*, avril 2005, pp. 306-311, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; *CCE*, mai 2005, commentaire n° 78, pp. 34-35 obs. C. CARON ; *LP*, n° 221, mai 2005, III, pp. 73-76, J.-M. BRUGUIÈRE ; *RIDA*, n° 205, juillet 2005, pp. 459-469 ;

¹²¹³ CA Paris, 4^{ème} Ch., 30 mai 1985, *SA Effi international c./ Agam et a.*, *D.*, 1986, Somm., p. 186, obs. C. COLOMBET ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 16 juillet 1987, *Y. Agam et SPADEM c./ Effi International, E.P.A.D. et SA Peugeot*, *Bull. Civ. I*, 1987, n° 225, p. 165 ; *RIDA*, n° 135, janvier 1988, pp. 94-96 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 avril 1988, *Lengelle dit Tardy c./ SA Librairie Larousse et a.*, *D.*, 1989, Somm., p. 48, obs. C. COLOMBET ; *JCP-G*, 1989, I, n° 3376, note B. EDELMAN ; TGI Paris, 22 juin 1988, *Verhamme c./ Soc. Mugler Triumvirat et Cie, D.*, 1990, Somm., p. 49, obs. C. COLOMBET ; aff. *Fabris c./ Sotheby's et a.* : CA Paris, 3 juillet 1989, *D.*, 1990, Somm., p. 51, obs. C. COLOMBET, et C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 22 janvier 1991, *D.*, 1991, IR, p. 47 ; TGI Paris, 1^{ère} Ch., 12 juillet 1990, *Soc. SYN A.P.S. et Karen von Spreckelsen c./ Soc. Abeilles cartes*, *RIDA*, n° 147, janvier 1991, pp. 359-362 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 11 juin 1997, *Consorts Lemaître c./ Soc. Guerlain et a.*, *RIDA*, n° 173, octobre 1997, pp. 255-264 ; *D.*, 1998, Somm., p. 192, note C. COLOMBET ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 mars 2006, *Soc. Hachette Filipacchi c./ Soc. Multimédia des Arts Visuels, RLDI*, n° 15, avril 2006, pp. 22-23, obs. L. COSTES ; *RIDA*, n° 209, juillet 2006, pp. 333-337 ;

¹²¹⁴ voir notamment : TGI Paris, 1^{ère} Ch., 28 mars 1997, *Serge Bloch c./ France 2 et a.*, *Gaz. Pal.*, 1998, somm., pp. 359-360, note I. SAYA ; *RIDA*, n° 175, janvier 1998, pp. 329-332 ; TGI Nanterre, 12 novembre 1997, *B. de Renty et a. c./ Soc. Les Films de la Colline et a.*, *LP*, n° 156, novembre 1998, I, p. 130 ; *D.*, 1999, Somm., p. 119, note T. HASSLER ; CA Paris, 1^{ère} Ch., 14 septembre 1999, *ADAGP c/ Soc. ADR Productions, CCE*, mars 2000, pp. 19-20, note C. CARON ; *LP*, n° 169, mars 2000, III, pp. 33-37, note M.-A. GALLOT LE LORIER et V. VARET ; CA Bordeaux, 1^{ère} Ch., 13 juin 2006, *Consorts Dauguet c./ SNP France 2, LP*, n° 238, janvier-février 2007, pp. 5-10, note A. MAFFRE-BAUGÉ ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 juin 2001, *Soc. Campagne et Martial Colomb c./ Soc. Ed. Atlas, PI*, octobre 2001, pp. 62-63, note A. LUCAS ; *RIDA*, n° 192, avril 2002, pp. 423-425 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 12 septembre 2008, *SAIF et Schickler c./ SARL Maia films*,

l'utilisation et la « place » occupée par l'œuvre dans le reportage ou le film. La fugacité de son apparition à l'écran est parfois invoquée, ce qui rapproche la théorie de l'accessoire de l'exception de courte citation. Mais celle-ci sera systématiquement écartée par les juges en matière audiovisuelle. L'apparition intégrale et « principale » des œuvres à l'écran vaut exercice du droit de représentation de l'auteur¹²¹⁵. A défaut d'autorisation donnée par ce dernier, cette apparition sera qualifiée de contrefaçon. C'est ce qui produisit avec la célèbre affaire *Utrillo*¹²¹⁶.

Ces développements jurisprudentiels, bien que portant sur la télédiffusion, auront incontestablement une influence sur la reconnaissance du droit d'exposition. Ils s'inscrivent dans la continuité du courant initié depuis le dix-neuvième siècle. L'application du droit de représentation aux œuvres graphiques et plastiques devenait un principe, assortie d'une exception spécifique. L'étude de la jurisprudence atteste de cette conception. Les juges s'efforçaient d'appliquer à ces œuvres les deux prérogatives patrimoniales, tirant ainsi les conclusions des principes consacrés par la loi de 1957. Les tentatives d'extension de l'exception de courte citation sont également symptomatiques de cet état d'esprit. Les quelques décisions rendues en ce sens affirment que le législateur ne distingue ni en fonction de la nature des œuvres ni en fonction des droits patrimoniaux. La volonté d'unification de la *propriété littéraire et artistique* est claire. Mais l'exception est inappropriée pour les œuvres figuratives, dont la nature reste une spécificité de la *propriété artistique*. Seule la théorie de l'accessoire paraît efficace à ce niveau. Il reste à savoir quels sont les principes communs qui en font une exception au droit d'auteur. Son étude peut aider à rechercher les limites du droit d'exposition, s'agissant d'œuvres de même nature. La théorie de l'accessoire fera encore l'objet de développements jurisprudentiels considérables au-delà de la consécration du droit d'exposition¹²¹⁷. Elle légitimera même l'intervention du législateur, avec la création de

CCE, novembre 2008, étude n° 23, pp. 20-23, note P.-Y. GAUTIER ; LP, n° 257, décembre 2008, III, pp. 238-242, note P. BOIRON et E. MIRAT ; PI, n° 30, janvier 2009, pp. 53-59, obs. A. LUCAS, note J.-M. BRUGUIÈRE ; RTD-Com., janvier 2009, pp. 137-140, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; CA Paris, Pôle 5, 1^{ère} ch., 7 avril 2010, SAS *Tissage de Gerardmer Garnier Thiebaut c./ syndicat de défense des volailles fermières de Loué et a.*, LP, n° 275, septembre 2010, pp. 221-225, note C.-M. PHILIPPE ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 mai 2011, SAIF, *USOPAV et a. c./ Soc. Maia films et a.*, CCE, juillet-août 2011, comm. n° 62, pp. 21-23 ;

¹²¹⁵ CARON C., « Promenade en compagnie des propriétés artistiques dans le Jardin des Tuileries – A propos de la représentation télévisuelle des œuvres d'art situées dans les lieux publics », *Légicom*, avril-mai-juin 1995, n° 8, pp. 154-157 ;

¹²¹⁶ TGI Paris, 3^{ème} Chambre, 23 février 1999, *Fabris c./ France 2*, RIDA, n° 184, avril 2000, pp. 374-386, note A. KEREVER ; D., 1999, Jurisprudence, pp. 580-587, note P. KAMINA ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 30 mai 2001, *Fabris c./ France 2*, D., 2001, Jurisprudence, pp. 2504-2508, note C. CARON ; RIDA, n° 191, janvier 2002, 294-299 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2003, *France 2 c./ Fabris*, JCP, 2004, II, 10080, note C. GEIGER ; JCP-E, 2004, Chronique 1898, § 13, obs. A. ZOLLINGER ; D., 2004, Jurisprudence, 200, note N. BOUCHE ; PI, 2004, n° 10, p. 549, obs. A. LUCAS ; RIDA, 2004, n° 200, obs. A. KEREVER ; CCE 2004, comm. n° 2, pp. 25-26, note C. CARON ; RLDA, 2004, n° 4249, obs. L. COSTES ; Prop. Ind., 2004, comm. 8, note P. KAMINA ; LP, n° 209, avril 2004, III, pp. 23-27, note V. VARET ; voir également : BERTAUX C.-M., « Image des œuvres d'art et information », LP, n° 212, juin 2004, pp. 73-78 ;

¹²¹⁷ CA Bordeaux, 1^{ère} Ch., 13 juin 2006, *Consorts Dauguet c./ France 2*, LP, n° 238, janvier-février 2007, pp. 5-10, note A. MAFFRE-BAUGÉ ; PI, n° 22, janvier 2007, pp. 91-93, obs. J.-M. BRUGUIÈRE ; PI, n° 24, juillet 2007, pp. 319-320, obs. A. LUCAS ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 12 septembre 2008, SAIF et *Schickler c./ SARL Maia films*, CCE, novembre 2008, étude n° 23, pp. 20-23, note P.-Y. GAUTIER ; LP, n° 257, décembre 2008, III, pp. 238-242, note P. BOIRON et E. MIRAT ; PI, n° 30, janvier 2009, pp. 53-59, obs.

l'exception d'information par la loi du 1^{er} août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information¹²¹⁸. Le lien avec le droit du public à l'information ne doit pas non plus être négligé au niveau de l'exposition. Ainsi pourrait-il exister un « droit du public à l'exposition ».

La volonté d'harmonisation de la jurisprudence était particulièrement favorable aux droits des artistes. L'appréhension de la télédiffusion était un premier pas, mais le droit de représentation recouvre d'autres procédés de communication, le plus élémentaire étant l'exposition.

B. LA RECONNAISSANCE LATENTE DU DROIT D'EXPOSITION

291 - L'œuvre créatrice du droit d'exposition allait se poursuivre dès l'année 1985 jusqu'aux arrêts de 2000 et 2002. Les juges ne sont pas restés insensibles aux travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985. Plusieurs décisions semblent admettre le rattachement de l'exposition au droit patrimonial de représentation (2). La dimension morale du droit d'exposition était également maintenue, sans grande innovation (1). Ces jugements arrêts ont commencé à construire, par touches successives, le régime du droit d'exposition, ses limites, ainsi que la portée de son exercice sur la propriété corporelle de l'œuvre. Ces considérations seront très éclairantes pour déterminer la nature de ce droit.

1. Le maintien du droit moral d'exposition

292 - La dimension morale du droit d'exposition a fait l'objet d'une appréhension renouvelée par la jurisprudence. Elle fut parfois mentionnée de façon implicite mais conjointe au droit patrimonial, ce qui engageait déjà les juges vers la reconnaissance pleine et entière du droit d'exposition (α). Autrement, ce sont des aspects classiques qui furent portés devant les juridictions. Ainsi en est-il des droits de divulgation et de repentir (β), ainsi que du droit au respect (γ), avec toutefois des développements fort intéressants quant à la portée de l'exposition.

A. LUCAS, note J.-M. BRUGUIÈRE ; *RTD-Com.*, janvier 2009, pp. 137-140, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; voir également : DEFAUX A. et AZZABI Z., « Arts visuels : la théorie de l'accessoire et du principal ne s'applique plus », note sur TGI Paris, 20 décembre 2006, *SAIF et a. c./ Soc. Maia Films, RLDI*, n° 26, avril 2007, pp. 8-10 ; KHALVADJIAN B., « "La théorie de l'accessoire" a encore de l'avenir devant elle... », *RLDI*, n° 43, novembre 2008, pp. 57-61 ; Sur l'exclusion de la courte citation : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Soc. Groupe Express c./ Soc. L et M Services, D.*, 2005, Jurisprudence, pp. 956-957, obs. P. ALLAEYS ; *RIDA*, n° 204, avril 2005, pp. 265-269 ; CA Paris, 14^{ème} Ch., 2 février 2005, *SCPE c./ SA 1633, LP*, n° 223, juillet/août 2005, pp. 131-135, note A. BOUVEL ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 novembre 2006, *Soc. 1633 c./ SCPE, PI*, n° 22, janvier 2007, pp. 91-93, obs. J.-M. BRUGUIÈRE ; *LP*, n° 240, avril 2007, III, pp. 80-83, note A. BOUVEL ;

¹²¹⁸ Nouvel art. L 122-5 9° CPI ; VARET V., « Droit d'auteur : la nouvelle exception à fin d'information », *LP*, n° 237, décembre 2006, II, pp. 145-151 ;

a. La mention implicite du droit d'exposition

293 - Exposition, intérêts moraux et patrimoniaux de l'auteur - Les aspects moraux du droit d'exposition font l'objet d'une reconnaissance historique et n'appellent que peu de remarques. La jurisprudence la plus récente n'a fait que maintenir des solutions que nous avons déjà évoquées. L'atteinte au droit moral n'est toutefois pas toujours caractérisée avec précision.

Ainsi en est-il dans un arrêt de la Cour de cassation du 9 novembre 1993, relatif aux ornements modernes de deux châteaux¹²¹⁹. Le propriétaire des lieux avait décidé de les ouvrir au public, sans obtenir l'autorisation de l'auteur desdits ornements. Débouté en première instance puis en appel au motif que ses œuvres n'avaient pas de caractère original, l'artiste exerça un pourvoi en cassation, estimant avoir subi une violation de son droit de propriété artistique. La Cour cassera l'arrêt d'appel en affirmant que les sculptures étaient originales, quand bien même l'auteur aurait puisé son inspiration dans des éléments du domaine public. L'arrêt reconnaît implicitement que l'ouverture des châteaux au public valait « *méconnaissance des droits moraux et patrimoniaux* » de l'auteur¹²²⁰.

La même solution s'imposera dans une autre affaire, cette fois-ci dans un sens plus « négatif », jugée par la Cour d'appel de Paris le 10 avril 1995¹²²¹. Le litige opposait une artiste aux organisateurs d'une exposition, lesquels avaient démonté et retiré l'une de ses œuvres. La Cour estimera qu'un tel acte portait atteinte au droit moral de l'auteur, en « *l'empêchant de présenter son œuvre au public* ». La Cour reconnaît également un « droit de présentation publique » aux organisateurs d'exposition, droit leur permettant de choisir les œuvres à exposer. Peut-être cette solution préfigurerait-elle la consécration de l'exposition comme œuvre de l'esprit ?

β. Le droit d'exposition, le droit de divulgation et le droit de repentir

294 - Le droit d'exposition et le droit de divulgation - Le droit de divulgation fut également mis en cause dans une affaire atypique jugée par la Cour d'appel de Paris le 31 janvier 1995¹²²². Elle illustre les difficultés d'appréciation des nouveaux modes de création, au sein desquels l'exposition occupe une place prépondérante.

L'auteur en cause exécuta une « performance » au cours d'une soirée en réalisant publiquement une toile. Celle-ci restera exposée tout le long de l'évènement. Délaisée, l'œuvre fut emportée par un des invités, qui la fit expertiser et mettre en vente quelques années plus tard. L'auteur estimait alors subir une violation de son droit de divulgation. Les

¹²¹⁹ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 9 novembre 1993, *J.-P. Gieules c./ A. Sagne*, RIDA, n° 161, juillet 1994, pp. 273-278 ; voir également : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 mai 1998, *Gieules c./ Sagne*, D., 1998, IR, p. 141 ; LP, n° 156, novembre 1998, I, p. 130 ;

¹²²⁰ CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 1^{ère} éd., p. 208, et 2^{ème} éd., p. 383 ;

¹²²¹ CA Paris, 1^{ère} Ch., 10 avril 1995, *Mlle Hong Yon Park et SPADEM c./ Ass. des Amis de la Chapelle de la Salpêtrière*, RIDA, n° 166, octobre 1995, pp. 316-324 ;

¹²²² CA Paris, 1^{ère} Ch., 31 janvier 1995, *Mesnager c./ SCP Ader Tajan*, juris-data 1995-020044 ;

juges de première instance comme la Cour d'appel feront droit à sa demande en affirmant que le simple abandon de l'œuvre ne suffisait pas à caractériser la volonté de divulgation. Elle faisait donc, au sens des personnalistes, « partie intégrante de la personnalité » de l'auteur. La solution est classique mais les motifs sont originaux. La Cour a pris soin de distinguer la performance exécutée par l'auteur et la toile réalisée. Il semble donc qu'il existait deux œuvres, l'une constituée de la performance, juridiquement divulguée, l'autre constituée de la toile, non divulguée faute de volonté non équivoque de l'auteur. L'exposition publique ne suffisait donc pas en soi pour caractériser la divulgation. Nous retrouvons là des difficultés classiques. L'exercice du droit d'exposition n'est toujours pas un élément suffisant pour caractériser la divulgation. Celle-ci reste impénétrable au niveau des œuvres graphiques et plastiques.

Il est possible d'en découvrir la portée d'une autre façon. Cette affaire rappelle, en quelque sorte, la célèbre affaire *Camoin*. Or, si l'inventeur de l'œuvre dans cette affaire avait pu être sanctionné pour avoir communiqué l'œuvre, cela sous-entendait, *a contrario*, qu'il aurait pu la conserver pour son seul usage privé. Le droit d'auteur a pour objet la communication publique de l'œuvre. Mais la possession de l'objet effectue déjà une telle communication. Par analogie, le possesseur de la toile, dans l'affaire précitée, aurait pu faire de même. La volonté de l'auteur s'interpréterait alors comme il suit : la toile réalisée n'a été divulguée que pour une durée déterminée (le temps de la soirée), devant un public déterminé (les invités) et dans un lieu déterminé (le domicile de l'hôte) ; au-delà, l'auteur n'a pas autorisé d'autre communication (divulgation) de cette œuvre, mais il n'a pas non plus interdit tout usage privé de l'œuvre, sans quoi il aurait repris la toile. On peut donc dire, d'une certaine façon, qu'il s'agissait d'une « seconde » divulgation, au sens que l'auteur a autorisé, implicitement, la jouissance privée de l'œuvre. Ce raisonnement pose d'importantes questions de principe, sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement. Cela prouve que le droit d'exposition, intimement lié à l'objet corporel, intéresse le droit de divulgation, et spécialement la question de son (non)épuisement, ainsi que l'impact de ce droit sur la propriété ou la possession corporelles de cet objet.

Les mêmes difficultés apparurent plus récemment dans une affaire mettant en cause des œuvres de Giacometti divulguées *post mortem*. Les faits concernaient deux statues incomplètes de Giacometti, « abandonnées » dans son atelier. Elles furent vendues par le frère de l'artiste peu de temps après sa mort. L'acheteur décida d'exposer ces ouvrages. Les ayants droit de Giacometti estimèrent qu'il y avait eu violation du droit de divulgation dont ils étaient investis. Mais le Tribunal de grande instance de Paris estima qu'il n'y avait nulle atteinte à ce niveau, les ayants droit étant au courant des expositions et n'ayant manifesté aucune opposition à leur organisation¹²²³. La divulgation aurait donc été tacitement autorisée. On déplore que les juges n'aient pas cherché à la caractériser. Est-ce la vente des œuvres ou l'exposition publique qui opéra l'exercice du droit de divulgation ?

¹²²³ TGI Paris, 3^{ème} Ch., 27 mai 2009, *J.-F. Grenet c./ M. L. Palmer, Fondation Giacometti Alberto et Annette*, n° 07/00243 ;

295 - Le droit d'exposition et le droit de repentir - L'exposition fut également envisagée au niveau du droit de repentir dans un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 6 juin 2000¹²²⁴.

L'auteur en cause cherchait à faire valoir son droit de repentir du fait d'un désaccord quant aux conditions d'exposition de ses œuvres par une galerie. L'exercice du droit de repentir visait en fait à tenir en échec la force obligatoire de la convention qui liait les deux parties. C'est pourquoi la Cour rejeta les prétentions de l'artiste. L'arrêt sera critiqué pour son ambivalence, certains commentateurs, comme le Professeur Lucas, estimant qu'il n'y avait aucun détournement du droit moral en l'espèce. L'exercice du droit de repentir devait alors atteindre la cession du droit d'exposition consentie par l'auteur, ce qui équivaut à reconnaître la dimension patrimoniale de ce droit.

γ. Le droit d'exposition et le droit au respect

296 - Droit moral, contexte d'exposition et respect de l'œuvre - Le droit au respect sera aussi examiné pour des œuvres faisant l'objet d'une exposition publique. Cela fut le cas notamment en matière d'architecture, sans que l'on puisse relever de réelles innovations dans la jurisprudence¹²²⁵. Deux affaires emblématiques doivent quand même être citées, car elles mettent à nouveau en évidence les liens entre le droit de divulgation, le droit au respect et le droit d'exposition.

Tel sera le cas dans un jugement du Tribunal de commerce de Lyon, en date du 28 avril 1997¹²²⁶. L'affaire était relative à l'œuvre *L'Homme du futur*, réalisée par César Baldaccini pour être installée en place publique à Lyon. La sculpture devait être retirée de la place pour laquelle elle fut conçue, afin d'être mise en vente. L'auteur affirmait, fort justement, qu'un tel déplacement violerait son droit de divulgation, ainsi que le droit au respect de son œuvre. Selon lui, la divulgation de *L'Homme du futur* n'avait été effectuée que pour la place Tolozan. César plaidait ainsi le non-épuisement du droit de divulgation, et valorisait les liens étroits de ce droit avec les autres prérogatives constituant le droit d'auteur. Plus encore, c'est l'idée que l'atteinte puisse provenir du contexte d'exposition qui est remarquable ; à travers ce contexte, c'est « l'intégrité d'esprit » de l'œuvre qui est mise en cause¹²²⁷. Les juges admirent que la divulgation de l'œuvre avait été effectuée par sa « présentation publique » en ladite place, mais qu'aucune réserve n'avait été stipulée par l'auteur quant à son sort. C'est pourquoi elle pouvait être valablement déplacée, sans que cela constitue une atteinte à son intégrité. Les juges rejettent également l'atteinte au droit au respect, estimant, selon des motifs discutables, que l'œuvre n'était pas indissociable de son

¹²²⁴ CA Paris, 1^{ère} Ch., 6 juin 2000, *Vigouroux c./ Association Le Sous-sol*, *PI*, n° 1, octobre 2001, p. 62, obs. A. LUCAS ;

¹²²⁵ Voir notamment : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 1^{er} décembre 1987, *Ville de Lille c./ consorts Gillet*, *Bull. Civ. I*, n° 319 ; *D.*, 1989, somm., pp. 45-46, obs. C. COLOMBET ; *JCP-G*, 1989, I, n° 3376, obs. A. FRANÇON ;

¹²²⁶ T. Comm. Lyon, 28 avril 1997, *César Baldaccini c./ Soc. Slyci, Ville de Lyon et a.*, *RIDA*, n° 173, juillet 1997, pp. 373-381 ;

¹²²⁷ CA Paris, 28 juillet 1832, cité par ledit jugement (arrêt selon lequel « l'œuvre ne devra être ni altérée, ni déformée dans sa forme ou dans son esprit. ») ;

contexte d'exposition. Cette solution peut paraître critiquable, mais il est indéniable que l'appréciation du contexte d'exposition soulève une importante controverse. Nombreux seraient les contentieux si l'on reconnaissait aux artistes un droit de contrôle sur les conditions d'exposition de leurs œuvres ; c'est d'ailleurs ce que peuvent craindre les institutions culturelles, indépendamment de la rémunération. C'est encore là une spécificité du droit d'exposition qu'il importe d'avoir à l'esprit.

L'exposition fut encore au cœur des débats dans un arrêt de la Cour d'appel de Versailles du 28 janvier 1999¹²²⁸. Les faits étaient relatifs à une série d'œuvres indivisibles créées par Victor Vasarely, et cédées à la Régie Renault pour décorer plusieurs de ses locaux. Suite à des travaux, la série fut fragmentée, et certains de ses composants séparés provisoirement de l'ensemble. Une atteinte à l'intégrité de l'œuvre fut invoquée par les ayants droit de l'auteur. Celle-ci fut confirmée par la Cour, qui prit soin d'évoquer précisément la volonté de l'artiste. Ainsi celui-ci avait souhaité, conformément à ses idées, installer plusieurs de ses œuvres au sein des locaux d'une entreprise. Il avait formellement exprimé l'interdiction de séparer ces différentes créations, qui formaient un tout indivisible. Enfin, l'exposition de ces œuvres, si elle n'était pas « publique » au sens général du terme, visait quand même un « certain public », à travers les employés et visiteurs de l'entreprise. Tous ces éléments peuvent être résumés en une seule idée : il s'agissait d'une divulgation de l'œuvre, dont l'auteur avait fixé les conditions. Le terme n'est cependant pas employé par la Cour. La solution qu'elle retient est d'ailleurs discutable. En effet, bien qu'admettant l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre et condamnant le défendeur au paiement de dommages-intérêts, elle ne prescrit pas la remise en état immédiate de l'œuvre, au motif qu'elle n'est pas « présentement exposée au public, au sens habituel du terme ». Dès lors que telle avait été la volonté de l'auteur, stipulée par écrit, on ne voit pas pourquoi cette remise en état ne pouvait être effectuée, car l'œuvre était quand même exposée à un public. C'est bien là que la notion de divulgation posait encore problème. Cette affaire présente également un intérêt sur le plan patrimonial, ce que nous examinerons par la suite.

La jurisprudence administrative allait également appréhender l'exposition sous l'angle du droit moral. Tel sera le cas dans un jugement du Tribunal administratif de Versailles du 24 mai 1994¹²²⁹, dont les faits rappelaient précisément ceux de l'arrêt *Sudre*. Un groupe de statues, propriété de la commune de Sarcelles, avait été démonté et déplacé sans autorisation de l'auteur du fait de leur grande vétusté. Les juges feront droit à la demande d'indemnité de l'artiste, en affirmant que « *le déplacement réalisé sans véritables précautions, après découpe de l'ensemble des statues, et avant que la commune ait négocié avec l'auteur les conditions d'indemnisation de son droit de propriété artistique, a gravement accentué les dégradations imputables à l'usure du temps et à un défaut d'entretien normal, rendant impossible toute nouvelle exposition des statues* ». Le Tribunal conclut à une atteinte au droit au respect de l'œuvre. La mention de l'exposition des œuvres est toutefois remarquable par sa généralité.

¹²²⁸ CA Versailles, 1^{ère} Ch., 28 janvier 1999, *Consorts Vasarely et ADAGP c./ Régie Renault, D.*, 1999, IR, p. 89 ; *RIDA*, n° 184, avril 2000, pp. 332-340 ;

¹²²⁹ TA Versailles, 24 mai 1994, *Popille, DA*, novembre 1994, n° 618 ;

Nous laissons de côté dans ce panorama le jugement du Tribunal de grande instance de Tarascon du 20 novembre 1998, relatif au « geste de Pinoncely »¹²³⁰. La destruction de l'œuvre de Duchamp eut pourtant lieu lors d'une exposition. Mais l'atteinte sanctionnée ne sera pas celle du droit moral, qui n'était pas invoquée. Seul le préjudice patrimonial subi par l'État, propriétaire de l'œuvre, fut invoqué pour condamner l'artiste de comportement. Il y a là matière à réflexion complémentaire quant à la mission de service public dévolue à l'État en matière d'œuvres d'art. Le respect du droit de paternité est également apparu dans une affaire particulière, concernant l'apposition d'une signature apocryphe sur une œuvre d'art¹²³¹. Aucune atteinte ne fut constatée bien que l'œuvre fut présentée au public. Son caractère factice était cependant connu.

Les autres décisions que nous venons d'évoquer n'apportent aucun élément nouveau à la jurisprudence classique. Tout juste peut-on relever l'ambiguïté de certains dispositifs qui évoquent l'exposition sans la rattacher explicitement à l'exercice du droit patrimonial. Cette imprécision caractérise de nouveau les tâtonnements de la jurisprudence, qui a su se montrer plus offensive à d'autres occasions.

2. L'existence esquissée du droit patrimonial d'exposition

297 - L'autonomisation de l'exposition comme mode de représentation - L'idée, si ancienne, du droit patrimonial d'exposition va faire son apparition dans la jurisprudence entre 1985 et 2000. Dès le vote de la loi du 3 juillet 1985, le droit d'exposition sera explicitement reconnu aux architectes pour la présentation des maquettes de leurs œuvres (α). Il est néanmoins dommage que la doctrine ait cantonné la portée de cette décision au seul domaine de l'architecture. D'autres décisions s'engageront sur la même voie de façon plus implicite, ce qui laisse dubitatif sur la conception des juges. Certains arrêts appliqueront le droit d'exposition, mais sans employer les expressions « présentation publique » ou « exposition publique ». La reconnaissance de ce droit par les juges n'en est pas moins indéniable. L'exposition était peu à peu distingué des autres modes de communication ainsi que de la propriété corporelle de l'œuvre (β). Cette distinction sera reprise par la suite, au-delà des arrêts de 2000 et 2002, concourant à autonomiser le droit d'exposition. Enfin, la confusion des dimensions morale et patrimoniale du droit d'exposition apparut dans certaines décisions, confirmant encore l'unité conceptuelle de ce droit (γ). La plupart des décisions que nous allons examiner n'a pas été publiée, révélant malgré tout le manque de visibilité de la notion.

¹²³⁰ EDELMAN B., « De l'urinoir comme un des beaux-arts : de la signature de Duchamp au geste de Pinoncely », note sur TGI Tarascon, 20 novembre 1998, *Pinoncely, D.*, février 2000, *Chroniques*, pp. 98-102 ;

¹²³¹ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 18 juillet 2000, *Fabris c./ Barthélémy*, *Bull. Civ. I*, n° 225, p. 148 ; *D.*, 2001, *Somm.*, pp. 2080-2081, note C. CARON ; *JCP-G*, 2000, IV, n° 2583 ; *JCP-G*, 2002, II, 10041, note D. LEFRANC ; *RIDA*, n° 188, avril 2001, pp. 309-315 ;

a. La reconnaissance d'un droit d'exposition des œuvres d'architecture

298 - Le droit de représentation des architectes - Les architectes bénéficient naturellement du droit de propriété artistique sur leurs créations. Cependant, la nature particulière de celles-ci implique certaines adaptations.

Dès le dix-neuvième siècle, une abondante jurisprudence a éclairé sur la nécessaire conciliation de ce droit avec celui du propriétaire de l'édifice. La conception d'alors était stricte : une fois le bâtiment achevé, l'exercice du droit cessait, du fait même de l'implantation de l'œuvre. Pouillet l'affirmait dans son *Traité s'agissant du droit de reproduction*, considérant que la contrefaçon ne pourrait porter que sur les plans de l'œuvre, non sur l'œuvre finie¹²³². Les œuvres d'architecture ont naturellement bénéficié des évolutions technologiques et législatives. Le champ d'application du droit de propriété artistique de l'auteur s'en est trouvé fortifié. La qualification de contrefaçon a été naturellement appliquée aux reproductions photographiques non autorisées du bâtiment final¹²³³. C'est d'ailleurs dans ce domaine que les développements les plus intéressants ont été réalisés quant au droit du public à l'information. La jurisprudence a très tôt consacré le principe de libre reproduction des paysages comme limite au droit de l'artiste¹²³⁴, ainsi que la théorie de l'accessoire. L'habitude de céder le droit de reproduction a été prise, le plus souvent au profit d'éditeurs de cartes postales¹²³⁵, mais aussi à l'égard des personnes publiques propriétaires de leur création.

Le principe comme l'exception ont ensuite été étendus au droit de représentation. Il est toutefois une hypothèse particulière où l'application du droit de l'architecte n'avait pas été envisagée : la présentation des plans et maquettes lors des concours. Quelle que soit leur finalité, indépendamment de l'édification des créations, leur déroulement suppose nécessairement leur présentation au public. Or, peut-on nier ici qu'il s'agisse d'une exposition ? Certes non, mais la question ne s'est jamais posée en jurisprudence avant la loi du 3 juillet 1985.

¹²³² POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 371-374 ; *contra* : DE BORGHRAVE J., « Du droit d'auteur sur les œuvres architecturales », *LDA*, 15 février 1890, p. 15 (Le droit de l'architecte « s'applique indistinctement à toutes les manifestations de sa conception intellectuelle ; qu'il s'étend par conséquent à l'édifice, à la construction tout aussi bien qu'aux plans et aux dessins. ») ;

¹²³³ HUET M., *Le miroir figé – Éclat du droit d'auteur en matière d'architecture*, Anthropos, Paris, 1978, pp. 83-123 ;

¹²³⁴ Voir notamment : CORNU M., « L'image des biens culturels : les limites de l'appropriable », in BLOCH P. (dir.), *Image et Droit*, L'Harmattan, 2002, pp. 512-523 ; DUCREY G. et LANCRENON T., « Dessine-moi une maison ! », *Gaz. Pal.*, novembre-décembre 2000, Doctrine, pp. 2231-2241 ; EDELMAN B., *op. cit.* pp. 91-97 ; HUET M., *op. cit.*, pp. 125-139 ;

Le principe est parfois mentionné explicitement dans la jurisprudence récente : CA Paris, 1^{ère} Ch., 14 septembre 1999, *ADAGP c/ Soc. ADR Productions*, *CCE*, mars 2000, pp. 19-20, note C. CARON ; *LP*, n° 169, mars 2000, III, pp. 33-37, note M.-A. GALLOT LE LORIER et V. VARET ;

¹²³⁵ HUET M., « La rémunération du droit d'auteur du concepteur d'un immeuble œuvre d'art », *Administrer*, mai 1995, p. 41 ;

299 - La fausse spécificité du droit d'exposition des architectes - Elle apparaîtra dans un arrêt de la Cour d'appel de Paris en date du 4 avril 1985¹²³⁶, alors même que la réforme était en cours de discussion.

Les faits portaient sur la présentation, au Centre Georges Pompidou, de différents projets architecturaux, constitutifs d'œuvres de collaboration. Plusieurs des auteurs de ces projets se sont opposés à l'exposition de leurs œuvres par le Centre, car les modalités de celle-ci ne leurs avaient pas été préalablement communiquées, ni leur accord recueilli. Un seul auteur avait autorisé l'exposition, alors que cette décision ne pouvait relever que de l'accord de tous les co-auteurs. Une violation du droit de paternité était également en cause, puisque le nom de cet auteur était le seul mentionné lors de l'exposition. La Cour a fait droit à leur demande, estimant qu'il y avait eu violation du droit de représentation. Elle prescrit donc l'insertion d'un encart dans le catalogue de l'exposition, mentionnant l'action entreprise par les auteurs. Cette hypothèse entre parfaitement dans la problématique qui retient notre attention. Il s'agissait bien de l'exposition publique d'œuvres graphiques et plastiques, organisée par une personne publique, et la résolution du conflit, reconnaissant l'exercice du droit de représentation, adapte parfaitement le régime normalement applicable à celui-ci. Cette décision, qui n'a pas été publiée, restera sans lendemain et sera peu commentée, laissant peut-être entendre qu'il s'agissait d'un cas spécial, d'un usage de la profession. Peut-être les juges estimaient-ils que ce droit faisait office de retour sur investissement pour les candidats malheureux au concours ? Le problème pourrait être envisagé à ce niveau, qui est fort discuté¹²³⁷.

La généralité des termes employés permettrait d'affirmer le contraire. Michel Huet, spécialiste du droit de l'architecture, mentionne ainsi l'existence de ce droit au profit des architectes en précisant que le droit de représentation est « *de même nature et de même application que pour les autres œuvres d'art* »¹²³⁸. Cet auteur affirme également la nécessité de céder ce droit lors de l'organisation des expositions¹²³⁹. A l'inverse, d'autres auteurs ne semblent pas en tirer de conclusions générales¹²⁴⁰. La plupart limitent l'exercice et la cession du droit de représentation aux communications télévisuelles ou cinématographiques de l'œuvre « finie ». Même les commentaires de la loi du 3 juillet 1985 relatifs au droit d'exposition en cantonnent l'exercice aux présentations publiques des plans et dessins, y compris hors concours. Cet épisode jurisprudentiel mériterait toutefois des commentaires plus

¹²³⁶ CA Paris, 4^{ème} Ch., 4 avril 1985, *Bonne c/ Centre Georges Pompidou*, n° 1985-021449 ; HUET M., « Architecture et droit d'auteur en France en 1990 », *CDA*, n° 31, octobre 1990, p. 10 ; *Droit de l'Architecture*, 3^{ème} éd., Economica, Paris, 2001, p. 242 ; *L'architecte Maître d'œuvre – cadre et outils juridiques*, Le Moniteur, Coll. Guides Juridiques, Paris, 2001, p. 144 ; « Architecture et urbain saisis par le droit d'auteur en France », *RIDA*, n° 212, avril 2007, pp. 53-55 ;

¹²³⁷ PONTIER J.-M., « La création architecturale », *AJPI*, 10 février 1992, p. 104 ;

¹²³⁸ HUET M., « Architecture et droit d'auteur en France en 1990 », *ibid.*, et *Droit de l'architecture*, *ibid.* ;

¹²³⁹ HUET M., *Droit de l'Architecture*, *ibid.*, et « Architecture et urbain saisis par le droit d'auteur en France », *ibid.* ;

¹²⁴⁰ POLLAUD-DULIAN F., « Architecture et droit d'auteur », *RDI*, octobre-décembre 1990, p. 438 ; PONTIER J.-M., *op. cit.*, p. 95 ;

approfondis. Le caractère inédit de l'arrêt peut expliquer qu'il en ait si peu fait l'objet. Sa portée est pourtant essentielle au droit d'exposition. Il atteste d'une nouvelle orientation de la jurisprudence, qui étendait le champ d'application du droit de représentation à tous ses procédés. Nous pouvons supposer que les juges aient été influencés par les débats parlementaires alors en cours. L'évocation du droit d'exposition eut lieu respectivement lors des séances du 3 avril (1^{ère} lecture au Sénat), du 20 mai (2^{ème} lecture à l'Assemblée Nationale), du 17 juin (2^{ème} lecture au Sénat) et du 26 juin (lecture de la Commission Mixte Paritaire). Les travaux préparatoires auraient-ils pu avoir une influence aussi immédiate ? Qu'il s'agisse d'une heureuse coïncidence ou d'un lien réel de causalité, l'évolution du droit positif semblait généralisée.

La solution de l'arrêt nous fait également prendre conscience d'un élément essentiel pour le régime juridique du droit d'exposition : son champ d'application inclut principalement les œuvres mobilières. Concernant l'architecture, le droit n'a été reconnu aux artistes que pour des versions réduites des œuvres. Il ne pouvait donc s'agir que des plans et maquettes. Seules ces épreuves se prêtent, par leur nature, à une multiplicité de représentations, à l'instar des œuvres musicales et dramatiques. Elles seules peuvent acquérir un caractère allographique. Du point de vue juridique, leur nature rend possible l'exercice du droit d'exposition, entendu comme le droit d'exposer ou de ne pas exposer. Une fois encore, la nature des œuvres protégées détermine le régime des droits qui y sont attachés. Inversement, le droit patrimonial d'exposition n'a aucune pertinence pour des œuvres immobilières ; une fois implantée, elles ne peuvent plus être retirées, ni déplacées, ni réinterprétées. Seule la dimension morale de ce droit subsiste, les modifications apportées à l'œuvre changeant l'aspect ou le nom sous lequel elles sont divulguées.

Si nous avons jusqu'à présent envisagé l'application du droit d'exposition pour ces œuvres, ce n'était que par respect des principes et des textes, qui n'établissent aucune exception aux œuvres immobilières présentées en public. La question ne se posait tout simplement pas. Mais nous devons avoir à l'esprit que cette application s'avèrera délicate et décalée avec la nature de l'œuvre en cause. Si le droit d'exposition intègre la conception dynamique de la représentation publique, ce ne sera que pour des œuvres qui se prêtent à une telle exploitation, soit des œuvres allographiques. L'attitude la doctrine est à ce titre éloquente, n'envisageant que cette hypothèse, et l'exemple des architectes en est une parfaite illustration.

Quoi qu'il en soit, l'arrêt de la Cour d'appel de Paris ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire du droit d'exposition. La Cour sera suivie par d'autres juridictions de façon implicite.

β. La distinction du droit d'exposition des autres droits sur l'œuvre

300 - La distinction du droit d'exposition et de la propriété corporelle - Le droit d'exposition allait réapparaître quelques années plus tard, dans une ordonnance du Tribunal de grande instance de Paris du 2 mars 1989¹²⁴¹.

Un désaccord était intervenu entre les héritiers d'un sculpteur et la galerie à laquelle plusieurs de ses œuvres avaient été remises. Une exposition desdites œuvres devait avoir lieu, ce à quoi s'opposait les héritiers, estimant être titulaire du droit d'exposition du défunt auteur. Leurs prétentions s'inspiraient directement du raisonnement tenu quelques mois auparavant au Parlement. Le défendeur invoquait pour sa part les arguments classiques que nous connaissons, à savoir que la représentation ne pouvait se concevoir que de façon dynamique. Il ajoutait qu'une interprétation contraire « *consisterait à supprimer la profession d'exposants ou de marchands de tableaux, puisqu'après avoir acquis un certain nombre d'œuvres, ils ne pourraient plus les vendre* ». Le Président du Tribunal renvoya au fond le soin de trancher cette question cruciale : le transfert de propriété des objets d'art comportait-il le droit d'exposition ? On ne saura quelle suite a été donnée à cette affaire. Sur le plan des principes, elle révèle encore la difficulté qui s'attache à la distinction du droit d'exposition et de la propriété corporelle dans les hypothèses où l'objet est transmis dans le but d'être exposé. De là en découlent d'importantes conséquences pratiques, notamment pour les professionnels de l'art. Nul doute que ceux-ci plaideront pour l'établissement d'une exception au droit d'exposition lorsque la présentation de l'œuvre est effectuée à des fins commerciales.

Dans l'immédiat, cette affaire marque le début du contentieux du droit d'exposition. Ainsi l'idée émergeait dans le milieu des artistes et de leurs ayants droit, les juges ne pouvant par ailleurs ignorer la nouvelle interprétation de la loi.

301 - L'exposition comme mode de représentation autonome (1) - Un nouvel arrêt, d'une certaine importance, fut rendu le 4 novembre 1993, par la Cour d'appel de Paris¹²⁴² (cet arrêt est reproduit dans l'annexe n° 1).

Les circonstances du litige portaient sur l'exposition de photographies. Ces dernières se prêtent par leur nature à des exploitations allographiques. Quand bien même l'original peut être doté d'une valeur propre, la reproduction en série et l'exposition qui assure à la photographie une vie artistique. C'est là une différence essentielle avec les autres catégories d'œuvres graphiques et plastiques, pour lesquelles ces exploitations ont été plus difficiles à admettre. En l'espèce, les clichés litigieux, constitués de captations d'images de films, étaient exposés dans un restaurant (précisément Le Fouquet's, pour la soirée suivant la Cérémonie des Césars). Ces photographies furent remises par le titulaire des droits de production audiovisuelle. Le nom des photographes n'était pas mentionné. L'un d'entre eux estima que cette exposition constituait une violation de son droit de représentation et de son droit de

¹²⁴¹ TGI Paris, Ord. Ref., 2 mars 1989, *A. et C. Lardera c./ Galerie Eric Galfard SARL*, n° 89-040332 ;

¹²⁴² CA Paris, 4^{ème} Ch., 4 novembre 1993, *C. Schwartz c./ SA Le Fouquet's*, inédit, n° 91.19410 ; cité par KÉRÉVER A., « Chronique de jurisprudence », *RIDA*, n° 161, juillet 1994, p. 213 ;

paternité. Débouté en première instance, il obtiendra gain de cause en appel. L'essentiel du débat devant la Cour d'appel portait sur la qualification du cliché en cause. La problématique était classique, s'agissant d'une photographie de plateau dont le défendeur contestait l'originalité. Les juges affirmeront au contraire qu'il s'agissait d'une œuvre protégeable, car « elle met en valeur l'expression du personnage et n'est donc pas banale ». De là découle la solution de la Cour qui affirmera que « la société Le Fouquet's ne rapporte pas la preuve de la cession des droits qu'elle invoque ». Une telle présentation n'avait pu être valablement autorisée par le producteur que dans le cadre de l'exploitation des œuvres audiovisuelles. L'argument tiré d'une cession conforme au code des usages en matière d'illustration photographique est également rejeté par la Cour¹²⁴³. Ce code ne saurait prévaloir sur les dispositions du Code de la propriété intellectuelle. L'arrêt établit bien une distinction entre la représentation audiovisuelle et la présentation publique d'une reproduction. La distinction est également valable pour les œuvres mêmes. Les photographies sont des créations distinctes des œuvres audiovisuelles. Même si leur existence est intimement liée, l'exposition des premières n'est nullement une finalité propre à l'exploitation des secondes.

Cet arrêt ne semble pas avoir immédiatement convaincu la doctrine. Seul un auteur, André Kéréver, le mentionnera, y voyant une nouvelle application du droit d'exposition. La lecture de l'arrêt laisse quand même perplexe. En effet, nulle référence n'est faite à l'article 27 de la loi du 11 mars 1957 (art. L 122-2 CPI). La représentation n'est mentionnée qu'au détour du code des usages en matière d'illustration photographique ; le droit patrimonial n'est visé qu'à travers l'article 31 de la loi du 11 mars 1957 (art. L 131-3 CPI). La sanction de la violation du droit d'exposition est donc bien réelle mais n'est pas formalisée dans l'arrêt. Les fondements invoqués apparaissent de plus incomplets. Son intérêt sera mentionné de façon rétrospective, avec les arrêts de 2000 et 2002¹²⁴⁴.

On sent néanmoins la volonté d'étendre le droit de représentation au-delà de la télédiffusion.

302 - L'exposition comme mode de représentation autonome (2) - D'autres décisions seront plus audacieuses sur la question, sans toutefois être les plus emblématiques.

L'une fut portée devant la Cour d'appel de Rennes le 27 octobre 1998¹²⁴⁵. Les faits opposaient une société de reprographie à un photographe professionnel. La société avait reproduit et affiché dans son commerce une photographie de ce dernier sans son autorisation.

¹²⁴³ Le défendeur invoquait l'article 111 dudit code (selon lequel la communication des photographies a lieu aux fins de reproduction et de représentation) contredit en l'espèce par l'article 112 (« Les photographies sont communiquées pour reproduction et représentation pour un ouvrage déterminé et ne peuvent être transmises à qui que ce soit sans l'accord exprès de l'auteur ou de son mandataire ») ;

¹²⁴⁴ CARON C., « Consécration du droit d'exposition par la jurisprudence », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c./ Paris Bibliothèques*, CCE, novembre 2000, comm. n° 112, p. 17 ; CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 1^{ère} éd., p. 207, et 2^{ème} éd., p. 383 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 4^{ème} éd., PUF, Paris, 2001, p. 317 (note de bas de page n° 4) ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 536 ;

¹²⁴⁵ CA Rennes, 1^{ère} Ch., 27 octobre 1998, *Soc. Copie 22 c./ Chambre Syndicale des photographes professionnels de Bretagne*, n° 1998-049521 ;

Estimant avoir subi une violation de ses droits patrimoniaux, l'auteur assigna la société devant une juridiction de première instance dont le jugement reste inconnu. C'est dans l'arrêt de la Cour d'appel que se trouvent les développements les plus remarquables : « *Que si l'auteur ne peut interdire, après divulgation de son œuvre, les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste, il est toutefois légitimement en droit de s'opposer à la représentation abusive d'une reproduction, telle qu'elle a précisément été effectuée en l'espèce, de façon publique et à des fins commerciales ; qu'il apparaît donc que, eu égard aux procédés utilisés et à leur finalité, la société défenderesse a commis une violation du droit de représentation [de l'auteur], puisqu'elle a agi sans l'accord de celui-ci, peu important au demeurant le mode de reproduction utilisé pour la représentation de l'œuvre* ». L'arrêt sanctionne de façon indiscutable une atteinte au droit de représentation de l'auteur. Il y a donc bien reconnaissance d'un droit sur l'exposition de l'œuvre distinct du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle. Cette décision est l'une des rares à avoir ainsi appliqué l'article L 122-2 CPI (qui, malheureusement, n'est pas mentionné) à un cas d'exposition publique. Certains auteurs ne manqueront pas de le relever, estimant qu'il s'agissait d'une première reconnaissance jurisprudentielle du droit d'exposition publique¹²⁴⁶.

La solution sera réitérée avec un arrêt de la Cour d'appel de Paris, rendu le 24 février 1999¹²⁴⁷. L'affaire concernait cette fois-ci l'exposition, dans le hall d'un hôtel, de meubles contrefaisants. Les originaux étant également protégés au titre des dessins et modèles. C'est toutefois sur le fondement du droit d'auteur qu'une double atteinte, au droit moral et au droit patrimonial, sera sanctionnée par les juges. La société défenderesse a ainsi commis « *des actes de contrefaçon par représentation d'une œuvre de l'esprit en violation des droits des auteurs et de leurs ayants cause et ayants droit, à savoir, en l'espèce, la présentation publique de meubles contrefaisant des œuvres créées par Le Corbusier, M. Jeanneret et Madame Perriand* ». Le rattachement au droit de représentation est explicite, de même que l'emploi de l'expression « présentation publique ». Les circonstances de l'espèce sont toutefois trop spécifiques pour que cette solution ait une portée générale. En effet, les meubles étaient également protégés par un autre droit privatif. De plus, l'exposition d'objets contrefaits constitue l'une des formes les plus anciennes de contrefaçon. Il n'empêche que cet arrêt sera mentionné comme précurseur du droit d'exposition par la doctrine¹²⁴⁸.

Une nouvelle avancée interviendra avec une autre affaire concernant l'œuvre de Maurice Utrillo. Il s'agissait de l'apposition d'une signature apocryphe sur une œuvre présentée comme étant de « l'École de Paris » ; elle ne reprenait ni n'imitait aucune des œuvres du peintre. Les ayants droit de ce dernier ont exercé une saisie-contrefaçon à l'encontre des enchères organisées pour la vente de l'œuvre en question. La saisie du tableau a donc été effectuée en dépit de la manifestation annoncée. C'est justement sur ce fondement que la Cour d'appel d'Aix-en-Provence va annuler la saisie, considérant que l'autorisation du

¹²⁴⁶ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 229, et 3^{ème} éd., p. 227 ;

¹²⁴⁷ CA Paris, 4^{ème} Ch., 24 février 1999, *SNC Lamarq c./ Soc. Cassina SPA, Me Bellot, la fondation Le Corbusier, J. Jeanneret-Gris et C. Perriand, PIBD*, n° 681, août 1999, III, pp. 338-339 ;

¹²⁴⁸ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 229 et 3^{ème} éd., p. 227 ;

président du tribunal de grande instance était nécessaire. Elle faisait ainsi application de l'article L 332-1 CPI, qui prévoit qu'une telle autorisation est nécessaire si la saisie a « *pour effet de retarder ou de suspendre des représentations ou des exécutions publiques en cours ou déjà annoncées* », autrement dit s'il s'agit d'un exercice du droit de représentation. La Cour de cassation confirmera en toutes ses dispositions cette interprétation, sans donner davantage de précisions¹²⁴⁹. Certains auteurs y voient néanmoins une reconnaissance implicite mais indiscutable du droit de présentation publique au niveau de l'exposition d'un tableau en vue de sa vente¹²⁵⁰.

La dynamique en route depuis la loi de 1985 allait finalement connaître son aboutissement peu de temps après cette affaire *Utrillo*. On assistait à un véritable mouvement de « séparation » des modes de représentation. Celui-ci allait encore être confirmé dans une autre affaire intéressant les œuvres de Utrillo, déjà évoquée au titre des exceptions au droit de représentation de l'artiste¹²⁵¹. Au-delà du problème relatif à la courte citation, qui a retenu toute l'attention, les juges de première instance ont considéré que : « *la communication des œuvres de l'artiste au public par voie de télédiffusion constitue une représentation desdites œuvres indépendante de la reproduction ou de la représentation de celles-ci dans le cadre de l'exposition ; que l'autorisation donnée à la conservatrice du musée de Lodève d'organiser une telle exposition, de présenter les tableaux et d'offrir à la vente des affiches et des cartes postales ne saurait valoir autorisation de filmer les tableaux dans le cadre d'un reportage télévisé* ». Cette affirmation revient à consacrer l'autonomie du droit d'exposition, en l'incluant dans le principe de l'indépendance des cessions¹²⁵². Il est regrettable néanmoins que l'expression « droit de présentation publique » ou « droit d'exposition publique » ne soit toujours pas employée, et que le recours à la notion ne vienne qu'au soutien d'un autre droit patrimonial.

Même si le droit d'exposition faisait du chemin, et se détachait au fur et à mesure de ses exploitations secondaires, dont la retransmission télévisuelle, il n'était pas pour autant appliqué de façon expresse et directe. L'hypothèse de sa cession, mis à part l'arrêt de la Cour d'appel de Paris du 4 novembre 1993, n'était pas abordée, restant toujours accessoire à l'exercice d'un autre droit.

¹²⁴⁹ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 18 juillet 2000, *Fabris c./ Barthélémy et a.*, *Bull. Civ. I*, n° 225 ; *D.*, 2001, *Somm.*, note C. CARON, pp. 2080-2081 ; *PI*, n° 1, octobre 2001, pp. 64-65, obs. P. SIRINELLI ;

¹²⁵⁰ CARON C., « Consécration du droit d'exposition publique par la Cour de cassation », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., *Association Paris-Bibliothèques c./ Dudognon*, *CCE*, janvier 2003, p. 25 ; CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 383-384 ; DEFAUX A., « La consécration du droit de présentation publique des auteurs des arts visuels », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Association Paris Bibliothèques c./ J.-P. Leloir et Association Paris Bibliothèques c./ G. Dudognon*, *LP*, n° 201, mai 2003, III, p. 67 ; LUCAS A., *Propriété littéraire et artistique*, Dalloz, coll. *Connaissances du droit*, Paris, 3^{ème} éd., 2004, p. 58, et 4^{ème} éd., 2010, p. 49 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 536 ; SIRINELLI P., *ibid.* ;

¹²⁵¹ TGI Paris, 3^{ème} Chambre, 23 février 1999, *op. cit.* ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 30 mai 2001, *op. cit.* ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2003, *op. cit.* ;

¹²⁵² CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 1^{ère} éd., p. 208, et 2^{ème} éd., p. 383 ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 356-357 ;

γ. L'unité conceptuelle du droit d'exposition

303 - la confusion des dimensions morale et patrimoniale du droit d'exposition - Enfin, la nature du droit d'exposition, à la fois moral et patrimonial, a pu être relevé dans certains cas, ce qui remet en cause la distinction entre ces deux dimensions.

Une affaire retient ainsi l'attention entre 1993 et 1998. Il s'agit de l'affaire *Gieules c./ Sagne*, dont nous avons déjà parlé au titre du droit moral (*cf. supra.*)¹²⁵³. L'arrêt fut davantage commenté pour la reconnaissance de l'originalité de sculptures inspirées d'un style ornemental ancien. Mais le requérant mettait aussi en cause une atteinte à ses droits moraux et patrimoniaux du fait de l'exposition non autorisée de ses œuvres. Comme pour l'affaire précédente, la Cour de cassation, qui fit droit aux prétentions de l'auteur, n'eut à examiner que la question de l'originalité des œuvres. Les moyens du pourvoi ne mettaient pas en cause l'atteinte aux droits moraux et patrimoniaux. Ce n'est donc qu'*a contrario*, c'est-à-dire en l'absence de tout motif sur ce point, que l'on peut interpréter cet arrêt comme conférant un droit d'exposition à l'auteur. On ne peut cependant en déduire une véritable consécration. Cela est d'autant plus vrai que la doctrine a apporté une indéniable valeur ajoutée à des motifs pour le moins lacunaires. Cette lecture est d'autant plus sujette à caution qu'elle a été faite à une époque où le droit d'exposition n'était plus une virtualité¹²⁵⁴.

Plus édifiante est l'affaire *Vasarely*, que nous avons déjà mentionnée (*cf. supra.*). En effet, outre les héritiers, l'ADAGP figurait également parmi les demandeurs, estimant que le démantèlement de l'ensemble en cause portait atteinte aux droits patrimoniaux de l'auteur, dont elle était cessionnaire. La Cour d'appel jugea l'argument recevable, et affirma que le manquement de la Régie Renault « *s'il a causé un préjudice moral à l'auteur, a également généré un préjudice patrimonial, dès lors qu'en l'état actuel, l'œuvre n'est pas présentée dans son intégralité et que le sort de deux panneaux demeure inconnu* ». Un lien clair est donc établi entre l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre et l'atteinte au droit patrimonial, l'atteinte étant ici générée par l'exposition, si limitée soit-elle. Il ne pouvait donc s'agir que du droit d'exposition, ce qui confirme en fait son unité de nature.

D'autres signes favorables à une évolution de jurisprudence faisaient leur apparition, autant de la part de juridictions du fond que de la Cour de cassation.

§ 2. LA CONSÉCRATION DÉFINITIVE ET INDISPUTABLE DU DROIT D'EXPOSITION PUBLIQUE

304 - La consécration du droit d'exposition par la Cour d'appel de Paris et la Cour de cassation - Au terme de ces évolutions, le droit d'exposition allait être explicitement consacré

¹²⁵³ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 9 novembre 1993, *J.-P. Gieules c./ A. Sagne*, RIDA, n° 161, juillet 1994, pp. 273-278 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 mai 1998, *Gieules c./ Sagne*, D., 1998, IR, p. 141 ; LP, n° 156, novembre 1998, I, p. 130 ;

¹²⁵⁴ CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 1^{ère} éd., pp. 207-208 ; GAUTIER P.-Y., *ibid.* ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., p. 227 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 536 ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 356 ;

et appliqué par les arrêts de la Cour d'appel de Paris du 20 septembre 2000 (reproduits en annexes n° 4 et 5) et de la Cour de cassation du 6 novembre 2002.

Ces décisions ont assuré la réalisation du droit d'exposition publique au profit de deux photographes. Nous savons maintenant que la portée de ces arrêts est bien plus fondamentale. Elle harmonise la *propriété littéraire et artistique* à travers l'extension du droit de représentation. Mais cette œuvre jurisprudentielle vient aussi contrecarrer la volonté du législateur de 1985 qui, par la bouche du Ministre, s'est évertué à minimiser la place du droit d'exposition au nom de l'intérêt général. D'aucuns jugeront cette initiative critiquable, d'autant qu'elle remet à jour une problématique ancienne, celle de savoir si la jurisprudence est une source du droit, capable de s'opposer au législateur¹²⁵⁵. Eu égard aux évolutions économiques et sociales de la création artistique et de la finalité du droit d'auteur, il était sûrement plus conforme à l'intérêt général de reconnaître le droit d'exposition. De plus, la règle jurisprudentielle, si elle existe, ne peut tirer son autorité que de la loi¹²⁵⁶. Or c'est bien de la loi, et de la loi seule, que les juges ont déduit l'existence du droit d'exposition.

Il reste à savoir si cette avancée sera confirmée de nouveau par la jurisprudence. Nous pouvons espérer qu'elle ne soit pas cantonnée à l'art photographique, comme la solution de l'arrêt du 4 avril 1985 l'avait été en matière architecturale. Cela ne semble pas être le cas, au vu de la généralité des termes employés. Les juges n'ont fait qu'une juste application des textes, en réinterprétant les principes de la loi du 11 mars 1957 (A). Un mouvement jurisprudentiel favorable au droit d'exposition va se former à la suite de ces arrêts (B).

A. LA RECONNAISSANCE DES ARRÊTS DE PRINCIPE DE LA COUR D'APPEL DE PARIS ET DE LA COUR DE CASSATION

305 - Bien que tardive et très attendue, la reconnaissance du droit d'exposition par la Cour d'appel de Paris et la Cour de cassation fut largement saluée par la doctrine, et par les artistes, qui militaient en faveur de ce droit. Nous nous limiterons ici à des remarques plus objectives sur le déroulement des affaires et le contenu des décisions en cause. La consécration du droit d'exposition eut lieu en deux temps : d'abord par la Cour d'appel de Paris (1) puis par la Cour de cassation (2).

1. Les arrêts de la Cour d'appel de Paris du 20 septembre 2000

306 - La sanction d'une exposition non autorisée en première instance - L'impulsion du droit d'exposition revient à la Cour d'appel de Paris, grâce à deux arrêts rendus le même jour, dans la même affaire¹²⁵⁷. Notons qu'elle n'a fait que confirmer la solution déjà rendue par le

¹²⁵⁵ DUPEYROUX O., « La jurisprudence, source abusive de droit », *op. cit.*, p. 352, et « La doctrine française et le problème de la jurisprudence source de droit », in *Mélanges dédiés à Gabriel Marty*, 1978, pp. 465-467 ;

¹²⁵⁶ DUPEYROUX O., « La jurisprudence, source abusive de droit », *op. cit.*, pp. 358-359 et pp. 362-366 ;

¹²⁵⁷ CA Paris, 4^{ème} Ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c/ Paris-Bibliothèque anciennement dénommée Agence Culturelle de Paris* et *Leloir c/ Paris-Bibliothèque anciennement dénommée Agence Culturelle de Paris* inédit, n° 1999/2270, CCE, novembre 2000, note C. CARON, pp. 17-18 ; *PI*, n° 1, octobre 2001, pp. 64-65, note P. SIRINELLI, *RTD Comm.*, 2001, pp. 436-439, note A. FRANÇON ;

Tribunal de grande instance de Paris. Les faits qui concernaient deux photographes, étaient apparentés à ceux de l'arrêt du 4 novembre 1993, le lien avec une œuvre audiovisuelle en moins.

Plusieurs photographies de MM. Dudognon et Leloir avaient été exposées en 1996 par l'Agence Culturelle de Paris (renommée par la suite Association Paris Bibliothèque). L'exposition, intitulée « Le cabaret théâtre », présentait des photographies d'artistes et de spectacles notoires des vingt dernières années. Six photographies étaient l'œuvre de M. Dudognon ; vingt-deux étaient l'œuvre de M. Leloir. Ces clichés avaient été publiés dans des journaux de l'époque. L'association s'en était procuré des exemplaires auprès de deux collectionneurs, qui les tenaient eux-mêmes des auteurs. Certaines photographies étaient présentées dans un format recadré, sans le nom de leur auteur. L'exposition avait été organisée sans que les auteurs en soient informés ; aucune cession des droits de reproduction et de représentation n'avait été sollicitée¹²⁵⁸. Estimant qu'une atteinte à leurs droits moraux et patrimoniaux était commise, les deux intéressés saisirent chacun de leur côté les juges du fond. La première chambre du Tribunal de grande instance de Paris statuera respectivement le 25 novembre 1998 pour M. Dudognon¹²⁵⁹, et le 1^{er} septembre 1999 pour M. Leloir¹²⁶⁰ (jugements reproduits en annexes n° 2 et 3). Les deux jugements font droit aux prétentions des demandeurs. Leurs motifs sont toutefois mal formulés et ne font aucune référence aux articles pertinents du Code de la propriété intellectuelle.

Le jugement rendu dans l'affaire Dudognon contient un attendu discutable, mêlant reproduction et représentation de l'œuvre : « *Attendu que la reproduction d'une photographie originale doit être autorisée y compris pour les besoins d'une exposition* ». Celui de l'affaire Leloir semble plus explicite. Les juges se contentent d'observer que l'association défenderesse n'a pas sollicité l'autorisation de l'auteur pour « *communiquer au public* » les photographies litigieuses « *dans le cadre de l'exposition organisée, courant 1996, dans les locaux de la bibliothèque historique de la Ville de Paris* ». Une erreur de formulation s'en suit lors de l'allocation de dommages-intérêts, les juges évoquant deux fois l'atteinte au droit de reproduction. Cette inadvertance prouve que l'idée même du droit d'exposition n'est pas encore totalement reçue.

307 - La confirmation de la sanction en appel - L'Agence culturelle de Paris, alors rebaptisée Association Paris-Bibliothèques, va faire appel contre ces deux jugements. La Cour d'appel de Paris les confirmera intégralement sur des bases beaucoup plus sûres. Les motifs énoncés dans les deux cas affirment clairement l'existence du droit d'exposition et son rattachement au droit de représentation.

Après avoir rappelé le contenu de l'article L 122-2 CPI, la Cour s'exprime comme il suit dans les deux arrêts : « *Que l'emploi de l'adverbe notamment traduit le caractère non*

¹²⁵⁸ Le litige mettait également en cause la reproduction des clichés dans le catalogue de l'exposition ;

¹²⁵⁹ TGI Paris, 1^{ère} Ch., 25 novembre 1998, *G. Dudognon c./ Agence Culturelle de Paris*, inédit, n° 7155/97 ;

¹²⁶⁰ TGI Paris, 1^{ère} Ch., 1^{er} septembre 1999, *J.-P. Leloir c./ Agence Culturelle de Paris*, inédit, n° 98/16.665 ;

exhaustif de l'énumération qui suit : que la présentation publique ne peut donc être limitée exclusivement, comme le soutient l'intimée, à l'interprétation musicale, dramatique ou lyrique ; que l'exposition d'une œuvre photographique à la vue du public, constitue donc une représentation [...] qui justifiait le consentement préalable de l'auteur ». La Cour ajoute, dans l'arrêt *Leloir*, un considérant remarquable par sa simplicité, résumant à lui seul la conception unitaire du droit d'auteur : « *Considérant que l'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire* ». L'association défenderesse se fondait sur l'ancienne conception du droit de représentation pour exclure tout droit patrimonial au profit des auteurs. Elle invoquait également le fait que les photographies avaient déjà figuré dans d'autres expositions. Tous ces moyens seront écartés, y compris la prétendue bonne foi du défendeur, inopérante en matière de contrefaçon. La Cour précise par ailleurs que « l'insuccès de l'exposition » n'est nullement à prendre en considération pour évaluer le préjudice patrimonial de chaque auteur, qui est porté à 60 000 francs. Il y a là quelque chose de logique, l'atteinte au droit patrimonial étant indifférente au caractère gratuit ou onéreux. « *L'auteur n'a pas à financer la promotion culturelle* »¹²⁶¹. L'atteinte au droit moral est également sanctionnée par l'octroi de dommages-intérêts d'une valeur de 10 000 francs.

Les arrêts de la Cour d'appel de Paris sont exempts de toute ambiguïté quant au sens de la solution. A la différence des précédentes décisions, la mention du droit d'exposition publique est désormais explicite. Les quelques commentaires qui seront faits de ces arrêts ne manqueront pas de relever la logique du raisonnement de la Cour et tenteront déjà d'en analyser la portée¹²⁶². Le droit d'exposition est fréquemment présenté comme un droit « révélé » par les juges¹²⁶³. D'ailleurs, on ne saurait y voir une appropriation des travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985, celle-ci n'ayant été que le fait de la doctrine. Au contraire, les juges s'en sont tenus aux seules dispositions du Code de la propriété intellectuelle, sans en excéder l'interprétation. « *La loi est ce qu'elle est ; elle n'est pas ce que l'on aurait voulu qu'elle fût. C'est de l'ensemble de ses dispositions et d'elles seules qu'il faut déduire les règles qui permettent de l'adapter aux faits* »¹²⁶⁴. Cette analyse des textes était d'autant plus facile que l'article L 122-2 du Code laisse le champ ouvert, tant dans son alinéa premier, par sa définition générale de la représentation, que par son alinéa second, du fait du

¹²⁶¹ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 124 ;

¹²⁶² [Anonyme], « La reconnaissance officielle du droit d'exposition », *La lettre de Nodula*, décembre 2000, pp. 599-600 ; ALLIOU K., *op. cit.*, p. 1380 (« La référence expresse à un *procédé quelconque* comme vecteur d'une communication au public désenclave le droit de représentation de son hypothèse originaire de représentation dramatico-musicale. ») ; CARON C., « Consécration du droit d'exposition par la jurisprudence », *op. cit.*, p. 17 (« Le Code de la propriété intellectuelle est-il une boîte magique dans laquelle le juge peut découvrir de nouvelles prérogatives ? » ; « Il fallait une consécration jurisprudentielle afin de faire sortir cette nouvelle prérogative de sa profonde léthargie. ») ; FRANÇON A., *op.cit.*, p. 437 (« D'un point de vue éthique, l'octroi d'un droit d'exposition publique à l'auteur d'une œuvre artistique paraît justifié. ») ; SIRINELLI P., *op. cit.*, p. 65 (« cette prérogative indiscutable qui a fort peu été mise en avant et dont l'exercice demeure rare n'est pas seulement susceptible de générer une manne financière mais aussi de beaux débats sur la construction à retenir pour l'avenir. ») ;

¹²⁶³ LINANT DE BELLEFONDS X., *op. cit.*, 1^{ère} éd., pp. 177-178 ;

¹²⁶⁴ CAPITANT H., « L'interprétation des lois d'après les travaux préparatoires », *op. cit.*, p. 79 ;

caractère non exhaustif des modes de représentation. Au-delà de ces aspects, la question du droit d'exposition met en cause le droit de propriété de l'article 544 du Code Civil. Cet obstacle, jadis insurmontable, a été complètement éliminé par la Cour d'appel de Paris. C'est là la principale source de difficultés quant à la nature et au régime juridiques du droit d'exposition.

L'association condamnée portera l'affaire jusque devant la Cour de cassation.

2. Les arrêts de la Cour de cassation du 6 novembre 2002

« *N'est-ce pas précisément un des services qu'on attend de la Cour de cassation, que de fixer la règle de droit incertaine, tout spécialement en présence des lois nouvelles mal rédigées et par suite source de procès ?* »¹²⁶⁵.

308 - Les arrêts de principe de la Cour de cassation - Les deux arrêts du 6 novembre 2002 ne feront que confirmer la solution de la Cour d'appel, consacrant de façon encore plus éclatante le droit d'exposition¹²⁶⁶.

L'attendu de principe de l'arrêt *Association Paris Bibliothèque c./ J. P. Leloir* est le suivant : « *Attendu que la Cour d'appel a [...] exactement énoncé que l'exposition au public d'une œuvre photographique en constitue une communication au sens de l'article L 122-2 du Code de la Propriété Intellectuelle* ». Celui de l'arrêt *Association Paris Bibliothèque c./ G. Dudognon* est encore plus fondamental : « *Attendu que la propriété incorporelle étant indépendante de celle de l'objet matériel, l'arrêt juge exactement que le droit de représentation de l'œuvre photographique dont jouit son auteur inclut celui de l'exposer à la vue du public* ».

La question du droit de propriété corporelle était cette fois-ci évoquée dans le pourvoi. La Cour y apporte une réponse tout à fait logique. Elle affirme que les clichés n'avaient été remis à des collectionneurs « *que pour un usage particulier et différent de celui dont [la Cour d'appel] a été saisie* ». Elle fait ainsi application du principe d'interprétation stricte des cessions, prévu notamment par l'article L 122-7 CPI, au droit de propriété corporelle de l'œuvre. Ce raisonnement, qu'on pourrait trouver logique en matière de *propriété artistique*¹²⁶⁷, nécessite des éclaircissements. L'on pourrait reprocher à la Cour d'avoir méconnu le principe de distinction des propriétés corporelle et incorporelle. Son raisonnement aboutirait en effet à admettre une cession automatique du droit d'exposition avec la remise du support. Il nous faut cependant aller plus loin et considérer que cet argument recèle des pistes

¹²⁶⁵ ESMEIN P., *op. cit.*, p. 20 (ajoutant que « ce qu'on regrette, c'est que la Cour ne fixe pas plus rapidement le droit ») ;

¹²⁶⁶ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Association Paris bibliothèques, anciennement dénommée Agence culturelle de Paris c./ J. P. Leloir, LP*, n° 201, mai 2003, III, note A. DEFAUX, pp. 66-70 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Association Paris bibliothèque, anciennement dénommée Agence culturelle de Paris c/ Dudognon, CCE*, janvier 2003, obs. C. CARON, p. 25 ; *JCP-E*, 8 avril 2004 n° 15, p. 615, obs. K. ALLIOU ;

¹²⁶⁷ Pour certains auteurs, le droit de vendre le support matériel fait partie intégrante de la propriété artistique ; voir : GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 28-29 ;

intéressantes quant au régime du droit d'exposition. La Cour prend soin de limiter la portée de ce principe en affirmant que la cession des supports ne valait que pour « un usage particulier ». Autrement dit, la remise du support de l'œuvre n'emporterait la cession du droit d'exposition que dans un contexte bien précis, convenu entre l'auteur et l'acheteur. Il pourrait donc exister une cession implicite du droit d'exposition. Une telle hypothèse n'est toutefois pas conforme aux exigences de l'article L 131-3 CPI. Les réflexions relatives au droit de destination peuvent permettre d'éclairer cette problématique. Ce droit, dont l'existence et l'intérêt sont contestés, permet à l'auteur de contrôler le sort de son œuvre malgré l'aliénation du support. Le contrôle de la destination de l'œuvre apparaît à ce titre intimement lié à l'exercice du droit d'exposition, les deux pouvant même être confondus dans certains cas¹²⁶⁸. Il y a là matière à réflexion quant à la portée de l'un et l'autre de ces droits. Tous ces aspects méritent des approfondissements que nous réservons pour l'étude de la nature juridique du droit d'exposition. Au-delà de ces aspects novateurs, la Cour confirme également l'atteinte au droit moral des auteurs, pour les mêmes raisons que la Cour d'appel.

309 - La portée doctrinale des arrêts de la Cour de cassation - Ces arrêts seront abondamment commentés par la doctrine, qui saluera l'alignement du régime des œuvres graphiques et plastiques sur le régime général du droit d'auteur¹²⁶⁹. Celui-ci semble maintenant achevé avec la reconnaissance de cette nouvelle prérogative. L'harmonisation de la *propriété littéraire et artistique* connaissait ainsi une grande avancée.

Peut-être n'est-ce que depuis 2002 que l'expression a acquis tout son sens. Le droit de représentation avait connu sa plus remarquable extension, mettant un terme à une doctrine séculaire et décalée avec le sens des réalités¹²⁷⁰. Les artistes accèdent enfin à un mode d'exploitation allographique, ce qui remet en cause les spécificités liées à la nature de l'objet. Le droit de suite, établi dans un souci d'équité au profit des artistes¹²⁷¹, passerait maintenant pour un privilège injustifié. Nulle discussion n'a été maintenue sur le fondement de la solution adoptée par la Cour d'appel de Paris et la Cour de Cassation. Les arrêts du 6 novembre 2002 sont à ce titre de véritables arrêts de principe¹²⁷², sans être pour autant des

¹²⁶⁸ Voir à ce titre : BERTRAND A., *op. cit.*, 1^{ère} éd., p. 231 ; DE VISSCHER F. et MICHAUX B., *op. cit.*, p. 238 ;

¹²⁶⁹ CARON C., « Consécration du droit d'exposition par la Cour de cassation », *op. cit.*, p. 25 (« Après une longue période de discrétion, le droit d'exposition est maintenant devenu une pierre angulaire du monopole de l'auteur. Il n'est plus virtuel, mais il reste à découvrir sa vitalité dans l'univers du droit d'auteur. ») ; DEFAUX A., « La consécration du droit de présentation publique des auteurs des arts visuels », *op. cit.*, pp. 66-70 ;

¹²⁷⁰ ALLIOU K., *op. cit.*, p. 615 (« Le raisonnement de Desbois se retourne contre son auteur, dans la mesure où le sens de l'expression de présentation publique qu'il avance – l'interprétation instrumentale – ne puise sa source dans aucune tradition du spectacle vivant, pas plus qu'elle n'est utilisée dans le langage juridique ou courant, où l'on se réfère plus volontiers à la notion d'exécution publique. ») ;

¹²⁷¹ Loi du 20 mai 1920 *frappant d'un droit au profit des artistes, les ventes publiques d'objets d'art*, DP, 1921, quatrième partie, pp. 335-336 (voir l'exposé des motifs) ;

¹²⁷² BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 251 ; CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, p. 247 ; CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 384 ; GAUTIER P.-Y., *La propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, 5^{ème} éd., 2004, p. 356 et 6^{ème} éd., 2007, p. 371 ; GAVALDA C. et SIRINELLI P. (dir.) *Lamy Droit des médias et de la communication*, Editions Lamy, 2001, étude 121-51 ;

arrêts de règlement. La réalisation du droit d'exposition ne se heurte en effet à aucune disposition légale qui viendrait la contredire. On ne peut donc pas dire, de ce point de vue, que la jurisprudence ait été une « source abusive » de droit¹²⁷³. Face à cette solution nouvelle, il reste à la doctrine à faire son œuvre de légitimation¹²⁷⁴. Le droit d'exposition est, sans conteste, considéré comme une prérogative relevant du droit d'auteur, y compris sur le plan du droit moral¹²⁷⁵. Ainsi est-il présenté par la doctrine dans les principaux ouvrages de référence en matière de droit d'auteur. Une appréhension renouvelée des problématiques propres à la propriété artistique a permis de maintenir l'intérêt du droit d'exposition. Des ouvrages spécialisés dans le droit des arts graphiques et plastiques en soulignent également l'intérêt et la nécessité¹²⁷⁶.

310 - Les nouvelles problématiques soulevées par le droit d'exposition - Mais son impact déstabilise l'architecture du droit d'auteur, pour toutes les raisons que nous avons examinées jusqu'à présent.

Leur postérité permettra également de reconsidérer certaines problématiques fondamentales, telles que le rapport entre le droit d'auteur et le support matériel des œuvres graphiques et plastiques¹²⁷⁷. La distinction entre droit de propriété corporelle et droit de propriété incorporelle s'en trouve remise en cause, et doit au moins être relativisée. Certains la jugeront accrue, d'autres sans objet. Si les droits du propriétaire du support n'ont jamais été autant restreints, il convient de constater l'évidence : le droit d'exposition, droit de l'auteur, ne peut s'exercer que sur une chose corporelle¹²⁷⁸. Il est donc nécessaire de redéfinir le sens de cette distinction classique et fondamentale. D'une façon plus concrète, certains auteurs rappelleront les difficultés pratiques d'application de ce droit. Le droit patrimonial d'exposition permettra de tirer de nouveaux revenus, et l'on devrait s'attendre à ce que les cessions soient nombreuses, tant pour de nouvelles utilisations que pour celles qui ont déjà lieu sans cession. L'injustice serait donc définitivement réparée.

LINANT DE BELLEFONDS X., *Droit d'auteur et Droits voisins*, 2^{ème} éd., Dalloz, Coll., Cours – série Droit Privé, Paris, 2004, p. 168 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., p. 227 ; POLLAUD-DULIAN, *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 535-536 ; TAFFOREAU P., *Droit de la propriété intellectuelle*, Gualino Éditeur, Paris, 1^{ère} éd., 2004, p. 122, et 2^{ème} éd., 2007, p. 132 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 344 ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 357 ;

¹²⁷³ Sur ces considérations : DUPEYROUX O., « La jurisprudence, source abusive de droit », *op. cit.*, p. 367 ;

¹²⁷⁴ JESTAZ P. et JAMIN C., *op. cit.*, p. 246 ;

¹²⁷⁵ MAFFRE-BAUGÉ A., « Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *op. cit.*, p. 93 ;

¹²⁷⁶ CHAMBAUD V., *Contrats du monde de l'art – [2] Photographes*, 2^{ème} éd., Ars Vivens, Paris, 2010, p. 16 ; DOURNES M., *L'image et le droit – créer / protéger / reproduire / diffuser*, Eyrolles, Paris, 2010, p. 43 ; VINCENT J., *Droit des arts visuels – Contrats d'auteurs*, Lamy, Coll. Axe Droit, Paris, 2010, p. 36 ;

¹²⁷⁷ HUMBLLOT B., « L'emprise de la propriété intellectuelle sur les meubles corporels : l'exemple du droit d'auteur », in BRUGUIÈRE J.-M., MALLET-POUJOL N. et ROBIN A., *Propriété intellectuelle et droit commun*, PUAM, 2007, p. 144 ;

¹²⁷⁸ BERGÉ J.-S., « Entre autres droits, la propriété intellectuelle », *PI*, n° 4, juillet 2002, p. 10 ;

Il n'empêche que ce droit heurte de nombreux autres intérêts, dont ceux des services publics culturels¹²⁷⁹. Ce conflit historique nécessiterait d'établir les limites du droit d'exposition afin de concilier ces intérêts antagonistes. La réflexion s'esquisse dans l'opinion de plusieurs commentateurs des arrêts du 6 novembre 2002 ; l'extension de la théorie de l'accessoire commence à être envisagée comme solution éventuelle à ce problème¹²⁸⁰. La question de la gestion de ce droit est également envisagée. Le recours à des sociétés de gestion collective apparaît pour certains comme la solution la plus juste et la plus pratique pour faire respecter cette prérogative¹²⁸¹. Des sociétés comme l'ADAGP et, plus récemment, la Société des Auteurs des arts visuels et de l'Image Fixe (SAIF) ont pris les devants dans la défense du droit d'exposition. Elles seraient plus que jamais légitimes à en exercer la gestion collective. Le rôle de ces sociétés comme groupes de pression ne doit pas être négligé, comme nous le verrons par la suite. La nécessité d'établir des modèles de contrats de cession du droit d'exposition a également été défendue au titre de la gestion individuelle. D'autres questions devaient se poser dans la doctrine et la jurisprudence, notamment quant à la portée de cette nouvelle prérogative. Quels sont les types d'œuvres principalement concernés ? Les faits mêmes des arrêts en cause témoignent du caractère circonscrit de l'affirmation qui a été faite. Il s'agissait d'œuvres mobilières, exposées de plus dans un espace seulement « accessible au public ». La Cour d'appel comme la Cour de cassation se sont donc inscrites dans la continuité des précédents développements de la jurisprudence. La question allait se poser pour d'autres types d'œuvres et dans d'autres contextes. Les arrêts de 2000 et 2002 ont révélé un malaise latent, un non-dit doctrinal qu'il fallait maintenant envisager.

Ils allaient être accompagnés et suivis d'autres décisions, confirmant et renforçant la nouvelle solution, et la généralité de sa portée.

B. LA POSTÉRITÉ JURISPRUDENTIELLE DES ARRÊTS DE PRINCIPE DE LA COUR D'APPEL DE PARIS ET DE LA COUR DE CASSATION

*« Sont, en effet, seules susceptibles de fournir l'occasion de la naissance d'une règle jurisprudentielle les situations qui, ayant donné lieu à un certain règlement en justice, sont par nature appelées à se reproduire et à être réglées en justice de la même manière. L'identité de ces règlements judiciaires successifs tout à la fois découle et est révélatrice de la généralité de la règle jurisprudentielle en application de laquelle ils interviennent »*¹²⁸².

311 - La continuité de la jurisprudence - La reconnaissance du droit patrimonial d'exposition n'est pas restée isolée. Plusieurs jugements et arrêts en ont également admis l'existence, à la fois sur le plan patrimonial et sur le plan moral. En cela, la jurisprudence serait bien devenue une source de droit, car elle a initié une sorte de « coutume », une

¹²⁷⁹ CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 385-386 ;

¹²⁸⁰ CARON C., « Consécration du droit d'exposition par la Cour de cassation », *op. cit.*, p. 25 ;

¹²⁸¹ DEFAUX A., *op. cit.*, p. 70 ;

¹²⁸² DUPEYROUX O., « La jurisprudence, source abusive de droit », *op. cit.*, p. 362 ;

continuité de la même solution, sous réserve que celle-ci soit respectée sur une longue durée¹²⁸³. Cela semble être le cas à l'heure actuelle. Cela nous prouve que cette prérogative ne saurait être réduite à une seule dimension. Le droit d'auteur est un droit unique, doté de pouvoirs multiples, pécuniaires et moraux, différents mais interdépendants¹²⁸⁴. La jurisprudence a bien compris que le droit d'exposition peut mobiliser de façon concomitante des intérêts moraux (1) et des intérêts patrimoniaux (2).

1. L'appréhension renouvelée de l'exposition sous l'angle du droit moral

Dans le même mouvement que les arrêts du 6 novembre 2002, une importante décision allait confirmer la dimension morale du droit d'exposition (α). D'autres suivront, mais sans être aussi explicite quant à la portée de l'exposition (β).

a. La confirmation de la dimension morale du droit d'exposition

312 - L'affaire Marcel Petit - L'aspect moral du droit d'exposition fera l'objet d'un arrêt important peu de temps avant les arrêts de principe du 6 novembre 2002. La solution alors rendue conforte la double dimension de ce droit. Il s'agit d'un arrêt du 3 septembre 2002, rendu par la Chambre criminelle de la Cour de cassation¹²⁸⁵.

Le plaignant, sculpteur de profession, estimait avoir subi une violation du droit au respect d'une de ses créations. Il s'agissait d'un ensemble de deux sculptures monumentales placé à l'entrée d'un lycée en 1977. Usés par le temps, les deux monolithes furent rénovés en 1997. Ils furent entièrement repeints en rose et l'un d'eux fut chapeauté d'une couverture métallique. L'auteur estima que ces modifications portaient atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Suite à un jugement du Tribunal de grande instance de Bobigny, daté du 15 février 2000, l'auteur fit appel devant la Cour d'appel de Paris, qui rejeta sa demande, en l'estimant mal fondée¹²⁸⁶. Outre l'atteinte au droit moral, l'artiste s'appuyait sur le droit patrimonial pour obtenir la condamnation pénale du prévenu. La Cour lui opposa l'absence d'élément matériel de l'infraction, à savoir que l'atteinte au droit moral n'est pas pénalement sanctionnée. Le recours de l'artiste avait ceci d'original qu'il invoquait une double atteinte, à la fois au droit moral et au droit patrimonial de représentation. C'est finalement la conception qu'adoptera la Cour de cassation en cassant l'arrêt d'appel : « *Attendu qu'en se prononçant ainsi, alors qu'une nouvelle représentation de l'œuvre est réalisée par sa communication au public sous une forme altérée ou modifiée, la cour d'appel a méconnu le sens et la portée* [de l'article L 335-3 CPI] ».

¹²⁸³ ESMEIN P., *op. cit.*, pp. 19-20 ;

¹²⁸⁴ RECHT P., *op. cit.*, pp. 272-280 ;

¹²⁸⁵ C. Cass., Ch. Crim., 3 septembre 2002, *Marcel Petit c./ Ph. V.*, CCE, décembre 2002, comm. n° 150, pp. 15-16, note C. CARON ; LP, n° 197, décembre 2002, III, pp. 206-210, note C. ALLEAUME ; RIDA, n° 195, janvier 2003, pp. 347-351 ;

¹²⁸⁶ CA Paris, 13^{ème} Ch., 24 avril 2001, V., *juris-data* n° 2001-148664 ;

Comme on le sait, cette solution n'est pas nouvelle. L'arrêt n'innove point en reconnaissant l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Son véritable apport est de sanctionner pénalement la violation du droit moral en prenant appui sur le droit patrimonial. Cela est logique puisqu'une telle atteinte ne prend forme qu'à travers l'exercice du droit de reproduction ou de représentation. La frontière entre les deux est bien difficile à tracer, ce qui alimente les controverses doctrinales et les aléas de la jurisprudence¹²⁸⁷. S'ajoute à cela l'appréhension du droit de destination, qui pouvait également être en cause dans cette affaire¹²⁸⁸. Cet arrêt plaide pour une conception unitaire du droit d'auteur telle que celle que nous défendons à travers le droit d'exposition. Force est de constater l'évidence, comme l'a fait la Cour de cassation : l'exercice des droits patrimoniaux met nécessairement en cause des intérêts moraux ; la contrefaçon sanctionne donc tant les atteintes au droit patrimonial que les atteintes au droit moral¹²⁸⁹. Le droit de destination apparaît alors comme la conjonction de ces deux droits, puisqu'il permettra à l'auteur de contrôler le sort des exemplaires de l'œuvre sur les deux plans. Il est regrettable que la Cour n'ait pas employé l'expression « exposition publique », beaucoup moins équivoque que les termes employés par l'article L 122-2 CPI. Au moins ce choix simplifie-t-il l'interprétation du droit positif.

La doctrine saluera l'importance de cet arrêt pour la reconnaissance du droit patrimonial d'exposition¹²⁹⁰. La Cour d'appel de Paris, saisie sur renvoi, reprendra la solution de la Cour de cassation en faisant explicitement mention d'une violation de l'article L 122-2 CPI¹²⁹¹ : « *Considérant qu'aux termes des articles L 122-2 du code de la propriété intellectuelle la représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque, et notamment... par présentation publique, et que, contrairement à ce qu'ont pu soutenir les premiers juges, le fait de recouvrir d'une peinture des surfaces de béton brut et d'un chapeau le haut des monolithes, modifiant non seulement l'œuvre originelle mais aussi le sens qu'avait voulu lui donner son auteur, caractérise bien le fait matériel de reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par*

¹²⁸⁷ CARON C., « L'atteinte au droit moral peut-elle être sanctionnée pénalement ? », note sous C. Cass., Ch. Crim., 3 septembre 2002, *Marcel Petit et C. Cass.*, Ch. Crim., 22 mai 2002, *Guy Hain*, CCE, décembre 2002, comm. n° 150, pp. 15-16 ; voir également : POLLAUD-DULIAN F., « Le droit moral en France à travers la jurisprudence récente », *RIDA*, n° 145, juillet 1990, pp. 127-313 ;

¹²⁸⁸ ALLEAUME C., « La sanction pénale de la violation du droit au respect (entre droit moral et droit patrimonial) », note sous C. Cass., Ch. Crim., 3 septembre 2002, *Marcel Petit c./ Ph. V.*, *op. cit.*, p. 210 ;

¹²⁸⁹ CARON C., *ibid.* ; voir également : POLLAUD-DULIAN, « Le droit moral en France selon la jurisprudence récente », *op. cit.*, pp. 149-153 ; CA Paris, 13^{ème} Ch., 25 janvier 1968, *J.-M. Balestre, R. Bella, A. Boussemart et SARL Editions Diffusion Presse c./ SA André Citroën*, *RIDA*, n° 57, juillet 1968, pp. 174-180 ; CA Paris, 13^{ème} Ch., 5 octobre 1995, *J. Espie, Ministère public et a. c./ P. Renoir*, *RIDA*, n° 168, avril 1996, pp. 303-308 (« *en matière de contrefaçon, la loi prévoit que constitue un délit, notamment toute atteinte portée aux droits d'auteur et en particulier au droit moral* ») ; C. Cass., Ch. Crim., 13 décembre 1995, *R. Bouvier et a. c./ J.-P. Cassigneul*, *RIDA*, n° 169, juillet 1996, pp. 307-329 ;

¹²⁹⁰ CARON C., *ibid.* et « Consécration du droit d'exposition par la Cour de cassation », *op. cit.*, p. 25 ; CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 384 ; DEFAUX A., *op. cit.*, p. 67 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., p. 227 ;

¹²⁹¹ CA Paris, 13^{ème} Ch., 27 novembre 2003, *V.*, *juris-data* n° 2003-235994 ;

la loi, et constitue donc bien le délit de contrefaçon, prévu par l'article L 335-3 du code de la propriété intellectuelle ».

Malheureusement, à part cette affaire, peu de décisions feront cas du rapport entre le droit moral et le droit d'exposition.

β. Le renouvellement de la dimension morale du droit d'exposition

313 – Exposition, divulgation, respect et paternité - Des problématiques classiques vont réapparaître dans la jurisprudence, mais aucune décision ne fait référence à la « présentation publique » ou « l'exposition publique ». Ainsi en est-il pour le droit de divulgation, dans l'affaire *Le Groumellec c./ Binoche*¹²⁹².

Une œuvre cédée à titre gratuit avait été exposée en vue de sa mise en vente. L'artiste protesta contre ce qu'il estimait être une violation de son droit moral. La Cour d'appel de Paris fit droit à sa demande, considérant que la simple mise aux enchères de l'œuvre emportait son exposition publique. Non autorisée, celle-ci avait violé le droit de divulgation de l'auteur¹²⁹³. La solution est classique ; elle caractérise la dimension morale du droit d'exposition, si ce n'est que la Cour n'en fait nulle mention. La même solution sera appliquée par la Cour de cassation, dans son arrêt du 25 mai 2005, relatif à l'exposition d'une statue représentant le *Petit Prince*¹²⁹⁴. Ces affaires posent à nouveau d'intéressantes questions quant aux relations entre l'exposition, le droit de divulgation et la propriété corporelle de l'œuvre. On pense notamment à l'idée, proposée par certains et appliquée au Canada, d'une exception au droit d'exposition lorsque celle-ci est pratiquée en vue de la vente de l'œuvre. Une telle exception s'avère incompatible avec le droit de divulgation de l'auteur, qui n'aurait cédé l'objet corporel que pour un usage privé.

Le droit moral a encore pu être mis en cause au niveau des conditions d'exposition d'une œuvre. Ainsi en est-il dans une affaire portée devant les juridictions administratives, concernant l'éclairage et la détérioration d'une œuvre prêtée par un artiste à une commune¹²⁹⁵. Le droit de divulgation a aussi été appréhendé dans un sens négatif, au sens que le commanditaire d'une œuvre avait violé ce droit en n'exposant pas l'œuvre commandée¹²⁹⁶. Il en est de même pour des aspects annexes à une exposition d'œuvres graphiques et plastiques,

¹²⁹² CA Paris, 1^{ère} Ch., 10 septembre 2001, *Le Groumellec c./ Binoche*, *PI*, n° 2, avril 2002, p. 56, obs. A. LUCAS ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 29 novembre 2005, *Binoche c./ Le Groumellec*, *PI*, n° 19, avril 2006, pp. 174-175 ;

¹²⁹³ DE BAECQUE O., « Droit de divulgation et vente(s) aux enchères publiques (Commentaire de l'arrêt de la 1^{ère} chambre civile de la Cour de cassation du 29 novembre 2005) », *RLDI*, n° 14, mars 2006, pp. 12-13 ;

¹²⁹⁴ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 mai 2005, *Martinez Fructuoso c./ Syndicat d'initiative de Cabris et Axa France*, *PI*, n° 17, octobre 2005, pp. pp. 435-436 ; *RTD-Com.*, octobre 2005, pp. 727-728, obs. F. POLLAUD-DULIAN ;

¹²⁹⁵ CAA Versailles, 2 novembre 2004, *Levy Zuber c./ Commune des Ullis*, *AJDA*, 2005, p. 743 ;

¹²⁹⁶ TA Châlons-en-Champagne, 18 juin 2002, *M. Lapie c./ Ville de Reims*, *AJDA*, 2002, p. 971, concl. O. NIZET ;

notamment en ce qui concerne la plaquette de présentation d'un artiste¹²⁹⁷. La question de l'intégrité des œuvres architecturales sera également portée plusieurs fois devant les juridictions administratives¹²⁹⁸ et judiciaires¹²⁹⁹. Toutefois, les juges n'eurent nul besoin de rappeler que l'exposition était le vecteur des atteintes aux œuvres en cause. Les œuvres d'architecture restent frappées d'une certaine spécificité, du fait de leur exposition permanente au public.

L'affaire *Paradis* a également mis en cause le droit moral de l'artiste au niveau de l'exposition¹³⁰⁰. L'atteinte était multiple. Elle portait autant sur le droit de divulgation que sur le droit au respect et le droit de paternité. L'œuvre avait en effet été retouchée et était présentée sans le nom de l'auteur. Proposée à la vente, son exposition préalable était nécessaire pour en assurer la communication au public. La Cour d'appel comme la Cour de cassation ont caractérisé une double atteinte, autant au droit moral qu'au droit patrimonial, ce qui caractérise de nouveau la conception unitaire du droit d'auteur. Nous reviendrons sur cette affaire au titre du droit patrimonial de façon plus substantielle.

La solution opposée sera appliquée dans le jugement du Tribunal de grande instance d'Avignon du 16 novembre 2007, relatif à l'apposition d'un baiser sur un monochrome¹³⁰¹. Au lieu de constater la double atteinte qu'avait subi celui-ci, au plan moral (atteinte à l'intégrité...) et patrimonial (... commise lors d'une exposition publique de l'œuvre), le tribunal s'orientera vers un délit prétorien de « dégradation de concept », fort critiqué par la doctrine¹³⁰². Cette affaire illustre les difficultés d'appréhension des œuvres artistiques, qui « restent » définitivement matérielles en dépit de leur caractère conceptuel. Il est encore déplorable que le média par lequel l'atteinte a été commise (l'exposition) n'ait pas été visé par les juges.

Les mêmes remarques s'imposent pour le deuxième « geste de Pinoncely », commis cette fois-ci au centre Pompidou. Le « retraité artiste » sera de nouveau condamné par le Tribunal de grande instance de Paris, qui réitéra la solution rendue en 1998. Les juges

¹²⁹⁷ CAA Marseille, 31 décembre 2003, *Mme de Charmoy c./ Ville de Montpellier*, *AJDA*, 5 avril 2004, pp. 718-722, note J.-M. PONTIER ; *RFDA*, novembre-décembre 2004, pp. 1220-1227, concl. J.-J. LOUIS ;

¹²⁹⁸ CAA Nantes, 18 décembre 2003, *Agopyan, JCP-E*, n° 52-53, p. 2068, note R. LE MESTRE ; *AJDA*, 2004, p. 875, note J.-F. MILLET ; *RLDI*, n° 20, décembre 2006, pp. 10-11, note J.-M. BRUGUIÈRE ; CE, 7^{ème} et 2^{ème} sous-sect., 11 septembre 2006, *M. Agopyan, PI*, n° 21, octobre 2006, pp. 451-452, obs. A. LUCAS ; *RLDI*, décembre 2006, n° 22, pp. 10-11, note J.-M. BRUGUIÈRE ; *RTD-Com.*, janvier 2007, pp. 100-103, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; voir également : CAA Paris, 3^{ème} Ch., 1^{er} octobre 2008, *Mikaelian c./ Commune de Montrouge, PI*, n° 31, avril 2009, pp. 165-166, obs. A. LUCAS ;

¹²⁹⁹ CA Paris, 4^{ème} Ch., 10 janvier 2007, *Consorts Huet c./ Semavip, PI*, n° 23, avril 2007, pp. 221-222, obs. J.-M. BRUGUIÈRE ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 11 juin 2009, *Soc. BRIT AIR c./ Soc. Atelier d'Architecture Pb M., PI*, n° 32, juillet 2009, pp. 265-266, obs. A. LUCAS ; *RIDA*, n° 222, octobre 2009, pp. 395-399 ;

¹³⁰⁰ *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel* : TGI Paris, 3^{ème} Ch., 23 novembre 2005, *RIDA*, n° 209, juillet 2006, pp. 353-362 ; *D.*, 2006, pp. 1051-1056, note E. TREPPOZ ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 juin 2006, *RIDA*, n° 210, octobre 2006, pp. 383-392 ; *D.*, 2006, pp. 2610-2616, obs. B. EDELMAN ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *RIDA*, n° 219, janvier 2009, pp. 353-361 ;

¹³⁰¹ TGI Avignon, 16 novembre 2007, *Procureur de la République près TGI Avignon c./ Mademoiselle Sam* ;

¹³⁰² EDELMAN B., « Du baiser-vampire à la "dégradation" d'un concept », *D.*, 2008, pp. 588-593 ;

qualifieront les faits de « *dégradation ou détérioration d'un monument ou objet d'utilité publique* »¹³⁰³. Seul le préjudice subi par le Centre national d'art et de culture sera réparé, l'atteinte au droit moral n'ayant pas été invoquée. La personne publique s'est donc faite la gardienne de l'intégrité de l'œuvre, notion qui dépasse la simple conservation matérielle de l'objet car elle inclut également sa valeur symbolique, artistique¹³⁰⁴. Il y a là concurrence entre le droit moral de l'auteur et la mission de service public culturel.

Ces situations n'ont rien de différent avec l'affaire *Marcel Petit*, seul cas de reconnaissance explicite du droit moral d'exposition. Toute modification apportée à l'œuvre emporte pour elle une nouvelle présentation au public sous une forme altérée ou modifiée. Le droit moral d'exposition doit donc en être matériellement déduit, à défaut de référence formelle.

Enfin, la chambre criminelle de la Cour de cassation, dans un arrêt du 8 mars 2011, a également considéré que l'exposition d'œuvres faussement attribuées à un auteur (en l'espèce, la veuve de Modigliani) constituait une atteinte à son droit moral. L'arrêt n'établit d'ailleurs aucune distinction entre la dimension morale et la dimension patrimoniale, puisqu'il ne vise que « *le délit de contrefaçon d'œuvres de l'esprit au mépris des droits de l'auteur* », fondant cette solution sur les articles L 122-2, L335-2, L335-3 et L 335-4 du Code¹³⁰⁵.

Le versant patrimonial du droit d'exposition fera quant à lui l'objet d'applications explicites de la part des juridictions, suivant les arrêts de principe de la Cour d'appel de Paris et de la Cour de cassation.

2. L'appréhension relative de l'exposition sous l'angle du droit patrimonial

314 - La confirmation du droit d'exposition tient en quelques décisions, intéressant autant les juridictions de première instance et d'appel que la Cour de Cassation.

Ces décisions cherchent à établir autant le principe que les limites du droit patrimonial. Celles-ci permettent d'en esquisser le régime juridique, même si certaines sont ambivalentes dans leurs motifs, ce qui révèle encore un certain malaise dans l'application de ce droit. Nous examinerons ces décisions une à une, tout en relevant les spécificités qui ont pu être soulevées à leur occasion. Leur intérêt et leur portée étant assez disparates, nous les présenterons en suivant un ordre chronologique, en partant des arrêts du 6 novembre 2002. L'essentiel de ces jugements et arrêts tient dans les propositions suivantes.

¹³⁰³ TGI Paris, 28^{ème} Ch., 24 janvier 2006, *Pinoncely c./ Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, D.*, 2006, jurisprudence, pp. 1827-1832, note A. TRICOIRE ;

¹³⁰⁴ TRICOIRE A., « Le droit pénal au secours du *Ready-made* : n'est pas Duchamp qui veut », note sous TGI Paris, 24 janvier 2006, *ibid.* ;

¹³⁰⁵ C. Cass., Ch. Crim., 8 mars 2011, n° 10-81.160, inédit ; COSTES L., « Exposition de dessins en violation des droits de l'auteur », *RLDI*, avril 2011, p. 25 ;

Le droit d'exposition pourrait être implicitement cédé dans le cadre d'un contrat d'illustration photographique (α). La présentation d'œuvres de sculpture, lors d'une exposition commerciale, qui excède l'autorisation donnée par les auteurs doit être considérée comme une contrefaçon ; c'est là un autre cas remarquable d'application du droit d'exposition (β). De façon plus nuancée, le droit d'exposition a pu faire l'objet d'une dévolution automatique s'agissant d'œuvres architecturales situées dans un parc d'attractions, l'ensemble constituant une œuvre collective ; cette dévolution n'exclut cependant pas le respect du droit de paternité des architectes (γ). Une exception au droit a été envisagée lorsque l'exposition ne remplit qu'une fonction ornementale ; dans son principe, l'idée peut prendre appui sur la théorie de l'accessoire (δ). L'atteinte au droit d'exposition a encore pu être sanctionnée dans une affaire emblématique, mais seulement de façon implicite (ϵ). Enfin, une autre exception au droit a été appliquée s'agissant de l'exposition de l'exemplaire original d'une œuvre destiné à la vente (ζ).

La plupart de ces solutions, spécialement celles qui sont relatives à une exception, suscitent d'intenses interrogations et ont pu parfois provoquer de vives polémiques quant à leur fondement ou leur portée. On ne saurait donc tenir toutes ces solutions pour acquises. La construction du régime juridique du droit d'exposition n'en serait donc qu'à ses premiers balbutiements.

a. La cession automatique du droit d'exposition dans le cadre d'un contrat d'illustration photographique

315 - Prescriptions légales contre usages - Le droit d'exposition allait connaître une première limite, fondée sur le droit commun des obligations, avec l'arrêt de la Cour de cassation du 15 mai 2002¹³⁰⁶.

Les faits étaient relatifs à l'utilisation d'une photographie comme élément de couverture d'un magazine. Le droit de reproduction ayant été acquis par l'éditeur (Hachette) auprès d'une agence de photographies, ladite couverture fit néanmoins l'objet de tirages en grand format, destinés à servir d'affiches publicitaires. Celles-ci furent naturellement placées dans de nombreux lieux publics, spécialement des kiosques, afin d'assurer la promotion du magazine. La photographie se trouvait donc exposée à un public indéterminé ce qui, au sens strict, vaut exercice du droit de représentation. La société cessionnaire du droit de reproduction contesta cette utilisation qui n'était pas prévue dans le cadre du contrat de cession la liant à Hachette. Au-delà du débat relatif à la qualification de la couverture, la Cour d'appel de Versailles condamna la société Hachette pour avoir outrepassé les limites fixées dans le contrat de cession. La Cour de cassation cassera l'arrêt d'appel, en intégrant l'exposition publique « promotionnelle » dans le prolongement de la cession du droit de

¹³⁰⁶ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *Soc. Hachette Filipacchi et Soc. d'étude et de développement de la presse périodique (SEDPP) c./ Soc. Sygma, Lexbase – Hebdo*, 6 juin 2002, note F.-J. PANSIER ; *JCP – E*, 18 juillet 2002, 1121, pp. 1246-1249, note C. CARON ; *RDPI*, novembre 2002, n° 141, pp. 18-21, note A. SINGH ; *LP*, n° 194, septembre 2002, pp. 139-142, note C. BIGOT ; *Gaz. Pal.*, 27 septembre 2002, pp. 23-24, note L. DUPONT et M. LOLIVIER ;

reproduction : « [...] la prohibition contractuelle de l'emploi publicitaire d'un cliché dont le droit de reproduction avait été acquis pour illustrer la couverture d'un magazine ne s'étend pas, eu égard à la suite que l'usage donne à l'obligation d'après sa nature et sauf clause contraire spéciale expresse [...], à l'exposition publique de celle-là lorsqu'elle est faite pour la promotion des ventes de celui-ci ». La Cour fait explicitement référence à l'exposition publique de l'œuvre pour qualifier l'exploitation réalisée par Hachette de la couverture en cause. Pour plusieurs commentateurs de cet arrêt, il y a bien une relative confirmation de l'existence du droit d'exposition publique¹³⁰⁷, du fait que l'arrêt y prévoit une « exception ». L'idée était déjà le fait de l'arrêt d'appel cassé dans cette affaire (Cour d'appel de Versailles, 23 septembre 1999), qui avait sanctionné l'absence de cession de droits pour l'exposition publique des photographies litigieuses, en se fondant sur le principe d'interprétation stricte des cessions¹³⁰⁸. Cependant, la solution de l'arrêt de cassation n'est pas exempte de critiques et d'ambiguïtés¹³⁰⁹.

La Cour a décidé de faire primer l'article 1135 du Code Civil quant à la cession du droit de reproduction¹³¹⁰. L'existence d'un droit d'exposition justifierait pourtant l'application du Code de la propriété intellectuelle, spécialement les articles L 122-7, relatif à l'indépendance des cessions du droit de reproduction et du droit de représentation, et L 131-3, déterminant les conditions de cession des droits patrimoniaux. Il n'y a nulle mention de ces dispositions dans l'arrêt, la Cour s'en remettant à l'usage découlant de l'obligation selon sa nature. Ledit usage est ici formalisé par l'article 111 du Code des usages en matière d'illustration photographique, que nous avons déjà évoqué. Elle réserve néanmoins l'utilisation publicitaire de l'œuvre faite hors de toute promotion du magazine du cessionnaire. La Cour suit donc sa jurisprudence *Perrier*, excluant le formalisme de l'article L 131-3 CPI pour les sous-cessions de droits patrimoniaux. Cette solution facilitera grandement les exploitations secondaires des droits cédés, en évitant de solliciter une nouvelle autorisation de l'auteur et de négocier une nouvelle cession¹³¹¹. Il n'empêche que la sous-cession ne portait ici que sur le droit de reproduction. Le droit d'exposition était donc implicitement cédé et la Cour a jugé suffisant de recourir à l'usage pour le justifier (d'où le soin qu'elle prend à limiter la liberté du cessionnaire) ; il y a dans ce cas une exception au droit patrimonial, dont le fondement, tiré de l'article 1135 du Code civil, paraît pour le moins discutable¹³¹². Il est

¹³⁰⁷ SINGH A., *ibid.* ; BIGOT C., « Exposition par un éditeur d'une couverture de magazine à des fins publicitaires », *op. cit.*, p. 141 ;

¹³⁰⁸ CARON C., « L'article 1135 du Code civil au pays du droit d'auteur : boîte à merveilles ou boîte de Pandore ? », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *op. cit.*, p. 1247 ;

¹³⁰⁹ CARON C., « Les usages et pratiques professionnels en droit d'auteur », *PI*, n° 7, avril 2003, pp. 135-136 ;

¹³¹⁰ « Les conventions obligent non seulement à ce qui y est exprimé, mais encore à toutes les suites que l'équité, l'usage ou la loi donnent à l'obligation d'après sa nature » ;

¹³¹¹ CARON C., « L'article 1135 du Code civil au pays du droit d'auteur : boîte à merveilles ou boîte de Pandore ? », *op. cit.*, p. 1248 ; PANSIER F.-J., « De l'emploi publicitaire d'un cliché dont le droit de reproduction avait été acquis antérieurement », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *op. cit.* ;

¹³¹² CARON C., « L'article 1135 du Code civil au pays du droit d'auteur : boîte à merveilles ou boîte de Pandore ? », *op. cit.*, p. 1249 (« Il est donc important que l'intervention de l'article 1135 ne soit que ponctuelle, voire chirurgicale, sauf à ruiner les grands équilibres du droit d'auteur, même s'il est évident que

souhaitable que cette exception soit la plus limitée possible, c'est-à-dire qu'elle soit valable seulement en l'absence de clause contraire et que l'exposition ne couvre que la promotion publicitaire du magazine en cause¹³¹³. La notion d'usage ne pourrait se comprendre que de la sorte. Dans des circonstances presque analogues, la cession du droit de reproduction a pu être considérée comme accessoire à celles de négatifs¹³¹⁴. Cela souligne le lien indéfectible existant entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel en matière artistique, et plus spécialement photographique.

L'arrêt du 15 mai 2002 n'est peut-être pas le plus essentiel pour la construction du droit d'exposition. Il constitue néanmoins un apport intéressant quant à ses limites et soulève des questions essentielles quant à son application pratique¹³¹⁵. Une autre affaire emblématique intervint peu de temps après.

β. L'application du droit d'exposition à des œuvres de sculpture présentées lors d'une exposition commerciale

316 – La sanction logique d'une atteinte au droit d'exposition - Le jugement du Tribunal de grande instance de Paris du 14 mai 2003 *SAIF et Bousseilaire c./ CORA* est d'une grande importance car il sanctionne explicitement la violation du droit d'exposition¹³¹⁶ (jugement reproduit en annexe n° 6).

L'affaire constitue l'un des premiers combats remportés par la SAIF. Plusieurs artistes avaient été sollicités pour exposer leurs œuvres dans un centre commercial lors de son inauguration. L'exposition devait normalement être rémunérée, comme en avaient convenu les auteurs avec la direction du centre. Aucune rémunération ne fut cependant versée, d'où l'action entreprise par le demandeur, sculpteur de profession, conforté par la SAIF. Le tribunal fit droit à leurs prétentions, estimant qu'il y avait bien eu contrefaçon du droit de représentation de l'auteur, sur le fondement des articles L 122-2 et L 122-4 CPI. L'attendu de principe de ce jugement est sans ambivalence : « *Attendu que l'exposition au public d'une œuvre constitue une communication au sens de l'article L 122-2 du Code de la propriété intellectuelle qui définit le droit de représentation* ».

ce dernier perd de sa vigueur lorsqu'il est entre les mains de commerçants. Il reste donc à espérer que l'article 1135 ne soit visé qu'exceptionnellement et que son domaine d'application soit strictement entendu. ») ; voir également : DUPONT L. et LOLIVIER M., note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *op. cit.*, p. 25 ;

¹³¹³ DUPONT L. et LOLIVIER M., *ibid.* ;

¹³¹⁴ CA Montpellier, 2^{ème} Ch. A, 19 novembre 2002, *Thomas Delran c./ Assoc. des exploitants du centre commercial Grand Sud Montpellier*, juris-data n° 2002-201567 (« Les reproductions en cause sont nécessairement la conséquence de la cession des négatifs en EKTACROME par l'auteur des clichés originaux [...] dans la mesure où la cession nécessairement onéreuse des négatifs par l'auteur emporte le risque ou la potentialité de la reproduction de l'œuvre par l'acquéreur sauf à rendre la cession onéreuse précitée absurde ou sans objet. ») ;

¹³¹⁵ BENSAMOUN A., *op. cit.*, pp. 349-351 ;

¹³¹⁶ TGI Paris, 1^{ère} Ch., 14 mai 2003, *SAIF et Bousseilaire c./ SA CORA*, inédit, n° 01/19942 ;

Cette affaire est certainement la plus aboutie dans l'application du droit d'exposition, après les arrêts *Leloir* et *Dudognon*. Le jugement atteste que l'existence de ce droit patrimonial a bien été intégrée par les juridictions du fond. Il a de plus l'avantage d'en étendre l'application aux œuvres de sculptures. Cela prouve que le droit d'exposition ne peut être une spécificité de la matière photographique. Il s'applique par définition à toutes les œuvres graphiques et plastiques, qui s'intègrent à une chose corporelle. L'existence d'usages dans certains domaines est ici indifférente à la nature et la portée du droit d'exposition. Certes, cela provient de la possibilité qu'ont les photographes d'être rémunérés pour la location du « support » de leurs œuvres. Mais cette spécificité doit au contraire inspirer le juriste pour assurer l'application du droit d'exposition à toutes les catégories d'œuvres concernées. De plus, « rémunérer l'artiste qui est resté propriétaire de son œuvre n'est en aucun cas une prise en considération de sa qualité de créateur »¹³¹⁷.

Ces réflexions anticipent sur la qualification du droit d'exposition, que nous étudierons dans la deuxième partie. D'emblée, nous devons envisager la spécificité découlant de la nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques. Celle-ci heurte de plein fouet la prétendue distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel.

γ. La dévolution automatique du droit d'exposition

317 - L'exposition d'œuvres architecturales dans un parc d'attractions - Un autre jugement va encore faire date bien que sa solution soit décevante, du moins pour les auteurs en cause.

Les faits étaient très particuliers puisqu'il s'agissait d'œuvres architecturales à vocation utilitaire : les bâtiments du *Parc Astérix*, situé à Plailly, dans l'Oise. Le jugement a été rendu par le Tribunal de grande instance de Senlis, le 3 juin 2003¹³¹⁸. Les architectes en cause se plaignaient de ce que le parc exploitait leur création par le biais de la reproduction et de la représentation publique (soit l'exposition), ce pour quoi ils n'avaient nullement été rémunérés. Ils invoquaient également des atteintes à leur droit au respect et droit de paternité, suite à des travaux effectués sur les bâtiments et du fait de l'omission de tout nom. Le Tribunal de Senlis rejettera leurs prétentions en affirmant que l'architecture du parc constituait une œuvre collective dont l'exploitant du parc était propriétaire. Cela lui conférait donc le bénéfice des droits patrimoniaux et moraux, dans une certaine mesure. Le respect de la paternité de l'œuvre a en effet été sanctionné par les juges, qui ont accordé aux auteurs l'apposition d'une plaque à l'entrée du parc, mentionnant le nom des deux architectes. D'une certaine façon, on peut voir là le respect de la dimension morale du droit d'exposition, telle qu'elle a déjà pu être sanctionnée par le passé.

¹³¹⁷ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 53 ;

¹³¹⁸ TGI Senlis, 3 juin 2003, *ADAGP, Ruols et Kalt c./ Parc Astérix*, cité par POLLAUD-DULIAN F., « Œuvres d'architecture », note sous arrêts, *RTD-com.*, avril-juin 2004, n° 2, pp. 271-278 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3ème éd., p. 227 ;

La solution n'a pas manqué d'être critiquée, établissant une réduction considérable des droits des architectes. Il n'empêche que le tribunal a validé le principe du droit d'exposition, dont il a attribué le bénéfice au propriétaire du parc. Le jugement a suscité l'attention de la doctrine, spécialement celle du Professeur Pollaud-Dulian, dans le commentaire susvisé. Selon lui, le tribunal a manqué l'occasion de consacrer une exception au droit d'exposition, qui pouvait ici se fonder sur deux motifs. D'une part, il s'agissait d'œuvres architecturales ; l'impossibilité d'exercer le droit d'exposer (et surtout de ne pas exposer) l'œuvre suffit à exclure toute possibilité. D'autre part, l'exposition des œuvres avait une fonction utilitaire ; le prix payé par les clients du parc ne rémunère donc que les services assurés par le parc et non la communication des œuvres. Cette vocation d'agrément exclut donc l'exposition « esthétique », où l'œuvre est présentée pour elle-même¹³¹⁹. Le raisonnement ainsi proposé tend à se rapprocher, d'une certaine façon, de la théorie de l'accessoire. Les œuvres exposées dans un but accessoire à l'usage du lieu seraient exclues de l'exercice du droit d'exposition. L'idée part d'une conception fonctionnelle de l'exception, ce qui permet de vaincre l'obstacle causé par la représentation intégrale de l'œuvre. Si la proposition a du sens et apparaît cohérente au sein de la *propriété artistique*, son appréciation se heurtera à de sérieuses difficultés d'application. Par analogie, il faudrait exclure du droit de représentation la diffusion d'œuvres musicales dans les magasins et autres espaces commerciaux sous prétexte que cette diffusion n'est qu'un agrément accessoire à l'usage des lieux.

La portée de ce jugement suppose de nouveau un examen approfondi de questions fondamentales quant aux exceptions du droit patrimonial. Sa solution fut réitérée par d'autres juridictions du fond, dont nous n'avons malheureusement pu obtenir de références. Un cas mérite toutefois de retenir l'attention, ayant explicitement appliqué l'exception en cause.

δ. La recherche d'une exception pour les œuvres remplissant une fonction ornementale

318 - Une nouvelle exception fondée sur la théorie de l'accessoire ? - L'affaire que nous allons étudier trouve son apogée avec un arrêt de la chambre civile de la Cour d'appel de Bourges, rendu le 28 juin 2007¹³²⁰ (reproduit en annexe n° 7).

La première instance avait été jugée par le Tribunal de grande instance de Nevers, le 21 septembre 2006. Les faits opposaient un sculpteur au Centre National d'Initiation, de Formation et de Perfectionnement de la Poterie et du Grès (CNIFOP) ; la SAIF était également l'une des parties. L'auteur avait réalisé, en 1992, douze sculptures monumentales, destinées à être placées à l'entrée dudit centre. Apprenant, en 2001, la détérioration de ces œuvres, l'auteur, appuyé par la SAIF, estima qu'il y avait atteinte à la fois à son droit moral et

¹³¹⁹ POLLAUD-DULIAN, *op. cit.*, pp. 273-274 (« C'est sans doute l'occasion de relever les inconvénients que comporte une conception trop extensive du droit d'exposition, qu'inclut le droit de représentation publique mais qui ne devrait s'appliquer que lorsque l'œuvre est exposée pour elle-même et contre la volonté de son auteur, ce qui n'est évidemment pas le cas pour un immeuble conçu pour abriter un parc d'attractions et destiné à accueillir du public. ») ;

¹³²⁰ CA Bourges, Ch. Civ., 28 juin 2007, *M. Alain Bresson et SAIF c./ Le Centre National d'Initiation de Formation et de Perfectionnement de la Poterie et du Grès (CNIFOP)*, inédit, n° 06/01684 ;

à son droit patrimonial, en ce qui concerne l'exposition. C'est ainsi que le CNIFOP se vit assigné à jour fixe devant le Tribunal de grande instance de Nevers, qui rejeta les prétentions des demandeurs. Appel en fut interjeté devant la Cour d'appel de Bourges. Celle-ci rejeta tout d'abord l'atteinte à l'intégrité des œuvres. En effet, celles-ci, placées en extérieur, étaient constituées d'un matériau dégradable par l'effet des intempéries. De plus, le CNIFOP avait régulièrement sollicité les directives de l'auteur pour assurer la conservation de ses œuvres. Mais l'essentiel tient au rejet des prétentions relatives à la violation du droit d'exposition. Tout en admettant, sur le fondement de l'article L 122-2 du Code de la propriété intellectuelle, que la « *représentation peut notamment être réalisée par la présentation publique* » de l'œuvre, la Cour exclura l'atteinte au droit patrimonial. Elle affirme notamment que l'auteur avait consenti dès l'origine à cette présentation publique, et ne s'y était jamais opposé dans les années suivantes. Ce raisonnement pose encore la question de savoir si le droit peut être implicitement cédé avec la mise à disposition d'un exemplaire de l'œuvre. Mais c'est surtout la conclusion finale de la Cour qui a de quoi surprendre : « *Attendu que l'installation de ces sculptures ne constitue pas une exposition à proprement parler, celles-ci n'étant en effet incorporées à l'ensemble que constitue le CNIFOP qu'à titre d'ornement décoratif et d'illustration du travail de l'argile, objet de l'enseignement du Centre ; [...] que c'est donc vainement qu'il est sollicité le paiement de droits du chef de l'exploitation commerciale des œuvres de M. Bresson et de leur contrefaçon en violation de ses droits d'auteur* ». Cet attendu mérite quelques commentaires critiques.

Tout d'abord, la Cour semble avoir retenu une interprétation restrictive de la notion d'exposition, puisqu'elle estime que la présentation publique des œuvres à l'extérieur du centre n'en est nullement constitutive. Elle entend donc l'exposition comme « l'évènement » au cours duquel des œuvres sont présentées au public et non comme le « fait » que ces œuvres soient ainsi rendues publiques. Si cette interprétation ne manque pas de logique dans le sens commun du terme, elle est cependant contredite par la définition même de la notion de représentation, qui vise toute communication directe de l'œuvre au public. Ensuite, l'exception qu'elle érige pour exclure l'application du droit d'exposition semble s'appuyer, d'une certaine façon, sur la théorie de l'accessoire. Celle-ci est appliquée tant en fonction de la disposition des œuvres que de la finalité de leur présentation. Ainsi, c'est bien leur insertion dans un ensemble esthétique plus vaste qui en fait des éléments accessoires à ce dernier. Cette disposition rejaillit sur leur fonction, qui est strictement décorative et même « illustrative ». Autrement dit, les œuvres ne sont pas appréciées pour elles-mêmes, leur exposition n'étant qu'un agrément des lieux en cause, ce qui emporterait une réduction de la portée du droit de l'auteur¹³²¹.

Ce raisonnement n'emporte pas la conviction. Comme nous l'avons dit, cette exception ne trouve aucun fondement textuel valable, pas plus que la théorie de l'accessoire en matière de reproduction et de représentation télévisuelle. Quand bien même l'on chercherait à étendre le champ de celle-ci, on ne voit pas comment la logique d'une exception

¹³²¹ L'idée avait déjà été évoquée par Françon : Note sous TA Grenoble, 18 février 1976, *Sieur Roussel c./ Ville de Grenoble*, RIDA, n° 91, janvier 1977, p. 121 ;

au droit de reproduction pourrait être appliquée au droit de représentation. Certes, elle l'a déjà été en matière télévisuelle ; mais l'exposition présente une véritable spécificité, à travers la liberté laissée au spectateur. La présentation télévisuelle ou photographique ne lui permet pas d'avoir une autre perception de l'œuvre. C'est en cela que la théorie de l'accessoire s'impose, car un acte de « captation » s'intercale entre la présentation initiale de l'œuvre et celle qu'en reçoit le public. Cette captation donnera une image accessoire de l'œuvre, mais celle-ci sera définitive. Au contraire, en matière d'exposition, fut-elle décorative, le spectateur a toujours la possibilité d'approcher l'œuvre au plus près afin de s'en donner une meilleure perception. Surtout, la fonction décorative peut s'effacer très rapidement puisque l'œuvre peut très bien être appréciée pour elle-même. En ce cas, sa communication cesse d'être accessoire.

Certes, tout dépend de l'attitude du récepteur ; mais le droit d'auteur ne doit-il pas être interprété *in favorem auctoris* ? Cette simple considération devrait permettre d'écarter toute tentative d'appliquer une exception à ce type d'expositions. Elle suppose d'établir une distinction qui sera en pratique difficile à déterminer et qui peut surtout se retourner contre l'auteur. Ainsi serait-il facile d'invoquer le caractère ornemental d'une exposition pour se dédouaner du droit d'exposition. Cette solution nous paraît donc condamnable à l'heure actuelle.

ε. L'application implicite du droit d'exposition dans l'affaire Paradis

319 - L'atteinte au droit d'exploitation par l'exposition - Comme nous l'avons vu, l'application du droit d'exposition sera aussi le fait de juridictions ayant sanctionné la contrefaçon sur un double fondement (unique en vérité, si l'on refuse de démembrer le droit d'auteur). Les affaires *Vasarely c./ Régie Renault* et *Marcel Petit*, que nous avons déjà évoquées, ont marqué un premier pas en ce sens.

L'affaire *Paradis* va également s'engager dans cette voie, au niveau de la Cour d'appel de Paris et de la Cour de cassation. Le préjudice subi par Jakob Gautel était caractérisé au niveau du droit moral du fait de la divulgation de son œuvre altérée et sans nom. Il l'était également au niveau du droit patrimonial, comme l'a relevé la Cour d'appel : « [...] *en reproduisant l'œuvre Paradis de Jakob Gautel sur son triptyque la Nouvelle Eve, et en la proposant à la vente, sans son autorisation, Bettina Rheims a porté atteinte aux droits d'exploitation que celui-ci détient sur son œuvre ; Considérant que [...] la société Art et Confrontation a également porté atteinte aux droits d'exploitation de Jakob Gautel en exposant, proposant à la vente, organisant l'exposition du triptyque La Nouvelle Eve [...]* »¹³²². L'attendu de la Cour de cassation sera plus simple mais non moins explicite : « *attendu que la contrefaçon est caractérisée, indépendamment de toute faute ou mauvaise foi, par la reproduction, la représentation ou l'exploitation d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de propriété intellectuelle qui y sont attachés ; que la cour d'appel qui a*

¹³²² CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 juin 2006, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, RIDA, n° 210, octobre 2006, pp. 383-392 ; D., 2006, pp. 2610-1616, obs. B. EDELMAN ;

constaté que la société Art et Confrontation avait exposé et offert à la vente l'œuvre contrefaisante a [...] légalement justifié sa décision de ce chef »¹³²³.

Une fois encore, l'expression « droit d'exposition publique » n'est pas explicitement employée. Mais la reconnaissance d'une atteinte à ce droit est matériellement constatée et sanctionnée par les juridictions. Il n'y a donc aucun doute sur la portée de cet attendu, au-delà de la qualification de l'œuvre conceptuelle.

ζ. L'exclusion du droit d'exposition pour l'exemplaire original d'une œuvre de sculpture destiné à la vente

320 - Une nouvelle exception pour les expositions d'œuvres destinées à la vente ? - Une autre exception au droit d'exposition semble avoir été dégagée par la Cour d'appel de Paris, dans un arrêt en date du 27 octobre 2010¹³²⁴.

Les faits étaient relatifs à une œuvre de sculpture de Camille Claudel, intitulée *La Vague*. L'affaire présente de multiples intérêts, mettant à la fois en cause le droit de reproduction, le droit d'exposition ainsi que le droit moral. La Cour confirma d'ailleurs la solution classique selon laquelle la cession de l'exemplaire d'une œuvre opérée avant la loi du 9 avril 1910 emporte nécessairement celle du droit de reproduction. C'est ce qui explique en l'espèce que le propriétaire de ladite œuvre ait pu en tirer des reproductions originales, dont l'une fut cédée à un marchand d'art luxembourgeois puis exposée par un commissaire-priseur dans une galerie parisienne. Précisons que cette exposition avait pour but la vente de l'exemplaire en cause, ce pourquoi nous savons que des propositions d'exceptions ont été envisagées. Plusieurs héritiers souhaitaient interdire cette présentation de l'œuvre au public. Ils estimaient de plus qu'une atteinte au droit moral avait été commise, du fait d'un changement de matière lors de la réalisation de l'exemplaire en cause. La Cour rétorqua l'argument suivant : « *Considérant que, dès lors que le tirage litigieux dont est propriétaire la société D. doit être considéré comme un exemplaire original de l'œuvre «La Vague» de Camille Claudel pour les motifs énoncés ci-dessus, son exposition au public [...], en vue de sa vente aux enchères [...] ne saurait caractériser l'atteinte alléguée au droit de représentation appartenant aux ayants droit de l'auteur* ». Le recours des ayants-droit fut donc rejeté.

La solution, outre qu'elle n'a pas toujours été suivie par la jurisprudence, a quelque chose de déconcertant pour les commentateurs de cet arrêt. Une question vient spontanément à l'esprit : « *en quoi le caractère original de l'exemplaire en cause s'oppose-t-il à la mise en œuvre du droit d'exposition ?* »¹³²⁵. Sur le plan pratique, il est indéniable que cette solution

¹³²³ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel, RIDA*, n° 219, janvier 2009, pp. 353-361 ;

¹³²⁴ CA Paris, 1^{ère} Ch., 27 octobre 2010, *Violaine Bonzon-Claudé et a. c./ Reine-Marie Paris et a.*, *JCP-G*, 31 janvier 2011, pp. 209-213, note A. LUCAS-SCHLOETTER ; *PI*, n° 38, janvier 2011, pp. 88-90 et pp. 91-92, note A. LUCAS ;

¹³²⁵ LUCAS-SCHLOETTER A., « *La Vague* de Camille Claudel provoque des remous », *op. cit.*, p. 211 ; voir également : GREGOIRE S., « *Reproduction avec changement de matière d'une sculpture : droit d'exposition et atteinte au droit moral* », obs. sur CA Paris précité, *JCP-E*, 25 août 2011, p. 42 ; LUCAS A., *op. cit.*, p. 92 ;

libère les prérogatives du propriétaire de cet objet. Ce dernier est en effet l'objet de convoitises particulières, il représente un placement patrimonial, ce qui explique sa circulation au sein du marché de l'art. La distinction entre ce circuit et celui du droit d'auteur serait ainsi respectée. Le droit d'exposition ne vaudrait alors que pour les reproductions. Cependant, on ne voit pas pourquoi la qualité de l'exemplaire de l'œuvre influerait sur l'exercice d'un droit de l'auteur. Il y a là confusion entre le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété de l'objet matériel, ce dernier seul étant déterminé par la valeur pécuniaire d'un exemplaire original. L'exercice du droit d'auteur est indifférent à la nature du support¹³²⁶. Aucune disposition du Code de la propriété intellectuelle ne permet de déduire l'existence d'une telle distinction.

Les commentateurs de cet arrêt seraient-ils allés trop vite dans leur critique ? La solution peut être relue avec plus de précisions. En effet, si la Cour précise bien qu'il s'agit d'un exemplaire original, elle prend soin de rappeler que son exposition était effectuée « *en vue de sa vente aux enchères* ». Ne serait-ce pas là le fondement d'une exception au droit d'exposition ? L'idée serait conforme à l'esprit des textes, dès lors que l'article L 122-5 3° d) du Code de la propriété intellectuelle prévoit une exception au droit de reproduction concernant les catalogues de ventes judiciaires effectuées en France. Elle a de plus été proposée par une partie de la doctrine, suite aux arrêts du 6 novembre 2002. Malgré tout, l'analogie avec le droit de reproduction s'arrête là, car nous n'avons pas affaire à une vente judiciaire. De plus, l'érection d'une nouvelle exception au droit d'auteur suppose une intervention expresse du législateur, à moins qu'il ne s'agisse d'une limite externe au droit d'auteur, comme pour la théorie de l'accessoire. Cette solution ne peut donc être considérée comme acquise, et l'on peut souhaiter que cette configuration soit de nouveau présentée aux juridictions pour espérer un éventuel revirement. De même, le fait de réserver le droit d'exposition au titulaire du droit de reproduction ne peut être valablement soutenu. Ce serait en effet contredire le principe d'indépendance du droit de reproduction et du droit de représentation, tel qu'en dispose l'article L 122-7 du Code¹³²⁷. A moins que les juges aient également considéré que le second était automatiquement cédé avec l'objet matériel, exactement comme pour le droit de reproduction ? Ce serait étendre le raisonnement appliqué à la loi du 9 avril 1910 à celle du 11 mars 1957. Aucune précision n'est cependant apportée dans l'arrêt. Par ailleurs, les juges ne feront aucun cas de l'atteinte au droit moral soutenue par les ayants droit. Pourtant, l'exercice même du droit d'exposition pouvait mettre en cause l'intégrité de l'œuvre. Cette problématique avait été soulevée par la doctrine à l'occasion d'un précédent arrêt de la Cour d'appel de Paris, rendu précisément dans cette affaire¹³²⁸.

¹³²⁶ LUCAS A., *ibid.* ;

¹³²⁷ LUCAS-SCHLOETTER A., *op. cit.*, p. 211 ;

¹³²⁸ ALLAEYS P., « Les exemplaires originaux d'une sculpture », note sur CA Paris, 27 octobre 2004, *Bonzon c./ Paris, D.*, 2005, p. 494 (« Il est certes concevable qu'aucune violation de droit d'auteur ne résulte du démantèlement de l'œuvre per se, mais que penser de la représentation de l'œuvre endommagée par voie d'exposition ? ») ;

A l'heure actuelle, l'application du droit d'exposition reste latente et n'a pas trouvé de nouvelle occasion jurisprudentielle. L'existence de ce droit est cependant confirmé au niveau international, sa consécration pouvant être explicite dans d'autres législations.

§ 3. LE DROIT D'EXPOSITION EN DROIT COMPARÉ, DROIT EUROPÉEN ET DROIT INTERNATIONAL

321 - Ambivalence terminologique et diversité des solutions sur le fond - Le droit d'exposition a fait l'objet d'une seconde vague de législations, des années quarante aux années quatre-vingt. Certaines lois nationales semblent l'avoir consacré sans limite apparente, c'est-à-dire en retenant une distinction absolue du droit d'auteur et du droit de propriété de l'objet matériel. Le droit d'exposition serait donc une réalité du droit positif dans d'autres États, bien que nous ne disposions que de peu d'éléments sur son effectivité. On trouvera néanmoins quelques précisions dans des études éparses, et qui constituent actuellement la principale littérature doctrinale consacrée au droit d'exposition en droit comparé¹³²⁹.

Ce constat doit cependant être relativisé, notamment pour des questions sémantiques. Plusieurs terminologies sont employées, comme en attestent les versions anglaises ou françaises de plusieurs législations. Ainsi trouve-t-on principalement les termes de « *public exhibition* », « *public display* » ou encore « *public presentation* ». Il en est de même avec l'exposition considérée comme une œuvre de l'esprit, qui peut faire l'objet de dispositions explicites. Un bref regard sur ces législations permettrait donc de déduire l'existence du droit d'exposition¹³³⁰. La portée du droit est cependant variable d'une législation à l'autre, et l'on retrouve, plus ou moins, les principaux modèles qui ont été énoncés au titre des lois plus anciennes. De ce fait, la mention des termes et expressions susvisés ne signifie pas *ipso facto* qu'un droit d'exposition soit reconnu dans ces législations. Ainsi, les expressions « droit » de « présentation publique », ou « *right of public presentation* » ainsi que « *public display right* », peuvent se prêter à des acceptions variables, qui n'incluent pas forcément l'exposition publique. Tout dépend donc du contexte dans lequel l'expression est employée. Il en est de même avec les législations qui contiennent un « droit de communication publique » de l'œuvre, dont on suppose que celui-ci contient l'exposition, sans que cela soit certain.

Quelques exemples des principaux modèles de législations seront ainsi évoqués à titre de synthèse. Ces modèles mettent en relief quelques pistes de réflexion quant à la portée du droit d'exposition (A). Cette démarche justifie des développements séparés pour le droit canadien, qui est, à ce jour, le modèle le plus abouti du droit d'exposition, et peut constituer

¹³²⁹ Voir notamment : DUCHEMIN W., *ibid.*, FABIANI M., « La présentation de l'œuvre au public et le droit moral de l'auteur », in *Propriétés intellectuelles - Mélanges en l'honneur de André Françon*, Dalloz, Paris, 1990, pp. 143-147 ; VICENT LOPEZ C., « Nouveaux aspects du droit d'exposition : Analyse comparative », *RIDA*, n° 179, janvier 1999, pp. 79-140 ;

¹³³⁰ DIETZ A., *Le droit d'auteur dans la Communauté Européenne – Analyse comparative des législations nationales relatives au droit d'auteur face aux dispositions du Traité instituant la Communauté Économique Européenne*, Collection Etudes, Série Secteur Culturel, n°2, 1976, p. 96 (évoquant des « amorces de solution » dans plusieurs législations européennes) ;

une source d'inspiration pour les juristes français (B). Enfin, de brefs développements seront consacrés à la place du droit d'exposition en droit international et en droit communautaire, les problématiques y étant assez limitées (C).

A. LES PRINCIPAUX MODÈLES DE LÉGISLATIONS CONSACRANT L'EXISTENCE DU DROIT D'EXPOSITION

Une typologie des lois peut être établie, selon qu'elles reconnaissent pleinement le droit d'exposition ou lui apportent des limites ou exceptions. De plus, certaines peuvent se prêter à des lectures fort divergentes sur ce point.

322 - Limites au droit d'exposition et controverses d'interprétation - Certaines lois reconnaissent un droit d'exposition, mais en limitent la portée à la première présentation de l'œuvre. La solution n'est pas nouvelle, et consiste à confondre le droit d'exposition avec le droit de divulgation. Tel est le cas, par exemple, de l'Allemagne, où la loi sur le droit d'auteur définit le droit d'exposition comme « *le droit d'exposer en public l'original ou des reproductions d'une œuvre d'art non publiée ou d'une œuvre photographique publiée* »¹³³¹. Certaines incluent également d'autres éléments du droit moral, autorisant par exemple l'auteur à interdire une exposition de ses œuvres qui porterait atteinte à son honneur ou sa réputation (si l'on accepte d'inclure ces notions dans le champ du droit moral)¹³³².

La Suisse peut également retenir l'attention, tant du fait d'une interprétation controversée des dispositions de la loi sur le droit d'auteur, que des limitations qui sont apportées au droit d'exposition¹³³³. L'article 10 alinéa 2 c habilite notamment l'auteur à « *faire voir ou entendre l'œuvre en un lieu autre que celui où elle est présentée et de la mettre à disposition, directement ou par quelque moyen que ce soit, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement* ». La généralité des termes employés (« faire voir », « directement ») laisse supposer que l'exposition est incluse dans le champ d'application de cet article. C'est ce que déduisent certains commentateurs¹³³⁴. Néanmoins, il semble qu'une autre interprétation puisse être retenue. En effet, la référence à un « lieu autre que celui où l'œuvre est présentée » ainsi que la liberté d'accès laissée au public sous-entendent l'emploi de moyens techniques propres à représenter l'œuvre de façon « ubiquitaire ». *A contrario*, l'exposition, « présentation » originelle de l'œuvre, serait exclue de cette disposition. Cette interprétation serait corroborée par deux autres articles de la loi : l'article 12 alinéa 1^{er}, qui prévoit l'épuisement du droit de mise en circulation d'un exemplaire de l'œuvre ; l'article 14, relatif aux relations entre l'auteur et le propriétaire de l'objet, et qui distingue lui-même deux cas de figure. L'aliéna 1^{er} autorise l'auteur à exiger du propriétaire

¹³³¹ Art. 18 de la loi du 9 septembre 1965 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ; voir également, pour le Portugal : art. 68 et 157 du Code du Droit d'auteur du 17 septembre 1985, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ; VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, pp. 100-102 ;

¹³³² Voir notamment la section 195AK (b) du *Copyright Act* australien de 1968 ;

¹³³³ Loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins du 9 octobre 1992, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ;

¹³³⁴ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 102 ;

l'accès à l'œuvre « dans la mesure où cela se révèle indispensable à l'exercice de son droit d'auteur et à condition qu'aucun intérêt légitime du propriétaire ou du possesseur ne s'y oppose ». Les alinéas 2 et 3, en revanche, visent le cas où l'auteur souhaite exposer l'exemplaire de l'œuvre. L'accès à l'œuvre est alors conditionné à l'établissement, par l'auteur, d'un « intérêt prépondérant » ; de plus, le propriétaire est habilité à exiger la fourniture de sûretés en garantie de la conservation de l'œuvre, l'auteur étant par ailleurs déclaré responsable de toute dégradation. Le droit d'exposition ne constitue donc pas une prérogative de l'auteur, au-delà de la seule divulgation.

Rattaché au droit de propriété de l'objet matériel, il ne peut être qu'exceptionnellement exercé par l'artiste. C'est pourquoi la doctrine suisse estime que cette législation n'a pas consacré de droit d'exposition, hormis au niveau du droit de divulgation, ce qui était déjà la solution de la législation antérieure¹³³⁵.

323 - Le droit d'exposition rattaché au droit de propriété corporelle - On trouve aussi des lois qui rattachent explicitement le droit d'exposition au droit de propriété de l'objet matériel¹³³⁶. Ces législations révèlent les difficultés qu'il y a à départir le droit d'auteur et le droit sur l'objet matériel en matière d'œuvres graphiques et plastiques.

La Suisse, comme nous l'avons vu, peut être rangée dans cette catégorie. De même, les Pays-Bas ont conservé sur ce point les dispositions originelles de la loi de 1912 (*cf. supra.*). La nouvelle législation espagnole a également adopté cette conception¹³³⁷, remettant en cause l'innovation pionnière de la loi de 1879. Le Portugal¹³³⁸ et le Brésil¹³³⁹ ont aussi opté pour cette solution, de même que la Belgique, qui a maintenu cette solution dans la loi de 1994¹³⁴⁰. Certes, il y est précisé que l'exposition réalisée par le propriétaire de l'objet matériel ne pourra porter atteinte au droit moral de l'auteur ; cela revient à reconnaître une certaine portée au droit d'exposition. Cette limitation a pu recevoir un accueil favorable dans la doctrine antérieurement à la loi de 1994¹³⁴¹. Son utilité est depuis discutée par la majorité des spécialistes du droit d'auteur, bien que les avis soient divergents. De manière générale, ceux-

¹³³⁵ BARRELET D. et EGLOFF W., *Le nouveau droit d'auteur – Commentaire de la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins*, Ed. Staempfli + Cie SA, Berne, 1994, p. 46 et p. 65 ; CHERPILLOD I., *Le droit d'auteur en Suisse – Précis et guide pratique*, Cedidac, Lausanne, 1986, pp. 48-49 ; DESSEMONTET F., *Le droit d'auteur*, Cedidac, Lausanne, 1999, p. 159, et *Intellectual Property Law in Switzerland*, Kluwer Law International, Stämpfli, 2000, p. 58 ;

¹³³⁶ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, pp. 106-112 ;

¹³³⁷ Art. 56 du décret royal législatif n° 1/1996 du 12 avril approuvant le texte révisé de la loi sur la propriété intellectuelle qui régularise, précise et harmonise les dispositions légales en vigueur dans ce domaine, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ; voir notamment : BONDIA ROMAN F., « L'achat-vente d'une œuvre d'art en droit espagnol », *RIDA*, n° 208, avril 2006, pp. 22-24 et pp. 46-60 ;

¹³³⁸ Art. 157 al. 2 du Code du droit d'auteur et des droits voisins du 17 septembre 1985, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ;

¹³³⁹ Art. 77 de la loi du 19 février 1998 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ;

¹³⁴⁰ Art. 9 de la loi du 30 juin 1994 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ;

¹³⁴¹ BERENBOOM A., *Le droit d'auteur*, Maison Ferdinand Larcier, Bruxelles, 1984, p. 81 ;

ci estiment que la loi a bien consacré un droit d'exposition au profit de l'auteur, l'article 9 ne disposant que d'une exception, qui doit être strictement interprétée¹³⁴².

Le rattachement à la propriété corporelle a encore été retenue par les États-Unis, avec le *Copyright Act* de 1976. Ainsi, si le paragraphe 106 alinéa 5 octroie à l'auteur d'une œuvre picturale un droit de présentation publique (« *right to display the copyrighted work publicly* »), celui-ci ne vaut que tant qu'il ne s'est pas dessaisi du support¹³⁴³. En effet, le paragraphe 109 alinéa c dispose que l'acquéreur de cet objet pourra librement l'exposer publiquement, au nom de la « *first sale doctrine* »¹³⁴⁴. Cette solution fait l'objet de critiques doctrinales, leurs auteurs estimant qu'elle « vide » de sa substance une prérogative au potentiel économique considérable pour les artistes¹³⁴⁵. Notons cependant que les œuvres graphiques et plastiques sont parmi les seules à bénéficier d'un droit moral aux États-Unis, depuis le *Visual Artists Rights Act* (VARA), de 1990, qui a créé à cet effet le paragraphe 106A du *Copyright Act*¹³⁴⁶. De plus, les législations des États fédérés peuvent prévoir une certaine protection du droit moral¹³⁴⁷, dont les éléments, comme nous le verrons, peuvent nécessairement intéresser l'exposition publique¹³⁴⁸.

324 - Les consécutions apparentes du droit d'exposition - Bien entendu, on trouve aussi des législations qui semblent consacrer « pleinement » le droit d'exposition, c'est-à-dire en incluant sa dimension patrimoniale, et en le distinguant du droit sur l'objet matériel. Les lois

¹³⁴² Voir notamment : BERENBOOM A., *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, 3^{ème} éd., Larcier, Bruxelles, 2005, p. 136 et p. 240 ; CARBONNELLE J.-F., « Le droit d'exposition du propriétaire d'une œuvre de BD », in *Droit d'auteur et bande dessinée*, Bruylant, Bruxelles, 1997, pp. 307-334 ; DE VISSCHER F. et MICHAUX B., *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, Bruylant, Bruxelles, 2000, pp. 139-141 ; VANBRABANT B., « Les conflits susceptibles de survenir entre l'auteur d'une œuvre et le propriétaire du support », *Rev. Droit. Int.*, n° 1/2004, pp. 153-155 ; VANDOORNE B. et DEPRETER C., *La nouvelle loi sur les droits de l'auteur dans le domaine des œuvres visuelles*, Ed. Sofam, Bruxelles, 1994, p. 27 ;

¹³⁴³ BAUDEL J.-M., *La législation des Etats-Unis sur le droit d'auteur*, Frison-Roche, Paris 1990, pp. 180-181 ; LEAFFER M., *Understanding Copyright Law*, 3rd ed., Matthew Bender & Co., New York, 1999, pp. 357-358 (« The museum could not display or authorize others to display a work on loan from the copyright owner without his permission. ») ;

¹³⁴⁴ LEAFFER M., *op. cit.*, pp. 310-312 ; STROM C. A., « Fine Art : Protection of Artist and Art », *Ent. & Sports L.J.*, 1984, p. 103 ;

¹³⁴⁵ CARLETON W. A., « Copyright Royalties for Visual Artists : A display-based Alternative to the *Droit de Suite* », *Cornell L. Rev.*, Vol. 76, Issue, 2, 1990-1991, pp. 510-548 ; GOETZL T. M. et SUTTON S. A., « Copyright and the Visual Artist's Display Right : A New Doctrinal Analysis », *Colum.-VLA Art & L.*, Vol. 9, Issue 1, 1984-1985, pp. 15-56 ;

¹³⁴⁶ Pour quelques commentaires : FRANKEL S. J., « VARA's first five Years », *Hastings Comm. & Ent. L.J.*, Vol. 19, Issue 1, 1996-1997, pp. 1-30 ; GINSBURG J. C., « Le droit d'auteur au 101^{ème} Congrès des Etats-Unis : Commentaire de la loi sur les droits des auteurs des arts visuels et de la loi sur la protection des œuvres d'architecture par le droit d'auteur de 1990 », *RIDA*, n° 152, avril 1992, pp. 96-168 ; KARLEN P. H., « What's wrong with VARA ? A Critique of Federal Moral Rights », *Hastings Comm. & Ent. L.J.*, Vol. 15, Issue 4, 1992-1993, pp. 905-928 ;

¹³⁴⁷ DAMICH E. J., « A Comparison of State and Federal Moral Rights Protection : Are Artists Better off after VARA ? », *Hastings Comm. & Ent. L.J.*, Vol. 15, Issue 4, 1992-1993, pp. 953-966 ;

¹³⁴⁸ ROSENTHAL KWALL R., « How Fine Art fares Post VARA », *Marq. Intell. Prop. L. Rev.*, Vol. 1, 1997, pp. 1-64 ;

du Japon¹³⁴⁹ et de l'Albanie¹³⁵⁰ ont notamment retenu une telle solution, assurant une pleine application du droit d'exposition. Mais ce type de lois est rare. On en trouve aussi qui accordent au propriétaire de l'œuvre le droit d'exposer celle-ci dans un but non lucratif ; a contrario, cela sous-entend que le droit d'exploiter l'exposition revient à l'auteur. Tel est le cas dans l'actuelle loi polonaise¹³⁵¹, où cette solution n'est pas nouvelle. L'existence de telles lois revêt une importance particulière, sous réserve que les termes employés incluent bien l'exposition. En effet, c'est surtout sur le plan économique, « pécuniaire », que les revendications en faveur du droit d'exposition sont les plus vives. Dans l'absolu, ce droit devrait être considéré comme élément du droit d'exploitation de l'œuvre.

325 - Les exceptions au droit d'exposition - Au-delà du principe, certaines lois peuvent contenir des exceptions au droit d'exposition.

L'un des principaux sujets de controverses à ce niveau provient de la confrontation du droit d'exposition avec le service public culturel. Les œuvres achetées pour enrichir une collection publique destinée à être présentée au public restent en effet grevées, en principe, du droit d'exposition. Dans ce cas, certaines lois ont pu prévoir une variation du barème de rémunération, assurant aux institutions culturelles une révision à la baisse du montant dû à l'auteur (*cf. infra.*, avec l'exemple du Canada). L'idée d'une exception au droit d'exposition a également pu être envisagée et consacrée. Ainsi en est-il de la loi grecque sur le droit d'auteur, de 1993, qui prévoit explicitement une exception en faveur des musées propriétaires de l'original d'une œuvre d'art¹³⁵². La loi slovaque est allée dans un sens similaire, puisqu'elle prévoit une exception pour toute exposition réalisée par une institution propriétaire de l'œuvre originale et pour laquelle l'organisation d'expositions constitue l'essentiel de l'activité¹³⁵³. Il y a là une piste de réflexion fort intéressante quant à l'éventualité d'une cession implicite du droit d'exposition en droit français. De même, il est généralement admis que le droit d'exposition ne trouverait pas à s'appliquer lorsque l'exposition est préalable à la vente de l'œuvre¹³⁵⁴. Elle apparaît alors comme une mesure d'information, un élément de l'offre de vente, nécessaire à la réalisation de la transaction. L'exception se fonderait sur le respect du droit de propriété de l'objet matériel, qui comprend le droit de disposer de celui-ci, en le cédant. L'idée a déjà été avancée en France, sur la base d'une exception existant en matière de reproduction. Elle a également été retenue dans la législation canadienne.

¹³⁴⁹ Art. 25 du Copyright Act, may 6, 1970, <http://www.wipo.int/> ; voir notamment : DOI T., « Chronique du Japon – Le Traité de l'OMPI et sur le droit d'auteur et la législation japonaise sur le droit d'auteur : analyse comparative », *RIDA*, n° 186, octobre 2000, p. 190 ;

¹³⁵⁰ Art. 13 al. 2 e) de la loi du 28 avril 2005 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ;

¹³⁵¹ Art. 32 al. 1^{er} de la loi du 3 février 1994 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ;

¹³⁵² Art. 28 alinéa 1^{er} de la loi du 4 mars 1993 relative au droit d'auteur, aux droits voisins et aux questions culturelles, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ;

¹³⁵³ Sect. 37 de la loi du 4 décembre 2003 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/> ;

¹³⁵⁴ DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 83-87 ;

Comme nous l'avons mentionné, l'existence de dispositions légales reconnaissant ou limitant le droit d'exposition n'est pas toujours un indicateur suffisant des pratiques en cours. Certaines lois reconnaissent un droit d'exposition « sur le papier », mais ne l'appliquent pas. Inversement, certaines initiatives ont pu être prise par les pouvoirs publics afin de rémunérer, hors cadre légal, les artistes participant à des expositions culturelles (notamment en Allemagne, en Grande-Bretagne, ainsi que dans plusieurs pays scandinaves)¹³⁵⁵. On ne peut toutefois en déduire une position de principe, ces pratiques ayant été sporadiques.

Un État doit cependant faire l'objet d'une étude plus détaillée ; il s'agit du Canada.

B. LE DROIT D'EXPOSITION EN DROIT CANADIEN

326 - Le modèle du droit d'exposition - Le droit canadien pourrait constituer « le » modèle du droit d'exposition. En effet, c'est dans cet État que la volonté politique d'appliquer le droit d'exposition a été poussée le plus loin, c'est-à-dire au-delà du seul droit moral, pour en faire un droit économique¹³⁵⁶.

La loi du 7 juin 1988 à ce titre la plus emblématique des législations, puisqu'elle comporte une section entièrement consacrée au droit d'exposition. Cette loi visait principalement à réformer et moderniser la loi sur le droit d'auteur de 1921¹³⁵⁷. Son vote fut relativement mouvementé et controversé, au point que le droit d'exposition soit considéré comme « sauvé des eaux »¹³⁵⁸. La loi avait d'ailleurs prévu que le droit ne s'appliquerait pas aux œuvres créées et divulguées avant le 7 juin 1988. Cet ajout législatif faisait suite à une revendication des artistes canadiens. Ceux-ci estimaient en effet qu'une grande partie des dispositions de la loi leur était inapplicable, car pensées pour les œuvres littéraires, dramatiques ou musicales¹³⁵⁹. Le droit d'exposition serait ainsi le « *pendant d'un droit de représentation au public* »¹³⁶⁰. C'est là une considération qui est également valable en droit français, et à laquelle nous consacrerons de substantiels développements. Par ailleurs, la réforme trouvait une justification dans la pratique, puisque des redevances étaient déjà versées aux artistes lorsque les œuvres étaient exposées par une autre personne que leur propriétaire.

¹³⁵⁵ DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 49-53 ;

¹³⁵⁶ NOEL W., *Guide sur le droit d'exposition*, Conférence Canadienne des Arts, Ottawa, 1990, p. 3 ;

¹³⁵⁷ Voir notamment : GILKER S., « Une nouvelle loi sur les droits d'auteur : 19504 jours et 19 études plus tard », *Cahiers de Propriété intellectuelle*, octobre 1988, pp. 31-48 ; NABHAN V., « Coup d'œil sur les modifications à la loi sur le droit d'auteur au Canada », *RIDA*, n° 142, octobre 1989, pp. 175-221 et « A Glance over the Amendments to Canada's Copyright Law », *Columbia-VLA Journal of Law and the Arts*, n° 14, 1990, pp. 397-413 ; NOEL W. et HARRIS L. E., « Lettre du Canada – Mise à jour de la législation canadienne sur le droit d'auteur », *LDA*, avril 1989, pp. 134-139 ; NOEL W., *Guide sur le droit d'exposition*, *op. cit.*, p. 4 ;

¹³⁵⁸ GILKER S., *op. cit.*, pp. 31-32 et p. 37 ;

¹³⁵⁹ NOEL W. et HARRIS L. E., *op. cit.*, p. 136 ;

¹³⁶⁰ NABHAN V., *op. cit.*, p. 183 et « Le droit d'exposition des œuvres artistiques », *CPI*, mai 1991, p. 306 (article également disponible sous le titre « Le droit d'exposition des œuvres artistiques au Canada », in : *RIDA*, n° 156, avril 1993, pp. 109-127) ; VAVER D., *Intellectual Property Law – Copyright, Patents, Trade-marks*, Irwin Law, 1997, p. 77 ;

L'habitude semble avoir été prise depuis l'année 1968, où une affaire très médiatisée a poussé les exposants à rémunérer les auteurs¹³⁶¹. La loi n'a donc fait qu'entériner la pratique et a étendu le bénéfice du droit d'exposition à toutes les œuvres artistiques¹³⁶². Enfin, il semble qu'un précédent puisse être décelé en jurisprudence, où le droit d'exposition fût, *a priori*, conçu comme « un droit essentiel » de l'auteur¹³⁶³.

Le principe est simple : les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques ont le droit d'autoriser ou d'interdire l'exposition de celles-ci, même si l'objet matériel auquel elles s'incorporent a été cédé¹³⁶⁴. Bien entendu, ce droit subjectif leur donne aussi la possibilité d'exploiter l'exposition, en l'autorisant contre rémunération. C'était d'ailleurs là la principale revendication des artistes, pour qui le droit d'exposition est un élément de leur statut social. Les mêmes préoccupations agitent les artistes français, comme nous le verrons ultérieurement. Il est à noter cependant que la loi canadienne entend le terme « exposition » dans un sens relativement restrictif. Elle limite ainsi le champ d'application du droit aux seules « expositions », considérées comme un événement organisé dans le but principal de montrer les œuvres au public ; de ce fait, sont exclus les cas où l'exposition de l'œuvre ne poursuit qu'une finalité décorative (parcs, bureaux, halls,...)¹³⁶⁵. Peu importe cependant la nature de l'organisateur, qui peut être une personne publique comme une personne privée. L'essentiel tient donc au but de l'évènement. Le terme n'est donc pas conçu dans un sens plus général, qui viserait toute communication directe de l'œuvre au public, indépendamment de sa destination, de son étendue ou de ses conditions. C'eût été donner au droit d'exposition un champ d'application beaucoup plus étendu.

Outre le principe du droit d'exposition, la loi canadienne contient un certain nombre d'exceptions. Ainsi sont exclues du droit patrimonial les expositions préalables à la vente de l'œuvre. C'est là une solution qui semble sage, et dont on pourrait s'inspirer en droit français, où une exception au droit de reproduction a été consacrée à ce niveau. De même, certaines œuvres à finalité utilitaire, comme les cartes géographiques, plans ou graphiques, ne bénéficient pas du droit d'exposition, qui est réservé aux créations des « beaux-arts », ainsi qu'aux photographies et gravures¹³⁶⁶. Enfin, le droit ne s'applique pas aux œuvres présentées à des fins de location.

Au-delà de l'objet, la gestion du droit est libre. L'auteur peut l'exercer ou le céder à sa guise, pouvant même le lier à la cession de l'objet matériel, ou en octroyer le bénéfice par le

¹³⁶¹ *Étude relative au droit d'exposition – Rapport d'étude*, Groupe de revue stratégique - Direction générale des examens ministériels – Ministère du patrimoine canadien, novembre 2000, pp. 2-3 ;

¹³⁶² NABHAN V., « Le droit d'exposition des œuvres artistiques », *op. cit.*, p. 305 ; NOEL W. et HARRIS L. E., *ibid.* ; NOEL W., *Guide sur le droit d'exposition*, *ibid.* ;

¹³⁶³ TAMARO N., *Le droit d'auteur – Fondements et principes*, Les presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 143 ;

¹³⁶⁴ NABHAN V., « Le droit d'exposition des œuvres artistiques », *op. cit.*, p. 309 ;

¹³⁶⁵ NABHAN V., « Le droit d'exposition des œuvres artistiques », *op. cit.*, p. 307 ; NOEL W., *Guide sur le droit d'exposition*, *op. cit.*, pp. 6-9 ;

¹³⁶⁶ NOEL W., *Guide sur le droit d'exposition*, *op. cit.*, pp. 5-6 ;

biais d'une licence¹³⁶⁷. La double cession de l'objet et du droit risquerait cependant de réduire l'intérêt même du droit. Il paraît plus opportun de confier la gestion du droit d'exposition à des sociétés de gestion collective. Deux sociétés officient au Canada à ce niveau : d'une part, la *Canadian Artists' Representation/Le Front des artistes canadiens* (CARFAC)¹³⁶⁸ ; d'autre part, le Regroupement des Artistes en Arts Visuels (RAAV)¹³⁶⁹, qui officie pour la seule province du Québec. L'avantage de la gestion collective est de permettre une certaine schématisation des rapports entre les acteurs concernés. Des accords peuvent être passés avec les exposants publics ou privés, afin d'établir le principe d'une rémunération pour les événements organisés. L'acte de cession d'une œuvre peut comprendre une clause renvoyant aux barèmes de ces sociétés. Les barèmes d'exposition fournis par ces deux sociétés attestent également d'un souci de compromis avec certaines catégories d'exposants. Ainsi, le calcul de la rémunération se fera en fonction de nombreux paramètres tenant notamment à la nature de l'exposant, au type, à la durée, à l'étendue (régionale, inter-régionale, nationale, internationale) et à la finalité de l'exposition, ainsi qu'au nombre d'artistes participants¹³⁷⁰. La CARFAC et le RAAV peuvent également octroyer des licences aux exposants, également modulables en fonction du nombre d'œuvres, d'artistes ou d'expositions prévues, afin de réduire le nombre de négociations contractuelles¹³⁷¹.

Le système canadien constitue donc bien le principal modèle dont on puisse s'inspirer pour l'application pratique du droit d'exposition. Ce droit y fait l'objet d'une régulation très élaborée, et les pratiques développées seraient aisément applicables en France par des sociétés de gestion collective.

Que dire de l'application de la loi de 1988 ? *A priori*, la consécration du droit d'exposition semble être un échec relatif, car il ne semble pas qu'il soit effectivement appliqué dans la pratique. Un important rapport, diligenté par le Ministère du patrimoine canadien en 2000¹³⁷², a ainsi fait état de profondes lacunes dans l'application de ce droit. Celles-ci peuvent être résumées en trois points principaux : les artistes sont en position de faiblesse pour négocier leurs droits ; beaucoup d'entre eux en ignorent même la portée et les modalités d'application ; les exposants invoquent le manque de moyens financiers pour refuser de rémunérer les artistes. Un certain nombre de recommandations ont été émises au terme de ce rapport, tenant notamment en une revalorisation la formation professionnelle des artistes et l'octroi d'aides à l'exposition pour les exposants. Malgré d'intenses discussions,

¹³⁶⁷ NOEL W., *Guide sur le droit d'exposition*, *op. cit.*, pp. 10-12 ;

¹³⁶⁸ <http://www.carfac.ca/> ;

¹³⁶⁹ <http://www.raav.org/> ;

¹³⁷⁰ NOEL W., *Guide sur le droit d'exposition*, *op. cit.*, p. 13 ; voir notamment la grille tarifaire de 2011, sur le site de la *Canadian Artists Representation Copyright Collective* (CARCC) : <http://www.carcc.ca/> ;

¹³⁷¹ Voir les principaux modèles de licences et de contrats, ainsi qu'un tableau schématisant les relations contractuelles entre l'artiste et les diffuseurs : NOEL W., *Guide sur le droit d'exposition*, *op. cit.*, pp. 18-37 ;

¹³⁷² *Étude relative au droit d'exposition – R apport d'étude*, Groupe de revue stratégique - Direction générale des examens ministériels – Ministère du patrimoine canadien, novembre 2000, 48p. (accompagné de six appendices) ;

l'opposition des galeries et musées, qui vit le jour dès 1988¹³⁷³, ne cesse de réclamer l'abrogation du droit d'exposition¹³⁷⁴, au motif qu'il constituerait un frein pour le droit à la culture, en plus d'être une charge excessive pour les fonds publics. Les sociétés de gestion collective poursuivent leur travail de médiation et de concertation entre les artistes et les diffuseurs, afin de normaliser leurs relations et généraliser l'application du droit d'exposition¹³⁷⁵. Une entente a à ce titre été signée en 2007, entre les sociétés d'auteurs et les représentations des institutions culturelles, afin de redéfinir des tarifs plus équitables pour les uns et les autres¹³⁷⁶.

Les mêmes problématiques et revendications animent les artistes et diffuseurs français.

C. LE DROIT D'EXPOSITION EN DROIT INTERNATIONAL ET EN DROIT COMMUNAUTAIRE

327 - Le droit d'exposition peut encore être envisagé au niveau du droit international et du droit communautaire. Les développements seront ici beaucoup plus synthétiques, faute de substance.

Peu de difficultés sont à relever au niveau international, pour une raison simple : le droit d'exposition n'est visé par aucune disposition spécifique. Tel est le cas dans la Convention de Berne, du 9 septembre 1886, y compris dans sa version actuelle. La question d'y intégrer le droit de présentation publique fut toutefois débattue, sans aboutir à une révision effective. Certes, il est toujours possible, en raisonnant par analogie, de rattacher implicitement le droit d'exposition à certaines prérogatives visées par la Convention. À l'instar du droit français, le droit d'exposition pourrait relever du droit de représentation, qui figure à l'article 11, ou, à défaut, au droit de communication publique, contenu dans l'article 11 bis 1 (ii). Mais l'analogie s'arrête là, du moins pour le droit de représentation, car celui-ci est réservé par le texte aux auteurs d'œuvres dramatiques et musicales¹³⁷⁷. Quant au droit de communication publique, son champ d'application est également limité à une communication technique ; l'emploi des expressions « par fil ou sans fil » et « par haut-parleur ou tout instrument analogue transmetteur de signes, de sons ou d'images » en atteste parfaitement. De même, le recours à l'article 17 permettrait de déduire, *a contrario*, l'existence potentielle du droit d'exposition. Cet article stipule que les dispositions de la Convention ne font nullement obstacle au droit des gouvernements nationaux « *de surveiller ou d'interdire, par des mesures de législation ou de police intérieure, la circulation, la*

¹³⁷³ NABHAN V., « Coup d'œil sur les modifications à la loi sur le droit d'auteur au Canada », *op. cit.*, pp. 183-185 et « Le droit d'exposition des œuvres artistiques », *op. cit.*, pp. 306-307 ;

¹³⁷⁴ Dernièrement : « L'Association des musées canadiens s'attaque au droit d'exposition », Ottawa, jeudi 17 février 2011, <http://www.carfac.ca/> ;

¹³⁷⁵ Voir, notamment, le guide des saines pratiques en arts visuels de la Saskatchewan (*Developping best Practices for the Saskatchewan Visual Arts and Craft Sector*), édité en novembre 2007, et révisé en mars 2010, disponible sur : <http://www.bestpracticestandards.ca/> ;

¹³⁷⁶ <http://www.carcc.ca/> ;

¹³⁷⁷ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, pp. 86-88 ;

représentation, l'exposition de tout ouvrage ou production à l'égard desquels l'autorité compétente aurait à exercer ce droit ». Cela pourrait sous-entendre que le droit d'exposition est reconnu comme une prérogative du droit d'auteur, dont l'exercice pourrait être limité pour des motifs d'intérêt général. Mais cette interprétation paraît assez extensive. Il vaut mieux, finalement, s'en remettre au contenu de l'article 5 de la Convention, affirmant que « *les auteurs jouissent, en ce qui concerne les œuvres pour lesquelles ils sont protégés en vertu de la présente Convention, dans les pays de l'Union autres que le pays d'origine de l'œuvre, des droits que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux, ainsi que des droits spécialement accordés par la présente Convention* ». La consécration et la protection du droit d'exposition est donc renvoyée aux législations nationales.

La proposition envisagée en 1992, lors de la préparation des accords ADPIC, visait à ajouter la « présentation publique » aux éléments du droit de représentation. La définition de cette notion visait explicitement l'exposition¹³⁷⁸. Bien que le comité rédactionnel se soit porté en faveur de cette solution, la nécessité d'inclure ce nouveau mode de communication fut débattue. Selon certains, ce droit était sans rapport avec le droit de représentation, qui n'intéresse que les œuvres dramatiques et musicales, et n'avait même pas à être consacré ; pour d'autres, il pouvait être implicitement tiré du droit de communication au public¹³⁷⁹. Quoiqu'il en soit, la solution n'a pas été entérinée dans les accords ADPIC. Les mêmes préoccupations terminologiques ont « retardées » la consécration du droit d'exposition en droit français.

D'autres organismes internationaux se sont également intéressés à la question, sans trouver un écho favorable au sein des législations internes. Dans la lignée d'une convention de l'UNESCO, l'Association Internationale d'Artistes Plastiques a voté, en 1983, une recommandation préconisant le paiement d'une redevance aux auteurs d'œuvres graphiques et plastiques pour la présentation publique de celles-ci¹³⁸⁰. De même, la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteur a adopté une recommandation en 1981 en faveur du droit d'exposition¹³⁸¹. L'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle semble également prévoir la consécration de ce droit, mais aussi de ses exceptions, dont certaines en faveur des musées et institutions culturelles¹³⁸². Enfin, la question a été évoquée de façon informelle dans certains congrès internationaux consacrés à la propriété artistique (*cf. infra*).

Enfin, le droit d'exposition peut être envisagé au niveau du droit communautaire, bien qu'il y en ait peu été question. Des développements plus substantiels seront néanmoins consacrés au droit européen des droits de l'Homme dans la seconde partie de notre étude. Le seul texte où l'on peut déceler implicitement la présence du droit d'exposition est la directive

¹³⁷⁸ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 88 ;

¹³⁷⁹ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 90 ;

¹³⁸⁰ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 55 ; VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 122 ;

¹³⁸¹ DUCHEMIN W., *ibid.* ;

¹³⁸² DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 55-69 ;

du 22 mai 2001 sur l'harmonisation du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information. Bien que l'article 3, consacré au droit de communication d'œuvres au public, soit relativement lacunaire sur ce point, l'article 5, relatifs aux exceptions au droit exclusif, contient des dispositions plus pertinentes. C'est le cas des exceptions prévues par l'alinéa 3, spécialement au h), consacré à l'utilisation d'œuvres réalisées pour être placées en permanence dans des lieux publics, et, dans une moindre mesure, au j), relatif à l'utilisation des œuvres visant à annoncer des expositions publiques ou des ventes d'œuvres d'art. Dans les deux cas, ces exceptions sont établies par opposition aux droits de reproduction et de communication. Une interprétation extensive permettrait donc d'y inclure l'exposition.

Au-delà, en l'absence de textes précis, aucune contrariété ne serait à relever entre l'application du droit d'exposition et la libre circulation des œuvres. La nécessité de demander l'autorisation de l'auteur d'une œuvre de l'exposer dans un autre pays membre aurait pu passer pour une limitation à cette liberté, prohibée par l'article 28 du Traité. Mais tel n'est pas le cas, si l'on se fie à la jurisprudence de la Cour de Justice, tout simplement parce que l'exercice du droit d'exposition n'entrave pas la circulation de l'œuvre. Ce sont là deux droits différents, qui n'interfèrent pas, ce qui ne pose donc aucune difficulté d'appréciation¹³⁸³.

¹³⁸³ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique, op. cit.*, p. 341 ;

CONCLUSION DU CHAPITRE SECOND

328- Le droit positif français est désormais en accord avec la conjoncture économique. L'exploitation des œuvres graphiques et plastiques n'est plus fondée exclusivement sur la vente ; elle inclut de façon prééminente l'exposition.

Le droit devait satisfaire cet intérêt par l'octroi d'un droit subjectif. En tant que droit d'auteur, il ne se heurte à aucune contestation sur le plan strictement juridique. Mais la consécration jurisprudentielle du droit d'exposition n'a pas suffi à assurer sa mise en application. La « réalisation » du droit d'exposition pour chaque auteur reste une virtualité. Si les obstacles juridiques à son application ont totalement disparu, il reste à surmonter un certain nombre de difficultés d'ordre économique et politique. Ces considérations dénaturent le sens et la portée du droit d'exposition. Ainsi, l'essentiel des débats tourne autour de la « rémunération » de l'auteur. Dans un certain sens, le droit d'exposition apparaît comme une revendication sociale, se réduisant à un droit à rémunération¹³⁸⁴. Cette vision est logique, puisque le droit d'exposition n'a été formellement reconnu que sur le plan patrimonial, soit au niveau du droit d'exploitation. La dimension morale, historiquement et matériellement acquise, reste occultée. Cette perception réductrice atteste d'un manque de visibilité persistant du droit subjectif.

Le jeu de certaines forces créatrices du droit fait encore défaut. A la pression des artistes professionnels s'oppose l'immobilisme des pouvoirs publics, ce qui met en cause le fondement normatif du droit d'exposition. Les diffuseurs privés se gardent également d'appliquer ce droit, les artistes n'ayant pas toujours la notoriété suffisante pour l'imposer¹³⁸⁵. D'un côté comme de l'autre, ce dernier est revendiqué pour des finalités différentes. Les motifs de cette opposition soulèvent des problématiques qu'il importera de résoudre au titre du régime juridique du droit d'exposition. A l'heure actuelle, la revendication du droit d'exposition fait l'objet de pressions externes indirectes recourant aux procédés les plus classiques : mobilisation de l'opinion publique, des différents groupements privés, recours au contentieux,...¹³⁸⁶. Ses résultats sont toutefois mitigés. Nous en faisons le point dans ces quelques développements.

Historiquement, la revendication a débuté dans les années soixante-dix, lors du rapport Cahen-Salvador. Elle s'est poursuivie au cours des années quatre-vingt sous l'égide de l'ADAGP, société de gestion collective¹³⁸⁷. Un rapport ainsi qu'une étude de terrain semblent avoir été réalisées pendant cette période, bien qu'il nous ait été difficile de trouver plus

¹³⁸⁴ [Anonyme], « La reconnaissance officielle du droit d'exposition », *op. cit.*, p. 599 ;

¹³⁸⁵ RENAULT C.-E., *op. cit.*, p. 11 ;

¹³⁸⁶ LAPOUSTERLE J., *op. cit.*, pp. 65-77 ;

¹³⁸⁷ http://www.adagp.fr/FR/static_index.php ;

d'informations¹³⁸⁸. Cette société poursuit son travail de promotion du droit d'exposition, sans que celui-ci soit réellement appliqué. Les mêmes revendications émanent de façon plus marquante d'une autre société de gestion collective, créée plus récemment : la SAIF¹³⁸⁹, qui fait suite à la défunte Société de la Propriété Artistique des Dessins et Modèles (SPADEM). Ces deux sociétés organisent déjà la gestion collective du droit d'exposition de leurs membres. Elles ont à cet effet établi des barèmes de redevances sensiblement différents, ce qui ne facilite pas la visibilité et l'application de ce droit. Des actions contentieuses ont également pu être exercées, dont plusieurs ont été précédemment évoquées. Partie dans le contentieux *Bousselaire c./ CORA*, la SAIF entretient des liens étroits avec le Syndicat National des Artistes Plasticiens (SNAP)¹³⁹⁰, qui milite activement pour la reconnaissance et l'application du droit patrimonial. Un important travail d'information est assuré à ce niveau¹³⁹¹, ainsi qu'une pression sur les pouvoirs publics, spécialement les collectivités territoriales. Le même travail d'information et de lobbying est assuré par le Comité des Artistes Auteurs Plasticiens (CAAP)¹³⁹². D'autres organismes professionnels « satellites » relaient ces revendications, par le biais de publications ou de rencontres. Ainsi en est-il de la Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens (FRAAP)¹³⁹³ ou encore de la fédération des professionnels du secteur de l'art contemporain (CIPAC)¹³⁹⁴. Des manifestations et conférences ont pu être organisées par ces réseaux afin de sensibiliser les publics et diffuser plus largement les revendications en faveur du droit d'exposition¹³⁹⁵. De même, la pression exercée par le SNAP a débouché sur quelques cas concrets, mais encore trop peu nombreux pour initier un réel mouvement.

Ainsi le département des Côtes-d'Armor organise-t-il des expositions rémunérées, légitimées par l'application du droit patrimonial, et impose-t-il aux associations de s'acquitter d'une redevance aux artistes exposants sous peine de voir leurs subventions plafonnées¹³⁹⁶. La

¹³⁸⁸ Site du CIPAC, déclarations de Jean-Marc GUTTON, directeur général gérant de l'ADAGP : <http://www.cipac.net/ressources/congres-et-seminaires/seminaire/rerelations-contractuelles-avec-les-artistes/droits-de-reproduction-et-d-exposition.html> ;

¹³⁸⁹ <http://saif.free.fr/> ;

¹³⁹⁰ <http://www.snapcgt.org/> ;

¹³⁹¹ *Guide de l'auteur d'œuvres plastiques et graphiques – SNAP-CGT*, Paris, 2007, p. 46 ; DANTE – *Droit d'Auteur et Nouvelles Technologies – Actes du séminaire sur les enjeux de la reconnaissance*, Saint-Brieuc, 28 et 29 octobre 2005, Paris, 2007, pp. 13-23 ;

¹³⁹² <http://www.caap.asso.fr/> ; voir notamment : CAAP – *L'info Noir/blanc*, n° 31, septembre 2004, 12p. (contenant un dossier spécial sur le droit de présentation publique) ;

¹³⁹³ <http://www.fraap.org/article200.html> ;

¹³⁹⁴ <http://www.cipac.net/> ;

¹³⁹⁵ Écouter notamment : « Droit d'auteur : le droit de présentation publique », *FRAAP – 1ères rencontres nationales des artistes plasticiens*, enregistrement des ateliers et forums, 17-20 septembre 2003, Grande Halle de la Villette (contenant de nombreux et édifiants témoignages d'artistes français et étrangers sur l'intérêt que représente le droit d'exposition) ;

¹³⁹⁶ Voir notamment l'intervention de Madame F. MAURICE in « Contrat et rémunération : pratiques et usages dans les domaines de la production et de la diffusion artistiques », *compte-rendu de la journée d'information professionnelle – TRAM-IDF*, 17 mai 2005, Les laboratoires d'Aubervilliers, pp. 2-4, <http://www.tram->

commune de Paris aurait également prévu une ligne budgétaire destinée à rémunérer les expositions d'artistes, mais l'initiative ne semble pas avoir été poussée à son terme¹³⁹⁷. D'autres cas d'application peuvent être recensés de façon sporadique, selon la volonté des organismes privés ou des institutions publiques. Tel est le cas notamment pour la commune d'Aubagne, qui a établi le principe d'une rémunération des artistes pour chaque exposition réalisée¹³⁹⁸.

Il est encore des spécificités qui tiennent à certaines catégories de créations. Ainsi les photographes parviennent-ils à se faire rémunérer pour l'exposition de leurs œuvres, mais en se fondant sur la location du support matériel. Il ne s'agit donc pas à proprement parler de droit d'exposition, si l'on se fonde sur la distinction des droits de propriété proclamée par le Code de la propriété intellectuelle. Mais cet exemple attire l'attention sur les limites de cette distinction¹³⁹⁹, et son caractère inadapté aux œuvres graphiques et plastiques. En effet, l'exposition procède nécessairement d'un support matériel, et à ce niveau la location de celui-ci équivaut dans la pratique à l'exercice du droit d'exposition.

Il y a là matière à réflexion. Cette problématique a déjà été soulevée à maintes reprises et le sera de nouveau dans notre deuxième partie. Elle transcende l'ensemble de notre étude et explique les plus grandes difficultés que soulève le droit d'exposition.

329 - Le droit d'exposition, un sujet de préoccupation - L'état des lieux pratique que nous venons de dresser laisse une opinion relativement pessimiste quant à la portée du droit d'exposition. Le droit d'exposition n'est pas passée inaperçue au niveau national, où ces problématiques ont été soulevées.

Dès 2003, l'application du droit d'exposition a fait l'objet de questions parlementaires relevant l'absence de décret d'application de la loi du 11 mars 1957 permettant sa réalisation. Tel est le cas avec la question posée par le Sénateur Robert Bret le 29 mai 2003, relayée par plusieurs députés¹⁴⁰⁰. La réponse ministérielle affirme qu'un décret serait inutile en la matière, l'application du droit patrimonial n'y étant pas subordonnée. Les services du Ministère sont toutefois chargés d'étudier la question. De là naîtra un rapport très attendu, réalisé par Monsieur Serge Kancel, inspecteur général de l'administration des affaires culturelles. Le rapport, intitulé *Le droit d'exposition publique au profit des artistes-plasticiens*, fut remis au

idf.fr/IMG/pdf/3Question_d_actualite_le_droit_de_presentation_publicque.pdf ; voir également la plaquette de présentation de cette initiative :

http://www.cg22.fr/fileadmin/pdf/publications/presentation_publicque2.pdf ;

¹³⁹⁷ *Guide de l'auteur d'œuvres plastiques et graphiques, ibid.* ;

¹³⁹⁸ Nous remercions à ce titre Madame Rodya Bayginot, artiste-peintre, pour nous avoir fourni de précieuses indications à ce sujet ;

¹³⁹⁹ BERGÉ J.-S., « Entre autres droits, la propriété intellectuelle », *op. cit.*, p. 10 ;

¹⁴⁰⁰ Question n° 07690 de M. le Sénateur Robert BRET, 29 mai 2003, parution au *JO - Sénat*, 19 septembre 2003, p. 2836 ; voir également : question n° 19334 de M. le Député Frédéric DUTOIT, 2 juin 2003, parution au *JO - AN*, 27 octobre 2003, p. 8194 ; question n° 36040 de M. le Député Francis FALAFA, 16 mars 2004, parution au *JO - AN*, 21 septembre 2004, p. 7287 ; question n° 37535 de M. le Député Jacques LE GUEN, 13 avril 2004, parution au *JO - AN*, 25 mai 2004, p. 3808 ;

Ministre en décembre 2004¹⁴⁰¹. On y trouve un certain nombre d'éléments relatifs au fondement du droit patrimonial, aux paradoxes économiques qu'il suscite ainsi que des propositions de réforme visant sa mise en application. Le rapport connaîtra une diffusion confidentielle au sein du Ministère et de quelques partenaires professionnels, mais il ne sera jamais publié. Sans doute les propos de Jack Lang résonnent-ils encore au sein du Cabinet du Ministre. La crainte suscitée par le droit d'exposition, tant sur le plan patrimonial que moral, soulevée par le rapport, légitime encore l'absence de mesures.

En l'état actuel des choses, aucune réforme ne semble nécessaire pour assurer l'application du droit. La loi sur le droit d'auteur n'a pas à être précisée, l'expression « présentation publique » suffisant désormais pour inclure l'exposition¹⁴⁰². Le législateur a d'ailleurs loupé une nouvelle occasion de confirmer la base légale du droit d'exposition lors du vote de la loi du 1^{er} août 2006 relative au droit d'auteur et droits voisins dans la société de l'information. Ce texte portait transposition de la directive européenne du 22 mai 2001, sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information. La directive prévoyait plusieurs exceptions facultatives aux droits de reproduction et de représentation dont l'une aurait intéressé le droit d'exposition. Il s'agissait de « *l'utilisation d'œuvres, telles que des réalisations architecturales ou des sculptures, réalisées pour être placées en permanence dans des lieux publics* »¹⁴⁰³. Elle n'a pas été retenue dans le texte de la loi. Certes, il ne s'agit que d'une exception au droit de l'auteur. Mais admettre l'exception eut été reconnaître le principe.

Suite à cet épisode législatif, il est possible de relever une ultime revendication en faveur du droit d'exposition, qui n'a pour l'instant pas débouché. On peut la trouver au sein du *Livre blanc pour la relance de la politique culturelle*¹⁴⁰⁴, élaboré en 2007 par un certain nombre d'organismes professionnels, dont notamment la SAIF, le SNAP, la FRAAP ou encore le CAAP, s'agissant précisément des arts graphiques et plastiques. La question du droit d'exposition y fut évidemment abordée, relevant une fois de plus la nécessité d'assurer l'application de ce droit. Une proposition de loi y est même formulée, prévoyant d'ajouter trois nouveaux articles au Code de la propriété intellectuelle. Il s'agirait des articles L 122-2-3 à L 122-2-5. L'amendement permettrait de consacrer explicitement le droit d'exposition publique, de l'assortir d'une exception pour les expositions préalables aux ventes publiques et d'établir un régime de licence collective étendue et un régime de gestion collective obligatoire dans le domaine de la présentation publique d'œuvres graphiques et plastiques. On peut bien

¹⁴⁰¹ KANCEL S., *Le droit d'exposition publique au profit des artistes-plasticiens*, Ministère de la culture et de la communication – Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, décembre 2004, 53p. ;

¹⁴⁰² BENSAMOUN A., *op. cit.*, pp. 108-109 ; *contra.* : DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 71 (estimant qu'une consécration légale aurait l'avantage de lever toute ambiguïté quant à la portée de ce droit) ;

¹⁴⁰³ Directive 2001/29/CE du Parlement Européen et du Conseil du 22 mai 2001 relative à l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, article 5, 3. h) ;

¹⁴⁰⁴ *Livre blanc pour la relance de la politique culturelle – Pour une nouvelle politique de la propriété intellectuelle en faveur des auteurs et des artistes-interprètes*, 2007, 303p. et *Pacte pour la relance de la politique culturelle – Pour une nouvelle politique culturelle en faveur des artistes et du public*, 2007, 95p. ;

sûr discuter de l'utilité d'une telle réforme, alors que les dispositions du Code se suffisent à elles-mêmes, à l'heure actuelle, pour assurer l'existence du droit d'exposition.

En l'absence de précision législative, la jurisprudence s'est chargée de faire évoluer le droit et l'adapter aux nouvelles conditions d'exploitation des œuvres. Il lui appartiendrait donc d'en définir le régime juridique. Mais cela suppose que la question soit déjà posée dans la pratique, ce qui est loin d'être le cas. L'application de ce droit est encore « freinée » par des intérêts économiques et politiques divergents¹⁴⁰⁵. La lutte pour le droit d'exposition a peut-être seulement commencé. « *Le droit n'est pas une pure théorie, mais une force vive* » disait Von Jhering¹⁴⁰⁶. Celle qui anime le droit d'exposition est réelle. Produit de forces créatrices, il peut aussi être le moyen d'une action sociale renouvelée de la part des artistes. « *La loi est un moyen et non une cause* »¹⁴⁰⁷.

Tel est le cas pour la loi du 11 mars 1957, socle de la *propriété littéraire et artistique* dans le droit positif. L'une de ses applications vient d'être découverte par les juges. Bousculant des intérêts conservateurs, elle nécessite encore une volonté réelle pour se voir concrètement réalisée.

¹⁴⁰⁵ [Anonyme], « La reconnaissance officielle du droit d'exposition », *op. cit.*, p. 600 ; MOUREAU N., « Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition », *op. cit.*, p. 627 ; MERALLI R., « A quand l'application du droit d'exposition ? », *PI*, n° 9, octobre 2003, pp. 342-344 ;

¹⁴⁰⁶ JHERING (Von) R., *La lutte pour le droit*, Dalloz, Paris, 2006 (réédition), p. 1 ;

¹⁴⁰⁷ RIPERT G., *Les forces créatrices du droit*, *op. cit.*, p. 134 ;

CONCLUSION DU TITRE SECOND

330 - Le droit d'exposition ressemble presque à un incident de parcours. Réclamée par les artistes, réalisée par les juges, la consécration de ce droit semble pourtant aller à contre-courant de l'évolution du droit d'auteur, non pas du point de vue de son champ d'application, puisqu'il en assure une nouvelle extension, mais plutôt du point de vue de ses fondements.

Tant son objet que sa finalité semblaient exclure l'appréhension des œuvres autographiques. L'exclusion s'est imposée d'elle-même dans la pratique, en dépit même des prescriptions légales. Ce n'est qu'au prix d'artifices plus ou moins exacts, et plus ou moins bien interprétés, que le droit d'auteur a pu être appliqué aux œuvres graphiques et plastiques. La distinction des droits de propriété, puis la systématisation de leur contenu avaient déjà permis d'assouplir les distinctions entre *propriété littéraire* et *propriété artistique*. Mais cela n'était pas encore suffisant pour appréhender l'acte le plus essentiel, le plus primitif et le plus immédiat de la communication : l'exposition. Cette appréhension laisse la porte ouverte à de nombreuses perspectives quant à sa portée. L'architecture du droit d'auteur n'a pas été conçue, *a priori*, pour assurer l'emprise sur un tel acte de communication, indissociable d'un objet corporel, et insusceptible de servir à une diffusion de masse. De nombreux problèmes d'interprétation devraient dès lors se poser.

Pourtant, nous avons constaté que les fondements les plus essentiels du droit d'auteur ont été produits spécifiquement pour les œuvres graphiques et plastiques. Ainsi en est-il de la distinction entre l'œuvre et le support, à laquelle s'est ajoutée la distinction des droits. Serait-ce la preuve que l'on cherche à appliquer à ces œuvres un régime qui ne convient pas à leur nature ? Ces mécanismes à l'œuvre sont-ils au contraire une source d'impulsion pour le droit d'auteur ? En ce cas, si le droit d'exposition marque effectivement une rupture dans l'histoire du droit d'auteur, il est peut-être aussi une de ces impulsions décisives pour la compréhension et surtout la stabilisation.

Un premier bilan a permis de constater que le droit d'exposition renforce en même temps qu'il déstabilise les bases du droit d'auteur.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

331 - L'histoire du droit d'exposition révèle une portée ambivalente dans le droit positif, à la fois harmonisatrice et perturbatrice.

Harmonisateur, le droit d'exposition met sur un pied d'égalité la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*. L'expression *propriété littéraire et artistique* prend enfin une signification cohérente. L'ensemble des créateurs, qu'ils soient *auteurs* ou *artistes*, bénéficient ainsi des mêmes droits moraux et patrimoniaux. La conquête du droit d'exposition vient balayer une inégalité historique entre deux catégories que seuls les moyens d'expression distinguaient. La propriété incorporelle visée par la loi du 11 mars 1957 s'en trouve éclairée. Il n'empêche que cette harmonisation ne peut être que relative, certaines spécificités de la *propriété artistique* étant irréductibles. Ainsi en est-il des exceptions au droit de l'artiste, largement déterminées par la nature des œuvres.

Perturbateur, le droit d'exposition vient remettre en cause la conception historique de « l'œuvre de l'esprit ». Son histoire tourmentée révèle que la notion a trop longtemps été limitée aux seules œuvres « immatérielles », à savoir les œuvres littéraires, musicales et théâtrales. De là est né un régime de droit d'auteur adapté à la seule *propriété littéraire*. Il a fallu deux siècles d'évolutions sociales et juridiques pour que celle-ci soit décalquée sur la *propriété artistique*. Le droit d'exposition marque ainsi le passage des œuvres graphiques et plastiques à un nouveau mode de communication, une nouvelle valeur d'exploitation, une nouvelle « vie ». De là doit-on en déduire que la notion d'œuvre de l'esprit est indifférente à la nature de la chose créée. Matérielle ou immatérielle, elle n'en est pas moins le fruit d'une création personnelle.

Harmonisateur, le droit d'exposition vient conforter la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle. Il constitue une nouvelle étape de cette *summa divisio* classique, qui ne cesse d'évoluer au gré des forces sociales. La lutte pour le droit d'auteur se trouve fortifiée d'une nouvelle conquête. Loin de réduire le droit de propriété du droit commun, elle en révèle au contraire toute la richesse, si l'on adopte une acception plus large. Ainsi la propriété d'une même œuvre peut être divisée entre deux propriétaires, investis chacun de prérogatives portant sur des utilités distinctes de la chose. Cette division révisée exige de revoir le sens des termes *propriété corporelle* et *propriété incorporelle*.

Perturbateur, le droit d'exposition vient remettre en cause l'objet du droit de propriété *incorporelle*. L'œuvre de l'esprit n'est pas une notion unique mais recouvre des réalités de multiples natures. Dès lors, le droit d'auteur est indifférent à la nature de l'œuvre. Il faudrait dès lors admettre qu'il s'applique à un objet corporel, ce qui viderait de sens la distinction des propriétés. Mais celle-ci ne consiste nullement en une distinction de la matière et de l'esprit. Il ne peut s'agir que d'une distinction des droits de propriété. Le véritable objet de la propriété incorporelle est tout autre ; il s'agit d'une utilité de l'œuvre : sa communication au public. Ainsi se départage les pouvoirs de chaque propriétaire.

Perturbateur, le droit d'exposition suppose d'abolir la confusion classique entre le droit et l'objet du droit. L'objet est unique ; il est corporel. Les propriétés sont multiples ; elles sont incorporelles. L'une porte sur l'usage, la jouissance et la disposition privés de l'œuvre ; l'autre sur l'usage, la jouissance et la disposition publique. L'artiste est investi des deux propriétés dès la création de l'œuvre. La cession de l'une n'emporte pas celle de l'autre.

En se dessaisissant de l'œuvre, il se dessaisit d'un droit réel sur celle-ci, limité à un usage privé. Il en conserve la propriété dite publique, qui lui permet d'autoriser ou d'interdire la reproduction ou la représentation de l'objet. Le droit d'exposition est le témoin incontestable de cette distinction, puisque son exercice mobilisera un objet corporel. Ce même objet est frappé d'un autre droit de propriété, conférant d'autres prérogatives à son titulaire. C'est bien pourquoi la distinction entre le « support matériel » et « l'œuvre de l'esprit » nous paraît devoir être abolie.

Perturbateur, le droit d'exposition l'est encore car il remet en cause la distinction du droit moral et du droit patrimonial. L'étude de la jurisprudence a démontré que ces deux prérogatives, bien que dégagées à des époques distinctes, n'en sont pas moins indissociables. Le respect, la paternité, la divulgation et le repentir sont nécessairement mis en cause lors de l'exposition de l'œuvre. Or, celle-ci n'est que le fruit de l'exercice du droit de propriété de l'auteur sur la communication de sa création. L'exercice du droit moral et celui du droit patrimonial sont donc nécessairement concomitants. Le Code de la propriété intellectuelle mêle dans diverses dispositions des intérêts relevant des deux prérogatives, ce qui révèle leur unicité. Le droit de destination nous apparaît ainsi comme la meilleure expression de cette unicité, et le droit d'exposition l'illustre à merveille en s'appliquant à un objet corporel.

Harmonisateur, le droit d'exposition l'est définitivement car il établit de nouvelles bases pour la compréhension du droit d'auteur. Il est l'expression d'un droit de propriété unique portant sur l'utilité d'une création personnelle. Son histoire a encore permis de le démontrer, en révélant l'inutilité des distinctions entre reproduction et représentation, puis entre exécution publique, présentation publique, ... L'utilité qui est cœur du droit d'auteur est la communication de l'œuvre par tous procédés. L'exposition en constitue seulement le mode le plus élémentaire qui soit. « *Regarder l'œuvre, c'est l'utiliser au sens du droit d'auteur* »¹⁴⁰⁸.

Les bouleversements induits par le droit d'exposition supposent de réexaminer avec plus d'acuité les fondements du droit d'auteur, afin d'en déterminer la nature juridique.

¹⁴⁰⁸ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 25 ; voir également : [Anonyme], « Droit d'auteur et droit de propriété », *op. cit.*, pp. 75-76 (« l'exemplaire original d'une œuvre des arts figuratifs [...] représente quelque chose d'unique : nous nous trouvons en présence d'une création intellectuelle dont les éléments agissent sous nos yeux de façon immédiate. ») ;

DEUXIÈME PARTIE

**LA QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION DES
ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES**

« On veut d'abord le résultat, on trouve le principe après ; telle est la genèse de toute construction juridique »¹⁴⁰⁹. Ainsi en va-t-il du droit d'exposition.

332 - Le droit d'exposition, un droit subjectif - Comme tout droit d'auteur¹⁴¹⁰, nous savons qu'il est un droit subjectif garanti par le droit objectif, un « *pouvoir de volonté reconnu à un particulier par l'ordre juridique pour la satisfaction d'un intérêt humain* »¹⁴¹¹.

Tout droit subjectif donne à son titulaire la possibilité de choisir entre plusieurs partis¹⁴¹². En cela, le droit d'exposition permet à l'auteur d'autoriser ou d'interdire l'exposition de son œuvre. Il peut également assortir son autorisation d'une rémunération, comme il peut l'émettre à titre gratuit. Ce constat ne pose aucune difficulté d'appréciation, s'agissant d'une *summa divisio* classique. Sa définition, calquée sur un modèle comme celui du *Vocabulaire juridique* de Gérard Cornu¹⁴¹³, pourrait être la suivante : prérogative individuelle reconnue et sanctionnée par le droit objectif (l'article L 122-2 CPI) qui permet à son titulaire d'exposer, d'exiger ou d'interdire l'exposition de son œuvre dans son propre intérêt.

Une fois cette première qualification acquise, il importe de savoir où situer le droit d'exposition selon que l'on distingue les droits en fonction de leur objet (droit réel, droit personnel, droit de la personnalité) ou selon qu'on les distingue en fonction de leur utilité (droit patrimonial, droit extrapatrimonial). Le droit d'exposition peut être perçu comme un élément du droit de l'auteur ou bien comme l'expression même de ce droit. Mais cela ne nous renseigne pas suffisamment sur la nature même du droit d'exposition. Un travail de qualification juridique est nécessaire pour cerner celle-ci¹⁴¹⁴, ce qui suppose de confronter le droit d'exposition aux différentes conceptions doctrinales du droit d'auteur.

333 - La pluralité des courants doctrinaux - La pluralité des courants s'explique par la difficulté à cerner le fondement du droit d'auteur¹⁴¹⁵.

¹⁴⁰⁹ SALEILLES R., *De la personnalité juridique*, *op. cit.*, pp. 45-46 ;

¹⁴¹⁰ ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 23 ;

¹⁴¹¹ MICHAELIDES-NOUAROS G., « L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *op. cit.*, p. 223 ; voir également : DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 2 ;

¹⁴¹² AUBRY C. et RAU C., *Droit civil français*, T. II, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 8 ; DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 91 ; ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, pp. 129-130 (« La prérogative, constituant un avantage dont le titulaire peut normalement disposer, comporte aussi la possibilité d'une renonciation. ») ;

¹⁴¹³ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 334 ;

¹⁴¹⁴ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 746 (« I (théorie gén.) Opération intellectuelle d'analyse juridique, outil essentiel de la pensée juridique, consistant à prendre en considération l'élément qu'il s'agit de qualifier (fait brut, acte, règle,...) et à le faire entrer dans une catégorie juridique préexistante (d'où résulte, par rattachement, le régime juridique qui lui est applicable) en reconnaissant en lui les caractéristiques essentielles de la catégorie de rattachement. Opération de l'esprit consistant à revêtir une donnée concrète de la qualité qui détermine son régime et ses conséquences juridiques, en le rattachant, par nature, à la catégorie abstraite dont il possède les critères distinctifs. ») ;

¹⁴¹⁵ ZOLLINGER A., *op. cit.*, p. 55 ;

Il s'agira pour certains de reconnaître à l'auteur une récompense pour son travail créatif en même temps que lui assurer une incitation à créer davantage. Pour d'autres, le droit d'auteur protège la personnalité de l'auteur, l'œuvre ne constituant qu'un prolongement de celle-ci. Cette dualité apparaît également au niveau des textes protecteurs des droits fondamentaux, le droit d'auteur y faisant l'objet de qualifications différentes selon les dispositifs en cause. De ces fondements, théoriquement distincts, mais réunis en matière de droit d'auteur, sont nés plusieurs courants de la doctrine ayant tenté de qualifier juridiquement le droit d'auteur. Il en résulte une certaine diversité de théories, toutes plus ou moins opposées, mais partageant toutes des éléments en commun. « *En deux siècles, le droit d'auteur s'est vu qualifié de droit de propriété, de droit sui generis, de droit de la personnalité, de droit de clientèle, de droit dualiste, "sorte de Janus juridique"* [l'expression est de Nerson, ndlr], *oscillant entre patrimonialité et extra-patrimonialité, sans d'ailleurs que le choix de l'une ou de l'autre de ces qualifications évince les autres et emporte la conviction* »¹⁴¹⁶. Ces considérations révèlent l'ambiguïté du droit d'auteur. Propriété et personnalité sont tour à tour distinctes ou réunies, l'une primant parfois sur l'autre. S'ajoute à cela un rapport souvent ambigu à l'égard du droit de propriété de l'objet matériel, que l'on estime d'une autre nature que le droit d'auteur. Cette ambivalence est accrue en matière artistique par la présence d'une chose corporelle. Les recherches des dernières années mettent en évidence la spécificité des œuvres d'art corporelles à l'égard du droit d'auteur. La question de leur nature est mise en cause au regard des théories classiques et modernes de la propriété.

Caractérisées par la matérialité, ces œuvres se prêtent difficilement à une appréhension simultanée par deux droits subjectifs, spécialement si ceux-ci sont qualifiés de « droits de propriété ». Le droit de propriété incorporelle l'emporte bien souvent sur le droit de propriété de l'objet matériel¹⁴¹⁷. Choses empreintes de subjectivité, elles ne peuvent faire l'objet que d'une propriété spéciale, nécessitant la conciliation des intérêts de chaque propriétaire¹⁴¹⁸.

334 - Le droit d'exposition, la propriété corporelle et la propriété incorporelle - La distinction entre le droit de propriété corporelle et le droit de propriété incorporelle se trouve ainsi mise en question.

Cette division fondamentale du droit d'auteur est remise en cause par le droit d'exposition, dont l'objet est éminemment matériel, sauf à admettre une conception rénovée de la propriété incorporelle. Ce droit bouscule les classifications traditionnelles et renouvelle les problématiques liées à la nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques. La première partie a permis de mettre en relief les sources de cette difficulté. L'exercice du droit d'exposition, tant sur le plan moral que sur le plan patrimonial, heurtera de plein fouet le droit de propriété corporelle de l'œuvre. Expression historique du premier droit de l'auteur, celui de vendre sa création, ce droit peut à son tour contrarier l'exercice du droit de propriété

¹⁴¹⁶ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, op. cit., p. 40 ;

¹⁴¹⁷ GINSBURG J. C., « Droit d'auteur et support matériel de l'œuvre d'art en droit comparé et en droit international privé », *ibid.* ;

¹⁴¹⁸ PIERROUX E., op. cit., 686p. ;

incorporelle puisque les deux porteront sur le même objet. C'est là l'une des difficultés majeures des œuvres graphiques et plastiques, provenant de leur nature matérielle¹⁴¹⁹.

La définition de cette propriété nécessite d'appréhender les différentes qualifications du droit d'auteur et de les appliquer au droit d'exposition. La nature de ce dernier induira nécessairement son régime juridique, et permettra de rechercher des solutions aux problèmes pratiques que pose le droit d'exposition. Ceux-ci apparaissent tant au niveau du droit des biens, notamment à travers la portée du droit de propriété de l'objet matériel et ses liens avec les exceptions au droit d'auteur, que du droit des obligations, à travers les liens que peuvent entretenir la cession de l'objet corporel et celle du droit de communiquer l'œuvre, dont le droit d'exposition est une expression des plus emblématiques.

335 - Un certain nombre de qualifications se révéleront inadaptées, du fait de la corporalité de l'objet. C'est là que la dimension personaliste a peut-être été trop poussée à son comble. Elle aboutit en effet à une alternative intenable : soit considérer l'œuvre comme un élément de la personnalité de l'auteur, ce qui est impossible pour un objet corporel distinct de la personne ; soit traiter l'œuvre comme une chose « immatérielle » distincte du support, ce qui en fait un bien incorporel, mais ne peut non plus être soutenu pour les œuvres graphiques et plastiques. Ces conceptions sont d'autant plus facilement admises qu'elles prennent appui sur un courant philosophique et religieux multi-séculaire, dont l'influence a été déterminante sur la construction du droit d'auteur. Appliquées tant bien que mal aux œuvres graphiques et plastiques, le droit d'exposition vient révéler leurs limites, mais aussi leur intérêt, chacune ayant perçu un aspect essentiel de la propriété incorporelle de l'auteur (Titre premier).

La définition de cette propriété nécessite d'être reprise à l'aune du droit d'exposition. Ayant établi que l'objet du droit d'auteur puisse être une chose corporelle, il importera de déterminer le sens exact des notions de « bien », « bien corporel » et « bien incorporel ». Une telle analyse ne peut être menée que par référence aux conceptions classique et moderne de la propriété et du bien. L'assimilation du droit d'exposition au droit de propriété s'avèrera ainsi impossible, la qualification ne pouvant survivre au-delà de l'aliénation de l'objet corporel.

L'expression « propriété incorporelle » devra alors être entendue dans un sens strict comme la propriété d'un droit, constitutif d'un bien incorporel. Ce droit n'est autre que le droit d'auteur, dont l'objet est la communication publique de l'œuvre, le droit d'exposition n'en étant qu'une expression. Cette propriété est ainsi caractérisée par l'expression de la personnalité de l'artiste dans la jouissance et la disposition de ce bien (Titre second).

¹⁴¹⁹ BONDIA ROMAN F., *op. cit.*, pp. 36-40 (« La propriété intellectuelle de l'artiste et celle ordinaire de l'acheteur reposent donc sur une même chose matérielle et juridique, l'original [ou une copie, ndlr] de l'œuvre, ce qui implique [...] un affrontement entre les deux propriétés, tantôt relativement à la disponibilité de la chose (qui comprend l'œuvre ou le bien immatériel) tantôt relativement à l'exercice des droits (d'auteur et de propriété) qui coexistent en elle. ») ; GINSBURG J. C., « Droit d'auteur et support matériel de l'œuvre d'art en droit comparé et en droit international privé », *op. cit.*, p. 246 ;

TITRE PREMIER

LA NATURE CORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, SOURCE DE LA DIFFICILE QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION

« *L'œuvre d'art originale [...] peut bien être popularisée par la reproduction ; elle demeure, dans sa matérialité, un objet du droit d'auteur* »¹⁴²⁰.

336 - La nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques inverse la problématique tenant à l'appropriation des œuvres de l'esprit. Ces dernières étant considérées comme immatérielles, la doctrine eut à imaginer certains assouplissements, corrections ou « métamorphoses » pour assurer l'application du droit de propriété¹⁴²¹, alors que son acception traditionnelle, qui se limite aux seules choses corporelles, semblait inadaptée à ces « nouvelles » réalités¹⁴²². Cet ajustement a suscité deux types de réactions dans la doctrine.

D'une part, les plus fervents partisans du droit de propriété ont accepté de sacrifier le faisceau de prérogatives constitutif du droit de propriété pour n'en retenir que l'essence. Cette réécriture permettait ainsi d'appréhender la pluralité des modèles élaborés par le législateur pour les réalités dites immatérielles¹⁴²³. Elle permettrait de tenir compte de leur ubiquité et de leur insaisissabilité, qui rendent difficile l'appropriation exclusive au profit d'une seule personne¹⁴²⁴. Cette vision impliquerait l'existence de plusieurs droits de propriété, dont le contenu et la portée pouvaient varier en fonction de l'objet. La théorisation de l'œuvre de l'esprit comme entité immatérielle permettait d'exclure l'existence de propriétés simultanées d'un même objet telle que le connaissait l'Ancien régime, modèle aboli par la rupture révolutionnaire¹⁴²⁵. Un tel « sacrifice » du droit de propriété conçu par l'article 544 du Code

¹⁴²⁰ [Anonyme], « Droit d'auteur et droit de propriété », *op. cit.*, p. 76 ;

¹⁴²¹ GUTMANN D., *op. cit.*, pp. 65-78 ; voir également : BATIFFOL H., « Problèmes contemporains de la notion de biens », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, p. 10 ; BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *La propriété*, Travaux de l'association Henri Capitant des amis de la culture juridique française, T. LIII, Paris, 2006, p. 207 ; MARTY G. et RAYNARD P., *op. cit.*, pp. 3-4 ; REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, pp. 273-285 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 93 ;

¹⁴²² ALMA-DELETTRE, « La nature juridique des droits de propriété intellectuelle », *op. cit.*, pp. 26-27 ; BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, pp. 212-215 ; BERLIOZ P., *La notion de bien*, LGDJ, Paris, 2007, pp. 92-113 ;

¹⁴²³ GUTMANN D., *op. cit.*, p. 72 ; voir également : BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 219 ; BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 201 (« La propriété des choses incorporelles n'est pas une propriété affaiblie, mais une propriété réduite à ce qui est considéré comme l'essentiel : la disposition d'une valeur. Ainsi, pour s'appliquer aussi bien aux choses corporelles qu'aux choses incorporelles, la propriété se trouve ramenée à son plus petit dénominateur commun. ») ;

¹⁴²⁴ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 95-96 ;

¹⁴²⁵ GUTMANN D., *op. cit.*, pp. 73-75 ;

civil ne pouvait emporter l'adhésion unanime de la doctrine. Comme nous l'avons vu dans la première partie, c'est en réaction à cet ajustement que sont nées les doctrines personaliste, intellectualiste puis dualiste. Dans leur forme la plus « pure », ces conceptions se fondaient sur le fait que l'œuvre de l'esprit, « entité immatérielle », ne pouvait être appréhendée par un droit de propriété. L'emploi du terme « propriété » finit quand même par s'imposer, notamment au sein de la doctrine dualiste, qui finit elle aussi par en admettre les aménagements.

Ces derniers, conçus pour la *propriété littéraire*, devraient donc être étendus à la *propriété artistique*¹⁴²⁶, afin de cerner la nature juridique du droit d'exposition. Or, c'est à ce niveau que les principes dégagés pour appréhender les « réalités immatérielles » sont remis en cause, du fait du caractère inséparable du *corpus mechanicum* et du *corpus mysticum* des œuvres graphiques et plastiques¹⁴²⁷. Si le droit d'exposition fut historiquement rattaché au droit de propriété corporelle, c'est bien parce qu'il induit un rapport direct entre son titulaire et son objet. Il est incontestable que l'artiste auteur est maintenant le sujet de ce droit. Dès lors, peut-on encore qualifier le droit d'auteur de « droit de propriété incorporelle » ?

337 - L'adaptation nécessaire du droit d'auteur aux réalités corporelles - L'appréhension de l'objet pose de sérieuses difficultés. Celles-ci ont déjà été évoquées au titre de notre étude historique. Il importera désormais de les examiner de façon plus objective et théorique, notre but étant de dénoncer le mythe de l'œuvre de l'esprit conçue comme une entité immatérielle.

La prééminence du calque de la *propriété littéraire*, plus adaptée à cette conception, doit définitivement être rejetée. Nous considérons en effet que l'exercice même du droit d'auteur procède de choses corporelles¹⁴²⁸. Leur utilité pourra varier en fonction de la nature de la création, mais le recours à un support physique reste nécessaire, celui-ci étant « *tout à la fois le moyen de diffusion de l'œuvre et celui de sa réservation* »¹⁴²⁹. Il en va particulièrement du droit d'exposition, qui permet à l'auteur de réserver ou de diffuser publiquement le support corporel de son œuvre. Les œuvres graphiques et plastiques doivent dès lors être considérées comme des choses corporelles, même si la portée de leur appréhension par le droit d'auteur pourra être variable.

¹⁴²⁶ TERRÉ F. et SIMLER P., *Droit civil – Les biens*, 8^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2010, p. 49 (« Même si les créations de l'esprit se sont coulées dans les conduits classiques de la propriété, cela n'a pas été sans de multiples aménagements. A cet égard, ce qui est vrai de la propriété littéraire l'est encore plus de la propriété artistique, spécialement en raison de l'importance de l'objet d'art. ») ;

¹⁴²⁷ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, p. 80 et p. 104 ;

¹⁴²⁸ MARTIN D. R., « Du corporel », *D.*, 2004, Chronique, p. 2286 (« le droit subjectif peut entretenir avec le corporel un rapport de connexité au point d'en dériver par une sorte de conception gémellaire. La propriété littéraire et artistique en offre une bonne illustration. Où l'on voit que l'œuvre et le droit de son auteur sur sa création originale s'enfantent de concert : chaque alliance de mots dans une phrase, ou combinaison de touches sur une toile, ou jeu de notes sur une partition en scelle l'exclusivité au bénéfice de l'artiste. Son droit subjectif naît au fur et à mesure de l'ouvrage qui en fournit tout à la fois le titre, le socle et la preuve : comme par effet de miroir, il procède, mot à mot, du fil de l'écriture qu'il enrobe de transcendance juridique. ») ;

¹⁴²⁹ MALLET-POUJOL N., « Naissance extraordinaire des droits de propriété intellectuelle », in BRUGUIÈRE J.-M., MALLET-POUJOL N. et ROBIN A., *Propriété intellectuelle et droit commun*, PUAM, Aix-en-Provence, 2007, p. 21 ;

Ce constat amène à rejeter toutes les conceptions inadaptées à cette catégorie d'objets. Les courants de la doctrine fondés sur le caractère immatériel de l'œuvre de l'esprit seront principalement visés. Il est nécessaire de les examiner un par un, non seulement pour comprendre en quoi ils se révèlent inadaptés, mais aussi quel est l'intérêt qu'ils représentent pour la qualification du droit d'exposition. Nous ne saurions en effet faire une totale abstraction des principales théories avancées, chacune ayant certainement une part de vérité (chapitre second).

Une telle analyse nécessite toutefois un minimum de démonstration, d'autant que la nature de l'objet du droit d'exposition doit également être définie. Notre but est ici de démontrer que les œuvres graphiques et plastiques sont nécessairement et indiscutablement des choses corporelles, sans que cela fasse obstacle à une appréhension directe par le droit d'auteur. Cette étape est nécessaire pour se départir de la distinction classique entre l'œuvre et le support (Chapitre premier).

CHAPITRE PREMIER

LA POSITION DU PROBLÈME NAISSANT DE L'OBJET DU DROIT D'EXPOSITION : L'ŒUVRE DE L'ESPRIT COMME CHOSE CORPORELLE

338 - Le droit d'exposition vient bouleverser le schéma communément accepté de la propriété littéraire et artistique. Il démontre en effet que le droit d'auteur peut s'appliquer à un objet corporel constitutif de l'œuvre, les créations graphiques et plastiques étant par nature des choses corporelles.

Certes, il serait possible d'affirmer que toutes les œuvres de l'esprit procèdent d'un support matériel. L'usage de celui-ci est nécessaire pour accéder à l'œuvre. Mais, à la différence des créations littéraires, musicales ou dramatiques, les œuvres graphiques et plastiques s'incorporent complètement à ce support. Celui-ci n'a pas qu'un rôle fonctionnel ; il est également substantiel, car il porte en lui-même la substance de l'œuvre. Une fois encore, cette spécificité n'a pu apparaître que tardivement, avec le droit d'exposition. Le droit d'auteur s'est historiquement attaché à la communication d'œuvres dont les supports étaient fonctionnels. Ainsi, comme le disait Françon, d'une partition musicale ; celle-ci ne représente rien pour le public, mais elle est nécessaire pour représenter la musique¹⁴³⁰. L'idée était admissible pour les œuvres graphiques et plastiques tant qu'il s'agissait de reproduction ou de représentation technique, comme la télédiffusion, si ce n'est que le mode de communication était lui-même fonctionnel. C'est grâce à cela que la fiction de la distinction entre l'œuvre et le support était en apparence applicable. L'exposition des graphiques et plastiques nous ramène à la stricte corporalité, tant dans l'appréhension de l'objet que dans sa communication. L'œuvre exposée est en contact direct avec le public. Elle a été disposée de façon à ce que celui-ci puisse en jouir intellectuellement, en un lieu donné et un moment donné. Pour cela, l'œuvre a été appréhendée et communiquée dans sa corporalité. Celle-ci est donc un élément caractéristique, tant des œuvres que de l'exposition.

Un travail de définition et de qualification est de ce fait nécessaire. Nous laisserons de côté le terme « droit », qui constitue l'autre objet de la thèse, pour nous concentrer sur les termes « exposition », « œuvres », « graphiques » et « plastiques ». Il suffit de s'en remettre à ces définitions pour constater l'évidente corporalité des œuvres artistiques (section 1).

La qualification juridique de celles-ci sera dès lors très simple : il s'agit de choses corporelles, plus encore de « biens » corporels, si elles font l'objet d'un droit (de propriété). L'idée n'est absolument pas à contre-courant du droit positif, ni de la jurisprudence. En effet, l'exégèse du Code de la propriété intellectuelle ne permet nullement d'en tirer une quelconque

¹⁴³⁰ FRANÇON A., *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, op. cit., p. 214 ;

conception de l'œuvre comme entité immatérielle. Au contraire, la généralité des termes employés permet d'y ranger des créations de nature corporelle (section 2).

SECTION 1 – L'EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, UN ACTE ESSENTIELLEMENT MATÉRIEL PAR SA DÉFINITION

339 - Définition des termes « exposition des œuvres graphiques et plastiques » - Le travail auquel nous allons procéder revient sur la définition des termes du sujet de la présente thèse. Le choix des termes revêt en effet une grande importance pour la compréhension des dispositions normatives.

D'emblée, il nous faut relever que l'expression « droit d'exposition » ne reprend pas la terminologie légale et jurisprudentielle. Quant à l'expression « œuvre graphique et plastique », il ne s'agit que d'un regroupement de différentes catégories, dont le point commun est de procéder d'une action éminemment matérielle. Le Code distingue en effet un grand nombre de créations pouvant faire l'objet d'une exposition. Il eut été plus exact de parler de « droit de présentation publique », sans même mentionner les catégories d'œuvres qui sont visées par ce mode de représentation. Inversement, si l'on se concentrait sur celles-ci, on emploierait l'expression de « droit de représentation des œuvres graphiques et plastiques », ce qui donne une force symbolique plus forte tout en ayant l'avantage d'être juridiquement exact. C'est essentiellement pour des motifs d'efficacité et d'exactitude que nous avons opté pour l'expression « exposition des œuvres graphiques et plastiques ». Les insuffisances des dispositions légales détourneraient des termes « représentation » et « présentation ». Il en est de même pour le regroupement des « œuvres graphiques et plastiques ». De plus, la démarche ne nous semble pas inopportune, alors que la doctrine emploie elle-même des termes et expressions qui ne relèvent nullement du droit positif. Par exemple, on ne trouve nullement de « droit de destination » dans les dispositions du Code de la propriété intellectuelle ; la conceptualisation de ce droit se fonde pourtant sur celles-ci. Ajoutons que l'existence même du droit de destination est débattue, ce qui n'est pas le cas du droit d'exposition. Enfin, la doctrine elle-même a pu employer les termes « exposition publique » pour désigner l'objet de ce droit, à concurrence avec « présentation » et « monstration ». Nous nous sentons donc libre d'employer toute terminologie qui semble adéquate, indépendamment des termes légaux. La validité de notre choix peut être mise en lumière à l'aide de la définition des termes susmentionnés.

Les termes juridiques étant avant tout dotés de sens dans le langage commun, nous examinerons successivement la définition générale des termes « exposition des œuvres graphiques et plastiques » (§ 1), avant d'approfondir leur définition juridique (§ 2).

§ 1. LA DÉFINITION GÉNÉRALE DES TERMES « EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES »

340 - L'importance du sens - Toute norme juridique est exprimée dans une langue déterminée. Les mots qui la composent revêtent un sens bien précis.

Celui-ci peut cependant varier selon les lieux, les époques, les personnes. Il peut encore varier entre le langage courant et le langage juridique. Le juriste ne peut ignorer toutes ces nuances, il ne peut ignorer qu'une grande partie des termes juridiques sont issus du langage commun, qu'ils aient ou non la même signification dans le langage du droit¹⁴³¹. Connaître les différents sens d'un mot, c'est chercher à comprendre la norme qui l'emploie. Le terme « droit » lui-même revêt différentes significations. Mais il nous faut aussi connaître l'objet auquel il va s'appliquer, l'acte qui est emparé par l'ordre juridique.

La définition des termes que nous employons doit donc être établie déjà dans sa dimension commune. Nous examinerons donc successivement les mots suivants : « exposition » (A), « œuvre » (B), « graphique » et « plastique » (C).

A. « EXPOSITION » : UN TERME POLYSÉMIQUE POUR DES IDÉES COMMUNES

341 - Les racines antiques du terme « exposition » - Le terme « exposition remonte au grec ancien et au latin, avec une signification relativement invariable.

La racine latine provient précisément du nom commun *expositio* et du verbe *expono*¹⁴³². Quant au grec ancien, il s'agit du nom *ἐκθεσις* et du verbe *ἐκτίθημι*¹⁴³³. Dans un cas comme, dans l'autre, les termes désignent le fait de « mettre » ou « abandonner » « au dehors », « mettre en vue », « expliquer en détails ». L'abandon d'enfant, longtemps considéré comme un délit, y occupe une place prépondérante, ce sens étant finalement tombé en désuétude. Deux sens originels sont donc attestés : d'une part, « explication, présentation », sans distinguer entre l'aspect intellectuel et l'aspect physique ; d'autre part, « abandon (d'un enfant) »¹⁴³⁴. Ces sens sont à corrélater avec ceux du verbe exposer, tiré du latin *exponere*, où l'on trouve la distinction entre « mettre à la vue de » et « présenter, expliquer », en plus de « mettre à la merci de »¹⁴³⁵. Les deux termes, « exposition » et « exposer », connaîtront sur cette base un usage évolutif et parallèle, s'enrichissant de valeurs étymologiques diverses, jusqu'à déboucher sur leurs sens actuels, spécialement celui que l'on

¹⁴³¹ Sur l'ensemble de ces notions : ATIAS C., *Épistémologie juridique*, Dalloz, 1^{ère} éd., Paris, 2002, pp. 84-93 ;

¹⁴³² *Le Grand Gaffiot – Dictionnaire latin-français*, Nouvelle édition revue et augmentée, Hachette, Paris, 2000, p. 638 ;

¹⁴³³ BAILLY A. et EGGER E., *Dictionnaire grec-français*, Hachette, Paris, 2000 (éd. revue par L. SECHAN et P. CHANTRAINE), p. 616 et p. 632 ;

¹⁴³⁴ REY A. (ss la dir.), *Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 3^{ème} éd., Paris, 2000, p. 819 ;

¹⁴³⁵ *ibid.* ;

peut résumer comme « la mise en vue physique et volontaire d'objets », qu'il s'agisse de l'action même ou du lieu où elle se déroule. C'est celui que nous retiendrons pour définir le terme « exposition ».

342 - L'absence d'intermédiaire de l'« exposition » - Le terme répond actuellement à deux significations principales : d'une part, une action ou un état physique ; d'autre part, une action ou un état intellectuel. Le premier sens semble être le plus employé.

Le *Grand Larousse Universel* en fait état, à travers de nombreuses illustrations, classées en neuf catégories : sept font référence à la première signification, une traite de la seconde et une se situe entre les deux¹⁴³⁶. La première signification recouvre les acceptions suivantes : le fait de mettre en vue un bien ou une personne pour différentes raisons¹⁴³⁷ ; l'état même des biens ou personnes qui sont exposés ; le lieu où est effectué cette mise en vue ; la soumission à certains éléments physiques (le froid, le soleil,...). Dans ce sens-là, l'exposition correspond à la situation particulière d'un sujet ou d'un objet, généralement immobile ou mu par une action extérieure, mis en contact avec un élément extrinsèque physique (la vue, la lumière,...) ou intellectuel (« la critique », les commentaires,...) à des fins particulières¹⁴³⁸. La seconde signification correspond à l'expression d'une idée, une notion, une doctrine, effectuée par écrit ou oralement ; il s'agit également de l'action par laquelle cette idée est exprimée. Enfin, le sens commun aux deux significations précédemment distinguées correspond à l'état d'une personne ou d'un bien qui est influencé par un élément extérieur, physique ou intellectuel ; l'élément en cause modifie de plus l'état du bien (exposition au froid) ou le comportement de la personne (influence d'un tiers, d'une doctrine) qui y est exposé.

Ces différentes acceptions sont généralement admises par la plupart des dictionnaires, de façon plus ou moins approfondie. Le *Robert*, par exemple, les reprend mais en six catégories¹⁴³⁹. Un point commun les réunit toutes : que l'exposition soit physique ou intellectuelle, qu'elle soit volontaire ou involontaire, qu'elle modifie ou non l'état de ce qui est exposé, il y a toujours l'idée d'une « mise en contact » immédiate avec un élément extérieur. Cet élément est le plus souvent le regard, la vue, mais peut aussi être palpable ou totalement immatériel. L'absence d'intermédiaire est donc un élément fondamental du terme *exposition* ; cette considération n'est pas sans conséquence pour le droit d'exposition.

343 - L'assimilation de l'« exposition » à d'autres modes d'expression artistique - Le *Larousse* ajoute un certain nombre d'exemples où le terme est employé d'une certaine façon. Les Expositions universelles y occupent une large place, mais également les expositions

¹⁴³⁶ *Grand Larousse Universel*, éd. Larousse, Paris, 1995, pp. 4075-4076 ;

¹⁴³⁷ En distinguant l'exposition en général, l'exposition d'une œuvre, l'exposition d'objets destinés à la vente, la mise en vente même de ces objets ;

¹⁴³⁸ Le terme a d'ailleurs dérivé pour désigner la luminosité en matière photographique ; ainsi parle-t-on d'une photographie « sur-exposée ou « sous-exposée » ;

¹⁴³⁹ *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, éd. Robert, 40^{ème} éd., Paris, 2007, pp. 985-986 ;

artistiques, dont un historique superficiel est dressé. Enfin, il est aussi fait mention d'utilisations plus anciennes du terme, quasiment tombées en désuétude.

Celles-ci sont à rapprocher d'un autre dictionnaire de la langue française, bien plus classique, bien plus ancien : le *Dictionnaire de la Langue Française* d'Émile Littré¹⁴⁴⁰. L'avantage qu'offre le Littré est de nous donner un « instantané » du sens des termes au XIX^{ème} siècle, le tout agrémenté de références tirées de la littérature. Sur le mot « exposition », neuf sens différents sont à nouveau distingués. L'acception qui déterminait un rapport d'influence y est toutefois absente ; on la retrouve sous le visa du verbe « exposer », qui est plus propre à être employé s'agissant d'une action. Autrement, nous retrouvons sensiblement les mêmes que ceux qui viennent d'être évoqués. En ce qui concerne l'aspect physique, nous pouvons relever les acceptions suivantes : « *l'action d'exposer aux regards ; l'état de la chose exposée, mise en vue* », pouvant se superposer au lieu où la mise en vue est effectuée, comme c'est le cas avec les Expositions Universelles, exemple cité par Littré ; « *manière dont un tableau est placé relativement au point d'où lui vient le jour et au point d'où il doit être vu* » ; « *la peine infamante du carcan ; être condamné à l'exposition* » ; « *direction de la surface d'un terrain, d'un édifice, par rapport aux points cardinaux* ». Pour le point de vue intellectuel, les mêmes conceptions peuvent encore être trouvées : « *récit, narration* » ; « *explication* » ; « *interprétation* ». Ces termes évoquent spontanément à l'esprit un rapprochement entre l'exposition et la conception dynamique de la représentation, que nous avons examinée en détails dans la première partie. Ainsi constate-t-on qu'étymologiquement l'exposition fut assimilée à des modes oraux et gestuels de communication. Cela est logique puisqu'un exposé oral comme une exposition d'œuvres ont pour point commun d'être *directement* communiqués au public. Le juriste n'aura perçu que trop tardivement cette similitude.

Nous pouvons encore relever deux sens particuliers, relégués au rang d'illustrations par le *Larousse* et le *Robert*. D'une part, il s'agit d'un terme précis de littérature, en tant que « *partie d'une œuvre où l'on fait connaître le sujet* », généralement le début. Littré, citant Marmontel, fournit un exemple fort pertinent pour notre étude : « *L'art de l'exposition dramatique consiste à la rendre si naturelle qu'il n'y ait pas même le soupçon de l'art* ». Il suffirait d'ôter l'adjectif « dramatique » pour que l'affirmation soit applicable aux arts graphiques et plastiques, ce qui renforce encore l'assimilation. D'autre part, « l'exposition » s'entendait aussi de « *l'action d'abandonner un enfant sur la voie publique* », sens que connaissaient le grec et le latin. Le terme intégra même le vocabulaire juridique¹⁴⁴¹. Ce sens

¹⁴⁴⁰ LITTRÉ E., *Dictionnaire de la Langue Française*, Encyclopédie Britannica, Versailles, 1994 (réédition), 6809p. ;

¹⁴⁴¹ LITTRÉ E., *op. cit.*, p. 2338 (« exposition : [...] / Terme de droit. [...] L'exposition ne constitue pas par elle-même le crime, il faut qu'il y ait eu délaissement, c'est-à-dire que l'enfant ait été seul et sans surveillance ni secours ») ; voir également : CORNU G., *Vocabulaire juridique, op. cit.*, 7, p. 392 (qui contient une entrée « exposition d'enfant » dont la définition est la suivante : « Espèce de délaissement, aujourd'hui non spécifié par la loi ; fait d'abandonner à la mort ou à la providence, en un lieu propice, en général solitaire, un enfant incapable de se défendre et de subvenir à ses besoins. [...] ») ;

rappelle un autre élément essentiel de l'exposition, à savoir l'absence d'intermédiaire, puisque l'enfant était « exposé », en son corps, à tous les dangers.

Pour la matière artistique, nous retiendrons naturellement le sens qui voit dans l'exposition la mise en vue d'objets aux regards. Mais cela n'est pas encore suffisant, cette signification pouvant elle-même varier selon les points de vue.

344 - Les différents types d'« exposition » - A ce stade, le terme peut encore signifier plusieurs types de mise en vue, déterminés en fonction de la valeur des choses qui en font l'objet, cette valeur étant elle-même variable en fonction de leur nature.

Ainsi peut-on dire qu'il existe quatre grands types d'« exposition », le terme se suffisant à lui-même pour les désigner¹⁴⁴² : l'exposition *symbolique*, vouée à la glorification religieuse ou politique, par le biais d'objets à valeur purement ostentatoire (exposition du Saint Sacrement,...) ; l'exposition *commerciale*, basée sur la valeur marchande des objets, généralement préalable à la vente (toute officine de commerce ou plus précisément les Exposition Universelles, où le terme est entendu comme action et comme lieu) ; l'exposition *documentaire*, assurant une fonction scientifique ou informative (musées, collections présentées à un public,...) ; l'exposition *esthétique*, fondée sur la valeur artistique des objets (œuvres d'art) ; une fois encore, le terme peut être compris à la fois comme le lieu et l'action. De ces quatre sens, qui sont très voisins, un seul pourrait être retenu s'agissant du droit d'exposition. Il s'agit bien sûr du sens *esthétique*, qui est à la fois le plus tardif (enregistré dans le dictionnaire seulement à la fin du XVIII^e siècle, soit près de deux siècles après le sens commercial¹⁴⁴³) mais aussi le plus précis et le plus courant. Mais les différentes formes d'exposition qui ont été évoquées ne sont pas hermétiques et peuvent se mêler au sein d'un même événement. Du point de vue juridique, il n'y aura pas à distinguer en fonction de la nature et la finalité de l'exposition, dès lors que des œuvres originales y sont présentées. C'est là un principe fondamental du droit d'auteur. Simplement, c'est bien la valeur artistique des œuvres qui légitimera l'application du droit d'exposition à leur égard. De ce fait, des expositions symboliques, documentaires ou commerciales pourront donner prise au droit de l'auteur, dès lors que les œuvres y sont présentées pour leur valeur esthétique.

Le dernier type d'exposition recouvre donc tous les autres.

345 - L'« exposition » comme action, comme événement et comme mise en scène - Le terme d'« événement » convient parfaitement pour désigner tant le lieu que l'action de la mise en vue, qui a souvent un caractère temporaire. Ainsi, dans le langage courant, l'« exposition »

¹⁴⁴² *Encyclopaedia Universalis - Corpus n° 9*, Paris, 2002, p. 111 (qui s'attache exclusivement à ce sens du terme « exposition », avec une prépondérance pour le côté artistique) ;

¹⁴⁴³ *ibid.* (même si en vérité les deux sens étaient originellement liés. En effet, tout artiste fabricant d'objets d'art tenait boutique pour présenter et vendre ses créations, comme tout commerçant ; la valeur des œuvres était donc à la fois commerciale et artistique, l'un ne pouvant se définir sans l'autre dans ce domaine. Ce n'est qu'avec le mouvement d'académisation que l'aspect artistique a pris le dessus, et que sont apparues les premières expositions à but exclusivement esthétique. C'est là un élément fondamental de l'étude qui suit, et sur lequel nous réservons de plus amples développements) ;

est le fait de montrer une à plusieurs œuvres d'un artiste, organisé dans un lieu spécialement dédié à cet effet et pour une durée limitée. De plus, s'il existe bien des « expositions permanentes », le langage courant utilisera souvent un autre terme pour les désigner.

Ainsi l'on parlera plus de « musée » ou de « collection », selon que l'on s'attache au lieu ou au propriétaire. Ces termes ne sont toutefois pas exclusifs de « exposition ». Au sens pratique, il ne s'agit que d'une différence de point de vue. Des expositions, entendues au sens strict, sont effectivement organisées au sein de musées. De même, les pièces d'une collection peuvent être prêtées pour des expositions temporaires. Cela nous permet de comprendre le caractère extrêmement précis du terme « exposition », qui s'entend vraiment d'un événement particulier, d'une transmission instantanée des œuvres au public, en un lieu donné et pour une durée donnée. Le terme pourra désigner chacun de ces éléments pris séparément ou évoquer l'ensemble. Ainsi, le simple fait de montrer les œuvres aux regards vaut « exposition » de celles-ci ; le lieu où elles ont été placées est désigné comme « l'exposition » ; l'événement pris abstraitement dans sa durée est aussi désigné de cette façon ; enfin, dans une certaine mesure, l'« exposition » pourra aussi désigner la disposition des œuvres les unes par rapport aux autres. Ce dernier élément peut faire l'objet de discussions terminologiques. Le terme de « muséographie » ou « scénographie » est souvent privilégié pour qualifier les techniques de mise en valeur des œuvres. Celles-ci ont largement varié au cours du temps, reflétant non seulement les évolutions de l'art mais aussi celles de la perception des œuvres¹⁴⁴⁴. Le vocable d'« auteur d'exposition » commence à émerger au sein de la profession pour désigner la personne qui est en charge de la disposition des collections. Cette fonction fait l'objet d'une spécialisation toujours plus poussée¹⁴⁴⁵, que nous ne saurions ignorer aux niveaux juridique¹⁴⁴⁶ mais aussi politique¹⁴⁴⁷, en ce qui concerne les institutions publiques consacrées à l'exposition.

Concernant l'objet du droit d'exposition, c'est le sens de l'action qui doit être retenu, en reprenant les éléments essentiels qui ont été dégagés. Il s'agira de toute mise en contact directe d'œuvres avec le public, à finalité esthétique. Ainsi perçoit-on l'absence d'intermédiaire et l'indifférence à la destination de l'exposition. Toute œuvre qui est offerte à la vue d'un public, déterminé ou indéterminé, doit donc être considérée comme exposée.

Il nous faut maintenant examiner l'objet de cette action, à savoir « les œuvres graphiques et plastiques ».

¹⁴⁴⁴ BERNIER C., *L'art au musée – De l'œuvre à l'institution*, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 55-89 ; MOLLARD C., *L'ingénierie culturelle*, 2^{ème} éd., PUF, coll. Que sais-je ?, 1999, pp. 103-104 (rappelant les attentes même du public, qui ne supporte plus les présentations statiques et figées, mais privilégie davantage les mises en scène dynamiques et modernes, utilisant également les nouvelles technologies) ;

¹⁴⁴⁵ EDELMAN B. et HEINICH N. (ss la dir.), *op. cit.*, pp. 18-42 ;

¹⁴⁴⁶ CA Paris, 1^{ère} Ch., 2 octobre 1997, *op. cit.*, D., 1998, jurisprudence, pp. 312-313, note B. EDELMAN ; RIDA, n° 176, avril 1998, pp. 422-428, obs. A. KEREVER ; CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 394-415 ; DUFOUR B., *op. cit.*, pp.3-85 ;

¹⁴⁴⁷ ABOUDRAR B.-N., *Nous n'irons plus au musée*, Aubier, Paris, 1997, p. 80 (qui relie l'action d'exposer à une finalité d'instruction du public : « A l'origine de la fonction d'instruction, et d'instruction populaire, se trouve l'idée très ancienne selon laquelle l'image serait plus immédiatement accessible que l'écrit, [...]. On prête à l'art, et notamment à la peinture, le pouvoir de "parler de lui-même". L'image passe pour pouvoir se substituer à l'écriture, et le regard à la lecture ») ;

B. LES « ŒUVRES » : OBJETS UNIQUES OU SIMPLES CRÉATIONS ?

346 - Les racines antiques du terme « œuvre » - Le terme « œuvre » est indissociable de la notion de travail. La base latine en atteste parfaitement.

Ainsi le mot latin *opera* est-il à l'origine de « œuvre »¹⁴⁴⁸, et a d'ailleurs été conservé dans d'autres langues, comme l'italien. Ce terme est le pluriel du mot neutre *opus*, encore largement utilisé par élégance, et qui désigne « *le travail, l'ouvrage et surtout le produit concret du travail* »¹⁴⁴⁹. Les mêmes significations peuvent être trouvées dans le grec ancien. Ainsi le terme *ἔργον* pouvait désigner autant une « action », au sens général, qu'un « ouvrage », insistant alors sur la valeur du travail ; de même pouvait-il s'agir du « travail accompli », autrement dit le produit fini, fruit d'une action¹⁴⁵⁰. Une fois encore, l'ambivalence du terme explique la multiplicité des courants dans la doctrine juridique. On sait que Kant, comme tous les personnalistes, considérait l'œuvre comme une action plus qu'un produit. L'idée était bien sûr valable pour les œuvres allographiques. Elle apparaît trop réductrice pour les œuvres autographiques qui, si elles procèdent également d'une action, se caractérisent aussi par l'existence d'un produit fini.

On peut donc dire que le sens du terme « œuvre » a été dévoyé sur ce point, avec les conséquences que l'on connaît.

347 - L'« œuvre », action ou produit de l'action - Dans le langage moderne, une classification des sens peut à nouveau être établie, sur la base des références les plus communes. Ainsi, le terme peut renvoyer soit au moyen soit au résultat d'un même processus.

En tant que moyen, le mot désignera concrètement le travail, l'activité de travailler. Il peut être employé dans un contexte particulier, au sein d'expressions bien précises, pour qualifier une action ou un ensemble d'actions¹⁴⁵¹. L'activité visée peut elle-même être très variable. Le terme est également employé pour désigner le résultat d'un travail ou d'une activité. La définition précise inclut le processus de réalisation préalable : « *résultat sensible d'une action ou d'une série d'actions orientées vers une fin ; ce qui existe du fait d'une création, une production* »¹⁴⁵² ou encore « *résultat du travail, de l'action* »¹⁴⁵³. Le sens ainsi donné est très général et peut désigner le fruit de tout travail. Il est à noter qu'un sens

¹⁴⁴⁸ *Le Grand Gaffiot, op. cit.*, pp. 1095-1096 ;

¹⁴⁴⁹ REY A., *op. cit.*, p. 1462 ;

¹⁴⁵⁰ BAILLY A. et EGGER E., *op. cit.*, pp. 798-799 ;

¹⁴⁵¹ *Le nouveau Petit Robert de la langue française, op. cit.*, pp. 1731-1732 (qui comprend, sous le visa de la première définition, entendue comme « activité, travail », les expressions suivantes : « être à l'œuvre, bois d'œuvre, main-d'œuvre, maître d'œuvre, mise en œuvre » ; le dictionnaire évoque également « l'action humaine jugée au regard de la loi religieuse ou morale ») ; *Grand Larousse Universel – Tome 11, op. cit.*, pp. 7545-7546 (qui ajoute d'autres sens et expressions : « juger à l'œuvre, être l'œuvre de quelqu'un ou quelque chose, faire œuvre de, faire son œuvre ») ;

¹⁴⁵² *Le nouveau Petit Robert de la langue française, ibid.* (avec un grand nombre d'expressions à l'appui, tirées de la littérature) ;

¹⁴⁵³ *Grand Larousse Universel – Tome 11, ibid.* ;

particulier, visé par le *Larousse*, confond l'activité et son résultat : ainsi en est-il lorsque l'on parle d'une « *organisation à but religieux, moral, social, philanthropique* », celle-ci exerçant une activité particulière à des fins concrètes et concrétisées. D'autres sens, plus secondaires, sont recensés par les dictionnaires communs comme « l'œuvre de chair », « le musée de l'œuvre », désignant le musée consacré à l'étude d'un monument historique, ou encore les nombreuses utilisations du terme en matière de construction (gros œuvre, hors œuvre,...). Le *Littré* les reprend en totalité, avec des exemples souvent imagés et plus spécialisés (en joaillerie, en marine,...)¹⁴⁵⁴.

348 - L'« œuvre » comme œuvre d'art - Parmi tous les éléments visés en tant que « résultat du travail », il en est un qui retiendra notre attention : il s'agit bien sûr de l'« œuvre » prise au sens artistique. Cette acception fait l'objet d'une définition spéciale dans la plupart des dictionnaires.

Ainsi pour le *Robert*, il s'agit d'un « *ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur ; production de la propriété littéraire et artistique* »¹⁴⁵⁵. Ce même dictionnaire réserve ensuite une entrée spéciale pour l'expression « œuvre d'art », considérée comme « *l'œuvre qui manifeste la volonté esthétique d'un artiste, qui donne le sentiment de la valeur artistique (beauté, perfection,...)* », et ajoute plusieurs illustrations de l'usage du terme (chef-d'œuvre,...). Le *Larousse* évoque simplement une « *production de l'esprit, du talent ; écrit, tableau, morceau de musique, etc... ou ensemble des productions d'un écrivain, d'un artiste* ». En revanche, le *Littré* retient une « option » surprenante. En effet, aucune définition générale n'est donnée sur l'œuvre en tant que création artistique. Mais c'est avec force détails que sont exposés des sens spéciaux du terme utilisé en matière artistique. Ainsi distingue-t-il : l'œuvre au féminin, comme « *composition [musicale] prise en elle-même* » ; l'œuvre au masculin, qui sert à désigner « *l'ordre chronologique dans lequel ont été publiées les productions d'un compositeur* », ou l'ensemble des « *ouvrages produits par un artiste* ». Une entrée est réservée à l'œuvre en tant que « *productions en vers ou en prose considérées relativement à l'auteur* ». De même, un renvoi spécial est fait au terme « *chef-d'œuvre* ». La plupart des illustrations évoquent la musique, la poésie, la littérature, mais pas les arts visuels ; seul un exemple est donné concernant « *le recueil des estampes d'un graveur* ».

Les autres dictionnaires proposent à ce titre un plus large panel de créations que l'on peut désigner comme des « œuvres », incluant la plupart des formes d'art. Ces développements nous démontrent la grande généralité du terme en matière artistique. L'« œuvre » est souvent par extension l'« œuvre d'art », et cette précision permet de la distinguer de toutes les autres formes d'« œuvres », telles celles que nous avons évoquées. Toutefois, le terme fait actuellement l'objet de controverses que nous ne saurions ignorer.

¹⁴⁵⁴ LITTRÉ E., *op. cit.*, tome IV, pp. 4255-4257 (qui donne une définition des plus synthétiques et des plus complètes du terme : « Ce qui est fait et demeure fait, à l'aide de la main ») ;

¹⁴⁵⁵ un grand nombre de termes ayant une acception juridique apparaissent dans cette définition et sont explicitement visés par le Code de la Propriété Intellectuelle : nous y reviendrons ultérieurement ;

Traditionnellement, l'« œuvre » (d'art) s'entend d'un « *objet clos qui se suffit à lui-même, qui se pose et s'impose avec la force de l'évidence, pour le bonheur de qui la contemple* »¹⁴⁵⁶. L'origine d'une telle affirmation s'explique par de multiples raisons, faisant tout l'intérêt des recherches en histoire de l'art. Nous ne saurions les résumer ici, tant la valeur d'une œuvre peut être variable en fonction des circonstances, en fonction de son histoire, de son genre, de son auteur,... De manière générale, tous ces éléments gravitent autour de deux valeurs principales, qui permettent de déterminer la qualité de l'œuvre : la valeur « esthétique » et la valeur « artistique »¹⁴⁵⁷. La conjonction de ces deux valeurs est assez difficile à cerner. Une chose est sûre : elles sont largement interdépendantes, comme l'a si bien démontré Adorno. Selon lui, le « comportement esthétique » peut être défini comme « *l'aptitude à percevoir dans les choses plus qu'elles ne sont* »¹⁴⁵⁸.

Cette aptitude peut s'exprimer à deux niveaux dans la « vie » de l'œuvre : d'une part, lors de sa création « artistique », à travers le message que l'auteur veut exprimer dans les formes, et d'autre part dans sa phase de réception, lorsque le public, qui reçoit ces formes, interprète l'effet « esthétique » et éventuellement l'effet « artistique »¹⁴⁵⁹. Cette distinction nous rappelle l'intérêt que présente l'exposition dans le comportement esthétique. Le subjectif occupe une place considérable dans ces deux phases, ce qui rend le jugement très aléatoire et la détermination de la valeur de l'œuvre plus difficile. Cette détermination sera généralement le fruit de deux instances de légitimation, préjugées aptes à percevoir cette valeur : les experts en œuvres d'art, peut-être plus attachés à la valeur « artistique », et l'opinion publique, souvent considérée comme s'attachant à la valeur « esthétique ». Ces deux sources de jugement peuvent se contredire ou être en convergence. Elles ne cessent néanmoins de s'influencer réciproquement, dans un sens ou dans l'autre, conférant à l'œuvre toute sa valeur.

Quoi qu'il en soit, l'« œuvre » est dotée d'une portée éminemment humaniste ; elle révèle à l'être humain, de façon intemporelle, des « *vérités qui lui sont propres et qui ne se*

¹⁴⁵⁶ *Encyclopaedia Universalis - Corpus n° 16, op. cit.*, p. 668 (distinguant un triptyque fondamental et relativement linéaire : ainsi, l'œuvre n'est qu'un intermédiaire reliant la volonté de son auteur au sentiment du public qui la reçoit) ;

¹⁴⁵⁷ MOUREAU N., *Analyse économique de la valeur des biens d'art – La peinture contemporaine*, Economica, Paris, 2000, p. 107 (« L'appréciation esthétique correspond à la réaction spontanée de rejet, d'attraction ou d'indifférence qu'éprouve tout individu placé face à une œuvre. Pour émettre un jugement esthétique, il n'est pas nécessaire de connaître le contexte historique de la création, ni d'avoir aucune information sur d'autres œuvres. Par contre, l'appréciation artistique requiert des compétences. Évaluer l'importance artistique d'une œuvre nécessite que l'on sache la positionner dans l'histoire de l'art, et que l'on ait en conséquence une connaissance des hiérarchies artistiques ») ;

¹⁴⁵⁸ ADORNO T. W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, Collection d'esthétique, 2004 (réédition), p. 456 ;

¹⁴⁵⁹ BERGSON H., *Le rire – Essai sur la signification du comique*, PUF, Paris, 2007, p. 119 (« [L'artiste] s'attachera aux couleurs et aux formes, et comme il aime la couleur pour la couleur, la forme pour la forme, comme il les perçoit pour elles et non pour lui, c'est la vie intérieure des choses qu'il verra transparaître à travers les formes et les couleurs. Il la fera entrer peu à peu dans notre perception d'abord déconcertée. Pour un moment au moins, il nous détachera des préjugés de forme et de couleur qui s'interposaient entre notre œil et la réalité. Et il réalisera ainsi la plus haute ambition de l'art, qui est ici de nous révéler la nature ») ; RODIN, *L'Art – Entretiens réunis par Paul Gsell*, cité par LENOIR B., *L'œuvre d'art*, Flammarion, Paris, 1999, p. 90 (« L'artiste n'aperçoit pas la Nature comme elle apparaît au vulgaire, puisque son émotion lui révèle les vérités intérieures sous les apparences ») ;

communiquent pas par un autre langage »¹⁴⁶⁰. Une grande part d'irrationnel caractérise donc l'« œuvre ». Sa valeur « esthétique » peut rester inexplicée, transcendante, et sa valeur « artistique » être quasi nulle. La reconnaissance des deux instances de légitimation ne constitue qu'un indice de ces valeurs, mais ne permet pas de les expliquer en totalité.

349 - L'œuvre d'art comme objet unique - Outre son caractère esthétique et artistique, outre le fait qu'elle est un objet « clos », c'est-à-dire fixe et immuable une fois qu'elle est achevée, l'œuvre est aussi un objet unique, fruit d'un projet précis et d'un investissement fort de son auteur¹⁴⁶¹.

Ces qualités, appréciées par le public récepteur et commentées par les experts, confèrent à l'œuvre une *aura*¹⁴⁶² qui va grandissante à mesure qu'elle survit aux outrages auxquels elle est *exposée* : le temps et les jugements. Le terme « œuvre » et plus précisément l'expression « œuvre d'art » semblent commodes pour désigner une création dotée de telles qualités. La désignation par le terme même fait l'objet de nombreuses discussions sur le plan juridique, comme nous le verrons. Il est vrai que la large utilisation de ce mot renforce « *l'impression d'imprécision* »¹⁴⁶³. Par ailleurs, le concept d'« œuvre » fait l'objet de critiques relativement récentes, tant dans son acception que dans son usage¹⁴⁶⁴. De manière générale, les évolutions apportées par l'art moderne puis l'art contemporain tendent à une certaine désagrégation de l'objet « œuvre ». Celle-ci n'a plus à être finie, achevée. Ce phénomène a été précédé d'un rejet des codes de la création dans bien des domaines et dont le but était d'investir de nouveaux champs. Cela a été le cas notamment en musique, avec la musique dodécaphonique. C'est également le cas en matière de créations graphiques et plastiques, avec la désagrégation du matériau de base¹⁴⁶⁵. Pour reprendre une distinction maintenant usuelle, les artistes élaborent de nouvelles valeurs « artistiques » de créations, qui

¹⁴⁶⁰ BERGSON H., *op. cit.*, pp. 119-120 (« Sous les mille actions naissantes qui dessinent au-dehors un sentiment, derrière le mot banal et social qui exprime et recouvre un état d'âme individuel, c'est le sentiment, c'est l'état d'âme qu'ils [les artistes] iront chercher simple et pur. [...] Par des arrangements rythmés de mots, qui arrivent ainsi à s'organiser ensemble et à s'animer d'une vie originale, ils nous disent, ou plutôt ils nous suggèrent, des choses que le langage n'était pas fait pour exprimer ») ; MARCUSE H., *La dimension esthétique – Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Seuil, Paris, 1979, p. 23 (qui condamne de fait toute tentative d'appropriation des œuvres à des fins politiques ou religieuses) ;

¹⁴⁶¹ SIMON J., Préf. de PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. X (le vrai auteur « passe des années sur un seul livre, se condamne, lui et les siens, à de dures privations, et n'a d'autre ambition que d'obtenir un jour, quand ceux qu'il aime ne seront plus, la sérieuse estime de ses pairs ») ;

¹⁴⁶² BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2007 (réédition), 80p. (qui se limite essentiellement aux créations matérielles mais dont la portée est bien plus large et peut s'appliquer à toute forme de créations) ;

¹⁴⁶³ PONTIER J.-M., « La notion d'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 1406 (qui révèle que cette généralité est source de confusions et d'hésitations terminologiques ; il est en effet difficile de justifier les choix qui peuvent être faits en matière de politique culturelle, architecturale ou esthétique sur des fondements purement artistiques, étant donné la difficulté qu'il y a déjà à définir le terme « œuvre ») ;

¹⁴⁶⁴ *Encyclopaedia Universalis – Corpus 16, op. cit.*, pp. 668-670 ;

¹⁴⁶⁵ HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain, op. cit.*, pp. 84-86 et 103-109 ;

se distinguent des valeurs « esthétiques » de réception¹⁴⁶⁶. Les grandes lignes de ce phénomène ont été exposées dans la première partie de notre étude. Cette évolution explique la consécration du droit d'exposition. Nous en dirons ici quelques mots, ces éléments étant indissociables de la signification du terme « œuvre ».

350 - L'œuvre d'art, de l'objet unique à l'action - Il s'agit essentiellement d'un remplacement de l'« œuvre » par l'« expérience », ou le « concept »¹⁴⁶⁷.

Ainsi, ce qui compte n'est plus la création finalisée, mais la « création », au sens pur du terme, qu'elle soit achevée ou non, qu'elle soit complexe ou simple. La « création » est ainsi réappropriée par l'auteur, qui n'a plus à respecter un quelconque code de valeurs dans ce processus ; il est libre d'en déterminer le début, la fin, le sens. A cela s'ajoute le développement de nouvelles techniques permettant de « multiplier » les œuvres et de les communiquer au public d'une façon de plus en plus instantanée et immatérielle. Ce phénomène, conséquence de l'industrialisation et du progrès technique fut largement critiqué par Walter Benjamin, que nous avons déjà cité, en ce qu'il détruit l'« œuvre », entendue comme un objet unique doté d'une *aura*¹⁴⁶⁸. Enfin, un contexte d'esthétisation généralisée, revendiqué par certains courants artistiques, permet de gagner de nouvelles formes d'expression et de création. Les réactions des artistes ont été multiples. Certains investissent tous les champs de création que leur ouvre la technique ou, plus simplement, la société. La publicité devient un art, avec l'avantage d'être reproduite à grande échelle ; l'architecture tente de concilier fonctionnalité et esthétique ; les arts appliqués connaissent un regain d'intérêt avec la décoration urbaine ; la musique, loin de se limiter aux simples notes, évolue vers l'utilisation des « sons » à proprement parler (que l'on pense à la musique concrète de Pierre Schaeffer, fondée sur l'enregistrement de sons ordinaires de la vie quotidienne et agencés en « symphonies ») ;... les exemples sont nombreux. De même, tout objet, meuble ou immeuble, doit être beau, esthétique, avant d'être fonctionnel¹⁴⁶⁹. L'art s'est entièrement démocratisé, a envahi toutes les places, tous les niveaux, tous les discours de la société tel un « gaz », pour reprendre une expression chère à Yves Michaud¹⁴⁷⁰. Ce phénomène fait disparaître les « œuvres » telles que nous les connaissions jusqu'à présent. Et s'il en reste, en

¹⁴⁶⁶ MICHAUD Y., *Les marges de la vision*, op. cit., p. 7 (« Le mal-fait ou le pas-fini peuvent ainsi être valorisés en termes artistiques, alors qu'ils seront mal acceptés esthétiquement par le public ») ;

¹⁴⁶⁷ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, op. cit., pp. 18-20 ;

¹⁴⁶⁸ CHAUDENSON F., op. cit., p. 217 et s. ;

¹⁴⁶⁹ MICHAUD Y., *L'art à l'état gazeux*, op. cit., p. 7 (« C'est fou ce que le monde est beau. Beaux sont les produits packagés, les vêtements de marque avec leurs logos stylisés, [...], les visages maquillés, traités ou liftés, les piercings et les tatouages personnalisés, [...], le cadre de vie meublé des inventions du design, les équipements militaires aux allures cubo-futuristes, les uniformes relookés au style constructiviste ou ninja, [...]. La beauté règne. De toute manière elle est devenue un impératif : sois beau ou, du moins, épargne-nous ta laideur ») ;

¹⁴⁷⁰ MICHAUD Y., *L'art à l'état gazeux*, op. cit., p. 9 (« C'est comme si, plus il y a de beauté, moins il y a d'œuvres d'art, ou encore comme si moins il y a d'art, plus l'artistique se répand et colore tout, passant pour ainsi dire à l'état de gaz ou de vapeur et recouvrant toutes choses d'une buée ») ;

tant que création unique et achevée, leur intérêt esthétique ne réside plus dans l'objet mais uniquement dans l'expérience, le dispositif, la forme sans la matière¹⁴⁷¹.

Ceux qui refusent l'industrialisation se rabattent dans des formes toujours plus conceptuelles et déstructurées¹⁴⁷², vouées à échapper (même temporairement) à la culture de masse. Ce qu'on appelle l'art contemporain inclut donc un ensemble très hétérogène de formes de création, allant « de "l'art brut" aux "aquarellistes du dimanche" », et servant de véritable « laboratoire social » destiné à confronter « la pensée et le social »¹⁴⁷³. De fait, l'œuvre ne peut exister sans un commentaire destiné à éclairer le sens de la démarche, qui n'est que formaliste¹⁴⁷⁴. De fait, à la valeur matérielle de l'objet travaillé, s'est substituée une valeur formelle de représentation, ou plus précisément ... d'exposition¹⁴⁷⁵ (*cf. supra.*). Que reste-t-il des « œuvres » ? Le terme reste tout de même employé dans le langage courant, même si son sens est certainement en train d'évoluer. Si l'essence même d'une œuvre réside en sa valeur artistique, les nouvelles formes de créations peuvent également y être rangées. Certes, le terme « création », qui vient d'être employé, a l'avantage d'être plus large que celui d'« œuvre ». Faudrait-il alors le plébisciter, et parler du « droit d'exposition des créations graphiques et plastiques » ?

La définition de ces deux derniers adjectifs nous révélera que les objets qu'ils qualifient dépassent les simples « œuvres », telles qu'elles sont entendues au sens strict. C'est là une controverse que nous tenterons de résoudre à la lumière des définitions juridiques de ces deux termes.

C. LES FORMES « GRAPHIQUES » ET « PLASTIQUES » : DEUX TERMES POUR UN MÊME OBJET ?

Les deux adjectifs que nous allons définir qualifient des formes bien précises (2 et 3). Nous verrons qu'ils revêtent un sens juridique bien particulier. Préalablement, nous allons nous attarder sur la notion de « forme », qui a également une importance capitale pour notre étude (1). La « forme » originale constitue en effet le critère de qualification d'une œuvre de l'esprit, et son appréhension par le droit d'auteur.

¹⁴⁷¹ MICHAUD Y., *L'art à l'état gazeux*, *op. cit.*, p. 8 ;

¹⁴⁷² CHAUDENSON F., *op. cit.*, p. 217 et s. (citant l'exemple du *Body Art*, dans lequel l'auteur se confond avec sa création, concourant au « désœuvrement » de celle-ci mais lui assurant un entier contrôle de sa communication) ;

¹⁴⁷³ PAILLASSON R., *op. cit.*, pp. 280-281 ;

¹⁴⁷⁴ MICHAUD Y., *Les marges de la vision*, *op. cit.*, pp. 8-9 (« Ce n'est pas tant le commentaire qui est insupportable, mais le fait que l'œuvre ne nous retienne par aucun élément qui "se passe de commentaire", selon l'expression consacrée. L'œuvre se réduit alors bêtement à son contexte. Elle ne peut même plus être parasitée par le commentaire : elle n'existe pas sans lui ») ;

¹⁴⁷⁵ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 359 ;

1. La « forme », élément fondamental de qualification de l'œuvre

351 - La « forme », élément d'une chose accessible aux sens - De manière générale, la « forme » peut se comprendre comme « *l'apparence, l'aspect ou la manière dont quelque chose se manifeste à plusieurs sens* », dont essentiellement la vue, le toucher ou l'ouïe (dans ce cas-là, nous pouvons parler de la forme d'un discours parlé).

Le terme peut s'appliquer à un grand nombre d'éléments physiques ou intellectuels, avec des variations de sens plus ou moins importantes en fonction de l'objet¹⁴⁷⁶. De nombreux exemples peuvent être cités en matière juridique et politique, comme par exemple la forme d'un gouvernement, la forme d'une norme, à savoir sa rédaction, ou encore la condition et le vice de forme. Le concept même de « formalisme » en est un des plus importants dérivatifs. Le terme revêt également une importance capitale en matière philosophique, notamment dans les pensées d'Aristote, de Kant et d'Hegel, pour qui la forme est la structure de la matière « intelligible » à l'Homme. Enfin, dans le domaine artistique, la forme est plus que jamais un élément essentiel, puisqu'elle désigne la façon dont est utilisée la matière, la façon dont elle est rendue accessible aux sens, qu'il s'agisse : des « *contours [d'un dessin] considérés d'un point de vue esthétique* » (exemple tiré du *Robert*), de « *l'organisation des éléments constitutifs d'une œuvre [musicale]* » (exemple tiré du *Larousse*) ou encore du « *tour de style, des diverses façons d'exprimer la pensée [comme] la prose* » (exemple tiré du *Littre*), pour ne citer que trois usages principaux. Le terme est souvent employé par opposition à un autre. La notion de « forme » semble ainsi s'opposer à celle de « matière », ou de « fond » dans le langage juridique. La forme serait ainsi la façon dont la matière est travaillée, disposée ou agencée.

C'est là une acception commune à toutes les significations que nous avons évoquées, et qui trouve sa source chez de nombreux philosophes de la Grèce Antique. Elle est fondamentale en matière artistique, et oppose, comme nous le savons, Platon et Aristote. Pour mieux comprendre cette opposition, le terme « forme » doit être circonscrit à une acception purement physique. Il s'appliquera exclusivement aux œuvres physiques, qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture. Dans les deux cas, la création procède de la « transformation » (nous retrouvons la racine étymologique) d'une matière physique (pierre, toile, peinture). Pour Platon, la matière prime sur la forme ; la transformation n'effectue qu'une copie de l'apparence des choses sans en révéler la substance. La seule forme pure est intellectuelle, et l'imitation, par laquelle procède la grande majorité des artistes, est condamnable¹⁴⁷⁷. Aristote, sans faire primer la forme sur la matière, estime que les deux sont indissociables. Le

¹⁴⁷⁶ Il s'agit de l'une des entrées les plus riches des dictionnaires communs de la langue française : *Le nouveau petit Robert de la langue française, op. cit.*, pp. 1077-1078 (qui, bien qu'étant le plus synthétique, distingue cinq significations principales, elles-mêmes subdivisées en plusieurs catégories illustrées de nombreux exemples) ; *Grand Larousse Universel – Tome 6, op. cit.*, pp. 4403-4406 (qui réserve deux entrées spéciales aux sens philosophique et artistique du terme) ; *Encyclopaedia Universalis - Corpus n° 9, op. cit.*, pp. 639-655 ; LITTRÉ E., *op. cit.*, tome III, pp. 2570-2572 ;

¹⁴⁷⁷ PLATON, *La République – Livre X, op. cit.*, p. 1767 (« L'imitation est donc loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre ») ;

processus de création artistique, la mise en forme d'une œuvre, serait un phénomène naturel et nécessaire à l'être humain. L'acte de transformation révélerait l'essence de la nature plus qu'il n'en imite les formes¹⁴⁷⁸.

Le même raisonnement pourrait être tenu de façon abstraite pour les autres types de créations ; ainsi le musicien transforme-t-il des sons en notes et des notes en compositions ; ainsi l'écrivain ou le poète transforme-t-il des mots en textes, en poèmes ou en discours. Cette généralisation ne fait toutefois pas l'unanimité au niveau terminologique. La « forme » est en effet le plus souvent considérée comme quelque chose de visible ou palpable, au sens géométrique. Platon et Aristote l'entendaient exclusivement en ce sens. Des distinctions étaient opérées en fonction des procédés de créations, conduisant à valoriser certains arts, comme « l'art du discours », purement intellectuel, et à en dévaloriser d'autres, tels ceux qui procèdent de transformations physiques. En dépit de l'intérêt que leur porte Aristote, ils ne cesseront d'être considérés comme vils, tant parce qu'ils sont manuels que parce qu'ils procèdent par « imitation ». C'est là l'origine d'une distinction historique tenace entre les « arts libéraux » et les « arts mécaniques ». Cette distinction sera plus ou moins remise en question avec le rapprochement « intellectuel » de ces différents procédés, puis par la reconnaissance de la spécificité de la création graphique et plastique, soit la peinture et la sculpture. Celles-ci procèdent en effet de règles propres, inhérentes à leur nature. Loin de cantonner l'effort créateur dans une simple « imitation », ces règles offrent à l'auteur de vastes champs d'investigation des formes, distinctes de la poésie ou de la littérature¹⁴⁷⁹, et assurent l'originalité de sa création. Celle-ci est partagée entre un travail manuel, celui de la matière, et un travail intellectuel, celui des formes.

Ce ne sont là que des rappels de notions rencontrées au titre de l'analyse historique du droit d'exposition. Elles traduisent à nouveau la difficulté qu'il y a à dissocier la « forme » et le « fond » en matière artistique. Passé ces éléments de définition du terme « forme », il nous faut retenir une acception précise et adaptée aux créations littéraires et artistiques, en dépit des controverses. Nous entendrons donc par « forme » la façon dont un matériau, physique ou intellectuel, est disposé pour être intelligible aux sens.

¹⁴⁷⁸ ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, pp. 88-89 (« L'art poétique dans son ensemble paraît devoir sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles. Dès l'enfance, les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [...] et une tendance à trouver plaisir aux représentations. [...] Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité [...] ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes [...] ; si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut que c'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre ») ;

¹⁴⁷⁹ LESSING G. E., *op. cit.*, pp. 120-121 (« Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie. [...] Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. De même la poésie, pour ses imitations successives, ne peut exploiter qu'un seul des caractères des corps et doit par conséquent choisir celui qui en éveille l'image la plus suggestive dans un contexte donné ») ;

Il nous faut maintenant préciser quelles œuvres seront concernées par notre étude : ce sont celles qui sont de formes « graphiques et plastiques ».

2. La forme « graphique », représentation superficielle de lignes et de couleurs

352 - La distinction des adjectifs « graphique » et « plastique » - Les deux adjectifs « graphique » et « plastique » semblent souvent aller de pair, pour qualifier deux éléments distincts mais similaires. « *Il s'agit d'un concept qui renferme des réalités très disparates et variées mais qui tendent toutes à la création d'œuvres dont la caractéristique consiste à donner forme et/ou couleur à des matériaux préexistants* »¹⁴⁸⁰. Ainsi, leurs objets semblent se recouper pour une grande partie ; nous verrons que la distinction entre les deux tient essentiellement au sens que l'on donne au terme « forme », ce pourquoi les remarques précédentes trouvent un grand intérêt. Commençons par le terme « graphique ».

353 - La forme « graphique » ou la surface des choses - Les bases latines peuvent être trouvées à travers un ensemble de termes comme : *graphicus* (« dessiné de main de maître »), *graphice* (« art du dessin ») ou encore *graphis* (« instrument pour dessiner, crayon »)¹⁴⁸¹. Le latin trouve lui-même sa racine dans le grec ancien, avec le terme *γραφικός*, qui désigne tout ce qui est relatif à « l'écriture », « l'action » ou « l'art » d'écrire, mais aussi de « dessiner », de « peindre »¹⁴⁸².

Au sens moderne, beaucoup d'entrées dans les dictionnaires font référence à un sens purement technique. C'est le cas du *Larousse*, qui semble ne connaître que l'acception technique du terme, retenu en tant que nom et non comme adjectif, pour qualifier les représentations mathématiques d'une variable quelconque¹⁴⁸³. D'autres distinguent entre les sens, selon que le mot est employé dans un contexte artistique (il sera alors un adjectif) ou dans un contexte technique (en tant que nom). Dans le premier cas, l'acception la plus généralement rencontrée est la suivante : « *Qui représente par des lignes, des figures sur une surface* »¹⁴⁸⁴. Cette définition, qui est celle du petit *Robert*, inclut d'autres entrées, toutes relatives à la notion de lignes et de figures. Par ailleurs, elle comprend un exemple en matière artistique, à travers ce que l'on appelle « les arts graphiques » que sont la peinture et le dessin. Une autre référence, l'encyclopédie *Universalis*, entend le terme dans un sens encore plus étroit, semblant se limiter au seul dessin : ainsi, le « graphisme » y est défini comme une forme de création distincte de la peinture et procédant purement et exclusivement de lignes et de figures¹⁴⁸⁵. Il s'agit évidemment de « l'art abstrait », basé sur le formalisme pur, et détaché

¹⁴⁸⁰ BONDIA ROMAN F., *op. cit.*, p. 30 ;

¹⁴⁸¹ *Le Grand Gaffiot, op. cit.* ;

¹⁴⁸² BAILLY A. et EGGER E., *op. cit.*, p. 418 ;

¹⁴⁸³ *Grand Larousse Universel – Tome 7, op. cit.* ;

¹⁴⁸⁴ *Le nouveau petit Robert de la langue française, op. cit.*, p. 1179 ;

¹⁴⁸⁵ *Encyclopaedia Universalis – Corpus 10, op. cit.*, pp. 644-646 ;

de toute fonction descriptive. Enfin, le *Littre* s'en tient à une définition plus précise, affirmant que l'adjectif « graphique » se réfère à ce « *qui est figuré par le dessin* », et que le nom « graphique » désigne « *l'art du dessin et de la peinture* »¹⁴⁸⁶. L'étymologie du terme, dont la racine grecque signifie « *l'action d'écrire, l'art d'écrire et la peinture* »¹⁴⁸⁷, nous renseigne sur l'importance de la forme, fondée sur des lignes et des figures.

La qualité de l'objet visé par cet adjectif serait donc d'être exclusivement accessible à la vue, puisque de telles formes ne supposent pas l'idée de relief. Il s'agit donc bien de lignes et de figures composées et agencées sur la surface d'une chose, le plus souvent une surface plane, tel que cela est le cas pour la peinture et le dessin. Nous devons alors faire abstraction des acceptions trop précises ou rigoureuses, telles celles qui excluent la peinture ; celles-ci relèvent d'une conception trop étroite des notions de lignes et figures, alors que notre étude impliquera un plus grand panel de créations. L'adjectif « graphique » sera donc entendu, dans le domaine artistique, au sens le plus large comme désignant les œuvres dont la forme procède de lignes, figures et couleurs imprimées sur la surface d'une chose corporelle. Cet élément semble ignoré des définitions mais nous devons le considérer comme implicitement visé. De très nombreuses créations peuvent être visées sous ce terme, dépassant le dessin et la peinture au sens strict. Ainsi, toute image fixe peut être ainsi qualifiée, quel que soit son support, à commencer par la bande dessinée, la photographie, les affiches publicitaires, les lithographies, les estampes, les motifs, qu'ils soient ceux de vêtements ou d'autres objets, et même le *body art*. Ces créations génériques peuvent elles-mêmes se subdiviser selon l'élément que l'on vise. Ainsi, pour la bande dessinée, le personnage est en lui-même une création graphique, dès lors qu'il est doté d'une apparence exprimée sous la forme de lignes et de figures, et a une existence autonome par rapport à l'œuvre dont il est issu¹⁴⁸⁸.

Au terme « graphique », il nous faut maintenant opposer le terme « plastique », qui semble s'en distinguer.

3. La forme « plastique », représentation tridimensionnelle d'un objet en volume

354 - La forme « plastique » ou la substance des choses - Le sens latin du terme *plasticus* fait référence au modelage¹⁴⁸⁹, de même que celui du terme grec πλαστικός¹⁴⁹⁰ ; cette acception semble avoir été conservée mais précisée.

Une définition commune, telle celle du *Robert*, offre une grande richesse de sens au niveau artistique ; ainsi, le terme est premièrement défini par les entrées suivantes, que nous

¹⁴⁸⁶ LITTRÉ E., *Tome III, op. cit.*, p. 2839 (les autres entrées s'en réfèrent à la notion de lignes et de figures, selon qu'il s'agisse de l'écriture ou de la technique) ;

¹⁴⁸⁷ REY A., *op. cit.*, p. 972

¹⁴⁸⁸ EDELMAN B., « Le personnage et son double », *D.*, 1980, Chronique, pp. 225-230 ; RISTICH de GROOTE M., « Les personnages des œuvres de l'esprit », *RIDA*, n° 130, octobre 1986, pp. 3-63 ;

¹⁴⁸⁹ *Le Grand Gaffiot, op. cit.*, p. 1203 ;

¹⁴⁹⁰ BAILLY A. et EGGER E., *op. cit.*, p. 1564 ;

citons en intégralité : « *qui a le pouvoir de donner la forme* », « *relatif à l'art de donner une forme esthétique à des substances solides* », « *relatif aux arts dont le but est l'élaboration des formes, des volumes* » citant en exemple « *les arts plastiques : sculpture, architecture, dessin, peinture ; et aussi arts décoratifs, chorégraphie* » ; « *beau, quant à la forme* ». Les autres acceptions du terme s'en réfèrent au matériau ainsi désigné, ou bien à « *la beauté des formes du corps* »¹⁴⁹¹. Le *Larousse*, bien que plus riche en nombre d'entrées, n'offre guère plus de précisions. Essentiellement consacrées au matériau et à ses propriétés, les définitions évoquent quand même la faculté de « *ce qui peut être mis en forme par modelage ou par moulage* » et donne des exemples en matière artistique : « *se dit de ce qui concerne les caractères purement formels d'une œuvre, dans le domaine des arts plastiques (jeu des lignes, des formes, du modelé, des couleurs)* », « *effet esthétique des formes considérées en elles-mêmes (en peinture et en sculpture, la plastique se distingue de l'art d'imiter les apparences de la nature)* » ou encore, pour les beaux-arts, « *synonyme de sculptural* », donc relatif à la sculpture¹⁴⁹². L'encyclopédie *Universalis* se limite à deux acceptions, dont l'une paraît bien singulière : d'une part, le matériau, d'autre part, son utilisation en architecture¹⁴⁹³. Enfin, le *Littre* retient une acception générale philosophique (« *terme de philosophie scolastique. Qui a la puissance de former* »), puis distingue un grand nombre de sens différents, ayant le point commun de faire référence à des matériaux « *malléables* », « *modelables* », et à l'idée de « *mise en forme* ». Deux entrées sont consacrées au domaine artistique, dont nous reproduisons ici le contenu : « *3. Se dit de toute substance propre à la fabrication des poteries. L'argile pure est plastique / Art plastique, art de modeler les figures en plâtre, etc. / Au plur. Les arts plastiques, se dit de tous les arts du dessin. / Fig. Se dit de la poésie, lorsqu'elle s'efforce, par le vers, de peindre et de sculpter. 4. S. f. La plastique, nom donné, chez les Grecs, à toute imitation du corps humain en y comprenant la graphique.* »¹⁴⁹⁴.

Enfin, l'étymologie du terme, qui a une double racine, latine et grecque, fait référence à ce qui est « *malléable, qui sert à modeler, relatif au modelage* » ; l'évolution dans l'usage du terme s'est élargi tardivement au XIX^{ème} siècle, pour désigner, en matière artistique, « *tous les arts qui visent à élaborer des formes visibles* »¹⁴⁹⁵. Cette déformation permet sûrement d'expliquer les contradictions que l'on peut relever dans les définitions précédentes.

355 - La nécessaire précision de la forme « plastique » en matière artistique - Nous devons nous cantonner aux seules acceptions artistiques du mot.

A la lecture de ces définitions, le mot « plastique » semble inclure tous les arts procédant de formes visibles, quelles qu'elles soient. Plus encore, on trouve parfois la simple « *recherche des formes* » comme finalité des créations dites « plastiques ». Cela voudrait donc

¹⁴⁹¹ *Le nouveau petit Robert de la langue française, op. cit.*, p. 1927 ;

¹⁴⁹² *Grand Larousse Universel – Tome 12, op. cit.*, pp. 8198-8200 ;

¹⁴⁹³ *Encyclopaedia Universalis – Corpus 18, op. cit.*, p. 341-343 ;

¹⁴⁹⁴ LITTRÉ E. *Tome V, op. cit.*, p. 4757 (à noter l'entrée suivante, pour le terme « plastiquement » : « D'une façon plastique, en peintre, en sculpteur ») ;

¹⁴⁹⁵ REY A., *op. cit.*, p. 1664 ;

dire que les créations « graphiques » en font également partie. Mais il semble que le terme de « forme » soit entendu dans une acception inappropriée. Ainsi, la plupart des définitions de l'adjectif « plastique » utilisent davantage ce terme pour qualifier ce qui est « physique » en général. Si cette acception n'est pas fautive, nous avons vu que « forme » peut aussi être employé dans un contexte totalement intellectuel. Cependant, en se limitant à une conception purement physique du terme « forme » pour définir l'adjectif « plastique », la distinction avec l'adjectif « graphique » devient sans intérêt ; on ne devrait parler que d'arts et d'œuvres « plastique », puisque ce mot désignerait toute forme physique.

Il nous faut mettre de l'ordre dans ces controverses pour clarifier le sens des mots que nous employons. D'une part, la « forme » n'a pas à être limitée à un sens physique ; même en matière artistique, la « forme » dépasse les différents types de créations et sert à désigner le moyen qui les rend accessibles aux sens¹⁴⁹⁶. C'est ce moyen que nous pouvons qualifier de « graphique » ou de « plastique ». D'autre part, il nous faut maintenir et justifier la distinction entre ces deux adjectifs. L'étymologie nous conforte dans cette optique, puisque les deux termes avaient à l'origine des sens bien distincts. Au sens pur, les créations « plastiques » procèdent de « substances solides » alors que les créations « graphiques » procèdent de « lignes et figures ». Cela sous-entend l'idée de relief dans le premier cas et de surface plane dans le second. De même, il y a trois dimensions en matière « plastique » et deux en matière « graphique ». La tentative de rassembler l'ensemble des formes de créations sous le vocable « plastique » paraît donc erronée ; il est faux d'affirmer que la création « plastique » se base sur toutes les formes physiques. C'est par déformation que ce terme est parfois considéré comme plus général que le terme « graphique ». Certes, la frontière entre les deux tend à se brouiller de plus en plus avec des formes de création plus contemporaines. Cela ne remet pas en cause la distinction précitée mais nous oblige seulement à « coupler » les deux adjectifs, pour viser le plus large panel de créations. C'est ainsi que nous justifions l'emploi de l'expression « œuvres graphiques et plastiques », en nous abstenant d'inclure le terme « forme », qui est sous-entendu. Si le langage juridique n'est pas entièrement fidèle à cette classification, sa simplicité nous offre une grande « *commodité d'exposition* »¹⁴⁹⁷. L'« exposition » sera justement le mode privilégié de transmission de ces créations, qu'il s'agisse de l'événement ou de l'action, tels que nous avons pu les définir.

Enfin, le choix du terme « œuvre » peut se heurter à des controverses, que nous allons éclairer grâce à la définition juridique des termes du sujet.

§ 2. LA DÉFINITION JURIDIQUE DES TERMES DU SUJET

356 - La définition juridique des termes précédemment étudiés va également nous éclairer sur leur portée dans le langage du droit. Le passage du langage commun au langage juridique ne

¹⁴⁹⁶ Le Code de la Propriété Intellectuelle retient à juste titre une acception la plus large possible, notamment avec l'article L 112-1, selon lequel : « Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient [...] la forme d'expression [...] » ;

¹⁴⁹⁷ ATIAS C., *op. cit.* ;

se fait pas toujours sans altération, ce pourquoi beaucoup d'auteurs estiment que les deux sont largement distincts. En ce qui nous concerne, un certain nombre de difficultés doivent être relevées. Le terme « exposition » pose peu de problèmes ; la « transposition » juridique du mot respecte en grande partie les acceptions communes que nous avons évoquées. Une seule sera retenue à titre principal, les autres n'intervenant qu'au niveau du contexte (A). Les autres termes du sujet posent davantage de problèmes et il ne saurait être question d'exposer ici toutes les polémiques quant à leur sens respectif. Par commodité, nous nous contenterons de retenir le sens le plus large. Ainsi, par « œuvres graphiques et plastiques », nous entendrons un certain nombre de créations, de formes et de contenus fort variés (B).

A. L'EXPOSITION : L'ACTION PRIVILÉGIÉE À L'ÉVÉNEMENT

357 - La polysémie du terme « exposition » dans le droit - Outre des usages très disparates en droit positif, le terme « exposition » est utilisé au sens de la mise en vue physique et volontaire d'objets. Il est inutile de préciser que cette action intervient à des fins particulières, impliquant une destination publique.

A ce titre, le terme recouvre trois sens particuliers, proches mais distincts, selon que l'on s'intéresse à « l'acte, aux éléments sur lesquels il s'exerce » ou « au résultat obtenu »¹⁴⁹⁸. Ces trois sens principaux peuvent être relevés en droit positif selon que l'exposition désigne l'événement, la disposition des biens transmis au public ou l'action, sens plus spécifique au droit d'auteur. Seule cette acception sera étudiée dans les paragraphes suivants. Il s'agit du sens le plus élémentaire du terme, mais qui est également le plus controversé au niveau juridique. Il est désormais consacré comme le fondement d'un droit patrimonial de l'auteur. L'étude des textes relatifs à la propriété littéraire et artistique nous permettra de mieux comprendre le sens qui a été reconnu par la jurisprudence.

L'exposition apparaît comme déterminante dans la vie des œuvres graphiques et plastiques (1), tout en étant caractérisée par la matérialité de son actionnement (2)

1. L'exposition, action essentielle de la « vie » des œuvres graphiques et plastiques

358 - L'« exposition », mode usuel de communication des œuvres - Nous pouvons d'ores et déjà résumer le sens du terme comme « la mise en vue directe d'un bien (ou d'une œuvre) à un public indéterminé, peu importe le lieu ou la durée de celle-ci »¹⁴⁹⁹. Ce sens est très proche de celui du langage courant.

Il s'attache au lien direct qui existe entre une œuvre et son récepteur. En tant que tel, cette mise en vue est nécessaire pour que l'œuvre soit connue du public. C'est pourquoi elle

¹⁴⁹⁸ DUFOUR B., « Des expositions comme œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p.3 ;

¹⁴⁹⁹ VERGNAUD P., « Les droits du peintre sur son œuvre », *op. cit.*, § c (« Il n'est pas de communication plus directe de l'œuvre au public que la présentation publique de l'œuvre originale ») ; voir également : DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 23 (« L'exposition est un mode d'exploitation universel qui n'est limité ni par l'existence d'un interface, ni par la langue ou la culture. ») ;

était implicitement visée à bien des égards, déjà par les différentes conceptions « collectives » du terme¹⁵⁰⁰, mais également en termes de droit d'auteur¹⁵⁰¹, et plus généralement encore au niveau du marché de l'art. Des conceptions plus privatistes permettent en effet de redonner au terme son sens le plus précis dans ces deux domaines. La propriété littéraire et artistique l'incluait initialement au sein du droit moral de l'auteur, en ce qu'elle détermine la « vie » publique de l'œuvre graphique ou plastique. Celle-ci se suffit à elle-même pour être communiquée au public ; elle ne nécessite pas d'intervention humaine autre que le fait de placer le support en un lieu accessible au public. La divulgation de l'œuvre suppose donc naturellement l'exposition, ce qui permet de dire qu'elle était implicitement visée par les textes, et spécialement l'article L 121-2 du Code de la Propriété Intellectuelle. Comme nous le savons, cette dimension morale de l'exposition a été la première perçue par la jurisprudence. Cependant, l'acte se répète à chaque transmission de l'œuvre au public, ou peut même constituer un état, lorsque l'exposition devient permanente. Tel est le cas pour les œuvres placées dans des lieux publics et destinées à embellir ces derniers. Inversement, la cessation ou l'interdiction par l'auteur de l'exposition peut se déduire du droit de retrait, qui lui est conféré par l'article L 121-4 du Code¹⁵⁰². L'exposition constitue donc bien une action, qui peut être exercée ou interrompue sur une simple décision.

Elle peut marquer le « début » et la « fin » de la vie d'une œuvre. Mais elle peut aussi la rythmer, par sa capacité de répétition.

2. L'exposition, mobilisation directe et immédiate des œuvres graphiques et plastiques

359 - L'« exposition » comme communication directe de l'œuvre au public - Comme nous le savons, aucune disposition du Code ne vise explicitement l'exposition. Mais il suffit de s'en référer à l'interprétation qu'en ont donnée les juges pour en déduire une définition.

La formule utilisée par la Cour de cassation et la Cour d'appel de Paris dans les arrêts¹⁵⁰³ précités peut nous servir de point de départ : « *l'exposition [d'une œuvre] à la vue du public constitue donc une représentation au sens de l'article L 122-2 du Code de la propriété intellectuelle* ». La notion de représentation est donc fondatrice pour comprendre le sens à

¹⁵⁰⁰ La réunion de plusieurs œuvres au sein d'une manifestation suppose que chacune d'entre elles soit individuellement exposée au public ;

¹⁵⁰¹ DUFOUR B. *op. cit.*, p. 3 (« sous l'angle du droit d'auteur, l'exposition a été de longue date prise en considération dans le domaine des arts plastiques comme un moyen essentiel pour les créateurs de divulguer leurs œuvres, de les faire connaître et de les proposer à la vente ») ;

¹⁵⁰² « Nonobstant la cession de son droit d'exploitation, l'auteur, même postérieurement à la publication de son œuvre, jouit d'un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. Il ne peut toutefois exercer ce droit qu'à charge d'indemniser préalablement le cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer. Lorsque, postérieurement à l'exercice de son droit de repentir ou de retrait, l'auteur décide de faire publier son œuvre, il est tenu d'offrir par priorité ses droits d'exploitation au cessionnaire qu'il avait originellement choisi et aux conditions originellement déterminées » ;

¹⁵⁰³ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Agence Culturelle de Paris c./ Dudognon et Association Paris Bibliothèque c./ J. P. Leloir*, précités ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c/ Paris Bibliothèque et Leloir c./ Paris Bibliothèque*, précités ;

donner au terme exposition. L'article mentionné en donne une définition générale, selon laquelle il s'agit de la « *communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque* », puis établit une liste non exhaustive d'exemples¹⁵⁰⁴. L'ancienne rédaction de cette définition pouvait néanmoins paraître encore plus explicite à bien des égards ; en effet, l'article 27 de la loi du 11 mars 1957 disposait que la représentation s'entendait de la « *communication directe de l'œuvre au public* ». Or, comme le soulignait fort justement un auteur en interprétant ces dispositions, y a-t-il communication plus directe que l'exposition d'une œuvre graphique et plastique¹⁵⁰⁵ ? La réponse paraît évidemment positive, ce qui confirme la logique dont ont fait preuve la Cour d'Appel de Paris et la Cour de Cassation. Par extension de la notion de représentation, l'exposition peut donc être entendue comme la communication directe de l'œuvre au public ; cette expression, qui n'est plus celle du droit positif, nous paraît plus appropriée que la notion de « *procédé quelconque* », qui fait davantage référence aux moyens techniques de communication.

Nous pouvons même préciser la définition : ainsi, il s'agit de toute présentation *directe, physique et statique* d'une œuvre à un public.

360 - L'« exposition » comme toute communication directe, physique et statique de l'œuvre au public - Les trois caractères de l'exposition peuvent être résumés comme il suit.

Le caractère direct découle des dispositions légales, qui ne font que reprendre le sens du langage courant ; le caractère physique nous permet de relever la spécificité des œuvres communiquées ; le caractère statique établit la nature du mode de communication, qui se passe de toute intervention humaine ou mécanique pour assurer la présentation de l'œuvre ; enfin, l'acte est établi dès qu'une seule œuvre est communiquée, peu importe qu'elle le soit individuellement ou en compagnie d'autres créations ; peu importe également la finalité¹⁵⁰⁶ et le contexte de présentation.

La définition est donc d'une très grande généralité, tout en assurant un vaste champ d'application à la notion. Ces précisions reprennent les prescriptions générales du Code relatives à l'exercice des droits patrimoniaux, et la sanction de la contrefaçon. En effet, toute communication de l'œuvre au public doit être autorisée par l'auteur ou ses ayants droit, hormis les cas relevant d'exceptions. A ce niveau, il est important de signaler la portée de l'exposition en droit français, qui se distingue par exemple du droit canadien. On sait en effet que la loi de 1988 a limité le champ d'application du droit d'exposition. L'exposition y est entendue dans un double sens, reprenant à la fois l'évènement et l'action. Ainsi, le droit ne s'applique que lorsque les œuvres sont directement présentées au public lors d'un évènement spécialement dédié à cette présentation. Autrement dit, il s'agit à la fois de l'*exposition* de

¹⁵⁰⁴ Al. 1^{er} : « La représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque, et notamment : 1° par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'œuvre télédiffusée ; 2° par télédiffusion » ;

¹⁵⁰⁵ VERGNAUD P., « Les droits du peintre sur son œuvre », *ibid.* ;

¹⁵⁰⁶ En principe, la finalité est indifférente ; une exception est bien sûr envisageable pour les expositions préalables à la vente des œuvres ;

chaque œuvre, prise individuellement, au sein d'une *exposition*, où les œuvres sont présentées collectivement. Cette solution ne serait donc pas celle du droit français. En l'absence de toute précision légale, la destination de l'*exposition* des œuvres est indifférente. Le droit s'appliquera donc dans toutes les hypothèses où une œuvre est directement présentée au public, que ce soit pour sa valeur esthétique, dans un but commercial ou décoratif. C'est donc bien l'action de l'exposition qui prime dans le droit français, hormis les limites de l'usage privé.

Rappelons que l'emploi des termes « exposition publique » ne fait pas encore l'unanimité au sein de la doctrine. Comme nous le savons, trois autres expressions étaient envisageables : « monstration » publique, « présentation » publique et « exhibition » publique. Nous avons déjà exposé les raisons tenant au choix, que nous avons fait, de retenir le terme « exposition ». Quelques précisions peuvent être données sur la portée des trois autres termes, que nous avons déjà rencontrés. La première expression n'a rencontré qu'un succès relatif sur le plan juridique et remonte au rapport rendu par M. Cahen-Salvador en 1978¹⁵⁰⁷. Elle se rapproche d'une certaine façon du sens du droit canadien, puisque la monstration sous-entend la valorisation de l'œuvre lors d'un événement qui lui est spécialement dédié. La seconde est plus exacte puisqu'elle se fonde sur les termes mêmes contenus dans la loi. Dans la pureté des principes, il serait en effet logique de parler de droit de « présentation publique » puisque c'est à cette notion qu'est rattachée l'exposition. Les juges, dans les arrêts précités, ne semblent pas y avoir attaché une importance particulière, se référant directement à la notion de « représentation » et à la généralité de sa définition, telle qu'inscrite dans l'article L 122-2 du Code de la Propriété Intellectuelle. Il n'empêche que l'expression « droit de présentation publique » est parfois rencontrée dans la doctrine, alternativement ou cumulativement à celle de « droit d'exposition publique »¹⁵⁰⁸. Sans nier ces similarités, d'autres s'en tiennent uniquement au « droit de représentation », considérant que « présentation » et « exposition » publiques n'en sont que des illustrations et qu'il n'y a pas lieu de distinguer en fonction de la nature de la communication effectuée¹⁵⁰⁹.

Reste enfin une troisième proposition, largement tombée en désuétude en droit français : l'« exhibition » publique. Le terme était employé sporadiquement par la doctrine du XIX^{ème} siècle, à une époque où le droit en cause était rattaché à la propriété corporelle du support de l'œuvre¹⁵¹⁰, mais ne fait actuellement plus l'objet d'une quelconque référence en ce sens.

¹⁵⁰⁷ CAHEN-SALVADOR J., *op. cit.* ;

¹⁵⁰⁸ DEFAUX A., *op. cit.*, pp. 66-70 ; SIRINELLI P., note sur arrêts CA Paris, 4^{ème} ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c/ Paris Bibliothèque*, et C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 18 juillet 2000, *Fabris c. Barthélémy*, *op. cit.*, pp. 64-65 ;

¹⁵⁰⁹ COLOMBET C., *Propriété Littéraire et Artistique*, 9^{ème} éd., *op. cit.*, p. 168 (qui fait preuve d'un relatif scepticisme, et se réfère implicitement à la conception jadis défendue par Desbois) ; FRANÇON A., *Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle*, *op. cit.*, p. 246 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 228-229 ;

¹⁵¹⁰ POUILLET E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, 1894, p. 358 ; RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, p. 92 ;

B. LES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, UN VASTE ENSEMBLE DE CRÉATIONS HÉTÉROGÈNES

361 - L'approche retenue pour définir l'objet sera quelque peu différente de celle de l'action. En effet, nous faisons face à une richesse de sens et de termes encore plus grande pour le désigner. Nous opterons pour l'approche la plus exhaustive, qui est celle du droit d'auteur. Cela permettra de mettre l'objet et l'action en totale conformité, tout en appréhendant l'ensemble des œuvres visées par le sujet (2). Quelques commentaires doivent toutefois nous éclairer sur le sens des termes employés, avant d'examiner concrètement le contenu de la notion (1).

1. La catégorie des œuvres graphiques et plastiques, une proposition de compromis

362 - Le classement discutable de plusieurs formes de création - La catégorie des « œuvres graphiques et plastiques », bien que peu visée en tant que telle par le droit positif¹⁵¹¹, fait office de proposition permettant de « classer », de façon pragmatique, les créations qui répondent à certains critères.

Ceux-ci sont entendus au sens large en termes de propriété littéraire et artistique. Ainsi, le mot « œuvre » pourra désigner toute création de l'esprit, achevée ou non, unique ou multiple, « *quels qu'en soient le genre, le mérite, la forme d'expression ou la destination* » (Art. L 112-1 CPI). Les termes « graphiques » et « plastiques » conserveront en revanche leur sens commun. Comme nous l'avons dit, l'expression est peu utilisée par le droit positif, plus spécialisé en fonction des courants d'expression artistiques.

Sa principale utilisation peut être décelée dans l'article L 122-8 du Code de la propriété intellectuelle relatif au droit de suite. Texte imposant depuis la loi du 1^{er} août 2006, qui a transposé la Directive du 27 septembre 2001 relative au droit de suite au profit de l'auteur d'une œuvre originale, cet article fournit d'importantes indications sur la nature des œuvres en cause. L'alinéa premier dispose que « *les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques [...] bénéficient d'un droit de suite, qui est un droit inaliénable de participation au produit de toute vente d'une œuvre après la première cession opérée par l'auteur ou par ses ayants droit, lorsque intervient en tant que vendeur, acheteur ou intermédiaire un professionnel du marché de l'art. [...]* ». Le deuxième alinéa ajoute « *on entend par œuvres originales au sens du présent article les œuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité* ». Nous retrouvons là un élément fondamental de la définition des œuvres d'art, à savoir l'unicité de l'exemplaire original¹⁵¹². L'idée d'une éventuelle pluralité a été établie pour

¹⁵¹¹ Un grand nombre d'autres termes peuvent toutefois être décelés dans les textes, faisant référence à des notions voisines ou des créations types ; nous trouvons par exemple les termes et expressions suivants : « œuvres d'art », « bien culturel », « sculpture », « arts plastiques », « photographie », « architecture », « mode », « textile », ... et bien d'autres encore, que nous nous dispensons d'énumérer ici, tant leur nombre est important ;

¹⁵¹² PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 54 ; voir également : BONDIA ROMAN F., *op. cit.*, p. 32 ;

prendre en compte la spécificité de certains modes d'expression artistique, comme la sculpture, où l'on peut rencontrer plusieurs exemplaires originaux.

Hormis l'originalité (au sens concret du terme), rien n'est dit sur la nature même des œuvres qui font l'objet du droit de suite en droit interne. Seuls les adjectifs « graphiques » et « plastiques » permettent d'en avoir une idée, et la jurisprudence s'est chargée de les interpréter. Le texte de la directive précitée est à ce titre bien plus complet, fournissant un certain nombre d'exemples. Ainsi son article 2 y inclut « *les tableaux, les collages, les peintures, les dessins, les gravures, les estampes, les lithographies, les sculptures, les tapisseries, les céramiques, les verreries, et les photographies* ». Cette liste est non exhaustive et semble quelque peu incohérente, car elle inclut aussi bien des procédés de création, telle la peinture, que des catégories d'œuvres, tels les tableaux. De plus, elle se limite à des formes artistiques relativement anciennes ou « classiques ». Or la généralité des termes « graphiques » et « plastiques » implique nécessairement un champ d'application très large. La jurisprudence est ainsi allée plus loin que les textes et a inclus dans le champ d'application du droit de suite l'exemplaire original d'un meuble, d'un panneau, d'un objet décoratif ou de toute œuvre d'art réalisée dans l'atelier d'un ébéniste. La logique exige en effet de viser toutes les créations qui procèdent de formes graphiques et plastiques, quels que soient leur utilité ou leur genre.

Notre propos sera toutefois d'envisager le droit d'exposition sous un jour tout à fait nouveau. C'est pourquoi nous entendons l'expression « œuvres graphiques et plastiques » dans un sens encore plus large que pour le droit de suite.

363 - Le nécessaire élargissement de la catégorie des œuvres graphiques et plastiques -
Au-delà du droit positif, l'expression susmentionnée est encore employée par la doctrine pour désigner les créations s'exprimant par des formes matérielles ou géométriques, indissociables de leurs supports¹⁵¹³. Cet usage n'est cependant pas majoritaire. D'autres termes sont

¹⁵¹³ Voir les ouvrages et articles précités de BREDIF E., COMTE J.-E., HEPP F. ; voir également : BOUVEL A., « Citations d'œuvres graphiques et plastiques : Les juges du fond résistent ! », note sous CA Paris, 14^{ème} Ch., 2 février 2005, *SA de presse et d'édition c/ SA 1633*, in *LP*, n° 223, juillet/août 2005, pp. 131-135 et « Citations d'œuvres graphiques et plastiques : Les juges du fond résistent, le législateur aussi ! », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., *Société 1633 c/ SCPE*, in *LP*, n° 240, avril 2007, III, pp. 80-83 ; DASSESSE J., « Le droit de reproduction des œuvres plastiques et ses limites », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch., 4 décembre 1952, *SA « La presse démocratique socialiste de Charleroi » c./ Strebelle*, et 14 avril 1955, *Association belge-américaine et consorts c./ Dessart*, in *Revue critique de jurisprudence belge*, 1956, pp. 33-46 ;

employés, sans même que leurs définitions puissent se recouper. Ainsi est-il plus fréquent de trouver « œuvres d'art » ou « œuvres artistiques » dans la doctrine¹⁵¹⁴.

Une grande incertitude peut donc être relevée à ce niveau, avec une difficulté de qualification. Ces deux expressions correspondent à la conception initiale des œuvres graphiques et plastiques, entendues comme des objets matériels finis et uniques. Cette vision est toutefois erronée et réductrice, face à tous les autres modes de créations graphiques et plastiques qui sont maintenant apparus ; elle conserve un intérêt pour qualifier les formes les plus nobles et les plus anciennes de la création artistique. Nous trouvons également les expressions « arts visuels »¹⁵¹⁵ et « arts figuratifs »¹⁵¹⁶, qui ont l'avantage de la précision du point de vue formel mais pas du point de vue matériel. En effet, l'utilisation du terme « art » paraît à nouveau trop réductrice, eu égard à la multiplicité des créations qui peuvent être visées. Les deux termes « œuvres » et « art » ne devraient pas être mis en relation. L'œuvre doit être perçue indépendamment de tout jugement artistique ou esthétique, comme le veut le Code de la propriété intellectuelle. Elle ne saurait se limiter au sens usuel que nous lui connaissons. Il doit s'agir du fruit de tout travail intellectuel, achevé ou inachevé, fini ou infini, unique ou multiple. C'est pourquoi nous optons pour l'expression « œuvre graphique et plastique », mais en lui donnant un champ d'application encore plus large que le droit positif, qui ne l'emploie que pour viser les exemplaires originaux d'une telle œuvre. L'avantage de cette conception est de transcender toutes les catégories qui ont pu être établies, notamment celles que retient le Code de la propriété intellectuelle. Elle permet de réunir un ensemble d'œuvres dont le point commun est d'être matérielles et de recourir au travail des formes et des lignes. La nature de ces œuvres les rend indissociables de leur principal mode de communication : l'exposition. Ce dernier pourrait entrer dans la définition même de ces œuvres.

¹⁵¹⁴ Voir notamment les ouvrages précités de DESURMONT T., WALRAVENS N., CORNU M. et MALLET-POUJOL N., PIERROUX E. ; voir également : FINGERHUT J., *La fiscalité des œuvres d'art*, Economica, Paris, 1995, 303p. ; Voir notamment les articles suivants : ALLAEYS P., « Donation et citation d'une œuvre artistique », note sous C. Cass., 1ère Ch. Civ., 25 janvier 2005, in *D.*, 2005, Jurisprudence, pp. 956-957 ; ARTUS D., « Les œuvres d'art et l'inaliénabilité du domaine public mobilier », *LPA*, 23 décembre 1994, n°153, pp. 8-11 ; BONDIA ROMAN F., *op. cit.* ; CARON C., « Représentation télévisuelle des œuvres d'art », *op. cit.*, « Apposition d'une signature apocryphe sur une œuvre d'art : les délicates frontières du droit au nom », *op. cit.* ; EDELMAN B., « La représentation d'une œuvre artistique dans une œuvre audiovisuelle », *op. cit.* ; GAUTIER P.-Y., « Le "marché unique" des œuvres d'art », *op. cit.* ; JEAN-PIERRE D., *op. cit.* ; LAVIGNE S., « La dation en paiement par remise d'œuvres d'art », *AJDA*, 20 juin 1988, pp. 382-385 ; NABHAN V., « Le droit d'exposition des œuvres artistiques au Canada », *op. cit.* ; NIZET O., *op. cit.* ; PONTIER J.-M., « La notion d'œuvre d'art », *op. cit.* ; RAISON-REBUFAT L., « Menus propos autour de la responsabilité de l'expert d'œuvre d'art », *Légicom*, n° 36, 2006/2, pp. 59-62 ; RUIZ-FABBRI H., « Exportation d'œuvres d'art », note sur CE, Sect., 30 novembre 1990, *Ville d'Orléans et Ministre de la Culture c./ M. Woodner et Ministre de la Culture c./ Société Alex Wengraf*, in *RA*, n° 260, mars-avril 1991, pp. 122-125 ;

¹⁵¹⁵ DEFAUX A., *op. cit.* ; DEFAUX A. et AZZABI Z., *op. cit.* ;

¹⁵¹⁶ Voir notamment les articles suivants : BOCHURBERG L., *op. cit.* ; HEPP F., « La protection internationale des arts plastiques et figuratifs », *op. cit.* ; RECHT P., « La pseudo-citation dans le domaine des arts plastiques et figuratifs », *op. cit.* ;

Il nous reste maintenant à examiner quelles sont les créations qui correspondent à ces critères.

2. L'hétérogénéité des œuvres graphiques et plastiques

364 - L'exhaustivité des dispositions légales - Le Code de la propriété intellectuelle établit l'existence d'un grand nombre de créations, dès l'alinéa premier de l'article L 112-2.

Nous retiendrons et examinerons les catégories suivantes : « 7° Les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ; 8° les œuvres graphiques et typographiques ; 9° Les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie ; 10° Les œuvres des arts appliqués ; 11° Les illustrations, les cartes géographiques ; 12° Les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences ; [...] 14° Les créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure ». Enfin, n'oublions pas que des œuvres innomées peuvent encore être visées, hors des catégories qui viennent d'être énoncées. L'avantage de cette classification est de transcender tous les courants artistiques et d'inclure également les œuvres qui ont une vocation utilitaire, dès lors qu'elles correspondent aux critères susmentionnés.

365 - Les « œuvres d'art pur » et leurs dérivés - Les « œuvres d'art pur », visées essentiellement par le 7° de l'article précité, sont caractérisées par une finalité essentiellement esthétique, artistique, culturelle ; elles occupent une place fondamentale dans cette catégorie¹⁵¹⁷. Leur protection par le droit d'auteur fut historiquement reconnue, en dépit d'un régime juridique tout à fait particulier. Nombreux sont les exemples en jurisprudence dans ce domaine, avec des affaires emblématiques de la propriété intellectuelle. Ainsi en est-il en matière de dessin et peinture¹⁵¹⁸, de sculpture¹⁵¹⁹, d'architecture¹⁵²⁰, de gravure¹⁵²¹ et de lithographie¹⁵²². L'authenticité constitue un élément de définition de ces créations¹⁵²³, caractérisées par une importante valeur matérielle¹⁵²⁴, ainsi que l'empreinte d'une personnalité. Au-delà des arts les plus classiques, toute création qui procède des mêmes formes d'expression sera protégée. Ainsi en est-il par exemple pour les dessins de bandes

¹⁵¹⁷ GAUTIER P. -Y., *Propriété Littéraire et Artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, p. 121 ;

¹⁵¹⁸ C. Cass., 14 mars 1900, *William Eden c./ Whistler*, in *DP*, I, pp. 497-500 ; C. Cass., 1^{ère} ch. civ., 4 décembre 1956, *cons. Bowers c./ cons. Bonnard, RIDA*, janvier 1957, p. 207-209 ;

¹⁵¹⁹ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 1973, *Renoir c./ Guino, D.*, 1974, p. 533, obs. C. COLOMBET ;

¹⁵²⁰ CA Paris, 4^{ème} Ch., 4 avril 1985, *Bonne c./ Centre George Pompidou*, *op. cit.* ; TGI Paris, 1^{ère} Ch., 12 juillet 1990, *RIDA*, n° 147, janvier 1991, pp. 359-362 (sur l'Arche de la Défense) ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 janvier 1992, *Bonnier c./ SA Bull, D.*, 1992, IR, pp. 46-47 ; *JCP*, 1992, IV, p. 75 ;

¹⁵²¹ CA Paris, 19 décembre 1962, *Soc. des bibliophiles de l'Union française c./ Aldo Crommelynck, D.*, 1963, pp. 609-613, note A. FRANÇON ;

¹⁵²² CA Paris, 13^{ème} Ch., 19 avril 1989, *Juris-Data* n° 1989-025779 ;

¹⁵²³ GAUBIAC Y., *op. cit.*, pp. 260-261 ;

¹⁵²⁴ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 41-42 ;

dessinées, notamment les planches¹⁵²⁵, et plus spécialement les traits des personnages, qui constituent des œuvres à part entière¹⁵²⁶. Les copies d'œuvres seront également visées, qu'elles soient exécutées de la main de l'artiste¹⁵²⁷, dupliquées avec l'autorisation de ses ayants droit¹⁵²⁸ ou simplement photographiées.

En matière architecturale, la protection est également très étendue puisqu'elle s'étend aux paysages urbains¹⁵²⁹ et aux architectures intérieures¹⁵³⁰. De même, la destination important peu, des œuvres à vocation utilitaire ou symbolique pourront également être protégées. Ainsi en est-il pour un trophée sportif¹⁵³¹, pour des statuettes de cérémonie¹⁵³², pour une affiche publicitaire¹⁵³³ ou encore pour un podium¹⁵³⁴. Certaines d'entre elles peuvent être classées dans d'autres catégories, ce qui rend discutable la classification opérée par le Code.

366 - Les œuvres graphiques et typographiques - A ce titre, un certain nombre de ces créations peuvent être rangées dans l'une des catégories visées par l'article L 112-2 8° : les œuvres graphiques. Sans plus de précisions, il est légitime de penser qu'il s'agit d'une catégorie « fourre-tout », au sein de laquelle nous pourrions ranger plusieurs des œuvres précitées¹⁵³⁵. Certes, elles dérivent des procédés artistiques visés par le précédent alinéa, mais

¹⁵²⁵ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 mai 1997, *Christian Godard c./ Michel Houdelinckx*, *RIDA*, n° 174, octobre 1997, pp. 237-245 ; *D.*, 1998, jur., pp. 80-82, note B. EDELMAN ;

¹⁵²⁶ CA Paris, 4^{ème} Ch., *Walt Disney c./ X*, 15 octobre 1964, *Ann*, 1965, pp. 213-217 ; TGI Paris, 21 janvier 1977, *RIDA*, n° 95, janvier 1978, p. 179 ; TGI Paris, 3 janvier 1978, *RIDA*, n° 96, avril 1978, p. 119 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 8 septembre 2004, *SA Publicis conseil et SA SFR c./ Luc Besson et SA Gaumont*, *D.*, 2004, p. 2574, note DALEAU ; *CCE*, novembre 2004, comm. 136, note CARON ; *Gaz. Pal.*, 2004, II, somm. p. 4011, note P. GREFFE ;

¹⁵²⁷ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 9 novembre 1993, *Jean-Paul Gieules c./ André Sagne*, *RIDA*, n° 161, juillet 1994, pp. 273-278 ; *D.*, 1994, somm. comm., pp. 91-92, obs. C. COLOMBET ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 mai 1998, *Gieules c./ Sagne*, in *LP*, n° 156, novembre 1998, I, p. 130 ; *D.*, 1998, IR, p. 141 ; *JCP-E*, 1999, Chronique, p. 1481, obs. F. CLERC-CORMIER et C. MAGNANT ;

¹⁵²⁸ CA Paris, 19 décembre 2007, *Juris-Data* n° 2006-10783 (à propos des statuettes remises lors de la cérémonie des Césars) ;

¹⁵²⁹ TGI Draguignan, 16 mai 1972, *François Spoerry, Soc. Terralba et a. c./ Impressions rotatives*, *Gaz. Pal.*, 1972, II, pp. 568-569 (à propos de la cité lacustre de Port Grimaud) ;

¹⁵³⁰ EDELMAN B., « De la protection d'une architecture intérieure et de meubles », note sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., 17 décembre 2002, *D.*, 2003, Jurisprudence, pp. 2089-2093 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 mars 2006, *Sté Hachette Filipacchi c./ Sté Multimédia des Arts Visuels*, *RIDA*, n° 209, juillet 2006, pp. 333-337 ;

¹⁵³¹ Concernant la Coupe du Monde de Football de 1998 : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 2 octobre 2007, *Hachette Filipacchi associés c./ Fédération internationale de Football*, *RTD-Com.*, janvier 2008, pp. 78-79, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; *LP*, n° 249, mars 2008, III, pp. 19-24, note J. LESUEUR ; *JCP-E*, 29 janvier 2009, n° 1108, obs. H.-J. LUCAS ;

¹⁵³² CA Paris, 19 décembre 2007, *op. cit.* ;

¹⁵³³ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 octobre 1985, *N.C.K. – F.C.B. c./ Claude Verlinde, Colgate-Palmolive et a.*, in *Bull.*, n° 260 ; *RIDA*, n° 129, juillet 1986, pp. 124-125 ; *D.*, 1986, somm. comm., p. 186-187, obs. C. COLOMBET ; CA Angers, 20 novembre 2007, 02-06169 ;

¹⁵³⁴ CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 mai 2008, *Juris-Data*, n° 2008-365685 ;

¹⁵³⁵ CA Paris, 4^{ème} Ch., 17 octobre 1991, *SA Roussel Stores c./ Danièle Picart Réalisations*, *D.*, 1993, somm. comm., p. 85, obs. C. COLOMBET (sur la protection d'un visuel ayant nécessité la réalisation d'un « rough ») ;

finissent par s'en distinguer, de par leur nature ou leur utilité. Comme l'affirme le Professeur Gautier, celui-ci vise les œuvres d'art pur.

Toute différente est la catégorie des œuvres typographiques, également visée par l'alinéa 8°. Il est inutile d'approfondir la nature de ces créations, qui sont bien sûr constituées de caractères d'imprimerie et de styles d'écriture. Bon nombre de créateurs se sont illustrés dans ce domaine, tel Cassandre, artiste très éclectique en arts graphiques et plastiques. La protection par le droit d'auteur leur est nécessairement reconnue¹⁵³⁶. Dans la pureté des principes, nous pourrions même affirmer qu'il s'agit là des œuvres graphiques par excellence, si l'on s'en réfère au terme en grec ancien. Le préfixe « typo » souligne néanmoins le caractère mécanique des œuvres typographiques, ce qui les distingue de la simple écriture manuelle.

367 - Les œuvres photographiques - Les photographies peuvent encore entrer dans la catégorie des œuvres graphiques et plastiques. Elles sont visées par le 9° de l'article L 112-2 du Code.

Nul ne doute ici que ces créations recourent à des formes graphiques et visuelles. Leur protection par le droit d'auteur, sous réserve d'originalité, est maintenant indéniable et nombreuses sont les décisions à en faire application. Cela n'a pas toujours été le cas, et la loi distinguait auparavant entre les photographies à caractère artistique et celles qui n'ont qu'une valeur documentaire¹⁵³⁷ ; l'absence d'originalité semblait présumée pour cette deuxième catégorie, du simple fait que l'auteur n'ait pas cherché à faire acte » de création. Il fut un temps où la protection des photographies par le droit d'auteur était plus amplement discutée en doctrine, alors que la jurisprudence y semblait favorable¹⁵³⁸. Mais la loi du 3 juillet 1985 régla définitivement le problème en abolissant la distinction entre photographies artistiques et photographies documentaires, afin de placer cette forme d'expression dans le « droit commun » de la propriété intellectuelle. Certains auteurs n'ont pas manqué de souligner l'inutilité de ces réformes successives, alors que la jurisprudence avait déjà établi des critères sérieux d'appréciation de l'originalité¹⁵³⁹. Celle-ci se fait de la même façon que pour les autres types de créations, mais peut être effectuée à trois niveaux différents : lors de la préparation, de l'exécution ou du développement de la photographie¹⁵⁴⁰. Nous noterons, avec une certaine ironie, que les deux décisions de la Cour de Cassation qui ont fondé le droit d'exposition étaient relatives à des photographies.

Par ailleurs, si celles-ci peuvent en elles-mêmes donner prise au droit d'exposition, il convient d'avoir à l'esprit qu'elles peuvent également transmettre d'autres œuvres, dont elles

¹⁵³⁶ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 juillet 1993, *D.*, 1994, somm., pp. 90-91, obs. C. COLOMBET ;

¹⁵³⁷ PARISOT B., « Le critère de protection des œuvres photographiques dans la jurisprudence postérieure à la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 57, juillet 1968, pp. 3-25 ;

¹⁵³⁸ BIGEON A., *La photographie et le droit*, Charles Mendel, Paris, 1893, 305p. ;

¹⁵³⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 129 ;

¹⁵⁴⁰ CARON C., *Droits d'auteur et droits voisins*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, p. 116 ;

ne seront que le vecteur. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'a été développée la « théorie de l'accessoire », que nous avons déjà évoquée, et qui permet d'appréhender les hypothèses où il y a exception au droit d'auteur. Mais dans le cas où la photographie n'est que la copie intégrale d'une œuvre préexistante, l'exercice du droit d'exposition reviendra à l'auteur de celle-ci si elle est exposée¹⁵⁴¹. La solution est la même, que la photographie soit originale ou non ; simplement, dans le premier cas, elle sera qualifiée d'œuvre composite et les droits de l'auteur de la photographie s'ajouteront à ceux de l'auteur de l'œuvre préexistante. L'appréciation de l'originalité d'un tel cliché se heurte néanmoins à de grandes difficultés¹⁵⁴². Dans tous les cas, ces deux types de photographies doivent retenir l'attention, qu'il s'agisse des « photographies-créations », œuvres de l'esprit, ou des « photographies-instruments », reproductions d'une œuvre préexistante¹⁵⁴³.

368 - Les œuvres des arts appliqués - Passées les photographies, le Code vise encore les « œuvres des arts appliqués », en son article L 112-2 alinéa 10. Elles nous semblent pouvoir entrer dans la catégorie des œuvres graphiques et plastiques.

Longtemps opposées aux œuvres d'art pur, les créations des arts appliqués doivent leur protection par le droit d'auteur à la théorie de l'unité de l'art¹⁵⁴⁴. C'est d'ailleurs pourquoi le Code ne distingue pas en fonction de la destination des créations. Qu'entend-on par arts appliqués ? Il s'agit de tous les procédés de création à vocation utilitaire, voués à être reproduits en série. De manière générale, on considère qu'il s'agit des arts « appliqués au commerce et à l'industrie », au rang desquels se trouveraient la joaillerie, la publicité, l'ébénisterie, la maroquinerie, et toute autre industrie produisant des objets aux formes originales¹⁵⁴⁵. La décoration est également une des fonctions les plus importantes dans le domaine graphique et plastique, et se confond pour partie avec l'architecture, la peinture, la sculpture,.... De même, les créations florales font aussi l'objet d'une protection à ce titre¹⁵⁴⁶. Les créations protégeables sont extrêmement nombreuses et de formes très variées, une fois encore sous réserve d'originalité¹⁵⁴⁷.

Certains auteurs tendent néanmoins à faire une distinction entre toutes ces œuvres, dont les finalités peuvent être sensiblement différentes. Ainsi voit-on proposer de créer une

¹⁵⁴¹ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Juris-Data* n° 2008-045778 (affaire « Paradis ») ;

¹⁵⁴² CARON C., *op. cit.*, pp. 118-119 (citant une intéressante jurisprudence à l'appui de ses arguments) ;

¹⁵⁴³ LATREILLE A., « L'appropriation des photographies d'œuvres d'art : éléments d'une réflexion sur un objet de droit d'auteur », *D.*, 2002, Chronique, p. 299 ;

¹⁵⁴⁴ Sur cette notion, voir : GAUBIAC Y., *La théorie de l'unité de l'art*, Thèse Paris II, 1980, 463p. ;

¹⁵⁴⁵ GREFFE P., « Le droit d'auteur et les arts appliqués », *D.*, 1959, Chronique XV, pp. 91-94 ;

¹⁵⁴⁶ TGI Nanterre, 17 juin 1992, *SPADEM et a. c./ Sté Madrange et a.*, in *RIDA*, n° 154, octobre 1992, pp. 180-190 ; CA Paris, 29 avril 1998, *JCP-E*, 2000, p. 1374, obs. V. DIJEAU ; CA Paris, 11 février 2004, *Soc. Valterre c./ Nadine Roubakine et a.*, *D.*, Jurisprudence, p. 1301-1304, note S. CHOISY ; *PI*, 2004, n° 12, p. 766, obs. A. LUCAS ; *RIDA*, juillet 2004, n° 201, p. 303, note F. PERBOST ;

¹⁵⁴⁷ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 décembre 2000, *Sté Production audiovisuelle communication (PAC) c./ MM. Chavaux et a.*, in *Bull.*, n° 320 ; *CCE*, février 2001, pp. 25-26, note C. CARON ; *PI*, octobre 2001, pp. 62-64, note A. LUCAS ;

nouvelle catégorie, qui serait celle des créations du *design*¹⁵⁴⁸. Celles-ci se distingueraient par leur fonction à la fois esthétique et utilitaire, alors que les arts appliqués n'auraient qu'une fonction décorative et ornementale¹⁵⁴⁹. Cette conception ne fait toutefois pas l'unanimité en doctrine, qui tend à rattacher les créations du *design* aux arts appliqués. Certaines d'entre elles font d'ailleurs l'objet d'un cumul de protection, ce qui n'est pas sans lien avec le débat qui vient d'être évoqué. Ainsi en est-il avec l'application du droit des dessins et modèles, en ce qui concerne les plans et maquettes des créations destinées à l'ornementation publique, du droit des marques, étant donné leur vocation industrielle et commerciale, ou encore des brevets, si l'apparence de l'objet n'est pas déterminée exclusivement par sa fonction utilitaire¹⁵⁵⁰. Nous pouvons de plus noter une certaine perméabilité entre les différentes catégories établies par l'article L112-2 du Code. En effet, la maquette d'une œuvre architecturale pourrait entrer dans la première catégorie que nous avons examinée, en tant que copie exacte de celle-ci¹⁵⁵¹ ; elle pourrait également entrer dans la catégorie des arts appliqués, et spécialement des dessins et maquettes utilitaires ; enfin, elle pourrait encore entrer dans la catégorie visée par le 12°, que nous verrons par la suite.

Nous nous dispensons à nouveau de donner plus d'exemples en matière d'arts appliqués. Nous retiendrons seulement que ces créations posent certaines difficultés quant à l'application du droit d'exposition. En effet, comment appliquer le régime du droit de représentation à des œuvres qui sont par nature communiquées à un public indéterminé ? Indépendamment de la théorie de l'unité de l'art, serait-il raisonnable de leur appliquer le droit d'exposition ?

369 - Les illustrations et cartes géographiques - La catégorie suivante, le 11° de l'article L 112-2 CPI, vise les « illustrations et cartes géographiques ». Peu de choses sont à relever ici si ce n'est qu'il s'agit à nouveau d'œuvres graphiques et plastiques. Leur nature illustrative ou informative ne fait pas obstacle à la protection par le droit d'auteur, dès lors qu'elles témoignent d'une certaine originalité¹⁵⁵². Leur exposition peut potentiellement être une action à vocation strictement artistique ; ainsi peut-on voir dans les musées d'anciennes cartes du Monde et des continents attestant d'une certaine créativité. A défaut d'une quelconque valeur artistique ou culturelle, on voit mal ce qui pourrait justifier l'exposition d'une carte, qui

¹⁵⁴⁸ GARNIER E., *La protection juridique des créations du « Design »*, Thèse Angers, 2003, 445p. ;

¹⁵⁴⁹ GARNIER E., « La protection juridique des créations du "design" », *RIDA*, n° 199, janvier 2004, pp. 17-25 (qui établit un critère de détermination : « la recherche esthétique dans une perspective fonctionnelle ») ;

¹⁵⁵⁰ Art. L 511-8 CPI : « N'est pas susceptible de protection : 1° l'apparence dont les caractéristiques sont exclusivement imposées par la fonction technique du produit [...] » ;

¹⁵⁵¹ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Sté Enesco France c./ Denoyelle, D.*, 2005, Act. Jurisp., pp. 568-569, obs. P. ALLAËYS ;

¹⁵⁵² CA Paris, 4^{ème} Ch., 4 juin 1992, *SARL Gabelli c./ Sté des Editions cartographiques maritimes, D.*, 1994, somm. comm., p. 90, obs. C. COLOMBET ; CA Douai, 1^{ère} Ch., 7 octobre 1996, *RIDA*, n° 172, janvier 1997, pp.286-288 et C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 janvier 1999, *Cie des courtiers jurés piqueurs de vins de Paris c./ Sté DDB Needham, RIDA*, n° 180, avril 1999, pp. 353-357 (refus pour défaut d'originalité d'une carte de vignobles) ; CA Versailles, 12^{ème} Ch., 6 avril 2006, *Sté Editions Benoit France c./ Sté La Revue du Vin de France et a., RLDI*, n° 18, juillet/août 2006, pp. 23-24 (*idem*) ;

conserve une vocation utilitaire. C'est à nouveau une importante question de principe, à l'instar des créations des arts appliqués.

370 - Les plans et croquis - Le 12° de l'article L 112-2 CPI semble redondant par rapport aux catégories déjà évoquées ; il vise : « les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences ». Certes, les utilités de tels plans et maquettes sont ici plus largement définies, ce qui a été relayé par la jurisprudence, notamment en matière topographique¹⁵⁵³. Mais nous pouvons douter de l'intérêt de cette catégorie qui peut recouper un grand nombre d'autres créations. Ainsi en est-il en matière architecturale, exemple que nous avons déjà examiné, où la maquette d'une œuvre peut être qualifiée de trois façons différentes. C'est d'ailleurs à ce niveau que la jurisprudence s'est révélée la plus avant-gardiste au niveau du droit patrimonial d'exposition¹⁵⁵⁴. Cette hypothèse concernait spécialement la présentation de maquettes architecturales en vue d'un concours¹⁵⁵⁵, et serait même extensible à tous les cas de présentation publique selon certains auteurs¹⁵⁵⁶.

371 - Les créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure - Enfin, la dernière catégorie d'œuvres graphiques et plastiques par le CPI, en son article L 112-2 14°, concerne les « créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure ». L'alinéa précité ne se limite pas à cette formule de principe presque imprécise et fournit une liste d'exemples : « *couture, fourrure, lingerie, broderie, mode, chaussure, ganterie, maroquinerie, fabrique de tissus de haute nouveauté ou spéciaux à la haute couture, productions des paruriers et des bottiers, fabriques de tissus d'ameublement* ». Le champ des œuvres protégeables sur ce fondement est ici très vaste, et inclut par exemple des boucles d'oreilles¹⁵⁵⁷, un sac¹⁵⁵⁸, un vêtement de ski¹⁵⁵⁹, un manteau¹⁵⁶⁰ ou encore un tissu d'ameublement¹⁵⁶¹. Une fois encore, le droit d'exposition sera en principe applicable à de

¹⁵⁵³ TGI Paris, 3^{ème} Ch., 21 novembre 2003, *Maurice Chiron c./ Sté Edisud et a.*, RIDA, n° 200, avril 2004, pp. 336-339 ;

¹⁵⁵⁴ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 8 janvier 1980, *D.*, 1980, Jurisprudence, pp. 89-91, note B. EDELMAN ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 4 avril 1985, *op. cit.* (à propos de la présentation de maquettes des différents projets proposés pour le Centre Pompidou) ;

¹⁵⁵⁵ POUILLET E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 371-374 (qui considérait que la contrefaçon en matière architecturale vaut uniquement pour les plans et maquettes et non pour l'œuvre finie, celle-ci appartenant par nature au domaine public) ; HUET M., *L'architecte Maître d'œuvre*, *op. cit.*, p. 144 et *Droit de l'Architecture*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 242 ;

¹⁵⁵⁶ POLLAUD-DULIAN F., « Architecture et droit d'auteur », *RDI*, octobre-décembre 1990, p. 438 (les travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985 semblent réserver cette hypothèse précise) ;

¹⁵⁵⁷ CA Paris, 4^{ème} Ch., 7 novembre 2007, n° 07/1713 ;

¹⁵⁵⁸ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 14 février 2008, *Juris-Data* n° 2008-042726 ;

¹⁵⁵⁹ CA Lyon, 29 mai 1989, *Juris-Data* n° 1989-000065 ;

¹⁵⁶⁰ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Sté Groupe Express c./ Sté L et M services*, RIDA, n° 204, avril 2005, pp. 265-269 ; *PI*, avril 2005, pp. 164-165, obs. A. LUCAS ;

¹⁵⁶¹ CA Lyon, 12 février 2008, *Juris-Data* n° 2008-365894 (concernant le motif à rayures d'une housse de canapé) ;

telles œuvres. Notons d'ailleurs qu'en matière de prêt-à-porter et haute couture, les défilés de mode sont déjà protégés en tant que tels¹⁵⁶². Les œuvres présentées au cours de ces défilés bénéficient logiquement du droit de représentation, si théorique que soit son application. Désormais, les présentations statiques des costumes feront l'objet du droit d'exposition, ce qui uniformise le régime général du droit de représentation.

372 - Les œuvres innomées - Enfin, au-delà des catégories établies par le Code, il existe un grand nombre d'œuvres qui sont qualifiées d'« innomées », preuve que la classification n'est peut-être pas très opportune. Parmi ces œuvres, beaucoup recourent à des formes graphiques et plastiques, ce qui en fait naturellement des objets d'exposition. L'art contemporain est riche dans ce domaine, notamment avec les « installations », les œuvres de « *land art* »¹⁵⁶³, les « emballages »¹⁵⁶⁴ ou les « œuvres d'art conceptuel »¹⁵⁶⁵. Ces œuvres peuvent avoir un caractère éphémère¹⁵⁶⁶, leur existence se confondant de surcroît avec leur exposition. Nous pouvons encore y ajouter les parterres de jardins¹⁵⁶⁷, les jeux de lumière (distinct des spectacles « Son et Lumières »)¹⁵⁶⁸ ainsi que bien d'autres objets mobiliers que l'on peut rattacher aux arts appliqués et qui sont davantage voués à exister dans la durée. Enfin, nous incluons également les œuvres de *Body Art*, qui concernent les créations réalisées à même le corps humain, comme les tatouages ou piercings, mais aussi les cas de déformation, scarification ou implants d'objets sous la peau. Il est indéniable que de telles créations procèdent de formes au moins graphiques et même plastiques, avec de sérieuses difficultés liées à la nature du support.

Enfin, une exposition, entendue comme une mise en scène d'objets, pourra également être considérée comme entrant dans la catégorie des œuvres graphiques et plastiques. En tant que telle, il peut s'agir d'une création originale, protégeable par le droit d'auteur. Le caractère graphique et plastique est ici indéniable, une telle œuvre procédant le plus souvent d'œuvres préexistantes ou plus simplement d'objets matériels.

¹⁵⁶² C. Cass., Ch. Crim., 5 février 2008, *Roberts et a. c./ Chanel et a.*, *RLDI*, n° 35, février 2008, pp. 27-28, obs. L. COSTES ; *CCE*, mars 2008, pp. 26-28, obs. C. CARON ; *RLDI*, n° 37, avril 2008, pp. 9-13, note J. AITTOUARE ;

¹⁵⁶³ TGI Paris, 22 juin 1988, *D.*, 1990, somm. comm., p. 49, obs. C. COLOMBET (à propos de « rochers désertiques aux formes monumentales et inhabituelles » peints par un artiste) ;

¹⁵⁶⁴ CA Paris, 14^{ème} Ch., 13 mars 1986, *Soc. Sygma et a. c./ Dame Adamov et a.*, in *D.*, 1987, somm. comm., p. 150, note C. COLOMBET (sur l'emballage du Pont Neuf à Paris) ; CA Paris, 4^{ème} ch., 29 avril 1998, *JCP-E*, 2000, p. 1374, obs. V. DIJEAU (sur la décoration florale du Pont Neuf) ;

¹⁵⁶⁵ CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 juin 2006, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, in *RIDA*, n° 210, octobre 2006, pp. 383-392 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Juris-Data* n° 2008-045778 (affaire « Paradis ») ;

¹⁵⁶⁶ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur, op. cit.*, pp. 79-89 ;

¹⁵⁶⁷ CA Paris, 4^{ème} Ch., 11 février 2004, *Sté Valterre c./ Nadine Roubakine et a.*, *D.*, 2004, Jurisprudence p. 1301-1304, note S. CHOISY ; *PI*, 2004, n° 12, p. 766 et pp. 773-774, obs. A. LUCAS ; *RIDA*, 2004, n° 201, p. 303-313, note F. PERBOST ; *D.*, 2005, pan., p. 1485, obs. P. SIRINELLI ;

¹⁵⁶⁸ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 3 mars 1992, *Sté Ed. de l'Est-Protet et Sté Ed. Lyna-Paris c/ Sté « La Mode en Image »*, *RIDA*, n° 159, janvier 1994, pp. 313-315 ;

La définition des termes du sujet est maintenant achevée. Entendons par là qu'il s'agit strictement des sens que nous retenons pour la présente thèse. Bien d'autres approches ou acceptions pourraient être retenues, reflétant autant d'autres façons d'aborder le sujet. Il nous faut maintenant qualifier juridiquement les œuvres graphiques et plastiques, qui apparaissent comme l'objet direct du droit d'exposition.

SECTION 2 – LES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, DES CHOSES NÉCESSAIREMENT CORPORELLES PAR LEUR QUALIFICATION

373 - L'impossible qualification des œuvres graphiques et plastiques en « créations immatérielles » - Les définitions générale et juridique des œuvres graphiques et plastiques sont imprégnées de matérialisme.

Cette nature corporelle ne pouvait que ressortir sur le plan juridique. Elle justifie, depuis l'Antiquité, l'application d'un droit de propriété corporelle, que certains qualifieraient de « droit commun » (*cf. infra.*). Il y a là une indéniable vérité, et l'on ne saurait contester, à l'heure actuelle, que l'œuvre fasse l'objet d'un tel droit de propriété. Pour autant, l'histoire nous a démontré comment certaines utilités de l'œuvre ont été « extraites » de ce droit de propriété pour être conférées au droit d'auteur, considéré comme un droit ayant pour objet des « créations immatérielles »¹⁵⁶⁹. Les définitions précitées tiendraient en échec cette qualification. Faut-il alors considérer que l'alignement de la *propriété artistique* sur la *propriété littéraire* a produit un « dédoublement » des œuvres graphiques et plastiques ? Peut-on effectivement séparer l'œuvre de la matière, afin de fonder la dualité des droits de propriété ? Comme nous le savons, l'idée pouvait encore être soutenue sur le terrain du droit de reproduction. Les exemplaires tirés de l'exercice de ce droit font en effet apparaître l'image de l'œuvre sous une forme identique, ce qui confirme la transcendance de celle-ci. Néanmoins, c'est déjà faire la distinction entre le support original et les copies qui en sont tirées. La logique ne peut cependant être maintenue au niveau du droit d'exposition. Étant désormais un élément du droit d'auteur, son objet sera tout exemplaire de l'œuvre, qu'il soit original ou non. Toute tentative de distinction en fonction de la nature du support serait vaine, car elle ne trouverait aucun fondement juridique valable. L'exemplaire original « représente » autant, si ce n'est plus, l'œuvre graphique ou plastique que ses copies. Dans la pratique, ce sera même l'exposition de cet exemplaire qui sera la plus recherchée par le public. Nous renvoyons à la première partie les justifications de ce constat.

L'effet du droit d'exposition remet donc en question la distinction de l'œuvre de l'esprit et du support matériel. Ce dernier sera en effet nécessaire pour en assurer l'exercice, quand bien même il se trouverait matériellement et juridiquement la propriété d'un tiers. La même chose se trouverait donc être l'objet de deux droits différents, dont l'un, au moins, est

¹⁵⁶⁹ VIVANT M. (Dir.), *Les créations immatérielles et le droit*, Ellipses, Paris, 1997, pp. 5-6 et pp. 12-14 ;

indiscutablement qualifié de droit de propriété. L'autre, le droit d'auteur, voit sa qualification débattue depuis l'origine ; l'existence du droit d'exposition invite à réexaminer celle-ci.

374 - La nécessaire qualification des œuvres graphiques et plastiques en choses corporelles - Il importe au préalable d'établir de nouvelles bases à cette analyse. Celles-ci supposent de régler définitivement une question cruciale : l'œuvre de l'esprit peut-elle avoir une nature corporelle ? La réponse sera naturellement positive, car elle conditionne l'intégration des œuvres graphiques et plastiques dans cette catégorie. De là pourrons-nous examiner la nature du droit d'auteur au regard du droit d'exposition (*cf. infra.*).

Il nous faut au préalable prouver qu'il existe une indifférence de principe du droit d'auteur à l'égard de la nature corporelle ou incorporelle des œuvres de l'esprit (§ 1). De là pourrons-nous concevoir que l'objet du droit d'exposition réside en partie dans une chose corporelle (§ 2). Ce constat implique d'exclure toute distinction entre l'œuvre et le support, l'œuvre artistique procédant par essence d'une chose corporelle. La seule distinction que l'on peut valablement retenir est une distinction des droits sur l'œuvre (§ 3).

Ces considérations auront d'importantes conséquences sur l'assimilation du droit d'exposition à un droit de propriété. Elles nous conduisent, dans un premier temps, à rejeter définitivement l'idée que l'œuvre soit dépourvue de toute consistance matérielle. Il s'agit là d'une vue de l'esprit marquée du sceau de la théorie personnaliste, qui confond l'œuvre et la pensée de son auteur¹⁵⁷⁰.

§ 1. L'INDIFFÉRENCE À L'ÉGARD DE LA NATURE CORPORELLE OU INCORPORELLE DES ŒUVRES DE L'ESPRIT

*« Pour avoir une origine subjective, l'activité humaine n'en produit pas moins des effets objectifs »*¹⁵⁷¹.

375 - La nécessaire matérialisation de l'œuvre - L'œuvre de l'esprit, fruit d'un travail créateur, doit être une réalité objective pour pouvoir faire l'objet du droit d'auteur¹⁵⁷². C'est pourquoi l'appréhension de la corporalité est indéniable en matière de propriété littéraire et artistique. L'œuvre a besoin d'un support matériel pour pouvoir exister, quelle que soit sa forme. Nous affirmerons même que le droit d'auteur a pour objet direct ce support matériel, du moins l'une de ses utilités.

L'idée trouve sa pertinence avec les œuvres artistiques, qui se confondent avec la matière. Reconnaître leur totale appréhension par le droit d'auteur permet définitivement d'exclure la prééminence du droit de propriété dite « corporelle ». Cette reconnaissance se

¹⁵⁷⁰ TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *op. cit.*, p. 3 ;

¹⁵⁷¹ REVET T., *La force de travail (étude juridique)*, Litec, Paris, 1992, p. 526 ;

¹⁵⁷² RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 49 (« Immatérielle, l'œuvre n'est cependant pas pure abstraction. ») ;

vérifie dans le droit positif, qui exige une certaine matérialisation de l'œuvre pour en assurer la protection, matérialisation qui trouve son apogée en matière artistique. Quelques propos préliminaires permettront d'encadrer notre réflexion, le but étant de condamner la conception qui fait de l'œuvre de l'esprit une entité immatérielle.

Ces propos tendent à démontrer la nécessaire matérialité des rapports de droit en général, et du droit d'auteur en particulier (A). L'accessibilité des œuvres graphiques et plastiques procède ainsi d'une chose corporelle, quel que soit leur mode d'expression. L'exigence de réalisation de l'œuvre dépend de l'existence de cette chose corporelle (B). L'étude des dispositions du Code de la propriété intellectuelle révèle l'absence d'incompatibilité entre cette nature purement matérielle et la notion d'œuvre de l'esprit (C).

A. LA NÉCESSAIRE MATÉRIALITÉ DES RAPPORTS DE DROIT

« *Saint Thomas d'Aquin, suivant en ce point Aristote et la tradition classique, a soin d'observer que le juriste n'a pas à se préoccuper des biens supérieurs, spirituels. Il s'en tient aux biens extérieurs* »¹⁵⁷³.

376 - La matérialisation de l'œuvre par des objets extérieurs à la personne - Cette citation intéresse directement l'une des conclusions que nous avons tirées dans la première partie de notre étude.

Comme nous l'avons vu, la distinction de l'œuvre de l'esprit et du support matériel est une conception exclusivement spirituelle, pour ne pas dire religieuse. Même si elle eut une portée certaine dans le droit canon, elle ne servit qu'à justifier l'encadrement de pratiques qui, elles, restaient bien réelles. Elle ne constitue donc pas un objet d'étude pour le juriste sur le plan philosophique. Si l'œuvre de l'esprit évoque un « bien supérieur, spirituel », ce qui est, d'une certaine façon, la condition de sa protection, elle ne peut être emparée par le droit qu'à travers les objets, « biens extérieurs », qui permettent de la percevoir. La raison en est simple : le droit, en tant que science sociale, ne peut s'intéresser qu'aux relations entre les personnes et les choses et aux relations des personnes entre elles. « *Seul, par conséquent, ce qui est extérieur à tous les sujets peut être l'objet d'un droit* »¹⁵⁷⁴.

Il en va particulièrement du droit de propriété, qui suppose que la chose, pour être appropriée, soit extérieure au titulaire du droit ; c'est ce qui lui permet d'intégrer le commerce juridique¹⁵⁷⁵. Mais cela ne renseigne pas encore suffisamment sur la nature de cette chose. *A priori*, celle-ci ne pourrait être que corporelle ou, au moins, avoir une attache corporelle. Ce principe de réalité est propre à l'ensemble de l'ordonnement juridique. Il transcende également le droit de la propriété intellectuelle. Toutes les propriétés incorporelles (droit d'auteur, brevet, etc.) nécessitent une attache matérielle pour l'exercice des droits. Cet

¹⁵⁷³ VILLEY M., « Préface historique », *Arch. Phil. Droit - T. XXIV – Les biens et les choses*, 1979, p. 1 ;

¹⁵⁷⁴ GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 198 ; voir également : HUMBLOT B., *op. cit.*, pp. 124-125 ; STRICKLER Y., *Les biens*, PUF, Paris, 2006, p. 2 ;

¹⁵⁷⁵ FABRE-MAGNAN M., « Propriété, patrimoine et lien social », *RTD-Civ.*, 1997, p. 591 ;

exercice consiste à manipuler des choses corporelles pour en tirer des utilités conformes à la finalité de ces droits¹⁵⁷⁶. La portée de cette affirmation pourra être discutée en matière artistique, face à la diversité des modes de création. Il est aisé de vaincre toute controverse en considérant que l'expression « choses corporelles » vise les « choses du monde physique »¹⁵⁷⁷. Ainsi, il ne s'agira pas nécessairement de « *res quae tangi possunt* », mais de choses dont les sens, quels qu'ils soient, révèlent « *l'immédiateté naturelle* »¹⁵⁷⁸. La « chose corporelle », au sens juridique, peut avoir un sens bien plus large ; trop souvent réduite à être un corps tangible, elle peut être plus généralement toute chose qui a une existence concrète¹⁵⁷⁹. Elle s'adapte aux fluctuations de la technique, lesquelles permettent d'appréhender toutes sortes de nouvelles manifestations du monde physique¹⁵⁸⁰. Celles-ci peuvent être perceptibles par les cinq sens de l'homme¹⁵⁸¹.

L'œuvre, quelle que soit sa nature, procèdera d'éléments qui peuvent faire l'objet d'une description par les lois de la physique, même si elles ne tiennent pas en un corps « solide »¹⁵⁸². C'est l'emprise sur des éléments physiques qui garantit à l'auteur l'appropriation de son œuvre, ou de ses utilités, sans quoi son droit de propriété resterait purement virtuel ou plutôt spirituel¹⁵⁸³. Ces actes nécessitent l'usage de choses corporelles. Le

¹⁵⁷⁶ PLANIOL M., *Traité élémentaire de droit civil - Principes généraux – Personnes – Biens*, 3^{ème} éd. (revu et complété par Georges Ripert, avec le concours de Jean Boulanger), LGDJ, Paris, 1946, p. 1125 ; voir également : BINCTIN N., « Les biens intellectuels : contribution à l'étude des choses », *CCE*, juin 2008, p. 10 ; GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 207 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 121 ;

¹⁵⁷⁷ BENABOU V.-L., « Pourquoi une œuvre de l'esprit est immatérielle », *RLDI*, janvier 2005, pp. 54-55 ; BINCTIN N., « Les biens intellectuels : contribution à l'étude des choses », *op. cit.*, p. 9 (« L'appréhension physique d'une chose ne se limite pas à une fixation tactile avec celle-ci, il suffit qu'elle soit perceptible par un sens pour admettre son existence physique. ») ; HUMBLLOT B., *op. cit.*, pp. 125-126 ; LALIGANT O., « Des œuvres aux marches du droit d'auteur : les œuvres de l'esprit perceptibles par l'odorat, le goût et le toucher », *RRJ*, 1992/1, p. 102 ; STROMHOLM S., *Le droit moral de l'auteur en droit Allemand, Français et Scandinave, avec un aperçu de l'évolution internationale, étude de droit comparé – Deuxième partie : Le droit moderne - Tome Deuxième – Le droit de divulgation : introduction – Questions générales – les « aspects positifs » du droit de divulgation – Tables de l'ensemble de l'ouvrage*, P. A. Norstedt et Söners Förlag, Stockholm, 1973, p. 68 ;

¹⁵⁷⁸ JOLY S. et VIVANT M., « La problématique de l'immatériel », in VIVANT M. (Dir.), *Les créations immatérielles et le droit*, *op. cit.*, p. 13 ;

¹⁵⁷⁹ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 244 ;

¹⁵⁸⁰ CATALA P., « L'immatériel et la propriété », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, p. 61 ; SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *RTD-Civ.*, 1958, p. 11 (pour un exemple de biens corporels infiniment petits : « Notre droit moderne doit traduire le fait que les cultures microbiennes des laboratoires sont maintenant des meubles corporels appropriés. ») ;

¹⁵⁸¹ TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 6-8 ; voir également : BINCTIN N., *Le capital intellectuel*, Litec, Paris, 2007, pp. 32-33 ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 51 ;

¹⁵⁸² WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 19 (« De nouveaux matériaux, comme l'air, la lumière, l'énergie, le temps, l'espace, de même que les sensations induites par l'environnement de l'œuvre, participent dorénavant à sa substance. ») et pp. 396-403 ;

¹⁵⁸³ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 22 (« Rien ici-bas ne peut être transmis d'un esprit à un autre qu'au moyen des corps ; et tant que l'idée ou le sentiment n'ont pas été matérialisés sous des formes saisissables, ils demeurent enfouis dans la solitude intérieure de l'intelligence qui les a conçus ou éprouvés, propriété par excellence, propriété pure, propriété inviolable, mais propriété ignorée et nulle à l'égard d'autrui. Pour entrer dans le commerce de la vie, pour devenir l'objet des rapports sociaux, et compter

droit d'auteur aurait donc pour objet, non pas l'œuvre de l'esprit en elle-même, mais seulement les actes de communication de celle-ci et les choses qui les rendent accessibles. Cela est tellement vrai que le droit d'auteur ne peut être actionné que lorsque l'œuvre est communiquée¹⁵⁸⁴, c'est-à-dire lorsqu'elle matérialisée, d'une façon ou d'une autre¹⁵⁸⁵. Certes, la notion de « chose » sera considérablement élargie, comme nous l'avons vu, de même que son caractère corporel. L'objet nécessaire à la communication de l'œuvre ne résidera pas forcément dans un objet matériel tangible.

Cette possibilité est néanmoins avérée en matière d'exposition des œuvres graphiques et plastiques¹⁵⁸⁶. Le respect de l'exigence d'une mise en forme accessible aux sens y prend plus que jamais une importance capitale.

377 - La portée des termes « corporel » et « incorporel » - L'élargissement de la notion de chose corporelle en matière littéraire et artistique est donc nécessaire pour appréhender le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques.

La reconnaissance de ce droit comme droit d'auteur invite à reprendre le principe d'indifférence à la nature des œuvres. Des créations purement corporelles devraient logiquement y être intégrées. On touche alors pleinement au principe de l'unité de l'art, puisque cette unité doit transcender toutes les catégories de créations protégeables par le droit d'auteur¹⁵⁸⁷. Mais il faut aller plus loin et admettre que toutes les formes de création recourent, de façon variable, à l'usage de choses corporelles. Cela remet définitivement en cause le dogme de la dissociation de l'œuvre de l'esprit et du support matériel, que l'on estime pourtant fondateur du droit d'auteur¹⁵⁸⁸. Mais on ne pourrait redéfinir efficacement le droit d'auteur à l'aune du droit d'exposition, au risque de forger un modèle adapté à la seule *propriété artistique*. Dès lors, le raisonnement implique de revisiter deux notions fondamentales, déjà rencontrées dans cette étude, et qui transcende la problématique du droit d'exposition : le « corporel » et l'« incorporel ». Essentiellement présentes au niveau de l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle, ces deux notions sont traditionnellement présentées comme opposées au niveau du droit d'auteur. Leur portée est toutefois toute autre si l'on reprend, comme nous le ferons, la classification des biens et spécialement la distinction entre « biens corporels » et « biens incorporels ».

parmi les biens qui se comptent, s'évaluent et s'exploitent, il faut qu'ils prennent, par l'emploi de procédés physiques, un corps devant les hommes, qu'ils se figurent et se fixent au-dehors, que la parole ou la main les transmettent, que le papier, la toile ou le marbre les reçoivent, que les yeux ou les oreilles le saisissent » ;

¹⁵⁸⁴ REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, p. 299 ;

¹⁵⁸⁵ BOUCHET-LE MAPPIAN E., *op. cit.*, p. 109 (« la plupart des prérogatives constituant les droits intellectuels consistent à pouvoir interdire l'exploitation des incorporations matérielles des biens intellectuels. ») ;

¹⁵⁸⁶ HUMBLLOT B., *op. cit.*, pp. 140-141 ;

¹⁵⁸⁷ GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 86 ;

¹⁵⁸⁸ BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 6 ; MAFFRE-BAUGÉ A., « Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *op. cit.*, p. 94 ;

Afin de conclure ces développements préliminaires, nous indiquons d'ores et déjà le sens philosophique des termes « corporel » et « incorporel » auquel nous souscrivons. Celui-ci a été énoncé par Karl Salomon Zachariae. Nous en reprenons la version résumée par Mikhail Xifaras, dans son ouvrage de référence sur philosophie du droit de propriété : « *Le terme "corporel" ne s'oppose [pas] à celui d'"incorporel" comme deux espèces du genre res, mais désigne un ordre ontologique – celui que Kant appelle le monde des phénomènes physiques, ou encore le monde de la nature, qu'il faut se garder de confondre avec celui que peuplent les noumènes : le monde de la liberté* »¹⁵⁸⁹. Ainsi faut-il distinguer le monde des personnes et des choses (ou « monde de la nature ») et celui du droit, où apparaissent les rapports entre les personnes et les rapports entre les personnes et les choses. Ceux-ci sont constitués des droits subjectifs « pris en eux-mêmes », c'est-à-dire sans considération de critères tenant à la nature physique de l'objet¹⁵⁹⁰. Dès lors, le premier monde est corporel, le second est incorporel. C'est là, nous semble-t-il, l'un des fondements de la véritable qualification du droit d'exposition, permettant de dépasser les controverses tenant à son objet. Celles-ci seront examinées plus en détails ultérieurement.

Il convient désormais d'exposer la nature de cet objet, qui, comme nous l'avons indiqué, est exclusivement corporelle.

B. L'EXISTENCE D'UNE CHOSE CORPORELLE NÉCESSAIRE À LA RÉALISATION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

378 - En matière artistique, la loi sur le droit d'auteur « *a vocation à protéger, parmi les créations humaines, tout ce que l'œil peut voir* »¹⁵⁹¹. C'est là ce qui distingue l'œuvre de l'esprit, protégeable par le droit d'auteur, de la simple idée, de libre parcours et relevant de la liberté d'expression¹⁵⁹². Comme nous l'avons vu, les œuvres graphiques et plastiques ont historiquement et étymologiquement une nature matérielle, et c'est ainsi qu'elles constituent des objets de droit (1) et, plus précisément, du droit d'auteur (2).

1. La nécessaire nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques

379 - **L'évidente fixation matérielle des œuvres graphiques et plastiques** - La fixation des œuvres artistiques dans une chose corporelle n'aurait pas à être débattue¹⁵⁹³. Le caractère fictif de la distinction entre l'œuvre et le support apparaît déjà sur ce plan ; la fiction juridique

¹⁵⁸⁹ XIFARAS M., *La propriété – Étude de philosophie du droit*, PUF, Paris, 2004, p. 214 ;

¹⁵⁹⁰ DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 166 ;

¹⁵⁹¹ GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 18 ;

¹⁵⁹² RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 50-53 ;

¹⁵⁹³ BONDIA ROMAN F., *op. cit.*, pp. 34-36 ; GENDREAU Y., « Le critère de fixation en droit d'auteur », *RIDA*, n° 159, janvier 1994, p. 147 (« On serait porté à croire que, de toutes les œuvres protégées par le droit d'auteur, les œuvres artistiques sont celles pour lesquelles le critère de fixation serait superflu, car par œuvres artistiques, en effet, on comprend les créations du domaine des arts plastiques, c'est-à-dire relatives "à l'art dont le but est l'élaboration de formes visibles". ») ;

n'est-elle pas une interprétation contraire à la vérité ¹⁵⁹⁴ ? Ces créations procèdent bien d'une intervention de l'auteur sur la matière. Cette intervention procède elle-même de sa créativité, ce pourquoi la matière « travaillée » exprime la personnalité de l'artiste. Enfin, si l'incorporation peut varier en fonction de la nature des œuvres, il n'empêche que la fixation matérielle reste indispensable, même si elle doit n'avoir qu'une valeur fonctionnelle. Tel est le cas avec les créations numériques.

380 - Le travail de la matière comme principale caractéristique des œuvres graphiques et plastiques - La fixation matérielle des œuvres graphiques et plastiques apparaît comme une caractéristique « naturelle »¹⁵⁹⁵, mais elle ne suffit pas encore pour pouvoir qualifier comme telle une création de l'esprit.

Le propre des œuvres artistiques est également d'être personnellement exécutées par l'artiste¹⁵⁹⁶. C'est là le siège de leur originalité, comme l'affirmait Desbois¹⁵⁹⁷. Cette exécution personnelle suppose un travail matériel, effectué des mains mêmes du créateur. De ce fait, l'œuvre se suffit à elle-même pour être communiquée au public¹⁵⁹⁸ ; aucune autre intervention n'est nécessaire pour assurer son existence, sa perceptibilité aux sens. Certes, l'ampleur de cette exécution a pu évoluer, notamment avec l'art contemporain¹⁵⁹⁹, la photographie¹⁶⁰⁰ ou encore les créations numériques¹⁶⁰¹. Ces créations sont incontestablement des œuvres graphiques et plastiques, bien que l'objet corporel dans lequel elle s'intègre ne soit pas directement façonné des mains de l'artiste. Mais le fait que ce dernier, par un simple *acte de*

¹⁵⁹⁴ THOMAS Y., *op. cit.*, p. 17 ;

¹⁵⁹⁵ BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 139 ; GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 207 ; MAFFRE-BAUGÉ A., « Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *op. cit.*, p. 94 ; PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 155 ;

¹⁵⁹⁶ GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 263 (« L'artiste travaille une matière ; il la modèle selon des procédés, mais aussi et surtout selon son imagination, et sa technique épouse son imagination. Toutes deux sont liées pour la réalisation de l'œuvre. [...] D'une matière, l'artiste engendre quelque chose d'autre qui résulte d'une représentation préalable. Il travaille un matériau qu'il choisit : peinture, bois, pierre, plastique, métal, verre,... pour réaliser une œuvre dont la représentation qu'il s'en est faite à l'avance est le produit de son imagination créatrice. Cette imagination conduira toute la réalisation de l'œuvre, dans laquelle les sentiments seront déterminants. ») ;

¹⁵⁹⁷ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 12-13 (« C'est dans la perspective de l'exécution personnelle qu'apparaît le plus clairement la différence entre la propriété littéraire et artistique. ») ;

¹⁵⁹⁸ GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 118 ;

¹⁵⁹⁹ CHERPILLOD I., *L'objet du droit d'auteur*, Publications Cedidac, Lausanne, 1985, pp. 121-122 ; LALIGANT O., « Fragment d'un discours sur la notion d'œuvre de l'esprit au sens du droit d'auteur : œuvre et réalisation », *RRJ*, 1994/3, p. 895 ; TREPPOZ E., « Quelle(s) protection(s) juridique(s) pour l'art contemporain ? », *op. cit.*, pp. 50-125 (spéc. pp. 87-89) ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 61 et p. 104 ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 213-216 ;

¹⁶⁰⁰ GENDREAU Y., *op. cit.*, pp. 149-151 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 109-114 ;

¹⁶⁰¹ DIEBOLD-ROSSONI V., *La neutralité du support en propriété littéraire et artistique*, Thèse Strasbourg III, 2008, pp. 130-138 ; LATREILLE A., « Images numériques et pratique du droit d'auteur », *Légicom*, n° 34, 2005/2, pp. 53-54 ;

*volonté*¹⁶⁰², puisse dessiner, désigner ou mettre en scène des objets corporels pour leur donner une valeur artistique demeure malgré tout un élément fondamental. L'exécution personnelle est donc caractérisée par une intervention directe de l'artiste sur des objets du monde extérieur¹⁶⁰³, qu'elle soit physique ou mentale.

L'essentiel est que cette intervention produise une mise en forme de la création qui soit originale. L'existence d'une forme originale reste la condition de protection de toute œuvre de l'esprit¹⁶⁰⁴, quelle que soit sa nature ou sa durée. Il s'agit à proprement parler d'une extériorisation de la pensée de l'auteur, propre à la rendre autonome et perceptible aux sens et la faire entrer dans le commerce¹⁶⁰⁵. Dès lors, cette extériorisation ne suppose-t-elle pas que l'œuvre intègre le monde physique des hommes et des choses¹⁶⁰⁶ ? L'exclusion des œuvres graphiques et plastiques est inconcevable, eu égard à la portée de cette condition. Si la mise en forme consiste en « l'organisation d'une substance », le façonnage d'une matière brute, créateur de « formes du monde physique », doit logiquement être considéré comme un tel procédé¹⁶⁰⁷. L'intégration à une chose corporelle ne serait donc pas exclusive de toute création de l'esprit. C'est même cette intégration qui donne une forme sensible *inhérente* aux œuvres artistiques¹⁶⁰⁸. Dès lors, si l'incorporation n'est pas une condition d'existence des œuvres de

¹⁶⁰² GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 211 (en substitution à la nécessité d'un *acte matériel*, jusque là seul critère valable en matière artistique) ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 156-166 ;

¹⁶⁰³ CHERPILLOD I., *op. cit.*, pp. 123-125 (évoquant la « présentation » par l'auteur comme nouveau critère constitutif de l'originalité en matière artistique ; « ainsi, une tâche d'encre, encadrée, mise sous verre et présentée comme œuvre d'art, peut jouir de la protection ») et pp. 130-131 ; GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 201 (« Dans les arts plastiques, [la forme] est élaborée directement par la main de l'auteur. ») ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 51 ;

¹⁶⁰⁴ CHERPILLOD I., *op. cit.*, pp. 18-19 et p. 22 ; GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 195 (« l'œuvre est bien une *chose incorporelle* quoiqu'elle soit appréhendable par les sens et exploitée grâce à cette particularité. ») ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *Les biens*, 4^{ème} éd., Defrénois, Paris, 2010, p. 77 (« une simple idée, même si elle est une source de profits, n'est pas une œuvre de l'esprit susceptible de protection, parce qu'elle n'a pas pris de forme ; ce qui n'a pas pris de forme n'est pas créé. ») ;

¹⁶⁰⁵ BENABOU V.-L., « Pourquoi une œuvre de l'esprit est immatérielle », *op. cit.*, p. 54 ; BINCTIN N., « Les biens intellectuels : contribution à l'étude des choses », *op. cit.*, pp. 8-10 ; CARREAU C., « Droit d'auteur et esprit de l'œuvre », *RIDA*, n° 201, juillet 2004, pp. 13-17 ; CHERPILLOD I., *op. cit.*, pp. 38-39, p. 64, pp. 74-75, pp. 92-93 et pp. 137-140 ; JOLY S. et VIVANT M., *op. cit.*, p. 13 ; LALIGANT O., « Des œuvres aux marches du droit d'auteur : les œuvres de l'esprit perceptibles par l'odorat, le goût et le toucher », *op. cit.*, pp. 103-104 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 76 ;

¹⁶⁰⁶ CHERPILLOD I., *op. cit.*, p. 95 (« Seule l'œuvre concrète apparaît à nos sens. Par ailleurs, la manifestation intellectuelle qui prend corps chez l'artiste est susceptible de protection sitôt qu'elle est extériorisée. Une représentation qui n'a pas franchi le seuil de l'expression ne peut faire l'objet d'un droit de propriété littéraire ou artistique, faute d'existence véritable. ») ; DIEBOLD-ROSSONI V., *op. cit.*, pp. 15-24 ;

¹⁶⁰⁷ BENABOU V. L., « Pourquoi une œuvre de l'esprit est immatérielle », *ibid.* ; GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 196 (« conceptuellement la forme est une abstraction qui se distingue par l'intellect de la substance qu'elle affecte ; mais cette distinction étant intellectuelle et non naturelle, la forme ne peut exister sans une substance à organiser. Dans *la forme plastique*, la substance est une *matière*. ») ;

¹⁶⁰⁸ GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 201 ;

l'esprit¹⁶⁰⁹, elle peut toutefois constituer la condition de réalisation de certaines d'entre elles¹⁶¹⁰. Nous verrons que cette condition est appréciée très largement par le Code de la propriété intellectuelle. La Cour de cassation l'a très bien admis, en affirmant que l'exécution personnelle devait également témoigner d'une certaine inspiration, de façon à reconnaître l'expression de la personnalité de l'auteur¹⁶¹¹. De façon synthétique, toute œuvre de l'esprit doit avoir « quitté » l'esprit de son auteur en intégrant le monde physique dans une forme perceptible aux sens humains¹⁶¹². C'est là la distinction entre le spirituel et le temporel, le second, seulement, pouvant être objet de droit.

Cette affirmation dépasse le strict cadre des œuvres graphiques et plastiques. Elle touche toutes les catégories d'œuvres, la distinction entre le « corporel » et l'« immatériel » étant finalement une totale abstraction¹⁶¹³.

381 - La spécification de la matière comme acte créateur de l'artiste - Certains auteurs n'ont pas hésité à affirmer que toutes les œuvres de l'esprit s'incorporent à une chose corporelle, nécessaire pour leur communication¹⁶¹⁴.

Rappelons ainsi la pensée de Pufendorf, que nous avons déjà citée, à propos de la querelle des Sabinien et des Proculéien : « *Ce que l'on appelle du papier ou du parchemin, ne demeure tel, à proprement parler, que quand il est blanc : car, dès qu'il y a quelque chose d'écrit, ce n'est plus du Papier, c'est une Lettre, un Livre, un Mémoire, etc.* »¹⁶¹⁵. De manière encore plus générale, l'œuvre suppose nécessairement, pour exister, d'être extériorisée par la

¹⁶⁰⁹ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, op. cit., p. 50 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., op. cit., p. 74 ;

¹⁶¹⁰ DIEBOLD-ROSSONI V., op. cit., p. 67 ;

¹⁶¹¹ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 1973, *Cons. Renoir c./ Guino, D.*, 1974, p. 533, obs. C. COLOMBET (la doctrine évoque également le rapport entre la composition et l'expression comme éléments constitutifs de l'exécution personnelle de l'artiste, les deux ayant été distinguées dans cette affaire) ; voir cependant : KAMINA P., « De l'indépendance des propriétés corporelles et intellectuelles », note sur C. Cass., 6 mai 1997, *Godard c./ Houdelinckx, RRJ*, 1998-3, pp. 881-898 ;

¹⁶¹² BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, op. cit., pp. 17-23 ; CHERPILLOD I., op. cit., p. 44 (« Le droit d'auteur ne doit pas se fonder sur les étapes suivies par la création de l'œuvre. Les critères délimitant la protection doivent bien plutôt être dégagés par rapport à l'œuvre telle qu'elle est perceptible. ») ;

¹⁶¹³ DAGOGNET F., *Philosophie de la propriété – L'avoir*, PUF, coll. Questions, Paris, 1992, p. 49 (« Nous nous réjouissons [...] de ce que l'"immatériel" puisse être, incontestablement "enserré", tant il contient en lui des traces et des preuves d'une "quasi-corporalité" qui assure sa présence. De même que le matériel implique des facteurs et éléments "mentaux", la pure création, de son côté, toujours s'inscrit, se réalise, et, de façon éminente, se "visibilise". ») ;

¹⁶¹⁴ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., op. cit., p. 155 (« Si l'œuvre matérielle n'est point l'œuvre du corps, l'œuvre intellectuelle n'est point davantage l'œuvre exclusive de l'esprit. C'est ici bas la condition de l'esprit de vivre attaché à une parcelle de matière. Point d'œuvre de l'esprit qui ne soit soumise aux mêmes conditions que l'esprit même. [...] C'est dans la matière que toute œuvre s'incarne. ») ;

¹⁶¹⁵ PUFENDORF, op. cit., T. I, p. 630 ; voir également : PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., op. cit., pp. 157-158 ;

matière¹⁶¹⁶. Comme nous l'avons vu, elle est à la fois une action, celle d'entreprendre, et le produit de cette action ; ce produit se traduit en actes ou en choses¹⁶¹⁷. Celles-ci sont les « biens extérieurs » que désigne Aristote, et dont le droit régit les rapports qu'elles entretiennent avec les individus¹⁶¹⁸. L'œuvre de l'artiste recouvre ces différentes significations. Elle est une action, celle de créer par un acte matériel. Elle est aussi le produit de cette action, à savoir la chose corporelle ou l'acte lui-même, son existence fut-elle limitée dans le temps. Cette action reflète elle-même la personnalité de l'auteur, qui s'est exprimée dans l'œuvre. La matière, initialement inerte et « neutre », se voit dotée d'une valeur ajoutée ; elle devient subjective et expressive. C'est, au sens strict, la définition de la spécification, telle que la connaissait le droit romain, l'aspect personnel en plus. L'œuvre, chose corporelle spécifiée, s'est vue adjoindre une part de la personnalité du spécificateur. Elle est un produit de son activité créatrice¹⁶¹⁹. A travers l'œuvre, c'est davantage l'auteur que l'on discerne¹⁶²⁰.

L'incorporation ne signifie pas que l'œuvre réside exclusivement en un travail de la matière. Outre la référence à « l'acte » ou au « choix », qui visera par exemple les *happenings* ou les *ready-made* (au sens où la disposition de la matière découle d'un acte de volonté)¹⁶²¹, l'existence d'un support matériel n'a dans bien des cas qu'une fonction technique pour permettre de communiquer l'œuvre. Mais celui-ci est nécessaire pour qu'elle puisse être communiquée ou, tout simplement, exister.

382 - Le caractère fonctionnel de la matière pour certaines catégories d'œuvres graphiques - On peut nous objecter le caractère réducteur de cette conception, qui paraît inappropriée pour certaines œuvres, notamment les créations graphiques procédant d'un support numérique.

¹⁶¹⁶ ROMEYER-DHERBY G., « Chose, cause et œuvre chez Aristote », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, p. 129 (« L'accomplissement éthique exige donc un mouvement par lequel l'homme s'extériorise [...] ; l'acte possède une valeur éthique dans la mesure où il donne matière à jugement, dans la mesure où il est de l'ordre du contestable. L'action fait exister en actes ce qui, dans l'intention, n'existe qu'en puissance ; elle donne la réalité de l'être plein à ce qui, sans elle, n'aurait eu que l'inanité vite abolie d'un souhait. ») ;

¹⁶¹⁷ ROMEYER-DHERBY G., *op. cit.*, pp. 132-133 ;

¹⁶¹⁸ VILLEY M., « Préface historique », *ibid.* ;

¹⁶¹⁹ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 333 (« Par activité créatrice, nous proposons d'entendre la démarche de l'auteur démontrant, de sa part, un effort, qui se traduit par un apport soit d'ordre quantitatif, soit d'ordre qualitatif (ces deux aspects n'étant pas nécessairement cumulés) perceptible dans la création de forme. ») ;

¹⁶²⁰ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 136 (« La matière est inerte ; inerte, le premier mouvement l'occupe et s'en empare. [...] La première action personnelle les occupe, y passe, s'en empare, pour y persister à tout jamais [...]. Ainsi, non seulement le travail se fixe, mais la personnalité se communique. Les choses prennent une sorte d'individualité d'emprunt, morale, humaine comme celui qui la donne. [...] Dès lors, la chose n'est plus cet être neutre, ouvert au premier venu, qui appelait et souffrait l'occupation. C'est une personne distincte qu'on y rencontre désormais. ») ;

¹⁶²¹ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 103-105, pp. 156-166 et pp. 455-461 ;

Tel est le cas par exemple de l'interface utilisateur graphique d'un logiciel, qui est protégée indépendamment de ce dernier¹⁶²², ou encore de toute image numérique, protégeable en soi¹⁶²³. Comment affirmer que l'œuvre fait corps avec une chose de nature corporelle ? Doit-on considérer que le matériel nécessaire à la représentation de l'œuvre remplit cette nature ? Certes, non. Les créations numériques, bien qu'ayant une nature graphique, procèdent d'un support qui n'a qu'une fonction technique. Par ailleurs, ce support permet de faire circuler l'œuvre indépendamment de tout actionnement physique d'un objet quelconque. L'utilisation d'un logiciel est ici nécessaire à la réalisation de l'œuvre, qui n'a qu'une existence numérique¹⁶²⁴. Il y a pourtant lieu de combattre cette objection, pour au moins deux séries de raisons.

D'une part, si le support numérique remplit une fonction assimilable à celle d'un instrument, le résultat de son utilisation sera le même que celui de toute intervention artistique sur des formes linéaires : celui d'une création accessible directement à la vue du public, fut-il fractionné. La finalité est donc la même que celle de toute autre création graphique¹⁶²⁵, et le truchement d'un écran d'ordinateur n'interdit nullement de considérer qu'il y a exposition d'une telle œuvre. Le langage usuel voudrait qu'on parle dans ce cas de projection publique. Pourtant, le recours au support numérique dans le cadre de la muséographie ou de l'expographie nous prouve qu'il n'y a pas lieu de maintenir de telles distinctions. Seule compte la communication directe au public de la création, peu importe le média qu'elle utilise. Nous devons une fois encore rendre hommage à Vaunois pour avoir perçu le premier ce nécessaire rapprochement entre l'exposition et la représentation cinématographique (*cf. supra.*). D'autre part, l'existence d'un support numérique n'est nullement exclusive de la matière et de la qualification de choses corporelles¹⁶²⁶. L'appartenance aux choses du monde physique peut ainsi servir de critère déterminant, comme nous l'avons vu précédemment. Dès

¹⁶²² CJUE, 22 décembre 2010, 3^{ème} Ch., aff. n° C-393/09, *Bezpe nostni Softwarova asociace-Svaz Softwarové ochrany contre Ministerstvo Kultury*, RLDI, n° 70, avril 2011, pp. 13-19, note H. BITAN ; CCE, mai 2011, comm. n° 42, pp. 26-27, obs. C. CARON ;

¹⁶²³ LATREILLE A., « Images numériques et pratique du droit d'auteur », *op. cit.*, pp. 54-55 ;

¹⁶²⁴ BITAN H., « L'interface graphique dn logiciel constitue une œuvre autonome distincte du logiciel », note sous CJUE, 22 décembre 2010, *op. cit.*, p. 17 (« Le fonctionnement d'un programme d'ordinateur consiste en l'exécution d'une succession d'instructions. Techniquement, le code source, dont les instructions sont compréhensibles par l'homme, puisque rédigées par lui, est compilé en code objet afin que les instructions soient comprises par la machine. Le compilateur crée alors un code exécutable qui permet de charger et d'exécuter de façon autonome le programme d'ordinateur sous un système d'exploitation. Lorsque le programme d'ordinateur est exécuté, son exploitation, par l'utilisateur, est réalisée *via* une interface utilisateur graphique, laquelle s'affiche sur l'écran du matériel informatique utilisé. ») ;

¹⁶²⁵ LATREILLE A., « Images numériques et pratique du droit d'auteur », *op. cit.*, p. 53 (« La capture numérique des formes est manifestement similaire à la fixation chimique de la lumière. ») ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 74-77 ;

¹⁶²⁶ *Contra.* : BINCTIN N., « Les biens intellectuels : contribution à l'étude des choses », *op. cit.*, p. 9 (« Le mouvement de numérisation des créations accroît aussi la diffusion des œuvres, mais conduit aussi à une confusion préjudiciable entre l'œuvre et le support, ce dernier devenant tout aussi incorporel que le bien intellectuel. ») ;

lors, tout support numérique peut être considéré comme tel¹⁶²⁷, de même que les flux d'impulsions électriques qui les font fonctionner et permettent l'échange d'informations¹⁶²⁸. La « dématérialisation » de la création induite par ces techniques n'est donc qu'un abus de langage¹⁶²⁹. L'actionnement par l'auteur de ces choses a permis d'obtenir une création de forme et, par voie de conséquence, celle-ci se répandra au public de la même manière. Le recours à un support corporel reste donc nécessaire. Le droit de l'auteur permettra d'autoriser ou d'interdire l'utilisation qui en sera faite. C'est pourquoi nous ne pouvons exclure de telles catégories des œuvres graphiques.

In fine, ces considérations prouvent de nouveau l'inutilité des distinctions classiques qui ont été établies au fondement du droit d'auteur. Ainsi, il n'y a pas lieu de distinguer entre les catégories de créations quand le Code de la propriété intellectuelle prévoit des critères de détermination d'une œuvre extrêmement larges. Il n'y avait pas lieu non plus de distinguer entre droit de reproduction et droit de représentation, ni de distinguer entre modes de représentation, ceux-ci étant intimement liés dans la communication de l'œuvre au public.

Ces distinctions ont établi une discrimination en fonction de la nature des œuvres de l'esprit, laquelle a été perpétuée par la doctrine.

2. La nécessaire appréhension de la nature matérielle des œuvres graphiques et plastiques par le droit d'auteur

« *L'auteur a, sur son œuvre, un droit incorporel, quelle que soit la nature de l'œuvre (ouvrage littéraire, composition musicale, dessin, gravure, toile, vitrail, sculpture) : que l'œuvre créée soit immatérielle (air de musique) ou tangible (statue de pierre)* »¹⁶³⁰.

383 - Le rejet de la discrimination entre *propriété littéraire* et *propriété artistique* - Beaucoup d'arguments ont déjà été épuisés quant à l'« erreur » originelle de la doctrine, que ce soit dans la première partie de notre étude ou lors de l'analyse de ses principaux courants. Nous en rappellerons les grandes lignes, en nous attachant à sa portée quant au droit de propriété.

¹⁶²⁷ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, p. 323 ; LATREILLE A., « Images numériques et pratique du droit d'auteur », *ibid.* (« Le stockage en mémoire remplace alors l'impression sur la pellicule. ») ;

¹⁶²⁸ GAUDRAT P., « Forme numérique et propriété intellectuelle », *RTD-Com.*, 2000, pp. 910-930, et 2001, pp. 96-127 (spéc. la deuxième partie, où l'auteur démontre l'existence d'une dimension physique du fichier numérique propre à faire l'objet d'un droit de propriété corporelle) ; voir également, pour des considérations plus générales sur l'électricité : BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 209 ; SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, p. 18-20 ;

¹⁶²⁹ BENABOU V.-L., « *Ite missa est ?* Le droit exclusif du propriétaire d'une chose ne s'étend pas à l'image de celle-ci », note sur C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ Soc. SCIR Normandie*, *PI*, n° 12, juillet 2004, p. 819 ;

¹⁶³⁰ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, 13^{ème} éd., Montchrestien, Paris, 2007, p. 347 (ajoutant que « les attributs du droit incorporel feront comprendre que celui-ci demeure invariable quel que soit le caractère (corporel ou non) du fruit de la création. ») ;

D'emblée, une discrimination fut établie avec les autres types d'œuvres : la formalisation d'une *idée* préexistante à la création. Aux dires de Desbois, « *l'image, dans l'ordre des Arts, exclut l'idée* »¹⁶³¹. C'est dire que l'œuvre artistique s'adresse, non pas à l'intelligence, mais seulement aux sens, si tenté que l'on soit de distinguer entre l'une et les autres. Cette affirmation est naturellement critiquable¹⁶³². Mais les conséquences de ces vues de l'esprit sont connues. Elles ont justifié l'« éviction » du droit de propriété incorporelle au profit du droit de propriété dite « corporelle », de droit commun¹⁶³³. De plus, en rejetant la confusion entre le support et l'œuvre, c'est finalement une autre confusion, tout aussi condamnable, qui est commise entre l'idée et l'œuvre¹⁶³⁴. La volonté d'« extraire » l'œuvre du support en matière littéraire a produit une sorte de mépris envers la matière, dont les œuvres artistiques allaient faire les frais¹⁶³⁵. Ce sentiment a pu être renforcé par un autre phénomène, plus récent : les derniers combats du droit d'auteur ont davantage été menés en faveur d'œuvres dont l'absence de fixation matérielle faisait douter du caractère d'œuvres de l'esprit¹⁶³⁶. Une fois de plus, la prééminence du droit de reproduction a obturé le champ de vision des juristes qui ont tenté d'appliquer la distinction entre l'œuvre et le support à l'œuvre graphique ou plastique. Cette dichotomie était d'autant plus facile à admettre que l'exercice du droit de reproduction permet d'accéder à une version immatérielle de l'œuvre artistique. La dimension initialement technique du droit de représentation y contribuait également. De plus, les bases philosophiques du droit moral amenaient spontanément à considérer les œuvres de l'esprit comme des entités immatérielles, « *douées d'une force de propagation et d'ubiquité* »¹⁶³⁷.

C'est donc le triomphe de la seule *propriété littéraire* qui se trouve encore à l'origine de cette conception étroite, réduisant le support à un rôle fonctionnel¹⁶³⁸.

¹⁶³¹ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 11 (« les idées, comme telles, n'ont pas accès à l'atelier du peintre ou du sculpteur : même s'il se propose d'exprimer une pensée, un sentiment, il doit, tout d'abord, procéder à une mutation, sous la forme d'une illustration. ») ;

¹⁶³² WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 48-49 ;

¹⁶³³ Dénonçant déjà cette conception en 1859 : PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, pp. 156-157 (établissant une distinction entre les œuvres de l'esprit et les œuvres matérielles en fonction, non de leur nature physique, mais de leur seule finalité ; seul ce critère permet de « départager » ce qui relève de la propriété intellectuelle et ce qui relève de la propriété corporelle) p. 254 ;

¹⁶³⁴ Pour une critique de la distinction idée/forme à l'aune de l'art contemporain : WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 31-89 ;

¹⁶³⁵ BREUKER L., « Le support de création et le support de commercialisation de l'œuvre », *CCE*, janvier 2003, Chronique n° 2, p. 13 ;

¹⁶³⁶ GENDREAU Y., *op. cit.*, pp. 181-183 (« l'évolution du droit d'auteur a conduit à reconnaître des œuvres dont l'essence même est d'échapper à l'emprise physique. ») ;

¹⁶³⁷ PFISTER L., « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, p. 133 ;

¹⁶³⁸ BINCTIN N., « Les biens intellectuels contribution à l'étude des choses », *op. cit.*, p. 9 (« L'article L 111-3 [...] consacre l'immatérialité des créations et la fonction limitée de leur support physique : il s'agit toujours d'un outil de communication de la création. La fixation d'une œuvre littéraire sur un support papier, d'une œuvre musicale sur un support électromagnétique, n'a pour dessein que de faciliter la diffusion de l'œuvre. » ; cet auteur relativise néanmoins son opinion, voir *infra*.) ;

384 - Le nécessaire rapprochement de la propriété corporelle et de la propriété incorporelle - Le sort du support semblait automatiquement dicté par les règles du Code civil, la propriété définie par l'article 544 et celle du Code de la propriété intellectuelle étant considérées comme strictement distinctes.

C'est par opposition à la nature corporelle du support que la notion d'œuvre fut dessinée, en concomitance avec les actes de communication jusqu'alors connus. La notion d'œuvre de l'esprit n'en restait pas moins grevée d'une certaine ambiguïté, considérée comme une chose incorporelle mais nécessitant une concrétisation minimale pour être protégée¹⁶³⁹. L'immatérialité de l'œuvre a pu être démontrée comme valide sur les plans religieux, philosophique, sociologique et historique. Si, de ces points de vue, l'œuvre est bien « consubstantielle à la nature humaine »¹⁶⁴⁰, elle ne peut en tant que telle prospérer sur le plan juridique, sans provoquer de nécessaires contradictions, dont certaines sont encore à découvrir. Il est vrai que le support matériel d'une œuvre artistique, qu'il soit l'original créé « des mains » de l'artiste ou une simple reproduction, remplit un rôle fonctionnel en assurant sa communication publique. Cela est vrai de tout support en matière de droit d'auteur¹⁶⁴¹. Mais s'il remplit efficacement cette fonction, c'est bien parce qu'il est constitutif de l'œuvre et se suffit à lui-même pour la communiquer¹⁶⁴². Son caractère est donc plus que fonctionnel ; il est aussi substantiel.

C'est pourquoi, loin de distinguer les règles de chaque propriété, il importe au contraire de les fusionner pour appréhender le statut des œuvres artistiques¹⁶⁴³. Celles-ci sont par nature corporelles, matérielles, physiques¹⁶⁴⁴. Le critère de réalisation de l'œuvre ne peut être entendu autrement pour ce type de créations. Il s'applique autant au support de création

¹⁶³⁹ GAUDRAT P., *JCL. Propriété littéraire et artistique, Fasc. 1211 : Droits des auteurs. – Droits moraux. Droit de divulgation*, 2001, n° 17 (« le terme œuvre est couramment utilisé avec deux acceptions différentes. Dans un sens technique, juridique et abstrait, il désigne exclusivement la chose incorporelle. [...] Mais le droit d'auteur lui-même insiste sur l'importance de la réalité de l'œuvre qui passe par la réalisation de la conception de l'auteur, faute de quoi l'œuvre incorporelle n'est pas une abstraction juridique mais un fantasme de l'auteur. Or, cette réalité est conférée par la matérialité du support qui fixe la forme. Si l'on peut abstraire la forme du support, aucune forme ne peut exister sans support. Le droit de la création ne peut donc, sans se contredire lui-même, exiger, d'un côté, la réalisation aux termes de l'article L. 111-2 du Code de la propriété intellectuelle et ignorer superbement, d'un autre, la réalité du support. ») ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 34 ; ZÉNATI-CASTAING et REVET T., *op. cit.*, p. 121 ;

¹⁶⁴⁰ BINCTIN N., *Le capital intellectuel*, *op. cit.*, p. 30 (s'agissant de tout « bien intellectuel ») ;

¹⁶⁴¹ HUMBLOT B., *op. cit.*, pp. 126-127 ;

¹⁶⁴² PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 44 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 104 (« l'œuvre d'art est un bien incorporel "porté" par un bien corporel. ») et p. 267 ;

¹⁶⁴³ TREPPOZ E., « La détermination du propriétaire du support d'une œuvre », *op. cit.*, pp. 13-17 ;

¹⁶⁴⁴ BENABOU V.-L., « Pourquoi une œuvre de l'esprit est immatérielle », *op. cit.*, pp. 54-55 (« L'œuvre se répand dans la matière à tel point qu'elle en devient parfois indissociable. Par exemple, la forme de l'œuvre de sculpture, c'est-à-dire la manière dont elle s'inscrit dans l'espace, correspond à l'agencement spécifique de la matière qui compose l'objet dans lequel elle se révèle. ») ; BINCTIN N., *Le capital intellectuel*, Litec, Paris, 2007, pp. 30-31, et « Les biens intellectuels contribution à l'étude des choses », *op. cit.*, p. 9 (« la création intellectuelle n'est pas attachée à son support, *sous réserve des arts plastiques* ») ; DIEBOLD-ROSSONI V., *op. cit.*, p. 70 ;

qu'aux supports de commercialisation¹⁶⁴⁵, et ce quelle que soit la dimension du droit d'auteur¹⁶⁴⁶.

385 - La confusion de l'œuvre et de la matière au niveau du droit de suite - La jurisprudence fournit quelques exemples remarquables attestant de cette confusion entre la matière et l'œuvre¹⁶⁴⁷.

L'arrêt de la première chambre civile de la Cour de cassation du 18 mars 1985 contient par exemple un attendu de principe qui mérite d'être ici reproduit : « *Attendu qu'il résulte [de la loi du 11 mars 1957 et de la loi du 20 mai 1920] que, même s'il est vrai que le modèle en plâtre ou en terre cuite est seul réalisé par le sculpteur personnellement, les épreuves en bronze à tirage limité coulées à partir de ce modèle, dont elles tiennent entièrement leur originalité, n'en doivent pas moins être considérées comme l'œuvre elle-même émanant de la main de l'artiste ; que, par un procédé technique spécial, la réalisation de l'œuvre protégée s'achève ainsi sous les espèces de plusieurs exemplaires, ce qui assure sa divulgation grâce à des supports matériels dans lesquels elle s'incorpore* »¹⁶⁴⁸. Le litige était relatif au droit de suite et portait sur son application à un bronze tiré en plusieurs exemplaires. La qualification du droit de suite comme élément du droit d'auteur a été contesté par certains auteurs, du fait qu'il ait justement pour objet une chose corporelle¹⁶⁴⁹. Il ne faut cependant pas oublier les raisons qui ont poussé à la consécration du droit de suite. Son but est de compenser le manque à gagner de l'auteur d'une œuvre graphique ou plastique sur les reventes de l'exemplaire original de celle-ci. Certes, la conception classique peut y voir une attache à la corporalité, qui rapproche ce droit de la propriété corporelle dite de « droit commun ».

Mais le droit de suite est lui-même dépendant du succès de l'œuvre auprès du public, succès qui influe nécessairement sur le prix de ses exemplaires originaux. Cela démontre que le marché de l'art et l'ensemble des circuits assurant la circulation des œuvres participent eux-mêmes de leur exploitation. On ne peut donc totalement distinguer la propriété incorporelle et la propriété corporelle de l'œuvre. Le droit de suite doit par conséquent être considéré comme un élément du droit d'auteur. Son objet démontre que la nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques est parfaitement reçue dans le Code. L'attendu précité doit donc être considéré comme porteur d'un principe général relatif aux œuvres artistiques, qui doit être

¹⁶⁴⁵ Sur cette distinction, que nous emploierons de nouveau : BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, op. cit., 381p. ; contra. : DIEBOLD-ROSSONI V., op. cit., p. 67 (estimant que la forme d'expression ne se caractérise que par l'existence du support de création) ;

¹⁶⁴⁶ MALAURIE P. et AYNÈS L., op. cit., pp. 60-61 (« le droit d'auteur n'a pas pour objet [...] la toile du peintre ou le marbre du sculpteur [...] ; il est le droit d'en défendre l'intégrité, d'exploiter cette œuvre et d'en tirer des profits pécuniaires. ») ;

¹⁶⁴⁷ Voir notamment : T. Com. Seine, 17 avril 1953, *Soc. de Présentations artistiques et publicitaires c./ Soc. Mokarex*, Ann., janvier-mars 1956, pp. 255-257 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 3 novembre 1956, *SARL Drago, SARL Office urbain, Edet c./ Soc. Agry, Soc. Chobillon et Tattegrain*, Ann., janvier-mars 1957, pp. 241-253 ;

¹⁶⁴⁸ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 18 mars 1985, *Soc. de la propriété artistique et des dessins et modèles dite « SPADFM » c./ SCP Champin et Lombrail*, JCP-G, 1987, II, 20723, concl. GULPHE ;

¹⁶⁴⁹ Voir notamment : DUCHEMIN J.-L., *Le droit de suite des artistes*, Editions Ramgal, Thuillies (Belgique), 1948, p. 126 ;

étendu à l'ensemble du droit d'auteur. L'objet du droit de suite est donc le même que celui du droit de reproduction et du droit de représentation.

Aucune disposition du Code de la propriété intellectuelle n'affirme le contraire, ce qui permet de qualifier ces choses corporelles d'œuvres de l'esprit.

C. L'INTÉGRATION DES CHOSES CORPORELLES DANS LE CODE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

386 - En dépit des caractères « intellectuel » et « immatériel » de la création littéraire et artistique, le Code de la propriété intellectuelle intègre parfaitement l'existence de choses corporelles dans ses dispositions. Cette intégration procède à la fois de façon négative, à travers la neutralité de la forme d'expression de l'œuvre (1), et de façon positive, en conditionnant la communication de celle-ci à l'existence de choses corporelles (2).

1. La neutralité de la forme d'expression de l'œuvre, facteur d'intégration de choses corporelles

387 - **La corporalité au niveau de la nature des œuvres** - Le Code de la propriété intellectuelle, comme la Convention de Berne¹⁶⁵⁰, ne donne aucune définition exacte de l'œuvre de l'esprit¹⁶⁵¹. La loi, souvent muette, a davantage déterminé le contenu du droit d'auteur que son objet¹⁶⁵².

Ce constat permettrait de plaider en faveur du principe de neutralité à l'égard de la nature des œuvres de l'esprit¹⁶⁵³. L'idée est renforcée par le fait que le Code vise indistinctement des œuvres de natures fort différentes tout en leur assurant un égal degré de protection. La nécessité d'une simple contribution intellectuelle de l'auteur à la réalisation d'une forme originale ouvre de larges perspectives¹⁶⁵⁴. C'est pourquoi on a pu affirmer l'indifférence du droit d'auteur à l'égard de la nature des œuvres et, de fait, la neutralité du support en matière de propriété littéraire et artistique¹⁶⁵⁵. L'article L 111-1 affirme ainsi que « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, *du seul fait de sa création*, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous ». A sa suite, l'article L 111-2 dispose que « l'œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, *du seul fait de la réalisation*, même inachevée, de la conception de l'auteur ». Ainsi trouvons-nous

¹⁶⁵⁰ CHERPILLOD I., *op. cit.*, p. 81 ;

¹⁶⁵¹ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, pp. 14-18 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 40 ; WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 12 ;

¹⁶⁵² BENABOU V.-L., « Pourquoi une œuvre de l'esprit est immatérielle », *op. cit.*, p. 53 ; CHERPILLOD I., *op. cit.*, p. 13 ;

¹⁶⁵³ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 49-52 ;

¹⁶⁵⁴ LALIGANT O., « Des œuvres aux marches du droit d'auteur : les œuvres de l'esprit perceptibles par l'odorat, le goût et le toucher », *op. cit.*, p. 101 ;

¹⁶⁵⁵ DIEBOLD ROSSONI V., *La neutralité du support en propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, 401p. ;

l'exigence d'une concrétisation, telle que nous avons pu l'évoquer au titre des œuvres artistiques. Les termes *création* et *réalisation* doivent en effet être considérés comme synonymes¹⁶⁵⁶.

Mais cette exigence est naturellement valable pour toutes les catégories d'œuvres. Faut-il alors distinguer en fonction de la nature des œuvres en cause ? La réalisation pourra en effet varier considérablement en fonction du mode d'expression¹⁶⁵⁷. Les dispositions du Code de la propriété intellectuelle fournissent des indices allant dans le sens d'un principe d'indifférence à l'égard de la nature des œuvres et, spécialement, de leur réalisation¹⁶⁵⁸. Ainsi, l'article L 112-1 affirme que ces dispositions « protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, *la forme d'expression*, le mérite ou la destination ». De plus, l'article L 112-2 comporte une liste non exhaustive des catégories d'œuvres protégées. Celle-ci inclut toutes les catégories que nous avons définies auparavant et rassemblées sous le vocable d'« œuvres graphiques et plastiques ». Un simple constat empirique amène à considérer que ces créations procèdent de choses corporelles¹⁶⁵⁹. Il n'existe par ailleurs aucune définition relative au critère de fixation de l'œuvre. Cette fixation n'est d'ailleurs pas une condition incontournable ; il suffit en effet que l'œuvre soit accessible aux sens, ne serait-ce que pour une durée limitée. Un principe d'indifférence en est donc logiquement tiré, ce qui permet d'intégrer toutes sortes de créations procédant d'autres modes de réalisation et de communication.

Mais il est incontestable que la forme matérielle des œuvres graphiques et plastiques en fait des choses corporelles par nature. Le critère d'originalité s'y exprime à travers le travail ou la disposition de la matière effectuée ou décidée par l'auteur. Ces œuvres n'en échappent pas moins à l'appréhension directe du droit d'auteur, qu'il s'agisse de sa dimension morale ou de sa dimension patrimoniale. Cette matérialisation constitue la forme d'expression des œuvres artistiques.

Il ne faut donc pas distinguer la forme sensible et la forme intelligible d'une œuvre¹⁶⁶⁰, ces deux dimensions étant confondues pour les œuvres graphiques et plastiques. Elles n'ont donc pas à être exclues du bénéfice de la protection que confère le droit d'auteur.

¹⁶⁵⁶ LALIGANT O., « Fragment d'un discours sur la notion d'œuvre de l'esprit au sens du droit d'auteur : œuvre et réalisation », *op. cit.*, pp. 888-889 ;

¹⁶⁵⁷ CARREAU C., *op. cit.*, p. 17 (« Pour chaque catégorie de créations intellectuelles, l'auteur se sert en effet d'un langage spécifique adapté à sa nature. ») ;

¹⁶⁵⁸ GENDREAU Y., *op. cit.*, p. 129 ;

¹⁶⁵⁹ VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 103 (reprenant la définition du *Petit Larousse*, selon lequel les arts plastiques sont définis comme « ceux qui sont producteurs ou reproducteurs de volumes, de formes. ») ; voir également : DIEBOLD-ROSSONI V., *op. cit.*, p. 138 ;

¹⁶⁶⁰ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 366-367 (commentant la pensée de Renouard : « le droit ne connaît ni les idées considérées dans leur forme intelligible, ni le support matériel et occasionnel de leur expression (le livre), mais la forme sensible de cette expression, le discours ou l'image en tant qu'ils représentent la forme intelligible de l'idée elle-même. ») ;

2. La communication de l'œuvre conditionnée par l'existence de choses corporelles

388 - La corporalité au niveau de la reproduction des œuvres - Parallèlement à ce principe d'indifférence, une condition de matérialisation apparaît à d'autres niveaux au sein du Code de la propriété intellectuelle, et ce à l'égard de toutes les catégories d'œuvres¹⁶⁶¹.

Ainsi en est-il au niveau des modes de communication de l'œuvre, à commencer par la reproduction¹⁶⁶². L'alinéa premier de l'article L 122-3, relatif au droit de reproduction, définit celle-ci comme « la fixation *matérielle* de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte » (c'est nous qui soulignons). L'alinéa second dispose qu'elle « peut s'effectuer notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage et tout procédé des arts graphiques et plastiques ». C'est donc bien la réalisation de choses corporelles qui sera nécessaire pour assurer la communication indirecte de l'œuvre au public. Certes, ces choses, en tant que supports corporels, pourront avoir différentes fonctions selon la nature des œuvres. L'existence de supports numériques, comme nous l'avons vu, ne fait pas obstacle à cette qualification. Mais cela démontre encore qu'une matérialisation est nécessaire pour assurer leur communication¹⁶⁶³. La publication d'un livre suppose l'existence d'un premier exemplaire, qui sera le manuscrit. La divulgation, effectuée par l'auteur, constitue un acte de jouissance de cette chose, emparée dans sa matérialité¹⁶⁶⁴. Tous les exemplaires qui en seront tirés feront eux-mêmes l'objet d'une appréhension corporelle pour pouvoir assurer la communication de l'œuvre. Laboulaye exposa fort bien cette idée en matière littéraire : « *dans son principe, la propriété littéraire ressemble à toutes les autres, et, comme toutes les autres, son objet est non pas une idée, mais quelque chose de très-sensible ; le texte d'un livre représente les idées les plus hautes, mais en soi c'est une chose matérielle et dont le créateur n'est jamais douteux* »¹⁶⁶⁵.

Le sens de l'article L 122-3 peut alors être confronté à ceux de la loi de 1793, qui visait le « *droit exclusif [des auteurs] de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages [...] ou d'en céder la propriété en tout ou en partie* ». Il rappelle le droit originel de l'auteur, qui est celui de vendre sa création, donc d'en céder le droit de propriété. Les moyens techniques n'ont fait que développer les potentialités de ce droit, qui reste le même. Sa fonction est de céder un droit de propriété sur des choses corporelles réalisées en nombre. En matière

¹⁶⁶¹ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 271 (« la nature du droit d'auteur exige une "fixation tangible" de l'œuvre. ») ; TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *op. cit.*, p. 11 (qui affirme cependant que la matière se distingue de l'œuvre) ;

¹⁶⁶² GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 291 (« l'œuvre s'exprime à travers la reproduction ou la représentation qui peut être faite, à partir du support matériel, dans lequel elle s'incorpore mais qu'elle transcende. ») ; HUMBLLOT B., *op. cit.*, p. 139 ;

¹⁶⁶³ DIEBOLD-ROSSONI V., *op. cit.*, pp. 271-274 ; HUMBLLOT B., *op. cit.*, pp. 125-126 et p. 138 ;

¹⁶⁶⁴ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 368 (estimant qu'entre la réalisation et la publication d'un livre, « le manuscrit non publié est un corps certain et tangible, propriété de son auteur, au sens de l'article 544, par droit naturel d'accession aux fruits de son travail, donc soumis au domaine absolu de l'auteur, indépendamment de sa publication sous la forme d'un livre imprimé. ») ;

¹⁶⁶⁵ LABOULAYE E., *Étude sur la propriété littéraire en France et en Angleterre*, *op. cit.*, p. XXXV ;

d'œuvres graphiques et plastiques, cette matérialisation de masse est plus que jamais nécessaire pour en assurer la communication. Si la nature des supports peut faire varier leur valeur pécuniaire, cette considération est sans incidence sur l'exercice du droit de l'auteur. Ce dernier, par son caractère personnel, peut toujours être exercé quand bien même le droit de propriété corporelle du ou des supports a été cédé¹⁶⁶⁶. Le droit de destination constitue à ce titre l'instrument emblématique des prérogatives que l'auteur conserve sur les supports de l'œuvre.

389 - La corporalité au niveau de la représentation des œuvres - L'exigence de matérialisation n'apparaît pas explicitement dans l'article L 122-2, relatif au droit de représentation. Le caractère « plus » immatériel de ce mode de communication peut expliquer que cette condition n'y figure pas explicitement. La première partie de notre étude a démontré qu'elle peut néanmoins y figurer, aux côtés des autres modes de représentation. Ceux-ci peuvent également être entendus plus strictement comme des procédés de nature physique, ce qui permet de retrouver l'exigence d'une certaine matérialisation¹⁶⁶⁷. Nous ne reviendrons pas davantage sur ces conclusions et nous contenterons d'y voir une nouvelle expression du principe de neutralité évoqué dans les paragraphes précédents.

390 - La corporalité au niveau de la divulgation des œuvres posthumes et de la saisie - contrefaçon - Le recours à la matérialisation apparaît encore dans d'autres dispositions, allant même jusqu'à lier le sort de la propriété incorporelle à celui de la propriété de l'objet matériel.

Ainsi en est-il dans l'article L 123-4. Cet article détermine l'attribution du monopole d'exploitation des œuvres posthumes. Ses alinéas 1 et 4 prévoient explicitement que ce droit sera attribué pour une durée de vingt-cinq ans aux « propriétaires, par succession ou à d'autres titres, de l'œuvre, qui effectuent ou font effectuer la publication ». L'« œuvre » est ici entendue comme le support de création, celui que l'on considère usuellement comme l'original. La jurisprudence a confirmé cette interprétation, en excluant du bénéfice de cette disposition les détenteurs d'une copie, autrement dit d'un support de commercialisation¹⁶⁶⁸.

L'appréhension d'un substrat matériel apparaît également dans les dispositions du Code de la propriété intellectuelle consacrées à la saisie-contrefaçon, à savoir les articles L 332-1 et suivants. La contrefaçon n'est totalement accomplie que par une action matérielle similaire à celle qui est nécessaire pour la réalisation de l'œuvre en plusieurs exemplaires. Il est donc logique que la chose corporelle contrefaisante soit directement visée par ces dispositions, dont l'impact sur le droit de propriété de l'objet matériel peut être considérable¹⁶⁶⁹.

¹⁶⁶⁶ DIEBOLD-ROSSONI V., *op. cit.*, p. 219 ;

¹⁶⁶⁷ HUMBLLOT B., *op. cit.*, pp. 138-139 ;

¹⁶⁶⁸ Voir notamment : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 9 novembre 1993, *Jules Verne*, JCP, 1994, II, n° 22190, note B. EDELMAN ;

¹⁶⁶⁹ HUMBLLOT B., *op. cit.*, pp. 146-147 ;

391 - La corporalité des œuvres appréhendée par la jurisprudence - Pour le reste, la jurisprudence s'est chargée de démontrer l'emprise du droit d'auteur sur les meubles corporels dès le dix-neuvième siècle.

L'abondante jurisprudence que nous avons citée dans la première partie de notre étude a prouvé que les atteintes au droit moral de l'auteur pouvaient être le fait d'atteintes purement matérielles¹⁶⁷⁰. Plus récemment, d'autres décisions ont pu admettre le caractère matériel de créations artistiques dans des hypothèses très variées. Ainsi en est-il pour des éléments de la nature, comme des rochers situés dans un environnement désertique¹⁶⁷¹ et des compositions florales¹⁶⁷², ou d'autres « matériaux » comme les cheveux¹⁶⁷³. Cette solution atteste de l'extrême variété des notions que manipule le Code de la propriété intellectuelle, lesquelles ne sont nullement exclusives de la « corporalité » de l'objet du droit. Notre exposé ne serait pas complet si nous n'envisagions pas de régler une difficulté subsistant par-delà notre démonstration : en quoi consiste la distinction posée jadis par la loi du 9 avril 1910, qui est désormais entérinée par l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle ? Cette question sera abordée ultérieurement dans notre étude, au titre de la conception classique du droit de propriété.

Elle nécessite au préalable d'admettre définitivement que le droit d'exposition a pour objet une chose corporelle qui se confond avec l'œuvre elle-même.

§ 2. LE NÉCESSAIRE OBJET CORPOREL DU DROIT D'EXPOSITION

« Le droit ne s'intéresse pas aux formes pour elles-mêmes ; il ne les prend en considération que comme objets potentiels de droits »¹⁶⁷⁴.

392 - La pérennité du statut des œuvres graphiques et plastiques - Ainsi le droit d'exposition renouvelle-t-il la problématique et démontre que l'objet et la nature du droit d'auteur peuvent considérablement évoluer au gré des forces créatrices du droit.

¹⁶⁷⁰ HUMBLLOT B., *op. cit.*, p. 136 (« L'élément corporel en lequel l'œuvre s'incarne est lui aussi porteur – par le fait de cette incorporation – de la personnalité de l'artiste. Par un effet translatif, toute atteinte portée à l'objet dans sa matérialité peut être ressentie par l'auteur comme une atteinte faite à sa personnalité ») ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 344 ;

¹⁶⁷¹ TGI Paris, 22 juin 1988, *Verhamme c./ Soc. Mugler Triumvirat et Cie, D.*, 1990, Somm., p. 49, obs. C. COLOMBET (« Ne peuvent être considérés comme un élément d'un paysage dans lequel ils s'inséraient et dont ils ne seraient que l'accessoire des rochers désertiques aux formes monumentales et inhabituelles, utilisés par un artiste comme support de travaux picturaux et qui entrent dans la catégorie des œuvres de l'esprit au sens de l'article 3 de la loi du 11 mars 1957. ») ;

¹⁶⁷² CA Paris, 4^{ème} Ch., 29 avril 1988, *Soc. Union de banques à Paris c./ Soc. Kenzo et a., RIDA*, n° 178, octobre 1998, pp. 278-291 ;

¹⁶⁷³ S'agissant de la protection des coiffures : T. Corr. Paris, 11^{ème} Ch., 12 juillet 1977, *Harlew c./ Martin, Gaz. Pal.*, 1978, I, pp. 41-43 ; CA Aix-en-Provence, 11 juin 1987, *CDA*, janvier 1988, p. 23 ;

¹⁶⁷⁴ GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 197 ;

Le changement de destination de ce droit influe ainsi, non sur sa nature juridique, mais sur son contenu et son sujet¹⁶⁷⁵. Initialement limité à une prérogative du droit de propriété « corporelle », justifiant la possession exclusive du *corpus* de l'œuvre, le droit d'exposition est désormais devenu un instrument de communication publique de celle-ci¹⁶⁷⁶, le moyen de partage d'une expérience esthétique entre l'auteur et le public. C'est bien pourquoi, tout en restant l'élément ou l'expression d'un droit de propriété, le droit d'exposition a changé de sujet et de contenu, celui-ci étant désormais déterminé par les dispositions relatives au droit d'auteur (si tenté que l'on soit de les distinguer du droit de propriété défini par l'article 544 du Code civil, ce qui mérite discussion). Son objet, cependant, n'a nullement changé de nature, et c'est bien là que réside l'innovation. Si la forme matérielle des œuvres graphiques et plastiques n'a jamais été discutée, son appréhension directe par le droit d'auteur restait une étape décisive à franchir. Nombre d'auteurs, qui ne contestent pas la nature matérielle des œuvres artistiques, maintiennent pourtant une dichotomie entre cette matière et l'œuvre, entendue comme une chose incorporelle¹⁶⁷⁷. Certains auteurs, comme le Professeur Bergé, ont su dénoncer ce paradoxe. Ainsi rappelle-t-il le principe selon lequel le droit d'auteur résiste à la destruction de l'œuvre, y compris en matière artistique. Mais c'est pour relever aussitôt que l'auteur doit avoir conservé une reproduction de l'original s'il veut exercer son droit¹⁶⁷⁸. Le recours à la matière reste donc nécessaire, quelle que soit la forme de celle-ci.

393 - La distinction de l'œuvre et la matière comme fiction doctrinale - Il y a moyen de se départir définitivement de cette vue de l'esprit sans avoir pour autant à nier les fondements mêmes du droit de propriété littéraire et artistique.

Les développements précédents nous ont démontré l'indifférence du droit d'auteur à l'égard de la nature des œuvres de l'esprit. Il y a donc place pour des créations corporelles. Le caractère fictionnel de la distinction précitée nous apparaît avec encore plus de force qu'elle est bornée par la réalité de la nature. Cet obstacle, connu des juristes du Moyen-Âge¹⁶⁷⁹, limitait en effet l'usage des fictions juridiques. Or, peut-on affirmer raisonnablement que l'objet du droit d'exposition est distinct de la chose matérielle en laquelle l'œuvre s'incorpore ? Peut-on valablement qualifier cet objet d'incorporel, d'immatériel, quand l'exercice de ce droit nécessitera la mobilisation d'un objet corporel¹⁶⁸⁰ ? On voit bien que cette distinction n'est pas dans la nature même des choses, c'est pourquoi elle doit être abolie.

¹⁶⁷⁵ GARRON R., « L'influence de la destination sur le régime juridique des droits », *D.*, 1965, Chronique n° XXXI, pp. 191-194 ;

¹⁶⁷⁶ VICENT LOPEZ C., *op. cit.*, pp. 80-82 ;

¹⁶⁷⁷ GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 195 (« l'œuvre est bien une chose incorporelle quoiqu'elle soit appréhendable par les sens et exploitée grâce à cette particularité. ») ;

¹⁶⁷⁸ BERGÉ J.-S., « Entre autres droits, la propriété intellectuelle », *op. cit.*, p. 10 (qui affirme fort justement que de « nombreuses prérogatives du droit de propriété intellectuelle s'exercent sur le corps même d'une chose et, de ce fait, présentent une dimension corporelle. ») ;

¹⁶⁷⁹ THOMAS Y., *op. cit.*, pp. 44-52 ;

¹⁶⁸⁰ Voir cependant : DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 77 (affirmant que le droit d'exposition ne confère pas à l'auteur le « droit de disposer du support matériel en lui-même », mais tout dépend du sens que l'on doit donner au terme « disposer ») ;

Ces considérations sont valables quelle que soit la nature du support qui est mobilisé pour l'exposition (A), leur valeur corporelle étant indifférente à l'exercice du droit d'auteur (B). Il n'y a donc pas à distinguer entre les œuvres à supports uniques et les œuvres multipliables et multipliées¹⁶⁸¹.

A. L'INDIFFÉRENCE À LA DISTINCTION ENTRE SUPPORT DE CRÉATION ET SUPPORT DE COMMERCIALISATION

394 - Support de création et supports de commercialisation - La distinction, proposée par Laurence Breuker¹⁶⁸², entre support de création et support de commercialisation n'a aucune incidence sur l'objet du droit d'exposition (sans doute en aura-t-elle au niveau de son régime juridique).

Le support de création, en matière d'œuvre artistique, peut être considéré comme l'exemplaire original de celle-ci, celui qui a été directement réalisé par l'auteur ; il n'est toutefois pas nécessaire qu'il prenne la forme d'un objet corporel unique ni qu'il ait vocation à être conservé¹⁶⁸³. Cette considération est d'une grande utilité pour assurer la protection des œuvres d'art contemporain. Il peut également être meuble ou immeuble, comme dans le cas d'une œuvre d'architecture. Il peut enfin être durable ou précaire¹⁶⁸⁴, n'ayant dans ce cas qu'une existence temporaire, éphémère. L'exercice du droit d'exposition naît et disparaît avec l'œuvre dans cette hypothèse (ce qui, dans la pratique, en relativise l'intérêt)¹⁶⁸⁵.

Le support de commercialisation en sera toute reproduction, qu'elle soit effectuée à l'identique ou non¹⁶⁸⁶. Ainsi pourra-t-il s'agir des photographies d'œuvres d'art, lesquelles, identiques à l'original, n'en sont que de nouvelles reproductions¹⁶⁸⁷. La spécificité des œuvres artistiques à ce niveau provient du fait que ces supports pourront, dans certains cas, être à la fois l'objet du droit de reproduction et l'objet du droit d'exposition. Ainsi en sera-t-il d'une reproduction photographique de l'original, laquelle peut très bien être exposée à un public plus large que celui de l'exemplaire premier. Cette question intéresse spécialement l'application du droit de destination aux exemplaires de l'œuvre, droit qui entretient des liens étroits avec l'exercice du droit d'exposition.

¹⁶⁸¹ GAUBIAC Y., *op. cit.*, pp. 366-370 ;

¹⁶⁸² BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 31-102, et article précité ;

¹⁶⁸³ BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 35-44 ; GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, pp. 201-202 ;

¹⁶⁸⁴ BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 42-44 ;

¹⁶⁸⁵ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 358-359 ;

¹⁶⁸⁶ BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 44-53 ;

¹⁶⁸⁷ LATREILLE A., « L'appropriation des photographies d'œuvres d'art : éléments d'une réflexion sur un objet de droit d'auteur », *D.*, 2002, Doctrine, pp. 299-306 ;

Quoi qu'il en soit, il nous faut relever que cette distinction est sans effet sur ce dernier¹⁶⁸⁸.

395 - La « transcendance » du droit d'exposition - Qu'il s'agisse de l'exemplaire original d'une peinture, d'une sculpture ou d'une œuvre d'architecture ; qu'il s'agisse d'exemplaires numérotés d'un bronze ou encore qu'il s'agisse des multiples exemplaires d'une photographie ou d'une affiche publicitaire, l'exercice du droit d'exposition implique la mobilisation d'une chose corporelle¹⁶⁸⁹. Peu importe également le volume des tirages et le format des exemplaires, qui peuvent être des modèles réduits¹⁶⁹⁰, car l'œuvre réside dans tout objet répondant aux critères d'originalité. Il en sera encore de même avec une version numérique de l'œuvre, la présentation sur un écran étant assimilée, comme nous l'avons vu, au droit de représentation¹⁶⁹¹. Tout juste pourra-t-on distinguer au niveau des atteintes à l'intégrité de l'œuvre, la circonspection étant *a priori* de mise à l'égard des supports de commercialisation¹⁶⁹², non point que leur valeur serait plus faible mais que leur utilité est essentiellement fonctionnelle là où celle du support de création inclut également la conservation de l'œuvre. C'est là un constat qui rappelle à nouveau le rapprochement entre l'exposition et la représentation cinématographique. La présentation sur un écran pourra être menée dans une salle de projection comme elle peut très bien participer d'une exposition artistique. Cela prouve qu'il n'y a pas lieu de distinguer entre les modes de communication au public, chacun étant déterminé par le même objectif.

Ce principe d'indifférence à la distinction entre support de création et support de commercialisation n'est que le résultat logique de l'article L 112-1 du Code de la propriété intellectuelle. Ainsi toute œuvre, qu'elle soit ou non vouée à une reproduction de masse, sera protégée par le droit d'auteur. Il n'y a alors pas lieu de distinguer entre ses différents exemplaires en fonction du caractère d'originalité. C'est là que la doctrine classique perçoit la dichotomie entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel.

La distinction entre support de création et support de commercialisation trouve des prolongements spécifiques pour certains types de création, où la valeur pécuniaire des premiers est fondatrice d'un attachement particulier à la propriété corporelle.

¹⁶⁸⁸ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 19 et p. 73 ;

¹⁶⁸⁹ BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 221, p. 227 et p. 230 ; DUCHEMIN W., *op. cit.*, LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 227 ;

¹⁶⁹⁰ ALLAEYS P., « De l'originalité d'un modèle réduit », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Soc. Enesco France c./ Denoyelle, D.*, 2005, pp. 568-569 ;

¹⁶⁹¹ LATREILLE A., « Images numériques et pratique du droit d'auteur », *op. cit.*, pp. 51-64 (admettant que la reproduction et la représentation sont difficilement distinguables dans l'univers numérique, mais que l'affichage en basse résolution ou la retouche d'une image numérique puissent être considérés comme des atteintes au droit au respect de l'œuvre) ;

¹⁶⁹² HUMBLLOT B., *op. cit.*, p. 137 ;

B. L'INDIFFÉRENCE À LA VALEUR PÉCUNIAIRE DES SUPPORTS DE L'ŒUVRE

396 - La valeur des objets, un élément extérieur au droit d'exposition - En principe, il n'y a pas lieu non plus de distinguer entre les objets corporels qui assurent cette communication. Seule leur valeur intrinsèque pourra varier, ce qui n'aura d'intérêt qu'au niveau du droit de propriété corporelle.

Celle-ci sera considérable pour les supports de création appartenant à la catégorie des Beaux-arts¹⁶⁹³ ; elle sera négligeable ou faible pour des supports de commercialisation, tels que des reproductions photographiques d'un support de création. La spécificité des premiers ne doit toutefois pas faire obstacle à l'application du droit d'exposition. Certes, ce sont souvent ces supports qui sont les plus recherchés par le public, les reproductions et représentations télévisuelles ne pouvant restituer fidèlement les nuances de la matière¹⁶⁹⁴. Leur mise en contact directe permet de mesurer *in situ* le travail de l'artiste. Mais cette différence de conception importe peu pour l'exercice du droit d'auteur : tous les supports sont des choses corporelles permettant de communiquer l'œuvre au public. Par ailleurs, leur possession pourra subir les limitations qu'exige le respect du droit de l'auteur, à commencer par l'impossibilité d'exposer publiquement la chose en question.

Il importe de relever et d'écarter l'argument qui consisterait à limiter l'exercice du droit d'exposition au seul support de création. Ce dernier, en ce qu'il est façonné directement par les mains de l'artiste, est doté d'une importante valeur. Il constitue l'œuvre d'art, dans toute son unicité et sa matérialité. Cependant, nous ne pouvons ignorer la distinction des droits de propriété que prévoit l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle. Pour la même raison, on ne peut pas non plus réserver l'exercice du droit d'exposition aux seuls supports de commercialisation. Cette solution présenterait peut-être plus d'intérêt que la précédente. Il serait tentant d'y voir le prolongement de l'exercice du droit de reproduction, ce qui rapprocherait du cadre originel du droit d'auteur. Ce serait de plus un moyen de distinguer nettement le sort de l'œuvre comme « entité immatérielle » et celui de l'œuvre comme « œuvre d'art originale ». Peut-être était-ce la volonté de la Cour d'appel de Paris dans l'arrêt du 27 octobre 2010¹⁶⁹⁵, que nous avons précédemment examiné ? Mais cette solution, outre qu'elle ne se fonderait sur aucune disposition légale, révèle ses propres contradictions. Le droit d'exposition marque justement un affranchissement par rapport au paradigme originel. Il permet à l'auteur d'une œuvre de nature corporelle d'exploiter celle-ci dès sa première concrétisation. Du point de vue du droit d'auteur, si le support original présente une spécificité au niveau du droit de suite, il reste un exemplaire de l'œuvre, comme tout autre, pour l'exercice du droit de représentation. De plus, certaines créations, notamment en art

¹⁶⁹³ GAUTIER P.-Y., « L'art et le droit naturel », *op. cit.*, p. 211 ;

¹⁶⁹⁴ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 358 (note de bas de page 119) ;

¹⁶⁹⁵ CA Paris, 1^{ère} Ch., 27 octobre 2010, *Violaine Bonzon-Claudiel et a. c./ Reine-Marie Paris et a.*, *JCP-G*, 31 janvier 2011, pp. 209-213, note A. LUCAS-SCHLOETTER ; *PI*, n° 38, janvier 2011, pp. 88-90 et pp. 91-92, note A. LUCAS ;

contemporain, se prêtent difficilement à la reproduction. On ne saurait donc ainsi délimiter le champ du droit d'exposition.

Nous devons en déduire que la valeur pécuniaire du support est indifférente à l'exercice du droit d'auteur ; en cela, ce support de création ne remplit qu'un rôle fonctionnel : celui de communiquer l'œuvre au public. Du point de vue du droit d'auteur, il ne se distingue pas des supports de commercialisation, qui communiquent exactement la même œuvre. Il en sera de même avec tout exemplaire que l'utilisateur de l'œuvre aura lui-même créé. Les moyens techniques actuels permettent à chacun d'effectuer ce procédé, par impression, photocopie, etc. Ainsi, l'exposition en vitrine de la copie d'une photographie, obtenue par impression, a pu être sanctionnée¹⁶⁹⁶.

397 - L'intérêt secondaire de l'exemplaire original - La distinction retrouve toutefois son intérêt lorsque le droit d'auteur est confronté à la propriété d'un objet matériel unique.

Ainsi, l'artiste aura souvent intérêt à exposer l'exemplaire original de sa création, lequel est également le plus convoité sur le plan purement pécuniaire. Pour la même raison, l'exposition de cet exemplaire sera sûrement plus fructueuse que celle d'une copie. On peut donc dire que la valeur du support de création durable influence en même temps qu'elle contrarie l'exercice du droit d'auteur. La confrontation des deux droits de propriété y est donc plus que jamais difficile à trancher ; c'est cette difficulté, propre aux œuvres des Beaux-arts, qui a retardé la consécration du droit d'exposition. Cette « *interdépendance matérielle entre le support et l'œuvre* » justifie les « *restrictions réciproques des pouvoirs résultant des deux propriétés* »¹⁶⁹⁷. C'est là l'intérêt du second alinéa de l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle, selon lequel : « *L'acquéreur de [l'objet] n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par le présent code [...]. Ces droits subsistent en la personne de l'auteur ou de ses ayants droit qui, pourtant, ne pourront exiger du propriétaire de l'objet matériel la mise à leur disposition de cet objet pour l'exercice desdits droits. Néanmoins, en cas d'abus notoire du propriétaire empêchant l'exercice du droit de divulgation, le tribunal de grande instance peut prendre toute mesure appropriée, conformément aux dispositions de l'article L. 121-3* ». Cette disposition atteste de la concurrence des deux droits qui s'exercent sur un objet unique¹⁶⁹⁸.

Cette unicité contrarie encore maintenant l'application du droit d'exposition. L'antagonisme et la concurrence des deux propriétaires oblige à examiner la nature exacte de leur droit. Au préalable, il convient de relever que la seule distinction valablement consacrée par le Code de la propriété intellectuelle n'est qu'une distinction des *droits de propriété*.

¹⁶⁹⁶ Voir l'une des affaires examinées dans la première partie : CA Rennes, 1^{ère} Ch., 27 octobre 1998, *Soc. Copie 22 c./Chambre Syndicale des photographes professionnels de Bretagne*, juris-data n° 1998-049521 ;

¹⁶⁹⁷ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 121 ;

¹⁶⁹⁸ BREUKER L., *Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 222 (« le droit d'accès de l'auteur au support conduit à une entrave forte de l'*usus* du propriétaire du support. L'efficacité de la mise en œuvre du droit d'exposition publique supposerait en effet une quasi-négation du droit du propriétaire. ») ;

§ 3. LA DISTINCTION DES DROITS COMME SEUL FONDEMENT VALABLE DU DROIT D'AUTEUR

398 - Propriété incorporelle et propriété de l'objet matériel - La question que nous allons aborder mérite d'être réglée indépendamment de l'objet et de la nature du droit d'exposition. Elle aidera en vérité à cerner ceux-ci et à définir une conception nouvelle du droit de propriété incorporelle et du droit de propriété de l'objet matériel visés par l'article précité.

Les développements précédents ont permis de dénoncer le postulat de la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel. Celle-ci a une origine religieuse, comme nous l'avons vu avec le Concile de Nicée, et philosophique, notamment à travers la pensée de Kant. Sur le plan juridique, elle ne constitue qu'une fiction, ce qui lui confère malgré tout un certain intérêt. « *Les fictions ont sans doute l'utilité de masquer le réel, de favoriser les innovations dont elles évitent à la masse des hommes la révélation brutale. Le besoin psychologique de stabilité reçoit ainsi satisfaction. Mais ce déguisement de la réalité ne peut être que transitoire* »¹⁶⁹⁹. L'idée est parfaitement applicable à la fiction qui nous préoccupe. Son utilité est d'avoir révélé le caractère autonome du droit d'auteur. La dissociation de l'objet, fondée sur un postulat religieux et philosophique, permettait d'admettre plus facilement la dissociation des droits. Ainsi on ne contestera pas que cette fiction, forgée par la doctrine, a eu une influence déterminante sur la construction du droit d'auteur, d'abord avec la loi du 9 avril 1910 et, plus tard, avec la loi du 11 mars 1957. Mais cette fiction a révélé ses limites pour les œuvres graphiques et plastiques. Elle ne pouvait plus être soutenue en présence du droit d'exposition. Il est donc temps de la dépasser en considérant que la seule distinction juridiquement valable est celle des droits sur l'œuvre.

Cela suppose de renouveler l'appréhension juridique du « corporel » et de l'« incorporel », termes qui ne cessent de soulever des polémiques¹⁷⁰⁰. Cela est d'autant plus vrai que les deux termes n'ont pas une signification parfaitement symétrique, l'un ne désignant pas le contraire de l'autre. Ainsi le terme « incorporel » peut-il être utilisé dans le langage commun pour désigner toute chose qui n'a pas de consistance. Toutefois, dans le langage juridique, le terme « incorporel » désigne avant tout des droits, considérés indépendamment des choses auxquelles ils s'appliquent (*cf. infra.*). Notre solution a déjà été évoquée à plusieurs reprises. Elle se fonde sur la rigueur des termes qui sont employés par l'article précité. Ainsi, la distinction fondatrice du droit d'auteur n'est nullement une distinction des objets mais seulement des droits (de propriété)¹⁷⁰¹, ce que nous attacherons à démontrer.

¹⁶⁹⁹ MORIN G., « Le sens de l'évolution contemporaine du droit de propriété », in *Le droit privé français au milieu du XXème siècle – Etudes offertes à Georges Ripert*, TII, LGDJ, Paris, 1950, p. 14 ;

¹⁷⁰⁰ MARTIN D. R., *op. cit.*, p. 2285 (« Corporel ? Incorporel ? On sait la marge de relativité qui affecte les qualifications juridiques lorsqu'elles sont confrontées aux confins des figures qu'elles nomment. Cette incertitude résiduelle taraude tous les domaines du droit. ») ;

¹⁷⁰¹ [Anonyme], « Droit d'auteur et droit de propriété », *op. cit.*, p. 76 (« l'aliénation du droit [d'auteur] ne saurait être présumée parce que l'original de l'œuvre est vendu. Cet original est un objet sur lequel s'exerce

La réalité de cette distinction apparaît dans plusieurs dispositions du Code de la propriété intellectuelle (A). Elle est également partagée par la jurisprudence, laquelle n'a jamais explicitement affirmé une quelconque distinction entre l'œuvre immatérielle et le support corporel en matière d'œuvres artistiques (B).

A. L’AFFIRMATION LÉGALE D’UNE DISTINCTION DES DROITS SUR L’ŒUVRE

399 - L'affirmation de la distinction des droits de propriété a l'avantage de se fonder sur la rigueur des termes employés par le législateur, lesquels s'insèrent dans la continuité des classifications du droit civil. Elle invite cependant à reprendre les acceptions respectives des expressions employées par le législateur : « droit de propriété incorporelle » ; « droit de propriété de l'objet matériel » (1). Il en résulte que la « propriété incorporelle » défini par le Code de la propriété intellectuelle doit être considérée comme la propriété d'un droit, et non d'une œuvre au sens strict. C'est le droit de communiquer l'œuvre qui devrait logiquement être considéré comme l'objet du droit de propriété incorporelle de l'auteur. En tant que tel, seul ce droit peut être cédé par l'auteur et non l'œuvre en elle-même (2). Cette dernière se matérialise par une ou des choses corporelles, qui seront les véritables objets du droit d'auteur et du droit de propriété de l'objet matériel. Ces deux droits nécessitent alors d'être rapprochés afin de bien cerner les liens par lesquels ils interagissent (3).

1. L'opposition entre le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété de l'objet matériel

400 - L'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle retient particulièrement l'attention, puisque fondateur de la distinction des droits de propriété. Cet article oppose la « propriété incorporelle » à la « propriété de l'objet matériel ». Il y a lieu de cerner le sens de ces deux expressions l'une après l'autre, avant de comprendre comment le Code fournit les moyens d'en assurer la conciliation. A travers leur définition, ce sont deux conceptions du droit de propriété qui transparaissent, avec des incidences fort différentes sur la nature du droit d'auteur. Mais ce sont surtout des contradictions profondes qui sont mises en relief, révélant l'imperfection de cette distinction et invitant à leur rapprochement.

401 - Le droit de propriété incorporelle - « Propriété incorporelle » désigne, au sens strict, la propriété d'un droit, constitutif d'un bien. Ainsi devrait être compris l'adjectif « incorporel », qui fait référence au droit objet de cette propriété.

Nous retrouvons là la conception classique qui considère que les biens incorporels sont uniquement des droits¹⁷⁰², l'incorporel étant constitué de toutes les constructions juridiques elles-mêmes¹⁷⁰³. Telles étaient les *res incorporales* du droit romain, comme Gaius les présente

le droit d'auteur, mais il n'est absolument pas nécessaire que le propriétaire de l'objet soit aussi le titulaire du droit d'auteur. ») ;

¹⁷⁰² ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques, op. cit.*, p. 30 ;

dans les *Institutes*¹⁷⁰⁴, quoique cette interprétation ne soit pas partagée par tous¹⁷⁰⁵. La notion d'« incorporel » désigne directement toutes les créations de l'esprit humain qui ne peuvent être conçues et perçues que par le raisonnement. Au sens strict, elles se distinguent des réalités tangibles, de toutes les choses qui peuvent être touchées, perçues par les sens et constitueraient des choses corporelles¹⁷⁰⁶. Dans le langage du droit, les choses incorporelles sont avant tout des concepts juridiques, elles n'ont qu'une forme intellectuelle et non naturelle¹⁷⁰⁷. Leur incorporelité s'expliquerait du fait de leur conceptualité ; ce sont des choses qui « ne tombent pas sous le sens », et sont de purs produits du raisonnement humain¹⁷⁰⁸. L'idée s'étend à la notion de bien, c'est-à-dire à la chose qui fait l'objet d'un droit¹⁷⁰⁹. L'expression « droits incorporels » devrait alors être considérée comme un pléonisme¹⁷¹⁰, car tous les droits seraient nécessairement incorporels¹⁷¹¹. L'ordonnement juridique tout entier n'est lui-même qu'une vue de l'esprit ; le droit n'a pas de réalité, dans le sens physique du terme¹⁷¹². Les biens doivent dès lors être classés en fonction de leur utilité et non spécialement en fonction des éléments matériels et physiques auxquels ils s'appliquent¹⁷¹³. Dans l'absolu, ils peuvent faire l'objet d'un droit de propriété autant que les biens corporels¹⁷¹⁴.

L'idée serait d'autant plus juste que l'article L 111-3 vise la propriété incorporelle « définie par l'article L 111-1 ».

¹⁷⁰³ THOMAS Y., *op. cit.*, p. 45 ;

¹⁷⁰⁴ RAMPENBERG R.-M., « Pérennité et évolution des *res incorporales* après le droit romain », *op. cit.*, pp. 36-37 (« Elles regroupent les relations de droit permettant [aux hommes] de maîtriser les choses sans exercer la propriété. [...] Nées de la seule intelligence humaine, ces *res* sont des rapports de droit, des *iura*. [...] Intégrées à l'univers tangible, comme les *res corporales*, elles ne peuvent cependant être vues car elles demeurent de purs produits du raisonnement humain. ») ; VILLEY M., « Les *Institutes* de Gaïus et l'idée du droit subjectif », *op. cit.*, pp. 178-179 ; ZÉNATI-CASTAING et REVET T., *op. cit.*, p. 92 ;

¹⁷⁰⁵ VILLEY M., « Les *Institutes* de Gaïus et l'idée du droit subjectif », *op. cit.*, pp. 179-185 ;

¹⁷⁰⁶ CARBONNIER J., *Droit civil – Les biens - Les obligations*, PUF, Coll. Quadrige, Paris, 2004, pp. 1602-1603 ;

¹⁷⁰⁷ AMATO S., « "Rien qui soit" : présences juridiques de l'immatériel », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 48-51 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 59 ;

¹⁷⁰⁸ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, pp. 17-18 ; RAMPENBERG R.-M., « Pérennité et évolution des *res incorporales* après le droit romain », *op. cit.*, p. 36 ;

¹⁷⁰⁹ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1595 (considérant les « biens immatériels » comme « des biens qui ne sont ni imaginaires in efficaces, mais qui n'existent qu'intellectuellement. ») et pp. 1603-1607 ;

¹⁷¹⁰ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, p. 12 ; DEMOLOMBE C., *op. cit.*, pp. 17-18 ;

¹⁷¹¹ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, pp. 50-57 (allant jusqu'à classer le droit de propriété dans les biens incorporels, qui peuvent être meubles ou immeubles selon la nature de la chose qui en est l'objet) ;

¹⁷¹² SANCHEZ DE LA TORRE A., « Qu'en est-il de la réalité du droit ? », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, p. 13 ;

¹⁷¹³ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1596 (« Que les choses soient corporelles ou incorporelles d'origine, ce n'est pas une analyse de leur nature intrinsèque qui détermine la loi à les transformer en bien : c'est leur adaptation aux besoins de l'homme. ») ; DEMOLOMBE C., *op. cit.*, p. 11 ;

¹⁷¹⁴ GINOSSAR S., *Droit réel, propriété et créance : élaboration d'un système rationnel des droits patrimoniaux*, LGDJ, Paris, 1960, p. 39 et pp. 44-45 ;

402 - De la distinction entre « incorporel », « intellectuel » et « immatériel » - L'emploi de l'adjectif « incorporel » porte ainsi une importante signification.

Il doit à ce titre être distingué de l'adjectif « intellectuel », qui désigne le fondement des droits de propriété portant sur des créations de l'esprit. De façon plus générale, on peut aussi percevoir la « propriété intellectuelle » comme la branche du droit objectif relative à la propriété des travaux de l'esprit (œuvres, marques, brevets, etc.). L'adjectif « incorporel » se distingue également de l'adjectif « immatériel », que l'on estime parfois synonyme du premier¹⁷¹⁵, mais qui ne semble pas avoir de véritable portée juridique en droit français¹⁷¹⁶. Du moins, il semble que cet adjectif fasse plus référence à une valeur économique. Sa signification dans le langage commun semble cependant induire une application aux œuvres de l'esprit. L'articulation de ces trois notions en matière de propriété pourrait être résumée comme il suit : la branche de la *propriété intellectuelle* comprend l'ensemble des propriétés des travaux de l'esprit ; certaines de ces *propriétés* sont *incorporelles*, en ce que leur objet sont des droits ; ceux-ci sont constitutifs d'une valeur *immatérielle*, à travers le potentiel économique qu'ils représentent pour leurs titulaires. Ainsi, il nous semble inexact d'affirmer qu'une œuvre puisse faire l'objet d'une *propriété intellectuelle* ou constituer un *bien immatériel*.

La distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel procède, à nos yeux, d'une confusion entre ces trois qualificatifs¹⁷¹⁷. Celle-ci est pourtant entretenue et fonderait même la distinction des droits de propriété ; de la dualité des objets naîtrait la dualité des prérogatives¹⁷¹⁸. Elle découle d'une volonté d'intégrer les œuvres de l'esprit dans la catégorie des choses incorporelles, afin, *in fine*, de permettre leur appropriation¹⁷¹⁹. Outre le fait qu'elle

¹⁷¹⁵ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1900 (l'objet des propriétés incorporelles est « immatériel, purement intellectuel, d'où le nom de droits intellectuels qui leur est parfois donné ») ; voir également : TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 50-51 ;

¹⁷¹⁶ Voir cependant : BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 206 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 2 (« On tend à parler davantage de biens immatériels que de biens incorporels, ce qui traduit une plus grande abstraction du droit des biens appliqué à des choses impalpables ayant une valeur économique pour seul critère commun avec les biens traditionnels. ») ;

¹⁷¹⁷ Voir notamment : CORNU G., *Vocabulaire juridique, op. cit.*, p. 481 (« On nomme [...] propriétés incorporelles les propriétés dont l'objet est purement immatériel, intellectuel (d'où le terme de droits intellectuels). Ex. : propriété d'un office ministériel, droits sur une clientèle, fonds de commerce, propriété industrielle, propriété littéraire et artistique (ensemble des droits du créateur sur une œuvre de l'esprit, la propriété incorporelle se distingue dans les arts plastiques de la propriété corporelle de l'objet créé, ex. sculpture) ») ;

¹⁷¹⁸ HEPP F., « Le droit d'auteur propriété incorporelle ? », *op. cit.*, pp. 161-191 (affirmant, p. 175, qu'on puisse « être propriétaire d'une chose immatérielle, d'un droit incorporel, comme le sont par exemple, les servitudes », pour considérer, p. 189, que « c'est en vertu du droit naturel que l'auteur d'une œuvre de l'esprit s'approprie cette œuvre, du seul fait qu'il en est le créateur. De cette appropriation résulte un droit de disposition exclusive de l'œuvre sous toutes formes quelconques ») ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, p. 42 (qui admet néanmoins les limites de ce raisonnement... pour les œuvres d'art plastique) ;

¹⁷¹⁹ POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 27 (« Habitué à ne voir la propriété que sous une forme plus ou moins matérielle et toujours tangible, nous nous accoutumons difficilement à la reconnaître sous cette forme nouvelle et tout immatérielle ; nous sommes même disposés à la nier, parce que nous ne lui trouvons plus ses caractères, son apparence ordinaires. ») ;

découle d'une philosophie personnaliste qui a montré ses limites, cette intégration répond à un souci de réification des rapports de droit¹⁷²⁰. Ne pouvant concevoir que le droit de propriété puisse être, sans dénaturation, amputé de ses prérogatives, la doctrine s'est efforcée de donner un objet au droit d'auteur qui puisse être intégralement distinct d'une chose corporelle, sans quoi les deux droits de propriété ne seraient nullement coexistants mais concurrents. L'adjectif « incorporel » prend ainsi une autre signification puisqu'il qualifierait une chose immatérielle¹⁷²¹, sous couvert d'être conceptuelle. La création de cet objet sans consistance, mais déterminé dans son contenu, légitimait l'appréhension exceptionnelle du droit de propriété par une intervention légale¹⁷²².

Cette assimilation tient également à une interprétation trop rigoureuse de la distinction des biens corporels et des biens incorporels. Alors que les premiers seraient constitués de choses corporelles, les seconds ne seraient que les droits portant sur ces choses¹⁷²³. Ces acceptions relèvent de deux conceptions différentes de la notion de bien, objectiviste et subjectiviste, que nous aurons l'occasion d'examiner plus en détails¹⁷²⁴. C'est par assimilation au caractère conceptuel des biens incorporels qu'une partie de la doctrine y a ajouté les œuvres de l'esprit. Cette vision part pourtant d'un postulat erroné et maintes fois dénoncé dans notre étude. Il s'agit d'une création de la doctrine destinée à parer les obstacles contrariant l'application du droit de propriété à des réalités immatérielles¹⁷²⁵. D'une part, nous avons démontré que l'œuvre de l'esprit doit nécessairement « tomber sous le sens » pour pouvoir constituer l'objet d'un droit. D'autre part, cette conception confond le droit de

¹⁷²⁰ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 119 (« Les œuvres d'art et les œuvres littéraires sont des biens d'une nature particulière. Parce qu'elles portent l'empreinte de la personne de leur auteur, leur perception comme chose n'est pas aisée. Et pourtant leur réification est nécessaire, car l'entrée de l'œuvre dans le commerce juridique est la condition de la rémunération et de l'entretien de l'auteur. ») ;

¹⁷²¹ CARON C., « Du droit des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *JCP-G*, 22 septembre 2004, p. 1624 (« Certes, le droit, en tant que prérogative, est une chose incorporelle. Mais rien ne s'oppose à ce que l'objet du droit soit aussi une chose incorporelle. Il en résulte que la personne est susceptible d'exercer un pouvoir sur une chose appropriée qui sera immatérielle. ») ; voir également : BINCTIN N., *Le capital intellectuel*, *op. cit.*, pp. 29-30 ; FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 602 (affirmant, de façon presque contradictoire, que « les créations intellectuelles ont une certaine réalité », à la différence des droits) ;

¹⁷²² ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 114 (« Le droit de propriété ne pourrait, [dans la théorie classique], être établi qu'à l'égard des choses corporelles, puisqu'il est censé s'incorporer en elles. En présence d'une chose incorporelle, la propriété ne pourrait advenir qu'avec une intervention légale spéciale destinée à instaurer un droit de propriété dérogatoire, puisque fictif, pour telle catégorie de choses immatérielles. ») ; voir également : FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 596 ;

¹⁷²³ JOSSERAND L., *op. cit.*, p. 733 (« On distingue ainsi et on oppose les *choses*, supports des droits, et les *droits* qui reposent sur elles. ») ; PIEDELIÈVRE A., « Le matériel et l'immatériel - Essai d'approche de la notion de bien », in *Aspects du droit privé en fin du 20^{ème} siècle - Etudes réunies en l'honneur de Michel de Juglart*, LGDJ, Paris, 1986, p. 56 ;

¹⁷²⁴ MIGNOT M., *op. cit.*, p. 1833 (« Dans la conception objectiviste, le bien est défini en partant des choses, tandis que dans la conception subjectiviste, il l'est en partant des droits. Le bien est ainsi la chose objet du droit ou le droit sur la chose. ») ;

¹⁷²⁵ Dénonçant cette tendance générale : ZÉNATI F., « L'immatériel et les choses », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, p. 88 ;

propriété et son objet, ce qui l'oblige à assimiler la nature du bien à celle de l'objet auquel s'applique le droit.

La même remarque vaut pour les biens dits corporels. C'est par un abus de langage qu'une chose corporelle est considérée comme la « propriété » d'un individu ; il y a là un raccourci opéré entre l'objet et le titulaire du droit¹⁷²⁶. Ce lien direct n'existe pourtant qu'en vertu d'un rapport juridique prenant la forme d'un droit subjectif, plus précisément d'un droit réel. Il se peut d'ailleurs que « *la substance naturelle et physique d'une chose ait complètement péri, et néanmoins que la substance civile et juridique soit toujours demeurée la même* », l'inverse étant également vrai¹⁷²⁷. La « chose juridique » n'est elle-même qu'une projection de la chose naturelle et ne saurait se confondre avec elle¹⁷²⁸. Elle n'est chose que comme objet, même potentiel, de droits¹⁷²⁹. Nous aurons encore l'occasion de revenir sur ces aspects, au titre de la qualification du droit d'exposition.

Ce droit prouve justement que le droit d'auteur, bien que qualifié de droit « incorporel », puisse assurer à son titulaire une emprise sur une chose corporelle. Il en serait même d'ailleurs pour tous les types d'œuvres, à des degrés variés¹⁷³⁰. Soit les droits sont tous corporels, au sens qu'ils auront pour objet des choses du monde réel ; soit tous les droits sont incorporels, en ce qu'ils constituent des produits du raisonnement juridique destinés à régir les relations des hommes entre eux et des hommes aux choses. Or c'est bien le droit, et non l'œuvre, qui constitue une valeur, à la fois patrimoniale et morale, propre à lui donner la qualification de bien¹⁷³¹. C'est cette valeur qui est purement immatérielle car elle est une pure vue de l'esprit, et c'est en cela que tout droit serait un bien incorporel¹⁷³².

Il y aurait aussi lieu, comme nous le verrons, d'abolir la distinction entre biens corporels et biens incorporels, car une même chose corporelle peut faire l'objet de plusieurs droits portant sur des utilités différentes¹⁷³³. Dans ce cas, ces droits sont eux-mêmes objets

¹⁷²⁶ JOSSERAND L., *op. cit.*, p. 736 ; SAVATIER R., *Cours de droit civil, op. cit.*, pp. 305-306 ; ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, pp. 445-466 ;

¹⁷²⁷ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, p. 13 ;

¹⁷²⁸ GRZEGORCZYK C., « Le concept de bien juridique : l'impossible définition ? », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, p. 262 ;

¹⁷²⁹ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1595 (« en principe, les biens sont le décalque des choses – comme le monde juridique est le reflet du monde physique. ») ;

¹⁷³⁰ LABOULAYE E., *Étude sur la propriété littéraire en France et en Angleterre, op. cit.*, p. XXXI (« Prenons un livre : cette œuvre représente deux choses distinctes et parfaitement reconnaissables, les idées de l'auteur, la forme qu'il a donnée à ces idées, forme qui n'a d'existence matérielle que par le manuscrit et de valeur commerciale que par l'impression. ») ;

¹⁷³¹ JOSSERAND L., *ibid.* (« Les objets matériels ne sont pas, en eux-mêmes, des biens au sens juridique du mot ; ils n'intéressent le juriste que dans la mesure où ils deviennent les supports de droits ; intrinsèquement, ils sont pour ainsi dire *neutres*. ») ;

¹⁷³² MARTIN D. R., *op. cit.*, pp. 2285-2286 ; MARTY G. et RAYNARD P., *op. cit.*, p. 2 (précisant que la valeur supplante la chose matérielle pour la qualification du bien) ; ZÉNATI F., « L'immatériel et les choses », *op. cit.*, p. 89 ;

¹⁷³³ DIEBOLD-ROSSONI V., *op. cit.*, p. 53 ;

d'un droit de propriété. Ce serait là la solution que nous proposons pour appréhender le droit d'exposition. Le droit de propriété incorporelle doit cependant être opposé au droit de propriété de l'objet matériel, lequel permet d'aborder une autre conception du droit de propriété.

403 - Le droit de propriété de l'objet matériel - La « propriété de l'objet matériel » est traditionnellement interprétée comme visant le droit de propriété de droit commun, tel qu'en dispose l'article 544 du Code civil. La conception classique du droit de propriété concourt à cette assimilation.

Le droit de propriété est défini comme le droit le plus complet qui puisse être exercé sur une chose corporelle¹⁷³⁴, la réunion de « *toutes les utilités d'un fonds dans les mains d'un individu unique* »¹⁷³⁵. La notion même de « bien corporel » traduit cette conception. Le bien y est en effet considéré comme une chose corporelle appropriée, confondant ainsi le droit et son objet. Ce serait là également un héritage du droit romain, spécialement de la classification établie par Gaius¹⁷³⁶. Les biens incorporels, s'ils se composent de droits, visent en fait tous les autres droits qui peuvent porter sur ces choses, sans pouvoir être qualifiés de droit de propriété. C'est ce qui explique que la « propriété incorporelle » soit considérée, par opposition, comme une propriété spéciale¹⁷³⁷. L'existence d'un dispositif de normes distinct du Code civil corroborerait cette dichotomie, et aboutirait quasiment à nier la qualité de droit de propriété pour le droit d'auteur, ce qui invite, selon certains spécialistes, à ouvrir de nouvelles perspectives méconnues¹⁷³⁸. C'est d'ailleurs ce qu'ont fait les personnalistes, intellectualistes et autres dualistes (*cf. infra.*).

Si l'on suit cette distinction au sens strict, le droit d'auteur est bien un droit incorporel car il porte sur la chose d'autrui, sur l'objet matériel dans laquelle l'œuvre s'incorpore¹⁷³⁹. Il ne serait pas un droit de propriété, puisque celui-ci constituerait la plénitude des pouvoirs qui peuvent s'exercer sur une chose corporelle. L'objet de ces droits est en effet limité « *à telle ou telle utilité de la chose* »¹⁷⁴⁰. L'exposition publique apparaît bien comme une utilité de la chose réservée à l'auteur. Cette qualification serait donc valable. Cependant, si l'expression

¹⁷³⁴ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 45 ; MARTY G. et RAYNARD P., *op. cit.*, p. 1 (« La théorie classique des droits réels a été construite par référence au droit de propriété portant sur les choses matérielles et s'identifiant même avec la chose, en tant qu'il est le droit le plus complet qui puisse exister sur elle. ») ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 61 ;

¹⁷³⁵ MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 467 ;

¹⁷³⁶ RAMPENBERG R.-M., *op. cit.*, p. 74 ; *contra.* : TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 50 ;

¹⁷³⁷ DIEBOLD-ROSSONI V., *op. cit.*, pp. 54-57 ;

¹⁷³⁸ GUTMANN D., *op. cit.*, p. 76 (« La marge de manœuvre dont nous disposons est méconnue, sans doute parce que l'idéologie dominante en droit des biens demeure imprégnée d'un fort esprit jusnaturaliste. Pourquoi persister, par exemple, à analyser le droit d'auteur comme un droit de propriété, alors que toute une législation autonome a vu le jour en cette matière, sinon parce qu'il est douloureux de se résoudre à accepter que la propriété ne soit pas le seul rapport éminent de l'homme au monde, le fondement de la domination de l'homme sur les éléments ? ») ;

¹⁷³⁹ TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 75 ;

¹⁷⁴⁰ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 101 ; voir également : TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 61 ;

« propriété de l'objet matériel » traduit bien un rapport de droit direct entre le propriétaire et la chose corporelle, cela ne nous renseigne nullement sur l'étendue des prérogatives qui lui sont ainsi conférées. Or celles-ci seront grevées de l'exercice du droit d'auteur, qui nécessite l'usage d'une chose corporelle¹⁷⁴¹. Le contenu même de ces prérogatives n'est cependant pas significatif de la qualification de droit de propriété¹⁷⁴². C'est à ce niveau que la vision classique révèle ses insuffisances.

En effet, le droit de propriété de l'objet matériel souffre des limitations que lui impose le droit d'auteur, qui agit comme une sorte de servitude immobilière¹⁷⁴³. Le rapport de droit qui s'instaure entre la personne et la chose y perd donc ses caractères absolu et exclusif¹⁷⁴⁴, il cesse d'être la « *propriété régaliennne de l'article 544* »¹⁷⁴⁵. La personne n'a plus qu'un droit d'usage limité au cercle privé sur cette chose. Elle ne peut en jouir en la communiquant au public, ni en disposer (en principe) car cela violerait le droit de l'auteur. Son droit de jouissance se limite à la transmission du droit réel dont elle dispose sur la chose, c'est-à-dire par la vente de l'objet matériel. « *Le propriétaire d'une œuvre d'art originale n'est donc, d'un certain point de vue, que son "gardien"* »¹⁷⁴⁶. La cession du droit sur l'œuvre est donc nécessairement limitée pour « laisser la place » au droit d'auteur, qui a également l'œuvre pour objet¹⁷⁴⁷. Les mêmes critiques ont pu être adressées à la conception classique qui distingue le droit de propriété et le droit d'usufruit en plaçant le premier dans la catégorie des biens corporels et le second dans celle des biens incorporels. Pourtant, l'un n'est qu'un démembrement de l'autre, dont il devrait avoir la même nature¹⁷⁴⁸.

Ces limitations peuvent être examinées au regard même du droit d'exposition. Le droit d'usage de l'acquéreur de l'œuvre se limite à exposer celle-ci dans un seul cadre privé, c'est-à-dire à son domicile. Cette exposition privée peut au mieux concerner ses familiers, en vertu de l'exception du cercle de famille. Il ne peut en aucun cas tirer profit de cette exposition et peut encore moins lui donner un caractère public. N'étant pas titulaire du droit d'exposition, il ne peut non plus en disposer. Cette interdiction peut s'étendre dans certains cas à l'intégrité de

¹⁷⁴¹ CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, p. 136 ; GINSBURG J. C., *op. cit.*, p. 246 ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 42-43 ;

¹⁷⁴² MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, pp. 480-481 (s'agissant de la division des droits de propriété sur une même chose, telle que la connaissait l'Ancien régime : « Le Moyen Age [...] ne voit pas dans la propriété la maîtrise corporelle de la matière ou une souveraineté. Les termes propriété ou dominium désignent alors la jouissance des utilités de la matière. Il n'y a pas de différence entre la maîtrise corporelle et la plus modeste jouissance d'utilité. Seule importe et diffère l'étendue concrète de cette jouissance, il n'y a pas de différence de nature. ») ;

¹⁷⁴³ CARON C., « Du droit commun des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *op. cit.*, p. 1626 ;

¹⁷⁴⁴ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 458 ;

¹⁷⁴⁵ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *RTD-Civ.*, 1966, pp. 208-209 ;

¹⁷⁴⁶ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 218 ;

¹⁷⁴⁷ RECHT P., *op. cit.*, p. 250 ;

¹⁷⁴⁸ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 101-104 ;

l'œuvre. Il ne peut ainsi altérer ou détruire l'exemplaire original d'une œuvre graphique et plastique car cela serait priver l'auteur de l'objet de son droit d'exposition.

En conséquence de ces limitations, on ne saurait considérer le droit de propriété de l'objet matériel comme un vrai droit de propriété. L'existence d'un autre droit réel s'appliquant sur la même chose interdit de le qualifier comme tel, dès lors qu'il restreint son caractère absolu et exclusif¹⁷⁴⁹. Demolombe y voyait là la base même des démembrements du droit de propriété, affirmant que celui-ci ne pouvait être plein et entier que si la chose n'est l'objet que d'un seul droit, appartenant à une seule personne¹⁷⁵⁰. Selon Carbonnier, ces démembrements « *écornent, mutilent, modifient le droit de propriété* »¹⁷⁵¹.

404 - L'inversion de la conception classique - Faut-il alors inverser la logique et considérer que le droit de propriété de l'objet matériel serait un démembrement du droit de propriété de l'auteur ?

Le droit de propriété de l'objet matériel est quelque part conféré aux acquéreurs du simple fait que l'auteur a consenti à la divulgation de son œuvre sous une forme déterminée. L'article L 122-5 du Code n'affirme-t-il pas en premier lieu que les exceptions au droit d'auteur ne naissent que lorsque l'œuvre a été divulguée ? Celles-ci délimitent le droit dont disposent les acquéreurs sur les exemplaires matériels de l'œuvre. S'agissant des exemplaires originaux des œuvres graphiques et plastiques, les choses sont encore plus simples. En effet, la transmission d'un droit réel sur ceux-ci est directement le fait de l'auteur, à travers la vente. On peut raisonnablement y voir un démembrement de son droit de propriété. Toute transmission d'un exemplaire de l'œuvre emporte une communication de celle-ci, fut-elle limitée à un cercle privé. Il faut donc considérer cette transmission du point de vue juridique : l'auteur transmet en fait un droit d'usage « sur » l'œuvre. Tout acheteur d'un exemplaire de celle-ci s'en « empare » d'une certaine façon. L'argument était d'ailleurs utilisé de façon erronée au dix-neuvième siècle pour contester la qualification de « propriété » littéraire et artistique. En effet, les détracteurs de cette conception estimaient que les exemplaires de l'œuvre devenaient nécessairement l'objet d'un droit de propriété en tant que choses corporelles, l'auteur ne pouvant plus, alors, les revendiquer¹⁷⁵². Il n'était pas faux d'affirmer que la cession d'un exemplaire de l'œuvre donne nécessairement un droit sur celle-ci. Mais celui-ci devait nécessairement être restreint. Il n'était un droit de propriété que de façon résiduelle. C'est ce qu'avaient déjà compris plusieurs partisans du droit de propriété, en

¹⁷⁴⁹ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 101 ;

¹⁷⁵⁰ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, p. 353 (« le droit réel qu'un tiers autre que le propriétaire peut avoir sur la chose confère évidemment à ce tiers un certain droit sur cette chose [...] donc, le droit réel de propriété sur cette chose n'est plus alors exclusif ni absolu ; donc il est amoindri et démembré ; donc, il en est sorti un attribut ; donc, le droit réel, qui en est sorti et qui est précisément cet attribut, est un démembrement du droit total de propriété. ») ;

¹⁷⁵¹ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1639 ;

¹⁷⁵² PFISTER L., « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 135 (rapportant l'exposé des motifs de la loi de 1866, écrits par le conseiller d'Etat Riché, selon lequel tout acheteur d'un exemplaire acquiert en même temps la propriété de l'œuvre intellectuelle) ;

faisant la distinction « *entre l'accès intellectuel à l'œuvre, ouvert à tous, et l'accès juridique réservé à un seul* »¹⁷⁵³.

Il s'agit donc plus d'un « droit d'usage », pour reprendre la terminologie classique. Ce droit s'exerce exclusivement à titre gratuit et se borne à une communication privée. Le titulaire de ce droit d'usage peut lui-même le transmettre à titre onéreux, tant qu'il n'empiète pas sur l'objet du droit d'auteur. Il y a là une part de vérité, qui peut s'expliquer au regard de nombreux arguments, que nous examinerons ultérieurement.

Mais cette analyse ne suffit pas encore à expliquer la nature du droit que nous avons à examiner.

2. Le droit d'auteur et l'œuvre de l'esprit, objets potentiels du droit de propriété incorporelle

405 - La portée de l'adjectif « incorporel » - Si le droit d'auteur a bien l'œuvre de l'esprit pour objet, il reste à savoir s'il constitue en lui-même l'expression ou l'objet du droit de propriété incorporelle de l'auteur. Les deux visions semblent pouvoir être défendues au vu des dispositions du Code de la propriété intellectuelle. L'interprétation que nous avons donnée de l'article L 111-3 permettrait de retenir l'une ou l'autre de ces visions, bien qu'elles se révèlent paradoxales au regard des termes employés par ce dernier. D'autres dispositions du Code entretiennent une certaine confusion sur ce point, et il n'est pas rare que l'œuvre de l'esprit comme le droit y soient visés comme l'objet même du droit de propriété de l'auteur¹⁷⁵⁴. D'une rigueur apparente à l'égard de la propriété des droits, ces articles peuvent se révéler ambivalents, entretenant ainsi le flou sur la nature et le contenu du droit de propriété de l'auteur.

406 - La rigueur apparente des termes employés par le Code de la propriété intellectuelle - La rigueur du Code est soulignée et soutenue par les Professeurs Lucas, dans leur *Traité de droit de la propriété littéraire et artistique*¹⁷⁵⁵.

Selon eux, « *l'approche traditionnelle du droit français [...] conduit à considérer que le bien incorporel n'est pas la chose immatérielle mais le droit qui en permet l'appropriation, d'où la conclusion que l'objet de la propriété incorporelle est ce droit lui-même* ». De là en déduit-on que c'est une distinction des droits qui est posée par le Code et non une distinction de l'œuvre et du support. Cette conception, que l'on sait ancienne en matière de droit d'auteur¹⁷⁵⁶, nécessitera l'exploration des notions de « propriété incorporelle », « bien incorporel » et plus généralement de « bien ». Cette analyse participera même de la recherche

¹⁷⁵³ PFISTER L., « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXème siècle », *op. cit.*, pp. 167-169 ;

¹⁷⁵⁴ BOUCHET-LE MAPPIAN E., *op. cit.*, p. 109 ;

¹⁷⁵⁵ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 29-31 ; contra. : SIMLER C., *Droit d'auteur et droit commun des biens*, Litec, Paris, 2010, pp. 73-74 ;

¹⁷⁵⁶ Nous renvoyons notamment aux idées de Laboulaye, Pataille et Vernet, déjà évoquées dans la première partie ;

du sens des dispositions du Code de la propriété intellectuelle. Celles-ci sont limpides dès les premiers articles. L'article L 111-1, en son alinéa premier, énonce que l'auteur dispose sur sa création d'un « droit de propriété incorporelle » comportant des « attributs d'ordre intellectuel et moral » et des « attributs d'ordre patrimonial ». La doctrine dualiste voit là les bases de sa conception, opposant un droit extrapatrimonial à un droit patrimonial. Le terme « attribut » n'est cependant pas synonyme de « droit », et traduit même une hiérarchie favorable au second¹⁷⁵⁷. Dès lors, cet article affirmerait au contraire l'unité de principe du droit de propriété incorporelle, lequel est visé de manière récurrente dans d'autres dispositions. L'alinéa second du même article affirme que la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service n'emporte aucune dérogation à la « jouissance du droit », et non la « jouissance de l'œuvre ».

D'autres dispositions, visant directement le ou les droit(s) de l'auteur, peuvent être citées. Ainsi l'article L 112-1 affirme que les « *droits des auteurs* » sont protégés, quels que soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination de l'œuvre. L'article L 112-3 évoque la « *jouissance des droits* » des auteurs de traductions, adaptations, transformations ou arrangements des œuvres. Plusieurs articles du Code visent également la « cession du droit » et non la cession de l'œuvre. Ainsi en est-il des articles L 121-4, L122-7, L 122-10 (cession du « *droit de reprographie* »), L 131-3 (utilisant l'expression de « *transmission des droits* ») L131-4 à L 131-7, L 132-1 (le contrat d'édition consiste en la cession du « *droit de fabriquer ou faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre* »), L132-8, L 132-19 (s'agissant de la validité des « *droits exclusifs* » que l'auteur peut céder par un contrat de représentation), L132-24, L 132-26, L 132-31 et L 132-36. Il est encore d'autres articles qui soumettent le droit de l'auteur à des démembrements du droit de propriété, ou à des mécanismes du droit des obligations. L'article 123-6 dispose que le conjoint survivant de l'auteur prédécédé bénéficie de « *l'usufruit du droit d'exploitation dont l'auteur n'aura pas disposé* ». De même l'article L 132-34 porte sur le nantissement du « *droit d'exploitation* » des logiciels, reprenant en cela le dispositif de l'article 2355 du Code civil.

Tous ces articles font du droit de l'auteur l'objet même du droit de propriété incorporelle. L'idée apparaissait déjà, comme nous l'avons vu, dans la loi du 9 avril 1910, puisqu'elle opposait l'aliénation de « l'objet matériel » à celle du « droit de reproduction ». Cependant, d'autres dispositions du Code semblent faire de l'œuvre l'objet direct du droit de propriété incorporelle.

407 - La rigueur relative des termes employés par le Code de la propriété intellectuelle - Certains articles du Code jettent le doute sur la conception que nous avons décrite.

L'alinéa premier de l'article L 111-1 affirme explicitement que « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit *sur cette œuvre*, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous » (c'est nous qui soulignons). Cette disposition phare du Code impose naturellement un lien direct entre le droit de propriété incorporelle et l'œuvre de l'esprit. Celle-ci fonderait l'emploi de l'adjectif « incorporel », conforté par la distinction avec le support matériel. Même si nous avons démontré que l'œuvre peut avoir une nature

¹⁷⁵⁷ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., p. 244 ;

corporelle, il n'y a cependant aucune objection à considérer qu'elle soit l'objet du droit de propriété incorporelle de l'auteur. Il reste encore à savoir ce que signifie l'emploi de cette expression. D'autres dispositions du Code semblent confirmer cette vision.

Tel est le cas pour l'article L 113-3, qui affirme que « *l'œuvre de collaboration est la propriété commune des coauteurs* », l'article L 113-4, selon lequel « *l'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée [...]* », ou encore de l'article L 113-5, qui dispose que « *l'œuvre collective est [...]* la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée ». L'article L 131-1 sanctionne également « *la cession globale des œuvres futures* », de même que l'article L 131-8 vise « *la cession, l'exploitation et l'utilisation des œuvres* ». Plusieurs articles relatifs à l'exploitation des œuvres des journalistes visent également la « cession » ou « l'exploitation » de « l'œuvre » (art. L 132-38 à L 132-41). Les formules employées par ces dispositions semblent postuler que l'œuvre soit directement l'objet du droit garanti par le Code.

Il est possible de contester cette affirmation, en considérant qu'il s'agit là d'un « *langage elliptique* »¹⁷⁵⁸, par ailleurs répandu dans d'autres dispositions relatives au droit de propriété¹⁷⁵⁹. Tel est le cas dans le Code civil, qui vise alternativement « la » propriété et « le droit » de propriété¹⁷⁶⁰. Ainsi celle-ci est-elle définie comme « *le droit de jouir et disposer des choses* » par l'article 544, mais nul ne peut être contraint de « la » céder si ce n'est pour cause d'utilité publique (art. 545). « La propriété » donne également « *droit sur tout ce que produit* » la chose et « *tout ce qui s'y unit accessoirement, soit naturellement, soit artificiellement* » (art. 546). Nous pouvons encore citer l'article 578, disposant que l'usufruit est « le droit » de jouir des choses dont un autre a « la propriété ». Bien d'autres dispositions pourraient être analysées de ce point de vue, révélant l'ambivalence des expressions utilisées. Ce langage reflète une conception *objective* de la propriété, c'est-à-dire « *la qualité qu'a un bien d'appartenir à une personne, comme l'utilité est sa qualité d'être utile* »¹⁷⁶¹. Cette acception dérive du mot latin *proprietas*, qui désignait, en droit romain, le caractère « propre », c'est-à-dire approprié par une personne, d'une chose¹⁷⁶². C'est sous ce vocable que

¹⁷⁵⁸ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 31 ;

¹⁷⁵⁹ PLANIOL M. et RIPERT G., *op. cit.*, p. 61 (« Le droit de propriété, étant le plus complet qu'une personne puisse avoir sur une chose, s'identifie pour ainsi dire avec les choses ; il se *matérialise* en elles et apparaît comme étant lui-même quelque chose de corporel. On dit indifféremment "mon bien, ma chose, ma propriété" et l'on sous-entend la nature du droit. Aucun autre droit ne permet d'employer ce langage elliptique. ») ; voir également : BATIFFOL H., *op. cit.*, pp. 14-15 ; SAVATIER R., *Cours de droit civil, op. cit.*, pp. 305-306 ;

¹⁷⁶⁰ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 208 (constatant le même emploi du terme dans la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'Homme et des libertés fondamentales) ;

¹⁷⁶¹ ZÉNATI F., « Sur la constitution de la propriété », *D.*, 1985, Chroniques, p. 175 ; ZÉNATI-CASTAING F. et DREVET T., *op. cit.*, p. 259 (la propriété *objective* se distingue de la propriété *subjective*, qui « exprime le pouvoir exclusif d'une personne sur un bien. ») ;

¹⁷⁶² VILLEY M., « Les Institutes de Gaius et l'idée du droit subjectif », *op. cit.*, p. 176 (« Chaque *fundus* comporte un ensemble de caractères juridiques, son *jus*, souvent inscrit sur une table de pierre aux limites de quelque champ. Il comporte la *proprietas*, sa qualité d'être l'objet possible d'appropriation. ») et p. 187 ; ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 448 ;

« la structure de la chose » était décrite notamment par les *Institutes*¹⁷⁶³. C'est par cette abstraction juridique que la chose naturelle peut devenir une « chose juridique »¹⁷⁶⁴. Et c'est pourquoi il est usuel de désigner une chose appropriée comme la « propriété » d'une personne, faisant ainsi le raccourci du rapport de droit¹⁷⁶⁵. « *Dans sa genèse lexicographique, la propriété, avant de traduire un pouvoir désigne la chose, prise en elle-même et abstraction faite de tout droit* »¹⁷⁶⁶.

Cette conception ne rend pas compte de la totalité du mécanisme du droit de propriété, et n'a aucun rapport avec la substance de ce dernier. Mais elle est souvent utilisée pour désigner et classer les choses faisant l'objet d'une appropriation¹⁷⁶⁷, et emporte avec elle l'idée que celle-ci découle d'un « droit » de propriété. Il y a ainsi confusion entre le droit et son objet, entre le droit de propriété et la qualité d'une chose d'être une propriété¹⁷⁶⁸. C'est là la conception objective de la notion de bien¹⁷⁶⁹, que nous allons reprendre plus en détails ultérieurement. On peut supposer que c'est cette acception qui est notamment utilisée dans les articles précités du Code de la propriété intellectuelle. Néanmoins, la présence de ces dispositions, dont l'article L 111-1 constitue le sommet, invite à envisager le droit d'exposition non comme un objet mais comme l'expression d'un droit de propriété incorporelle. Ce sont ces deux conceptions du droit de propriété qu'il nous faudra examiner par la suite.

L'étude des termes du Code révèle que les deux droits de propriété entretiennent des liens étroits, ce qui influera nécessairement sur leur exacte qualification.

¹⁷⁶³ RAMPENBERG R.-M., *op. cit.*, p. 40 (dans la *proprietas*, les juristes voient « une caractéristique spécifique d'un bien : pouvoir être objet passif d'appropriation. ») ; VILLEY M., « Les Institutes de Gaius et l'idée du droit subjectif », *op. cit.*, pp. 176-177 ; ZÉNATI F., « Sur la constitution de la propriété », *ibid.* ;

¹⁷⁶⁴ GARDIES J.-L., « La chose et le droit sur la chose dans la doctrine du droit de Kant », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, p. 155 ;

¹⁷⁶⁵ DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 178 ; DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, pp. 19-20 ; JOSSERAND L., « Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », in *Mélanges juridiques dédiés au Professeur Sugiyama*, Sirey, Paris, 1940, p. 96 ; ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 29 et p. 341 ; SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, p. 2 ; voir également : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 117-118 ; GINOSSAR S., *op. cit.*, p. 34 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 72 ; XIFARAS M., *op. cit.*, p. 7 ;

¹⁷⁶⁶ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *ibid.* ;

¹⁷⁶⁷ Voir notamment : DAGOGNET F., *op. cit.*, pp. 15-56 et p. 122 (la propriété « se loge au cœur de l'objet [...] Sans elle, l'objet ne serait pas, par définition approprié mais il ne serait pas non plus ce qu'il est. Il reçoit d'elle un nouveau statut et aussi une augmentation de lui-même. ») ;

¹⁷⁶⁸ SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *ibid.* ; voir également : ZÉNATI F., « Sur la constitution de la propriété », *op. cit.*, p. 174 ;

¹⁷⁶⁹ MIGNOT M., *op. cit.*, p. 1806, pp. 1814-1820 et 1833-1841 ; mais l'idée est valable pour tout droit subjectif : MICHAELIDES-NOUAROS G., « L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *op. cit.*, pp. 223-224 ;

3. Le nécessaire rapprochement de la propriété incorporelle et de la propriété de l'objet matériel

« L'acquéreur de l'œuvre, au sens d'objet matériel ou de copie, ne dispose pas en même temps des droits de propriété intellectuelle sur celle-ci »¹⁷⁷⁰.

408 - L'existence de deux droits ayant la même chose pour objet - Le rapprochement des droits sur l'œuvre a déjà été évoqué à maintes reprises.

Certains auteurs l'ont proposé afin de cerner le véritable titulaire du propriétaire de l'objet matériel¹⁷⁷¹. D'autres, comme Monsieur le Professeur Gautier, ont suggéré que la vente dudit objet emportait par elle-même exercice du droit d'auteur. L'idée a été spécialement mise en avant pour les œuvres graphiques et plastiques. Elle implique de régler l'exercice de chacun des droits sur l'œuvre. Plusieurs personnes peuvent se trouver en concurrence sur une même chose ; l'idée n'est pas nouvelle dans le droit commun¹⁷⁷² ; elle fonde même la distinction classique des biens corporels et des biens incorporels. Elle est cependant nouvelle en matière de droit d'auteur, avec les œuvres graphiques et plastiques, pour les raisons que nous connaissons. La citation que nous avons empruntée à André Bertrand en atteste parfaitement : il y a bien une distinction entre le droit de l'acquéreur de l'œuvre, entendue comme un « objet matériel », et le « droit de propriété intellectuelle » sur ce même objet. Nous remarquons d'ailleurs que cette citation procède également d'une conception classique confondant le droit de propriété dite « corporelle » avec son objet. Le législateur a parfaitement perçu cette spécificité.

L'article L 111-3 fixe à ce titre les moyens permettant de concilier les utilités que l'auteur de l'œuvre et le propriétaire de l'objet peuvent tirer de celui-ci¹⁷⁷³. On retrouve l'idée selon laquelle l'objet de tout droit subjectif est une simple faculté¹⁷⁷⁴, une même chose pouvant faire l'objet de plusieurs facultés¹⁷⁷⁵. L'idée même d'un compromis entre ces deux droits n'aurait pas eu lieu d'être si leurs objets étaient réellement distincts¹⁷⁷⁶. La portée du droit de propriété de l'objet matériel et du droit de propriété incorporelle doit à ce titre être redéfinie. Si l'utilité que représente la communication publique de l'œuvre doit être réservée à

¹⁷⁷⁰ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 217 ;

¹⁷⁷¹ TREPPOZ E., « La détermination du propriétaire du support d'une œuvre », *op. cit.*, pp. 13-17 ;

¹⁷⁷² ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, pp. 2-3 ;

¹⁷⁷³ HUMBLOT B., *op. cit.*, p. 140 ;

¹⁷⁷⁴ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, p. 8 ;

¹⁷⁷⁵ MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 468 (« La difficulté grandit lorsque l'objet économique est susceptible d'une utilité ou d'une valeur pour plusieurs personnes : son propriétaire ou son créateur, et son détenteur ou son exploitant. Il convient alors d'assurer à tous la rétribution de ce qui lui revient, c'est-à-dire de l'utilité économique que chacun en retire, que cette utilité soit d'ordre privé ou professionnel. ») ;

¹⁷⁷⁶ HUMBLOT B., *op. cit.*, p. 131 (« Indépendance de droit donc, mais qu'une dépendance de fait impose certainement de relativiser. ») et p. 147 (« Rien qui, en somme, ne vienne corroborer l'affirmation d'une indépendance véritable des propriétés corporelles et incorporelles. Rien de surprenant non plus, tant le support est le moyen nécessaire d'accès à l'œuvre qui s'incarne en lui et se révèle par lui. ») ;

l'auteur, c'est parce qu'il est le premier propriétaire de celle-ci, en tant que spécificateur¹⁷⁷⁷. Cette utilité est elle-même déterminée par le caractère éminemment représentatif de l'œuvre de l'esprit ; le monopole de l'auteur y trouve ainsi sa substance¹⁷⁷⁸. Inversement, le droit de propriété de l'objet matériel devra subir les limitations que lui impose le droit de propriété incorporelle, à commencer par ne pas communiquer l'œuvre en public. Il est dès lors incontestable que l'un comme l'autre ont pour objet la même chose corporelle. Il faut alors admettre que le droit d'auteur puisse être un droit sur le corporel. Dans cette perspective, le matérialisme doit rester de rigueur ; le droit ne régit, nous l'avons dit, que les rapports entre les individus et entre les individus et les choses de nature corporelle. Les choses incorporelles ne sont que des concepts juridiques relatifs à ces rapports dotés d'une valeur propre.

L'existence même de l'œuvre est conditionnée par cette corporalité, qui commence en la personne de l'auteur. Ainsi a-t-on pu dire que le premier support de l'œuvre est « *le corps du créateur, puisque l'œuvre existe comme bien dès l'achèvement de la conception (CPI, art. L 111-2), laquelle demeure forcément un certain temps dans le for intérieur de l'auteur* »¹⁷⁷⁹. L'œuvre créatrice de l'esprit n'est ni plus ni moins qu'un usage de la force de travail de l'auteur¹⁷⁸⁰. Elle se poursuit ensuite à travers d'autres objets corporels nécessaires à l'existence de l'œuvre, quelle que soit sa nature. Or cette existence suppose que d'autres personnes aient accès ou utilisent ces mêmes objets. Le droit d'auteur ne régit donc que les rapports entre l'auteur et les objets corporels nécessaires à la communication de son œuvre. Ce droit interagit avec le droit de propriété que d'autres personnes peuvent avoir sur ces objets, pour d'autres utilités. Il en fixe également les limites, puisque ces derniers peuvent être considérés comme des démembrements même du droit de l'auteur.

Ces considérations dépassent le cadre strict du droit d'auteur. Ainsi la corporalité semble-t-elle être nécessaire à l'exercice de tous les droits subjectifs, spécialement les droits réels. La chose objet du droit ne peut être qu'une chose de nature physique. Même si elle s'exprime sous la forme d'une valeur pécuniaire, que l'on serait tenté de qualifier d'« incorporelle », sa capacité à être l'objet de droits nécessite une extériorisation dans le monde physique. A titre d'exemple, la question a été soulevée à l'égard de la scripturalisation des valeurs mobilières¹⁷⁸¹. Celles-ci, dont la seule extériorisation réside en une inscription en

¹⁷⁷⁷ TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 75 (« Ainsi la création d'une œuvre littéraire ou artistique confère à son auteur [...] un droit de nature économique, c'est-à-dire le droit de tirer profit de l'édition et de l'exploitation de l'œuvre. ») ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 120 (« Une œuvre originale appartient à son créateur dès qu'elle existe et du seul fait qu'elle existe. ») ;

¹⁷⁷⁸ CHERPILLOD I., *op. cit.*, pp. 44-47 et pp. 118-120 (émettant toutefois des critiques à l'égard de cette conception, qui fut notamment défendue par la doctrine italienne) ; GAUDRAT P., « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », *op. cit.*, p. 206 (« En tant que forme mentale, la forme interne [de l'œuvre] ne vit que dans l'esprit de l'homme : dans l'esprit de l'auteur, qui l'y infuse ; dans l'esprit de l'amateur, ensuite, qui l'y recherche. Tributaire de deux personnes pour se manifester, elle ne se développe pleinement que dans la communication, d'où le fait que tous les actes d'exploitation du droit d'auteur se définissent par rapport à la communication de l'œuvre. ») ; voir également : HUMBLOT B., *op. cit.*, p. 140 ;

¹⁷⁷⁹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 121 ;

¹⁷⁸⁰ JOLY S. et VIVANT M., *op. cit.*, p. 11 ;

¹⁷⁸¹ MARTIN D. R., « De la nature corporelle des valeurs mobilières (et autres droits scripturaux) », *D.*, 1996, Chronique, pp. 47-52 ; voir également : BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 130-135 ;

compte, n'en sont pas moins matérialisées. L'écriture joue le rôle de la matérialisation¹⁷⁸². Elle est accessible aux sens et par là-même fonde l'existence même de la valeur, plus que son opposabilité. « *La corporalité ne se confond pas (plus ?) avec la tangibilité* »¹⁷⁸³. L'idée trouvait déjà une expression avec les créances constatées par des titres au porteur, ces derniers jouant la fonction d'un *instrumentum* nécessaire pour en assurer le recouvrement¹⁷⁸⁴. Il en est de même avec les lots de volume en matière immobilière, également qualifiés de « cubes d'air ». En tant que tels, ces lots ne peuvent être « touchés » ni perçus par aucun sens. Il n'en demeure pas moins qu'ils ont une existence physique juridiquement délimitée et font l'objet d'un droit pour leur propriétaire¹⁷⁸⁵.

A cette substance corporelle est donc attaché un droit incorporel ; le second ne peut valablement exister sans la première.

409 - L'exigence de corporalité au-delà des œuvres graphiques et plastiques - Le même raisonnement est applicable aux œuvres de l'esprit en matière de droit d'auteur. Le développement des techniques de reproduction et de représentation a fait perdre de vue l'acte primaire de spécification, qui était le fait même de l'artiste. Cela a encore pu concourir à l'affermissement d'une doctrine considérant l'œuvre de l'esprit comme une entité immatérielle. Pourtant, les industries de l'art et de la culture ne doivent pas être considérées autrement que comme des moyens multiplicateurs de spécification.

Les exemplaires diffusés en masse au public sont des choses corporelles et l'usage qu'en fera leur acquéreur est grevé du droit de l'auteur. La mention « tous droits réservés », que l'on trouve usuellement sur la plupart des supports de commercialisation, exprime bien cette limitation. Elle aboutit concrètement à limiter l'absolutisme du droit de propriété sur le support, au point que celui-ci en perdrait sa substance. Seuls resteraient le droit d'usage privé et le droit de disposer, encore que ce dernier soit largement contestable en présence de

¹⁷⁸² MARTIN D. R., « De la nature corporelle des valeurs mobilières (et autres droits scripturaux) », *op. cit.*, p. 49 (« l'inscription en compte s'avère elle-même le seul mode de détention, légalement reconnu et imposé, des valeurs mobilières. On vérifie ainsi que la scripturalisation de ces valeurs infirme leur pseudo-dématérialisation : l'action ou l'obligation n'a aucune réalité juridique qualifiée tant que le droit qu'elle désigne n'a pas été " matérialisé " [...] par une écriture *ad hoc*. C'est à cette matérialité imposée, par volonté légale de substantification, que la valeur mobilière doit, en dépit de sa détitrisation, de demeurer un bien meuble corporel. [...] l'idée même de droit réel ne peut s'épanouir que sur un objet doué de corporalité. ») ; voir également : BATIFFOL H., *op. cit.*, p. 12 ;

¹⁷⁸³ MARTIN D. R., « Du corporel », *op. cit.*, p. 2285 ; voir également : BINCTIN N., *Le capital intellectuel*, *op. cit.*, p. 32 ;

¹⁷⁸⁴ GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 57-58 (« On a beau dire que la qualité de créancier est indépendante de la possession du titre, en pratique la perte de celui-ci entraîne souvent celle de la créance ou, du moins, l'échec de l'action qui devait la sanctionner. ») ;

¹⁷⁸⁵ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 84-87 ; PÉRINET-MARQUET H., « Regard sur les nouveaux biens », *JCP-G*, 2010, 1100, p. 2074 (« Le lot de volume, quand il n'est pas construit, ne peut pas être touché. [...] Pourtant ce lot de volume est un bien parfaitement délimité et qui est incontestablement composé d'un certain nombre d'atomes, en l'occurrence d'atomes d'air. ») ; SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, pp. 8-9 ; ZÉNATI F., « Le droit des biens dans l'œuvre du doyen Savatier », *L'évolution contemporaine du droit des biens – Troisièmes journées René Savatier (Poitiers, 4 et 5 octobre 1990)*, PUF, Paris, 1991, pp. 21-22 ;

l'exemplaire original d'une œuvre graphique ou plastique. Ainsi en serait-il pour « l'industrie du disque », contre-exemple absolu des œuvres artistiques. Les disques produits et commercialisés constituent des choses corporelles permettant de communiquer une œuvre au public. Ils fournissent « matériellement » la présence de cette œuvre, qui procède d'une combinaison de sons, accessibles à l'ouïe¹⁷⁸⁶. En tant que choses corporelles, ils sont bien le produit d'une spécification dont l'auteur seul est à l'origine, en tant que créateur de l'œuvre musicale. Cette « spécification à grande échelle » correspond à l'exercice de son droit d'auteur. L'usage matériel de ces choses est par ailleurs limité en vertu de ce même droit¹⁷⁸⁷. Cet usage procède lui-même d'éléments matériels, fussent-ils intangibles. L'idée avait déjà été esquissée par le doyen Savatier, à travers les notions de « propriété des forces » et « propriété de l'énergie ». Ainsi affirmait-il : « *Quand l'entrepreneur de spectacles branche le cinéma sur le courant qui animera le film ; quand l'auditeur branche le poste récepteur sur la radio-télévision, la propriété de l'énergie se transforme, d'elle-même, en distribution de biens incorporels par excellence, puisqu'ils portent sur des créations de l'esprit* »¹⁷⁸⁸. Le droit de propriété de l'objet matériel se limite finalement à un droit d'usage privé de l'œuvre, une simple jouissance intellectuelle¹⁷⁸⁹.

Par voie de conséquence, s'agissant des œuvres graphiques et plastiques, le droit de propriété de l'objet matériel impliquera automatiquement l'exposition de l'œuvre, fut-ce à un nombre restreint de personnes. La mise à disposition de la chose corporelle emporte fatalement la mise à disposition de l'œuvre¹⁷⁹⁰. Il y a donc quelque part exercice du droit d'auteur. Bien entendu, cela ne signifie pas que ce dernier soit entièrement cédé avec l'objet corporel. Cette problématique conduit la jurisprudence à des solutions pour le moins contradictoires, notamment s'agissant de la remise de clichés photographiques ou de moules¹⁷⁹¹, situations dans lesquelles la remise d'un support matériel est nécessaire à l'exercice du droit d'exploitation. C'est la preuve que les deux droits distingués par le Code sont indissociables. Il y a donc lieu de rejeter la conception classique, sans avoir pour autant à renier la nature et les caractères du droit de propriété.

Cette problématique peut être éclairée à l'aide d'un exemple qui fut marquant en son temps : le statut des lettres missives au regard du droit d'auteur.

¹⁷⁸⁶ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 227-228 ;

¹⁷⁸⁷ SIMLER C., *op. cit.*, pp. 52-53 ;

¹⁷⁸⁸ SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, p. 23 ;

¹⁷⁸⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 291 ;

¹⁷⁹⁰ HUMBLOT B., *op. cit.*, p. 142 ;

¹⁷⁹¹ CA Versailles, 1^{ère} Ch., 24 janvier 2002, *Faunières c./ Société Meunier Promotion*, et CA Paris, 1^{ère} Ch. B, 14 février 2002, *Spadem c./ Haviland, PI*, n° 5, octobre 2002, pp. 50-51, note A. LUCAS ; CA Montpellier, 2^{ème} Ch. A, 19 novembre 2002, *Thomas Delran c./ Assoc. des exploitants du centre commercial Grand Sud Montpellier*, juris-data n° 2002-201567 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 8 juin 2004, *Faunières c./ Société Meunier promotion, PI*, n° 13, octobre 2004, pp. 915-916, note A. LUCAS ;

410 - La comparaison avec le statut des lettres missives - La nature et le régime des lettres missives ont été mis en lumière par un ouvrage de référence de François GénY, au début du vingtième siècle¹⁷⁹². L'appréhension des lettres missives par le droit d'auteur peut éclairer sur le sort des œuvres de l'esprit, et spécialement des œuvres graphiques et plastiques¹⁷⁹³.

A l'instar de celles-ci, les lettres missives sont caractérisées par l'expression d'une personnalité, dont les idées sont matérialisées en un objet corporel, la lettre. La transmission de ces idées au destinataire suppose normalement de respecter le secret des correspondances. Ce secret n'est qu'une garantie effective de la liberté et l'inviolabilité des correspondances, que l'on peut rattacher au principe général de la liberté de communication¹⁷⁹⁴. C'est là un point commun avec la liberté de création artistique, dont les produits donnent naissance au droit d'auteur. Toute personne peut écrire et créer librement, que ce soit à l'adresse du public ou d'une personne nommément désignée. La destination que l'auteur de la lettre a voulu donner à celle-ci doit donc logiquement être respectée. « *Si donc [...] le secret nous paraît commandé, en matière de lettres missives, c'est sans doute que la forme épistolaire, donnée à la communication des pensées des sentiments ou des volontés, lui imprime une sorte de cachet d'intimité qui doive, en principe, la soustraire à la divulgation* »¹⁷⁹⁵. La révélation des informations qui y sont inscrites est considérée comme une violation de ce secret, que l'on peut considérer équivalente à la violation des droits de l'auteur de la lettre. Expédiée à un destinataire à titre privé, celle-ci ne peut être extraite du secret et exposée à un public quelconque, que l'auteur n'a pas souhaité mettre dans la confiance. Si le destinataire de la lettre est bien propriétaire de celle-ci, au sens juridique du terme, son droit est néanmoins limité par le droit « prohibitif » au secret de l'auteur¹⁷⁹⁶.

Bien entendu, le respect du droit au secret suppose la réunion de plusieurs conditions. La confidentialité des informations contenues dans la lettre apparaît comme la plus importante. Elle atteste du caractère intime, personnel de celle-ci ; le secret des correspondances vaut pour les lettres échangées *intuitu personae*. Inversement les lettres dont le destinataire n'est pas clairement identifié et qui ne contiennent aucune information confidentielle ne bénéficieront pas du secret.

Ces réflexions soulignent d'intéressantes perspectives quant à l'étendue du droit de propriété sur une chose corporelle, lorsque celle-ci fait également l'objet d'un autre droit. Il y a là une relative similitude de principe avec l'exposition des œuvres graphiques et plastiques. Tout d'abord, il existe une spécificité commune à ces œuvres et aux lettres missives : leur

¹⁷⁹² GÉNY F., *Des droits sur les lettres missives, étudiés principalement en vue du système postal français – Essai d'application d'une méthode critique d'interprétation*, T. I, Sirey, Paris, 1911, 400p. ;

¹⁷⁹³ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 84-85 ;

¹⁷⁹⁴ GÉNY F., *op. cit.*, pp. 146-147 et p. 157 ;

¹⁷⁹⁵ GÉNY F., *op. cit.*, p. 180 ;

¹⁷⁹⁶ GÉNY F., *op. cit.*, pp. 322-325 (« On devra laisser au destinataire, en vertu de son droit de propriété, toutes les utilités de la lettre, qu'un intérêt, régulièrement érigé en droit, n'aurait pas fait reconnaître au profit d'autres personnes, - dont le droit spécial sur la lettre se présente nécessairement comme dérogation ou atteinte partielle au principe de la propriété. ») ;

nature corporelle. Celle-ci rend plus aisée l'appropriation privative et, par conséquent, la réservation de l'œuvre à un usage strictement privé. L'accès à l'objet corporel assure l'accès au contenu intellectuel, l'un et l'autre « *formant un tout homogène* »¹⁷⁹⁷. Mais cet accès ne doit pas être considéré comme donnant un droit sur ce contenu. L'auteur qui a vendu une œuvre conçue en un exemplaire unique et original est supposé avoir conservé le droit de la communiquer au public. Il en est de même pour l'auteur d'une lettre, qui a conservé de multiples prérogatives sur celle-ci, telles le droit d'auteur, le droit au secret ou encore le droit à la preuve¹⁷⁹⁸.

Plus positivement, cela signifie qu'il a autorisé l'acquéreur de l'œuvre à user de celle-ci de façon uniquement privative. Elle ne saurait être divulguée à un nombre indéterminé de personnes sans l'autorisation de l'auteur. Comme nous le verrons, l'exercice du droit de divulgation peut être entendu assez largement, comme visant toute transmission d'un droit sur l'œuvre, fut-ce à une seule personne. L'idée est donc analogue à celle des lettres missives, et ses effets sont similaires si l'on s'attache à la position du détenteur de l'objet. Le possesseur d'une œuvre artistique est également « tenu au secret », car l'usage de l'objet doit rester strictement privé. Les limites de son droit sont fixées par les exceptions au droit d'auteur.

411 - La distinction des œuvres graphiques et plastiques et des lettres missives - Il existe néanmoins une différence fondamentale entre les œuvres graphiques et plastiques et les lettres missives: le critère de confidentialité n'est pas caractéristique de la nature de l'œuvre.

L'œuvre graphique ou plastique, si elle exprime bien une personnalité, n'est pas systématiquement frappée du caractère d'intimité des lettres missives. L'auteur peut avoir voulu lui donner une telle qualité, spécialement si l'œuvre est dédiée à une personne. Mais cela n'est pas nécessairement le cas car la confidentialité n'est pas intrinsèque à l'œuvre. Le plus souvent, la transmission d'un droit sur l'œuvre se fait sur la base d'un critère financier, à savoir que l'auteur conclura généralement avec l'acheteur le plus offrant (s'agissant uniquement des exemplaires originaux). Le caractère *intuitu personae* du contrat vaut essentiellement pour ce dernier, qui tient à acquérir l'œuvre « des mains mêmes » de l'auteur. Certes, cela n'est pas non plus une généralité. Un artiste peut entretenir des relations avec un mécène, son intérêt étant avant tout pécuniaire mais pouvant, selon la nature de ces relations, être purement personnel. Cette différence tient aux finalités qui gouvernent la création de l'œuvre et l'envoi de la lettre missive. L'œuvre artistique, comme toute œuvre de l'esprit, a naturellement vocation à rencontrer le public. Elle sera donc conçue en fonction de cette finalité, et c'est pourquoi le Code de la propriété intellectuelle confère à l'auteur la maîtrise de celle-ci. Cette vocation « publique » de l'œuvre artistique s'est par ailleurs considérablement développée ces dernières années, et la consécration du droit d'exposition en est le point culminant (*cf.* première partie). Cela traduit l'« intellectualisation » des créations graphiques et plastiques, et explique le rapprochement de leur régime juridique de celui des lettres

¹⁷⁹⁷ GÉNY F., *op. cit.*, pp. 236-237 (évoquant à ce titre la « possession » des lettres missives, entendue comme l'emprise de fait d'une personne sur celles-ci) et pp. 318-319 ;

¹⁷⁹⁸ GÉNY F., *op. cit.*, p. 319 ;

missives. Il n'empêche que l'analogie est totale lorsque la lettre missive contient elle-même le produit d'un effort créatif de l'auteur, propre à qualifier son contenu d'œuvre de l'esprit. Cette circonstance n'a pas échappé à la doctrine, spécialement à Gény¹⁷⁹⁹, ni à la jurisprudence¹⁸⁰⁰, et reste indifférente au caractère confidentiel ou non de la lettre.

La comparaison des statuts des lettres missives et des œuvres graphiques et plastiques met en relief les liens qui existent entre le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété de l'objet matériel. Le second n'est qu'un dérivé, un produit du premier, un démembrement du droit de propriété incorporelle. L'auteur en fixe les limites, en fonction de sa destination, son étendue, son lieu, sa durée et également son bénéficiaire. Ce dernier ne pouvant transmettre plus de droits qu'il n'en a lui-même, la revente de l'objet reste sa seule possibilité d'en tirer profit.

La distinction des droits sur l'œuvre apparaît donc conforme aux dispositions du Code, contrairement à la distinction des objets de ces droits¹⁸⁰¹. C'est également ce que l'on déduit de la jurisprudence, qui n'en a pas non plus tiré une quelconque distinction entre l'œuvre et le support.

B. LA CONFIRMATION JURISPRUDENTIELLE D'UNE DISTINCTION LIMITÉE AUX DROITS DE PROPRIÉTÉ

Il convient de relever que la lettre des textes est également respectée par la jurisprudence (1). Le principe d'une distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel n'a été que rarement appliqué, et ce uniquement dans des affaires bien spécifiques (2).

1. La distinction usuelle entre le transfert du droit de propriété de l'objet matériel et le transfert du droit de propriété incorporelle

412 - La rigueur des textes reprise par la jurisprudence - Les termes du Code de la propriété intellectuelle sont repris avec plus ou moins d'exactitude par la jurisprudence. Dans tous les cas, celle-ci vise en globalité « les droits sur l'œuvre » et non « les droits sur l'œuvre et sur le support ».

Les plus anciennes décisions établissaient déjà une distinction entre l'aliénation de la chose et l'aliénation du droit de reproduction. Nous renvoyons aux termes mêmes de la loi du 9 avril 1910, qui oppose l'aliénation de l'objet matériel et la cession du droit de reproduction.

¹⁷⁹⁹ GÉNY F., *op. cit.*, p. 321 (« l'auteur des pensées et des expressions confiées à une lettre reste, en principe, seul, investi de la faculté de reproduire et publier son œuvre, plus généralement, d'en tirer le parti qu'elle peut comporter, en tant qu'œuvre de l'esprit, d'imagination ou d'invention, en exerçant sur elle ce qui mérite proprement le nom de droit d'auteur. ») et pp. 332-395 ;

¹⁸⁰⁰ Voir les exemples cités par Gény, p. 346 ;

¹⁸⁰¹ *Contra* : EDELMAN B., « L'« image » d'une œuvre de l'esprit tombée dans le domaine public », *op. cit.*, p. 772 (« Cette dichotomie de la chose a été inscrite dans l'article L 111-3 c. prp. Intell. Qui distingue logiquement une propriété incorporelle indépendante de la propriété de l'objet matériel, signifiant par là non pas qu'il existe deux propriétés sur le même objet, mais que le même objet mène une double vie. ») ;

Les termes de cette loi reprennent le calque classique de la distinction entre biens corporels et biens incorporels, avec, pour la première catégorie, le raccourci entre le droit de propriété et son objet. Le droit de reproduction devait nécessairement être qualifié d'incorporel au regard de la théorie classique du droit de propriété. Il n'empêche que c'est bien une distinction des droits qui était déjà établie par cette loi. L'idée sous-entendrait que l'artiste dispose de deux droits coexistant dans son patrimoine, chacun constituant un droit de propriété sur une seule et même chose. L'aliénation du premier emporte le transfert de la chose à l'acquéreur, ce qui peut expliquer une certaine difficulté à se départir de la conception classique du droit de propriété ; elle n'a aucun effet sur la propriété et la jouissance du second. Or ce dernier permet à l'auteur de conserver un rapport de droit avec la chose corporelle qui en est également l'objet. Quand bien même elle se trouverait physiquement « entre les mains » de l'acquéreur, l'artiste peut en faire un usage sans qu'il puisse formellement s'y opposer.

De nombreuses références, dont certaines de principe, peuvent être citées à l'appui de cette conception. Ainsi en est-il des arrêts de la première Chambre civile de la Cour de cassation du 20 décembre 1966¹⁸⁰² et de la Cour d'appel de Paris du 1er juillet 1967¹⁸⁰³. La Cour de cassation a ainsi affirmé que, selon la loi du 9 avril 1910, « le terme "aliénation" doit s'entendre de *tout transfert du droit de propriété d'une œuvre d'art*, que ce soit à titre onéreux ou gratuit, qu'il s'agisse d'une libéralité entre vifs ou à cause de mort » (c'est nous qui soulignons). Sans doute cette solution n'est-elle pas parfaite car elle a été rendue sous l'égide du droit antérieur à la loi du 11 mars 1957¹⁸⁰⁴.

La formulation sera fort justement corrigée par la suite, et consistera à reprendre les termes mêmes de la loi, à savoir « propriété incorporelle » et « propriété de l'objet matériel ». Ces références sont généralement accompagnées d'une formule de principe selon laquelle « *l'acquéreur de l'objet matériel n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par la présente loi* »¹⁸⁰⁵. Certains arrêts font même référence à la « propriété

¹⁸⁰² C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 20 décembre 1966, *Réunion des Musées Nationaux et Athanassiou c./ Epoux Istrati, D.*, 1967, p. 159 ;

¹⁸⁰³ CA Paris, 1^{ère} Ch., 1^{er} juillet 1964, *Istrati c./ Réunion des Musées Nationaux Musée du Louvre, Ann.*, 1965, p. 223 ;

¹⁸⁰⁴ La règle de l'indépendance a également connu un cas d'application isolé antérieur à la loi du 9 avril 1910 : CA Besançon, 21 mai 1902, *Bartholdi c./ Huckel, D.*, 1904, pp. 9-10, obs. E. POUILLET ;

¹⁸⁰⁵ CA Paris, 4^{ème} Ch., 10 avril 1956, *Weismann c./ Soc. Union générale cinématographique, Ann.*, avril-juin 1956, pp. 251-255 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 20 janvier 1969, *Giron c./ Dame Marcel Delabre, Gaz. Pal.*, 1969, p. 217 ; *RIDA*, n° 61, juillet 1969, pp. 93-94 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 11 octobre 1983, *SARL Bernard Moors c./ SA Andros, D.*, 1984, IR, pp. 287-288, obs. C. COLOMBET ; CA Angers, 3^{ème} Ch. Soc. et Com., 21 mai 1992, *J.-P. et M. Etcheverry c./ Ville d'Angers et Théâtre musical d'Angers, RIDA*, n° 155, janvier 1993, pp. 186-191 ; CA Versailles, 1^{ère} Ch., 24 janvier 2002, *Faunières c./ Société Meunier Promotion, PI*, n° 5, octobre 2002, pp. 50-51, note A. LUCAS ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 11 février 2004, *Soc. Valterre c./ Nadine Roubakine et a., RIDA*, n° 201, juillet 2004, pp. 303-313, note F. PERBOST ; *PI*, n° 12, juillet 2004, p. 766, obs. A. LUCAS ; *D.*, 2004, Jurisprudence, pp. 1301-1304, note S. CHOISY ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 11 janvier 2006, *Syndicat des copropriétaires de la Tour Maine Montparnasse c./ UGCF et Charles Nemes, CCE*, mars 2006, comm. n° 38, pp. 24-25, obs. C. CARON, et *RTD-Com.*, avril/juin 2006, pp. 363-365, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; voir cependant, pour une distinction entre la propriété des objets tirés en série et la propriété du « modèle et de sa représentation » : TGI Nanterre, 17 juin 1992, *SPADEM et a. c./ Soc. Madrange et a., RIDA*, n° 154, octobre 1992, pp. 180-190 ;

artistique » comme synonyme de « propriété incorporelle »¹⁸⁰⁶. Il n'est pas certain toutefois que cette équivalence soit exacte, ces deux expressions étant fondées sur des points de vue différents. D'autres jugements et arrêts opposent encore la « propriété corporelle » (ou « matérielle ») et la « propriété incorporelle » des œuvres, sous-entendant que ces droits, distincts, ont un seul et même objet¹⁸⁰⁷. Les expressions « droits incorporels » sur des « objets corporels » ont également pu être utilisées¹⁸⁰⁸, de même que l'opposition entre les « droits incorporels sur les ouvrages » et le « droit de propriété sur les objets matériels »¹⁸⁰⁹. Cette « terminologie flottante » est courante dans le domaine des propriétés incorporelles¹⁸¹⁰ ; elle témoigne du manque de stabilité des notions employées par le législateur et la jurisprudence.

Le raisonnement a également été appliqué à d'autres catégories d'œuvres, démontrant par là même la nécessité du support matériel pour l'exercice du droit d'auteur¹⁸¹¹. Enfin, certains jugements et arrêts recourent à des formulations plus simplistes, affirmant par exemple que « l'œuvre artistique, même lorsqu'elle est devenue la propriété d'un tiers, ne peut être reproduite sans l'autorisation de l'auteur »¹⁸¹².

¹⁸⁰⁶ CA Lyon, 9 mars 1967, *Dame Delabre c./ Giron, RIPIA*, octobre 1967, pp. 164-168 ;

¹⁸⁰⁷ CA Bordeaux, 2^{ème} Ch., 7 novembre 1983, *Fitting c./ Soc. Cimchaux Safa Dordognaise, D.*, 1987, somm., p. 40 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 10 mars 1988, *SA Burov c./ Sacksick, Soc. – Les Communicateurs – et galerie Yomuri, CDA*, n° 6, juin 1988, p. 26 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 25 janvier 1990, *Soc. Volume 3 c./ Soc. Etablissements Paul Corcellet et TVM Expansion, CDA*, n° 30, septembre 1990, pp. 15-16 (« Il ne résulte d'aucun document que Corcellet ait acquis autre chose que la propriété matérielle de l'œuvre » (c'est nous qui soulignons)) ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 7 janvier 1991, *Toulet c./ SARL 50.49 et a., D.*, 1991, IR, p. 54 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Soc. Groupe Express c./ Soc. L et M Services, D.*, 2005, Jurisprudence, pp. 956-957, obs. P. ALLAËYS ; *RIDA*, n° 204, avril 2005, pp. 265-269 ; *PI*, avril 2005, pp. 164-165, obs. A LUCAS ;

¹⁸⁰⁸ CA Paris, 4^{ème} Ch., 17 février 1988, *Jean Pons et Michel Toselli c./ Consorts de Staël, RIDA*, n° 142, octobre 1989, pp. 325-333 (« l'article 2279 du Code civil ne s'applique qu'à la possession d'objets corporels et ne concerne pas les droits incorporels d'auteur sur ces objets ») ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 31 mai 1989, *Consorts Bouchard et SPADEM c./ Soc. Publicis conseil, O'Cedar, Soc. Galerie Félix Marcilhac, 1/33 Productions, D.*, 1989, IR, p. 199 ; *CDA*, n° 23, janvier 1990, pp. 14-18 ;

¹⁸⁰⁹ C. Cass., Ch. Com., 19 novembre 2003, *Beta Editorial c./ Charrière, D.*, 2003, p. 3049, obs. A. LIENHARD ; *D.*, 2004, pp. 801-804, note A. et F.-X. LUCAS ; *JCP-G*, 2004, IV, n° 1080, p. 98 ; *PA*, 19 février 2004, pp. 9-11, note A. LECUYER ; *RTD-Com.*, 2004, p. 363, obs. B. BOULOUC et pp. 599-600, obs. A. MARTIN-SERF ; voir également, dans une formulation différente : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 mai 1997, *Godard c./ Houdelinckx, D.*, 1998, Jurisprudence, pp. 80-82, note B. EDELMAN (« la propriété incorporelle dont jouissent indivisément les coauteurs d'une œuvre de collaboration laisse subsister le droit exclusif de chaque auteur sur l'objet matériel qui est l'expression de sa création personnelle. ») ;

¹⁸¹⁰ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 64 ;

¹⁸¹¹ Voir, pour une œuvre cinématographique : TGI Paris, 3^{ème} Ch., 24 février 1988, *Olivier Nolin et Jean-Jacques Santiveri c./ M° Pierrel, syndic pris en sa qualité de liquidateur de la SARL Swan Productions et a., RIDA*, n° 137, juillet 1988, pp. 130-139 (« Attendu que les auteurs se prétendent dans l'impossibilité de divulguer l'œuvre sur laquelle ils ont retrouvé la titularité de leurs droits incorporels, faute d'accès aux éléments corporels de cette œuvre » (c'est nous qui soulignons)) ;

¹⁸¹² TGI Seine, 3^{ème} Ch., 1^{ère} Sect., 13 octobre 1959, *RIDA*, n° 31, avril 1961, pp. 93-94 ; T. Com. Seine, 21 février 1967, *Soc. Nur die Textilvertrieb GmbH c./ SA Bonneterie de Moreuil, Ann.*, janvier-mars 1967, pp. 298-301 ;

On retiendra de cette diversité une idée principale, commune à toutes les décisions : l'œuvre de l'esprit n'est jamais considérée comme distincte d'un quelconque support matériel. Ce sont les droits qui portent sur cette œuvre qui sont distingués.

2. La distinction marginale entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel

413 - L'emploi de la fiction doctrinale par la jurisprudence - La distinction de « l'œuvre » et du « support » a pu être appliquée par certaines juridictions, mais de façon marginale. Il est néanmoins aisé de contester leur portée pratique en démontrant l'appréhension de la chose corporelle par le droit d'auteur.

Ainsi en est-il du jugement du Tribunal de grande instance de Paris du 13 octobre 2000¹⁸¹³. L'œuvre en cause avait été réalisée par des occupants sans titre sur les murs d'un local, qui fut ultérieurement racheté par un acquéreur mécontent. Le Tribunal affirma que les auteurs disposaient de deux mois pour retirer l'œuvre du « support » en cause, sans quoi son propriétaire pourrait en disposer à son gré. C'était reconnaître implicitement la concurrence de deux droits de propriété sur un seul et même objet corporel, ce qui neutralise finalement la distinction précitée. La même distinction peut être relevée dans l'arrêt de la Cour de Cassation du 29 novembre 2005, relatif à une ébauche de décor pour un ballet produit à l'Opéra de Paris¹⁸¹⁴. Nous avons déjà évoqué cet arrêt au titre du droit de divulgation. La Cour y affirme que « *la propriété incorporelle de l'œuvre étant indépendante de la propriété de l'objet matériel qui en est le support, la remise de l'objet à un tiers n'implique pas la divulgation de cette œuvre* ». Il y a donc non seulement dualité des droits mais aussi dualité des objets de ces droits, puisque l'œuvre est opposée au support matériel. Pourtant, l'effet pratique de la solution ainsi dégagée neutralise la deuxième distinction. En reconnaissant la violation du droit de divulgation de l'auteur, la Cour a réduit la portée du droit de propriété de l'objet matériel, prouvant par là même que la distinction des objets n'est que fictive. A l'inverse, les juges ont pu aller beaucoup plus loin en considérant que la cession du droit de propriété corporelle de l'œuvre pouvait emporter la cession du droit de propriété incorporelle, en fonction des suites de l'obligation en cause¹⁸¹⁵. On peut voir là l'esquisse d'une solution qui consisterait à considérer que la cession du premier vaut automatiquement exercice ou cession du second, l'objet corporel assurant *de facto* la communication de l'œuvre artistique. Mais cette solution est pour l'instant rejetée par la Cour de cassation¹⁸¹⁶, ce qui ne résout pas la difficulté de fond que soulève ce type d'hypothèses.

¹⁸¹³ TGI Paris, 3^{ème} Ch., 13 octobre 2000, *Benjamin Aichouba et a. c./ F. Lecole*, *RIDA*, n° 195, janvier 2003, pp. 378-381 ; *CCE*, octobre 2002, comm. n° 126, pp. 25-27, C. CARON ;

¹⁸¹⁴ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 29 novembre 2005, *Binoche c./ Le Groumellec*, *JCP-G*, 2005, IV, n° 3794 ; *CCE*, février 2006, comm. n° 19, pp. 28-29 ; *RIDA*, n° 208, avril 2006, pp. 263-271 ; *PI*, n° 19, avril 2006, pp. 174-175, obs. A. LUCAS ;

¹⁸¹⁵ CA Angers, 10 septembre 2001, *SA Soc. Graphibus c./ M. Raimbault et a.*, *CCE*, janvier 2003, comm. n° 1, pp. 23-24, C. CARON ;

¹⁸¹⁶ C. Cass., Ch. Com., 29 octobre 2003, *Soc. Graphibus c./ Raimbault et a.*, *JCP-E*, 2004, Jurisprudence, pp. 328-330, note A. SINGH ;

Quoi qu'il en soit, la conception de l'œuvre comme entité immatérielle n'est jamais, à notre connaissance, retenue par la jurisprudence. Seule apparaît la distinction des droits de propriété, au travers des multiples formulations que nous avons relevées. Il est d'ailleurs symptomatique que certains arrêts aient affirmé l'existence d'un droit de « propriété corporelle » des œuvres, et non des supports ; inversement, l'appréhension d'« éléments corporels » par le droit de « propriété incorporelle » atteste de la confusion de l'œuvre et de la matière. Seule existe donc une distinction des droits qui s'exercent sur des objets corporels. C'est là un principe de réalité qui consiste à distinguer le « monde » du droit d'un côté et le « monde » des hommes et des choses de l'autre. Le droit ne fait qu'établir des rapports entre ces deux entités du monde physique. Pour le juriste, « les choses n'existent et n'ont de signification que par les droits qui s'établissent sur elles ou autour d'elles, à leur occasion. Il semble donc qu'intrinsèquement envisagées, elles restent en dehors du domaine *du droit* dans lequel seuls rentrent *les droits* » (c'est nous qui soulignons)¹⁸¹⁷. L'idée est donc applicable pour la propriété intellectuelle, et spécialement la propriété littéraire et artistique.

Cette conception très matérialiste est en fait valable pour tous les types d'œuvres. Il importe dans l'immédiat d'en cerner la portée pour le droit d'exposition. L'existence de cette distinction fournit une importante clé de compréhension de la nature de ce dernier et du rapport qu'il entretient avec le « droit de propriété de l'objet matériel ».

¹⁸¹⁷ JOSSERAND L., *op. cit.*, p. 736 ;

CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER

414 - Le nécessaire abandon de la distinction entre l'œuvre et le support - La conclusion que nous tirons oblige à abolir la distinction traditionnelle entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel. L'œuvre ne peut être conçue exclusivement comme une entité « immatérielle »¹⁸¹⁸, ou « évanescence »¹⁸¹⁹. C'est là un des concepts qui revêt pour la doctrine un caractère aussi obligatoire que les mots de la loi et encadre le développement de ses débats¹⁸²⁰.

Cette affirmation a déjà fait l'objet de plusieurs antécédents dans notre étude. Conception religieuse, spirituelle, elle remonte au deuxième Concile de Nicée et conserve une importance capitale dans la foi chrétienne, particulièrement dans le christianisme orthodoxe, à travers l'icône. Conception philosophique, défendue par Kant, elle établit le caractère personnel de l'œuvre, en la distinguant du monde des objets. De l'œuvre de l'Esprit, ce concept établit le passage à l'œuvre de l'esprit. On connaît l'usage qu'en fit Marion dans sa célèbre plaidoirie du 15 mars 1583, distinguant le temporel et le spirituel. C'est certainement là l'origine « juridique » de cette distinction, qui eut la vertu d'établir la distinction des droits de propriété. On ne peut cependant lui en faire dire davantage, au risque de dénaturer les rapports de droit qu'entretiennent les individus avec les objets qui matérialisent les œuvres. C'est pourquoi nous affirmons définitivement que cette distinction est une fiction juridique, qui ne peut en aucun cas servir de fondement au droit d'auteur.

Marion lui-même ne le soutint pas en son temps. Ainsi affirmait-il : « *Les choses qui sont confusément et spirituelles et corporelles tombent en commerce licite entre les hommes, eu égard seulement à ce qu'elles ont de matériel* »¹⁸²¹. Nous avons d'ailleurs vu comment sa deuxième plaidoirie, bien qu'emblématique, se référait finalement à la matrice corporelle de la création (cf. *supra*). C'est bien la preuve que la « *certitude du faux* », propre à toute fiction juridique¹⁸²², irriguait son raisonnement. Nous dirons même, plus justement, qu'elle n'a été une fiction juridique qu'à ce stade. En effet, le propre de la fiction juridique est de « *procéder à des assimilations inexactes mais nécessaires, en l'état actuel du droit, pour aboutir, sans rien changer au droit, à des résultats qu'il ne saurait autrement obtenir qu'en se changeant* »

¹⁸¹⁸ BENABOU V.-L., « Pourquoi une œuvre de l'esprit est immatérielle », *op. cit.*, pp. 53-58 (admettant cependant, p. 57, que « l'œuvre est une fiction en ce que son unicité est postulée par le Droit au-delà de l'ubiquité de ses manifestations. ») ;

¹⁸¹⁹ ALMA-DELETTRE S., *op. cit.*, p. 28 ;

¹⁸²⁰ JESTAZ P. et JAMIN C., *op. cit.*, p. 175 et pp. 230-232 ;

¹⁸²¹ MARION M^e S., *Plaidoyez de M Simon Marion, Baron de Druy, ci devant avocat en Parlement et de présent conseiller du Roy en son Conseil d'Etat, son avocat général – Revus, corrigez et augmentez outre les précédentes impressions*, M. Sonnius, Paris, 1598, p. 4 ;

¹⁸²² THOMAS Y., *op. cit.*, p. 18 (« [La fiction] ne se contente pas de mettre un terme à la recherche du vrai : c'est cette recherche même que, d'emblée, elle répudie. La fiction est une négation du vrai manifeste ; elle transgresse, pour le fonder autrement, l'ordre même de la nature des choses, "en tirant un droit certain d'un fait sur lequel elle statue en sens contraire". ») ;

lui-même »¹⁸²³. Tel était bien le cas de Marion qui, au moment où il plaidait, ne disposait d'aucun texte précis lui permettant d'établir avec certitude l'existence de cette distinction dans le droit. Depuis, les législations révolutionnaires, la loi du 9 avril 1910 puis celle du 11 mars 1957 ont fourni les textes nécessaires pour reconnaître à l'auteur le droit d'exploiter son œuvre, quelle que soit sa forme et sous quelque forme que ce soit. Il n'est donc plus besoin de recourir à cette fiction, l'essentiel tenant en la distinction des droits, seule distinction qui devrait intéresser le juriste. L'interprétation trop étroite de cette fiction et son usage trop fréquent ont peut-être obscurci la compréhension des textes précités et provoqué la confusion entre ce qui relève de l'« intellectuel », de l'« incorporel » et de l'« immatériel ».

Le droit d'exposition invite ainsi à un renversement de perspective, puisqu'il impose le recours à des objets corporels. Le droit d'auteur, s'il est bien un droit incorporel, peut donc avoir de tels objets. Dans l'absolu, nous pensons même qu'il en va ainsi de toutes les œuvres, la différence se faisant simplement au caractère fonctionnel ou substantiel de l'objet. Il faut donc cesser de séparer *de facto* les « œuvres de l'esprit », réputées immatérielles, et les « œuvres d'art », considérées comme matérielles¹⁸²⁴. Après avoir harmonisé le droit de *propriété littéraire et artistique*, nous devons maintenant opter pour une qualification adéquate, propre à rassembler tous ces types de créations. Il convient de se départir du vocable qui vient d'être utilisé, l'essentiel des développements à venir se focalisant sur le sens du terme « incorporel ». Ainsi devons-nous définir précisément ce qu'est le « droit de propriété incorporelle » visé par le Code de la propriété intellectuelle. De là connaissons-nous la qualification du droit d'exposition.

Celle-ci suppose d'examiner au préalable les conceptions du droit d'auteur qui se révèlent inadaptées, tout en considérant leur apport théorique à la matière.

¹⁸²³ THOMAS Y., *op. cit.*, p. 19 ;

¹⁸²⁴ MAFFRE-BAUGÉ A., « Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *op. cit.*, p. 94 ;

CHAPITRE SECOND

L'INSUFFISANCE RELATIVE DES CONCEPTIONS NON-PROPRIÉTARISTES DU DROIT D'AUTEUR

« *Je ne crois pas que la matière juridique [...] comprenne un seul droit particulier, envisagé dans son existence propre et isolée, dont le développement ait été plus lent, plus pénible, entouré de plus d'obstacles de natures diverses, que le droit de l'écrivain et de l'artiste sur les productions de la littérature et de l'art, œuvres de leurs conceptions intellectuelles* »¹⁸²⁵.

415 - Le droit d'exposition au cœur des querelles doctrinales - Nombreux sont les courants de la doctrine en matière de droit d'auteur. Tous ont pu être temporaires, conjoncturels, attachés à un effet de mode. L'histoire du droit d'exposition a déjà mis en lumière cette alternance de la doctrine en matière de propriété littéraire et artistique. Sa consécration par le juge pourrait fort bien provoquer de nouvelles réactions doctrinales, tant son objet apparaît spécifique. En effet, c'est bien là que réside la difficulté, car la distinction entre propriété corporelle et propriété incorporelle doit être révisée.

Une classification de la doctrine en fonction de l'objet du droit eut été tentante. Nous avons préféré reprendre les conceptions en s'attachant à la nature du droit défendue par leurs principaux partisans. La question de l'objet est naturellement mise en cause dans toute recherche de qualification. Le droit d'auteur a ainsi été confronté aux deux classifications des droits subjectifs que sont la distinction des droits patrimoniaux et extrapatrimoniaux, ainsi que la distinction entre droits réels, droits personnels et droits de la personnalité. La définition de l'objet y occupe une place prépondérante, même si elle est extrêmement variable pour le droit d'auteur. L'approche historique de la première partie a déjà permis de mettre en relief certaines insuffisances des doctrines que nous allons examiner. Nous en reprendrons les principaux éléments d'un point de vue strictement théorique, afin de démontrer que le droit d'exposition ne peut valablement entrer dans les catégories qu'elles définissent. Nous reprendrons ces conceptions de doctrine sans *a priori* et de façon intemporelle, en considération de leur seul apport à la théorie du droit d'auteur.

Seule sera écartée la conception de Renouard, qui paraît trop archaïque pour servir de modèle au droit d'exposition. La définition du droit d'auteur comme un droit personnel liant l'auteur et le public a certes une part de vérité¹⁸²⁶. Elle schématise efficacement le rapport que l'auteur entretient avec son public, destinataire de l'œuvre. Elle nous rappelle certaines

¹⁸²⁵ DE BORCHGRAVE J., *Évolution historique du droit d'auteur*, op. cit., p. 1 ;

¹⁸²⁶ RENOARD A.-C., op. cit., T I, pp. 436-437 (« La société acquiert, par la publication des ouvrages, un droit à en conserver l'usage. ») et pp. 457-460 (« Un livre est la prestation d'un service envers la société ») ;

considérations relatives au droit du public à l'information¹⁸²⁷, ou encore la définition à double sens de la liberté de création artistique telle qu'elle résulte de l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme. Renouard en tire la conséquence que le droit d'auteur constitue un privilège, tout en admettant que la création personnelle en soit le fondement naturel¹⁸²⁸. Mais, en vérité, la thèse du contrat social constitue le fondement d'un grand nombre d'institutions juridiques et le fait de réduire le droit d'auteur à une relation contractuelle entre l'auteur et le public paraît bien trop artificiel¹⁸²⁹. Cette conception est donc trop générale pour pouvoir résumer efficacement la nature du droit d'auteur.

D'autres propositions méritent de plus amples développements, s'agissant spécialement de la doctrine personnaliste (Section 1), des doctrines dites des « droits intellectuels » ou droits de clientèle (Section 2) et de la doctrine dualiste, majoritaire depuis Desbois (Section 3). Ces différentes conceptions ayant de nombreux points de contact, nous ne manquerons pas de préciser que certaines remarques et critiques valent à l'égard de plusieurs courants de la doctrine.

SECTION 1 - LE DROIT D'EXPOSITION ET LA CONCEPTION PERSONNALISTE DU DROIT D'AUTEUR

416 - L'origine allemande de la conception personnaliste du droit d'auteur - La conception personnaliste est née au dix-neuvième siècle sous le coup de la jurisprudence et de l'influence de la doctrine allemande, avec la notion d'*Urheberpersönlichkeitsrecht*¹⁸³⁰. Elle n'a jamais été « totalement » adoptée en France, la majorité des auteurs de ce courant affirmant plus la dualité de nature des droits. Elle fut néanmoins avancée « en réaction » à la conception propriétaire, au motif que l'on ne pouvait distinguer efficacement l'auteur et l'œuvre, ce que certains partisans du droit de propriété admettaient eux-mêmes¹⁸³¹.

Dans sa forme pure, elle considère le droit d'auteur comme un droit extrapatrimonial, plus précisément un droit de la personnalité¹⁸³². Cette proposition ne compte plus de partisans à l'heure actuelle. Elle a joué un rôle fondamental dans la perception du lien entre l'auteur et l'œuvre de l'esprit et a également servi à contredire l'assimilation du droit d'auteur à un droit de propriété¹⁸³³. Cependant, elle se révèle insuffisante en matière d'œuvres graphiques et

¹⁸²⁷ D'autant plus que Renouard fait bien référence à deux droits distincts, celui de l'auteur et celui du public ; voir T I, p. 437 ;

¹⁸²⁸ RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T I, pp. 461-466 ;

¹⁸²⁹ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, pp. 224-226 ;

¹⁸³⁰ TROLLER A., « Réflexions sur l'"Urheberpersönlichkeitsrecht" », *LDA*, Décembre 1960, pp. 304-319 ; voir également : LUCAS-SCHLOETTER A., *Droit moral et droits de la personnalité – Étude de droit comparé français et allemand*, T. I, PUAM, 2002, pp. 29-168 ; Voir également les auteurs cités par RECHT P., *op. cit.*, pp. 82-87 ;

¹⁸³¹ MAFFRE-BAUGÉ A., *op. cit.*, pp. 88-89 (« L'expression [de « propriété », ndlr] ne ferait que désigner le lien étroit unissant l'auteur et l'œuvre, mais ne pourrait avoir le sens juridique qu'on lui attribue et aurait engendré une distinction artificielle entre le sujet du droit d'auteur et son objet. ») ;

plastiques. La présence d'un objet corporel contrarie grandement le fondement même des droits de la personnalité. C'est encore là l'une des raisons qui explique l'inégalité entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*, la première ayant seule été vraiment cernée par les personnalistes.

Leur doctrine se révèle donc impropre pour qualifier le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques. La critique de la qualification personnaliste du droit d'auteur portera autant sur les fondements de cette doctrine (§ 1) que sur son contenu (§ 2). Elle conserve l'avantage de valoriser la subjectivité de la création, qui reste l'un des fondements principaux de la protection d'une œuvre par le droit d'auteur (§ 3).

§ 1. LES FONDEMENTS DE LA THÉORIE PERSONNALISTE : L'ACTION PRIMANT SUR LE PRODUIT

417 - La théorie personnaliste se fonde sur la liberté d'expression, et plus précisément sur la liberté de création artistique¹⁸³⁴. Ce courant de la doctrine considère que l'activité créatrice prime sur l'œuvre et constitue donc le fondement du droit d'auteur. Cette conception est difficilement applicable au droit d'exposition, que ce soit d'un point de vue philosophique (A) ou d'un point de vue plus pratique (B).

A. UNE CONCEPTION PHILOSOPHIQUE EXCLUANT *A PRIORI* LES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

418 - **L'œuvre comme expression permanente de la pensée de l'auteur** - Selon les personnalistes, l'activité de création plus que le produit fini est considérée comme le fondement du droit¹⁸³⁵. C'est là, nous le savons, une conception bien précise de la notion d'œuvre.

La conception de Kant, que nous avons déjà rencontrée, résume efficacement ce postulat¹⁸³⁶. La communication de l'œuvre vaut expression permanente de la pensée de l'auteur, dont elle n'est pas distincte¹⁸³⁷. « *Un livre n'est qu'un usage des forces et des facultés*

¹⁸³² Sur ces notions, voir : NERSON R., *Les droits extrapatrimoniaux*, Bosc Frères M. et L. Riou, Lyon, 1939, 546p. ;

¹⁸³³ RECHT P., *op. cit.*, pp. 56-58 ;

¹⁸³⁴ DE GORGUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, pp. 13-14 (considérant que la « liberté de penser ou de créer » est la base même du droit d'auteur) ;

¹⁸³⁵ COLIN A., note sous C. Cass., 25 juin 1902, *Cinquin c./ Lecocq, D.*, 1903, *Jurisprudence*, p. 8 (« Ce bien incorporel qui n'est autre chose que le droit de consentir à de nouvelles publications, est-ce un *produit de l'industrie* ? N'est-ce pas plutôt *l'industrie elle-même* de l'auteur [...] ? ») ; NAST M., note sous T. Civ. Seine, 1^{er} avril 1936, *Dame Canal c./ Jamin, DP*, pp. 262-264 ; *DP*, 1936, II, p. 68 ; SALEILLES R., note sous CA Paris, 1^{er} février, 1900, *Lecoq, S.*, 1900, II, p. 121 ;

¹⁸³⁶ KANT E., *Principes métaphysiques du Droit suivis du projet de paix perpétuelle, op. cit.*, pp. 344-345 et pp. 439-441 ;

¹⁸³⁷ AUSSY C., *op. cit.*, p. 5 et pp. 11-12 ; BERARD L., *Du caractère personnel de certains droits dans les régimes de communauté – Le droit d'auteur*, Arthur Rousseau, Paris, 1903, p. 50 et pp. 54-58 ; DE

de l'auteur, qu'un instrument à l'aide duquel il adresse la parole au public »¹⁸³⁸. La personnalité du créateur fonde l'existence du droit d'auteur¹⁸³⁹. Le terme de « propriété » est curieusement employé par certains spécialistes, qui estiment que la personnalité est ce qu'il y a de « plus propre » à l'auteur¹⁸⁴⁰. Mais la référence à la personnalité est normalement exclusive de la notion de propriété pour deux raisons.

D'une part, l'objet du droit de propriété exclurait lui-même les éléments de la personnalité. La distinction entre choses et personnes suffirait pour valider ce constat, les premières seules pouvant faire l'objet d'un droit de propriété. Reconnaître un droit de propriété à l'auteur reviendrait à en faire à la fois le sujet et l'objet (c'est pourtant à cette conclusion que l'on arrive avec les droits de la personnalité). D'autre part, le champ d'application de ce droit serait limité aux choses corporelles. Les œuvres de l'esprit en seraient exclues, leur nature immatérielle étant exclusive de toute appropriation ou possession. Cette nature s'explique autant par le fait que l'œuvre est le fruit de la pensée que par le fait qu'elle n'est accessible qu'à la pensée¹⁸⁴¹. Une fois divulguée au public, elle n'est plus susceptible d'appropriation au sens physique du terme. Elle ne peut donc être l'objet d'un droit de propriété¹⁸⁴².

Ces quelques considérations révèlent le « péché originel » de la doctrine personnaliste. Son postulat de départ a largement imprégné l'esprit du droit positif, concourant à renforcer la distinction entre « l'œuvre » immatérielle et le « support » matériel. Cette conception dépasse d'ailleurs la doctrine personnaliste et irrigue d'autres courants de spécialistes. Elle a participé de la distinction entre la *propriété artistique* et la *propriété littéraire*, pour les raisons que nous connaissons. Cet esprit de la doctrine personnaliste n'est pas sans effet sur la substance même du droit d'exposition. Logiquement, ce dernier devrait être exclu de la qualification

GORGUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, p. 37 ; EL-TANAMLI A.-M., *op. cit.*, pp. 29-33 ; LEBRET A. G., *op. cit.*, pp. 25-27 et p. 53 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T I, p. 36 ; L'idée est maintenue par des auteurs contemporains : EDELMAN B., *JCL Propriété littéraire et artistique - Nature du droit d'auteur - Principes généraux*, Fasc. N° 1112, 29 novembre 2000, § 31 (faisant quand même appel à la notion de bien immatériel) et *La propriété littéraire et artistique*, 4^{ème} éd., PUF, Que sais-je ?, 2008, Paris, pp. 18-19 et pp. 36-43 ; POLLAUD-DULIAN F., « Le droit moral en France à travers la jurisprudence récente », *op. cit.*, p. 127 et « Droit moral et droits de la personnalité », *JCP-G*, 1994, I, n° 3780, § 11 (« L'œuvre met le public en présence permanente de la personne de l'auteur telle qu'il l'a exprimée. ») ;

¹⁸³⁸ RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T I, p. 440 (bien que n'étant pas officiellement rattaché à la doctrine personnaliste, Renouard était largement sous l'influence de la pensée de Kant dans sa conception du droit d'auteur) ;

¹⁸³⁹ LUCAS-SCHLOETTER A., *op. cit.*, pp. 57-58 ;

¹⁸⁴⁰ PLAISANT M., *La création artistique et littéraire et le droit*, *op. cit.*, pp. 30-31 (« En présence du résultat qui est variable et de la cause qui est toujours la même, qui a son siège parmi les richesses de l'âme ou de l'intelligence, c'est la cause que nous retenons. Et si l'on veut parler de propriété, c'est bien là ce qui appartient en propre au créateur : le mouvement de la pensée qui, grâce aux vertus de l'individu, peut se traduire par une des formes qui captivent l'émotion humaine. ») ;

¹⁸⁴¹ MORILLOT A., « De la personnalité du droit de publication qui appartient à un auteur vivant », *op. cit.*, p. 32 (« L'œuvre existe, indépendamment de la matière qui la réalise, dans l'intelligence qui l'a conçue, et qui est prête à la ressusciter et à la reproduire ») ;

¹⁸⁴² LEBRET A. G., *op. cit.*, pp. 27-31 ; MORILLOT A., « De la personnalité du droit de publication qui appartient à un auteur vivant », *op. cit.*, pp. 32-33 ;

personnaliste. Sa qualité même de droit d'auteur en serait niée. En effet, l'irréductible obstacle de l'objet corporel perturbe la conception personnaliste¹⁸⁴³. A la différence des autres créations, l'œuvre graphique et plastique est un objet matériel ; la matière porte l'œuvre en elle-même, elle « est » l'œuvre. Le support n'est nullement fonctionnel comme un livre peut l'être¹⁸⁴⁴. L'importance de l'exécution personnelle est primordiale. L'œuvre réside dans l'objet qui a été directement façonné des mains de l'artiste¹⁸⁴⁵, hormis le cas exceptionnel où l'exécution matérielle et la composition intellectuelle sont le fait de deux personnes différentes, comme dans l'affaire *Renoir*. Il ne peut donc s'agir d'une *action* (au sens de Kant) par laquelle l'auteur exprime sa pensée. A supposer même qu'elle le soit, il lui manque le caractère immatériel propre à la rendre non-appropriable.

Telle est l'erreur de la conception personnaliste, qui n'a pas suffisamment perçu la distinction entre l'œuvre et la personne de l'auteur. « *L'analyse qui observe dans la personnalité de l'auteur l'objet direct du droit [d'auteur, ndlr] conduit à méconnaître le concept d'œuvre, dans sa spécificité et dans sa qualité d'unique objet de droit* »¹⁸⁴⁶.

Un constat aussi sévère peut susciter la discussion. En effet, il ne faut pas ignorer les évolutions qu'a connues la doctrine personnaliste au-delà de ses fondements philosophiques¹⁸⁴⁷.

B. UNE CONCEPTION PRATIQUE DIFFICILEMENT APPLICABLE AU DROIT D'EXPOSITION

419 - La tentative de dépassement de la conception personnaliste - Des spécialistes ont néanmoins tenté d'intégrer les œuvres graphiques et plastiques au sein de la conception personnaliste.

Cela les amène même à critiquer l'erreur du « père fondateur » de la doctrine¹⁸⁴⁸. A l'instar des livres, elles sont considérées comme l'expression de la pensée de l'auteur¹⁸⁴⁹. C'est là l'un des intérêts de cette doctrine que nous évoquerons par la suite. Les fondements de la théorie peuvent être envisagés de façon plus concrète, en faisant abstraction de toute métaphysique. Pour parvenir à cette conclusion, une distinction entre l'image de l'œuvre et la

¹⁸⁴³ *Contra.* : EDELMAN B., *La propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, p. 37 ;

¹⁸⁴⁴ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 189 ;

¹⁸⁴⁵ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *op. cit.*, p. 112 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 190 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 462-463 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 133-134 ;

¹⁸⁴⁶ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 304 ;

¹⁸⁴⁷ LUCAS-SCHLOETTER A., *op. cit.*, pp. 43-44 (« Le juriste reste, après avoir lu les écrits de Kant, quelque peu sceptique quant à l'intérêt pratique de ces doctrines sur la formation de la notion de droit de la personnalité. ») ;

¹⁸⁴⁸ EDELMAN B., « Le droit moral dans les œuvres artistiques », *op. cit.*, p. 263 (exposant un démenti formel et concis de la conception de Kant) ;

¹⁸⁴⁹ DE GORQUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, pp. 15-38 (consacrant des développements fort poétiques à l'expression artistique par les formes et les couleurs) ;

matière est nécessaire. Dès lors, le caractère immatériel de l'œuvre peut être considéré dans sa capacité à « circuler » indépendamment du support matériel dans lequel elle a été fixée. Les moyens techniques actuels ont permis de multiplier les exemplaires d'une œuvre graphique et plastique par-delà l'original. Outre la reproduction photographique, c'est surtout la numérisation qui assure une large diffusion de ces œuvres. L'image pourrait être distinguée de son support corporel et avoir une vie entièrement autonome¹⁸⁵⁰. Par là-même, elle touche un public beaucoup plus large. En ce cas, elle acquerrait une nature immatérielle qui la rapprocherait de la notion d'œuvre de l'esprit au sens de la doctrine personnaliste¹⁸⁵¹. L'objet du droit d'auteur serait entièrement distinct du support matériel qui sert à sa présentation publique.

L'exposition de l'image de l'œuvre pourrait dès lors être multipliée sur différents supports, touchant ainsi un public indéterminé.

420 - L'échec de la tentative de dépassement - Mais cette éventualité doit encore être réfutée pour plusieurs raisons.

Même si le standard de l'unicité est remis en cause, la reproduction en série des œuvres graphiques et plastiques n'est pas une condition de leur protection par le droit d'auteur. Il ne s'agit au contraire que de la finalité de ce droit. Qui plus est, l'exigence d'un support dit « original » reste prégnante, les reproductions étant bien souvent d'une qualité moindre, « altérant » la pensée de l'auteur. Autrement, pourquoi distinguer les copies manuelles exécutées par l'artiste des simples reproductions serviles¹⁸⁵² ? La question s'est notamment posée en matière de sculpture, avec le problème du moulage de certaines créations¹⁸⁵³. Par ailleurs, la dématérialisation des œuvres contemporaines réduit considérablement le champ de leur publication. Ces considérations influent nécessairement sur le droit d'exposition.

D'une part, le nombre limité de supports interdit de considérer que l'œuvre est transmise au « public », entité indéfinie et indénombrable. Au contraire, l'exposition se fera toujours *hic et nunc*, à un moment et dans un lieu donnés, pour un public donné (au moins déterminable). Ce constat est valable pour tous les supports qui permettraient d'exposer l'œuvre, qu'ils soient ou non originaux. D'autre part, même s'il existe des moyens techniques d'assurer une vie autonome à l'image de l'œuvre, celle-ci ne peut être exclusive d'un support matériel. Certes, l'exposition d'une reproduction photographique ou la présentation sur un

¹⁸⁵⁰ BERGÉ J.-S., *JCL Propriété littéraire et artistique - Nature du droit d'auteur – Objet matériel*, Fasc. N° 1130, 20 février 2001, § 1 ;

¹⁸⁵¹ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 133 (« Le contradicteur observera alors que la reproduction de gravures, d'une sculpture, ou d'une toile, dans une revue d'art ou sur une carte postale témoigne bien de ce que l'œuvre, même pour ce qui concerne les créations plastiques, est à nouveau dissociable de son support. ») ;

¹⁸⁵² CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *op. cit.*, p. 113 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 138 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 105 ;

¹⁸⁵³ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 115 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *ibid.* ;

écran de télévision ou d'ordinateur procèdent bien d'une dématérialisation de l'œuvre par rapport au support original. Certaines œuvres sont même entièrement immatérielles de ce point de vue. Mais elles nécessiteront toujours l'usage de choses corporelles pour être pleinement communiquées. Une photographie constitue un objet matériel en même temps qu'une œuvre ; l'image qu'elle porte en est indissociable. Même un écran d'ordinateur ou de télévision constitue un support nécessaire à la communication de l'œuvre, un support dont l'accès peut être restreint, voire refusé.

De plus, l'exposition de l'exemplaire original reste quand même une communication de l'œuvre au sens strict. Ce sera même celle qui est la plus recherchée par le public¹⁸⁵⁴. Tel est le cas pour les œuvres des beaux-arts, pour les raisons que nous avons évoquées précédemment. Le même constat peut être tiré pour les œuvres d'art contemporain, pourtant caractérisées par le minimalisme de la matière. Ainsi, une installation, un *happening* ou une œuvre conceptuelle seront toujours conçues *in situ*. Même si la reproduction peut étendre le champ de la publication (on pense bien sûr à l'affaire *Paradis*), la présentation originelle reste la véritable divulgation voulue par l'auteur. C'est encore tirer le constat que l'exercice du droit d'exposition nécessite la mobilisation d'un support matériel en toutes circonstances¹⁸⁵⁵. Ces supports peuvent être de natures différentes et avoir des fonctions bien distinctes. Mais leur mobilisation est toujours nécessaire pour percevoir l'œuvre. Surtout, leur « non-mobilisation » peut rendre l'œuvre totalement inaccessible. L'appropriation, caractérisée par l'exclusivisme, est donc irréductible. La conception personnaliste ne peut vaincre cet obstacle.

La solution serait alors de se déplacer sur un autre terrain et de considérer que l'objet du droit n'est pas l'œuvre en elle-même mais la communication de l'œuvre¹⁸⁵⁶. C'est d'ailleurs là une confusion que commettent nombre d'auteurs partisans de cette théorie. Cette conception serait cohérente au regard de la liberté de création artistique et de la liberté d'expression. L'exposition participe incontestablement de l'exercice de ces deux libertés. Elle représente bien l'expression de la pensée de l'auteur (l'œuvre). Cependant, une nouvelle incohérence surgit : l'œuvre, qui reste une chose corporelle, est entièrement détachée de la personne de l'auteur, puisqu'elle ne constitue même plus l'objet de son droit. Une fois vendue ou cédée, elle poursuit une existence distincte. L'artiste conserve seulement un droit sur sa communication publique. On aboutit alors à une négation du fondement de la théorie personnaliste, puisqu'il faut admettre que l'œuvre est distincte de la personnalité de son créateur. Il n'est cependant pas faux de dire qu'elle garde un lien particulier avec ce dernier. Mais cette spécificité doit être recherchée dans la chose et non dans la personne.

Cette incohérence déteint également sur le contenu de la théorie personnaliste, qui considère le droit d'auteur comme un droit de la personnalité.

¹⁸⁵⁴ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 357-358 ;

¹⁸⁵⁵ RIGAUX F., *La protection de la vie privée et des autres biens de la personnalité*, LGDJ, Paris, 1990, p. 730 (« Pour immatériel qu'il soit, le droit intellectuel a besoin d'un support physique, à défaut duquel il ne serait pas communicable. ») ;

¹⁸⁵⁶ MORILLOT A., « De la personnalité du droit de publication qui appartient à un auteur vivant », *op. cit.*, p. 36 (qui semble adopter implicitement cette conception) ;

§ 2. LE CONTENU DE LA THÉORIE PERSONNALISTE : LE DROIT D'AUTEUR COMME DROIT DE LA PERSONNALITÉ

421 - La conclusion principale de la doctrine personnaliste est de considérer le droit d'auteur comme un droit de la personnalité¹⁸⁵⁷. Le recours à la notion de droit de la personnalité implique d'en donner une définition synthétique et de soulever les difficultés qu'elle présente au niveau du droit d'auteur (A). Nous verrons ensuite comment le droit d'exposition se révèle totalement incompatible avec cette qualification, principalement en raison de son objet (B).

Nous n'évoquerons ici que les questions relatives à la nature des droits de la personnalité. Des développements relatifs au régime juridique et aux caractères des droits de la personnalité sont réservés au niveau de la doctrine dualiste. Cette « répartition » des arguments apparaît plus logique et simplifiera notre travail de « déconstruction ».

A. LA NOTION INCERTAINE DE DROIT DE LA PERSONNALITÉ APPLIQUÉE AU DROIT D'AUTEUR

422 - La notion de droit de la personnalité - Les droits de la personnalité sont à la fois le fruit d'une conception philosophique et le produit d'une lente évolution prétorienne¹⁸⁵⁸.

La description de leur nature et de leur régime juridiques n'a cessé de susciter des controverses¹⁸⁵⁹, notamment quant à leur rapprochement de la notion de biens. Ainsi a-t-on pu rencontrer, dès le dix-neuvième siècle, la notion de « biens innés ». Pourtant, l'évolution de ces droits au vingtième siècle semble plutôt témoigner d'un certain affranchissement de toute référence à la propriété¹⁸⁶⁰. La terminologie contient *a priori* suffisamment d'indications sur l'objet et le sujet du droit. Ainsi, les droits de la personnalité sont les « *droits inhérents à la personne humaine qui appartiennent de droit à toute personne physique (innés et inaliénables) pour la protection de ses intérêts primordiaux* »¹⁸⁶¹. Il s'agit donc de droits subjectifs appartenant à la personne et lui permettant d'assurer la protection d'intérêts qui sont essentiellement moraux, attachés à l'unicité de sa personnalité¹⁸⁶². On trouve parmi ces

¹⁸⁵⁷ Voir notamment : BERARD L., *op. cit.*, pp. 63-70 ; DE GORGUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, pp. 38-49 ; LEBRET A. G., *op. cit.*, pp. 50-53 ; MORILLOT A., « De la personnalité du droit de publication qui appartient à un auteur vivant », *op. cit.*, p. 31 ; NAST M., *op. cit.*, p. 69 ;

¹⁸⁵⁸ LINDON R., *Une création prétorienne : les droits de la personnalité*, Dalloz, Paris, 1974, p. 5 (« Le tout s'est fait comme on imagine que se coud un habit d'Arlequin : des morceaux apparemment disparates, de diverses formes, de maintes couleurs, ont été, au cours d'un travail patient et, à la vérité, hésitant, taillés, cousus et rassemblés, pour finir, en un vêtement non seulement bien cousu mais heureusement ajusté. ») ;

¹⁸⁵⁹ Voir l'ouvrage de référence de François RIGAUX, *op. cit.*, 849p. ; voir également, pour un synthèse des critiques adressées à la notion : BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 50-52 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 264-271 ;

¹⁸⁶⁰ POLLAUD-DULIAN F., « Droit moral et droits de la personnalité », *op. cit.*, §§ 9-10 ;

¹⁸⁶¹ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 679 ; voir également : DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, pp. 169-177 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., « L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *op. cit.*, p. 225 ;

intérêts l'intégrité physique, l'intégrité morale, la vie privée, l'image ou encore la pensée¹⁸⁶³. D'une certaine façon, le sujet et l'objet du droit sont entièrement confondus¹⁸⁶⁴ ; il s'agit bien de droits de la personne sur elle-même. Droits extrapatrimoniaux, ils ne peuvent être évalués en argent¹⁸⁶⁵. Ils sont incessibles, intransmissibles, insaisissables et imprescriptibles¹⁸⁶⁶. Leur titulaire jouit en principe d'un pouvoir discrétionnaire dans leur exercice¹⁸⁶⁷.

La frontière avec les droits patrimoniaux est toutefois ténue. En effet, une certaine patrimonialisation des droits de la personnalité remet en cause le caractère absolu de la notion¹⁸⁶⁸. Dernièrement, le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication a renouvelé l'appréhension de certains droits de la personnalité¹⁸⁶⁹. La nature du droit à l'image et du droit au nom s'est ainsi trouvée mise en cause et rapprochée des droits patrimoniaux¹⁸⁷⁰. Le mouvement avait déjà été perçu depuis un certain temps, à de

¹⁸⁶² DABIN J., *Le droit subjectif*, Dalloz, Paris, 1952, p. 169 ; KAYSER P., « Les droits de la personnalité – Aspects théoriques et pratiques », *RTD-Civ.*, 1971, p. 454 ; NERSON R., *op. cit.*, p. 2 et p. 8 ; POLLAUD-DULIAN F., « Droit moral et droits de la personnalité », *op. cit.*, §§ 13-14 ; RIGAUX F., *op. cit.*, p. 748 (« Le domaine propre du droit de la personnalité [...] est la protection de l'être humain dans sa singularité, mieux encore, de cette singularité en tant que telle. ») ; ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 465 (« La personnalité [...] est ce qu'il y a d'unique chez chaque personne, ce qui la distingue irréductiblement de toutes les autres personnes, elle est son originalité. ») ;

¹⁸⁶³ TERRÉ F. et FENOUILLET D., *Droit civil – Les personnes · La famille · Les incapacités*, 7^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2005, pp. 57-127 ; TEYSSIE B., *Droit civil – Les personnes*, 11^{ème} éd., Litec, Paris, 2010, pp. 27-29 ; voir également : KAYSER P., *op. cit.*, pp. 455-457 (qui ne partageait pas l'intégralité de cette classification et estimait qu'il y avait de faux droits de la personnalité) ; LINDON R., *ibid.* (excluant le respect de l'intégrité physique) ; PERREAU E. H., « Des droits de la personnalité », *RTD-Civ.*, 1909, pp. 501-536 (pour une classification plus archaïque en « droits de l'individu comme tel », « droits de l'individu comme membre de la famille » et « droit de l'individu comme membre de la société ») ; TROLLER A., *op. cit.*, p. 305 ;

¹⁸⁶⁴ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, p. 93 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., « L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *op. cit.*, p. 224 ; voir également : AGOSTINI E., « Corporel et incorporel – Etre, voir et avoir », *D.*, 2004, p. 821 ;

¹⁸⁶⁵ HAGE-CHAHINE F., *op. cit.*, p. 707 ; NERSON R., *op. cit.*, p. 2 et pp. 4-5 ; SERIAUX A., « La notion juridique de patrimoine – Brèves notations civilistes sur le verbe avoir », *RTD-Civ.*, 1994, p. 806 ; TERRÉ F. et FENOUILLET D., *op. cit.*, p. 55 ;

¹⁸⁶⁶ KAYSER P., *op. cit.*, pp. 489-500 ; NERSON R., *op. cit.*, pp. 393-472 ; PERREAU E. H., *op. cit.*, pp. 517-530 ; TERRÉ F. et FENOUILLET D., *op. cit.*, pp. 55-57 ;

¹⁸⁶⁷ POLLAUD-DULIAN F., « Abus de droit et droit moral », *D.*, 1993, p. 99 ;

¹⁸⁶⁸ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 52 ; HASSLER T., « La crise d'identité des droits de la personnalité », *PA*, 7 décembre 2004, pp. 3-11 ; MARTIN R., « De l'usage des droits et particulièrement du droit de propriété », *RTD-Civ.*, 1975, p. 53 ; POLLAUD-DULIAN F., « Droit moral et droits de la personnalité », *op. cit.*, § 16 ; TROLLER A., *ibid.* ;

¹⁸⁶⁹ MARINO L., « Les nouveaux territoires des droits de la personnalité », *Gaz. Pal.*, 19 mai 2007, pp. 1477-1483 ;

¹⁸⁷⁰ KAYSER P., *op. cit.*, pp. 494-495 ; voir également : BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, pp. 208-209 ; BRUGUIÈRE J.-M., « Le droit à l'image, possible objet de contrat », note sous CA Versailles, 12^{ème} Ch., 2^{ème} Sect., 22 septembre 2005, *SAS Calendrier Jean Lavigne c./ Soc. Universal Music et a.*, LP, n° 232, juin 2006, III, pp. 109-115, et « Le droit à l'image patrimonialisé », obs. sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., 2^{ème} Sect., 28 septembre 2006, *Evelyne Thomas et 2 Secondes Production c./ Réservoir Prod.*, LP, n° 239, mai 2007, III, pp. 54-57 ; COLOMBET C., « Le nom et les propriétés incorporelles », *D.*, 1989, Chronique, pp. 31-38 ; HASSLER T., « Quelle patrimonialisation pour le droit à l'image des personnes ? Pour une recomposition du droit à l'image », LP, n° 245, octobre 2007, II, pp. 123-131 ; LEPAGE A., « Le nom patronymique à l'épreuve des pratiques d'internet », obs. sous TGI Nanterre, 13

multiples niveaux, s'agissant par exemple de l'indemnisation de l'atteinte à un droit de la personnalité¹⁸⁷¹ ou à l'intégrité physique¹⁸⁷², de celle du préjudice moral¹⁸⁷³, de l'évidente entrée de ces droits dans le commerce ou encore des propositions relatives au patrimoine dit « moral »¹⁸⁷⁴.

Au sens classique, le critère irréductible par lequel ces intérêts ne pourraient faire l'objet de droits réels tient au caractère inaliénable de la liberté individuelle, lequel implique que seules des « choses étendues », autrement dit des choses distinctes de l'individu, puissent constituer des objets de droits réels¹⁸⁷⁵. On voit pourtant bien que la cloison est loin d'être étanche, ce qui interroge au premier chef la notion de chose.

423 - Droit de la personnalité et droit d'auteur - C'est bien là l'une des difficultés propres au droit d'auteur. Dans la continuité des fondements précités, il paraît logique de protéger la personnalité de l'auteur qui s'exprime dans l'œuvre. La qualification de droit de la personnalité serait donc acquise. Mais ce serait faire abstraction du droit d'exploitation, qui présente des caractères propres aux droits patrimoniaux, à commencer par l'évaluation pécuniaire¹⁸⁷⁶. De là en découle le fait que les caractères reconnus aux droits de la personnalité ne peuvent être entièrement appliqués au droit d'auteur¹⁸⁷⁷. Face à ces difficultés, des atténuations peuvent être relevées dans la doctrine personnaliste, sans être pour autant convaincantes.

La doctrine la plus ancienne affirmait déjà qu'il fallait distinguer selon que les biens innés sont considérés en eux-mêmes ou à travers une manifestation extérieure ; dans le second cas, ces biens pouvaient intégrer le patrimoine de leurs titulaires, ce qui serait le cas pour les

mars 2000, *D.*, 2000, Jurisprudence, pp. 275-276 ; REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, pp. 279-280 ; STOUFFLET J., « Le droit de la personne sur son image », *JCP*, 1957, I, 1374 ; VIVANT M., « Le patronyme saisi par le patrimoine », in *Mélanges offerts à André Colomer*, Litec, Paris, 1993, pp. 516-531 ;

¹⁸⁷¹ NERSON R., *op. cit.*, pp. 474-476 ; voir, plus récemment : CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, pp. 209-210 ; MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 124 ;

¹⁸⁷² ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 13 ; BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 208 ;

¹⁸⁷³ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, pp. 197-198 et pp. 209-210 ;

¹⁸⁷⁴ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, pp. 10-12 ; KAYSER P., *op. cit.*, p. 492 ; RIGAUX F., *op. cit.*, pp. 731-734 ; SERIAUX A., « La notion juridique de patrimoine », *op. cit.*, p. 807 ;

¹⁸⁷⁵ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 34-35 et p. 212 (« La doctrine française érige, ou plus exactement cherche à ériger sans jamais y parvenir tout à fait, une muraille infranchissable entre les personnes et les choses, ces dernières pouvant seules être qualifiées de patrimoniales. ») ;

¹⁸⁷⁶ NERSON R., *op. cit.*, pp. 248-255 ; voir également : POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 42 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 231 (affirmant à juste titre que « les analyses personnalistes française ou allemande souffrent du handicap décisif de méconnaître la fonction économique du droit d'auteur. ») ;

¹⁸⁷⁷ Sur ces questions: RUBELLIN-DEVICHI J., « L'influence de l'avènement des droits de la personnalité sur le droit moral », in *Etudes offertes à Jacques Lambert*, Editions Cujas, Paris, 1975, pp. 555-580 ;

œuvres de l'esprit¹⁸⁷⁸. Par la suite, beaucoup d'auteurs firent référence aux droits « exclusivement attachés à la personne » visés par l'article 1166 du Code civil. Ceux-ci constituent des droits patrimoniaux attachés à la personne et sont donc sensiblement différents des droits de la personnalité, qui ont un caractère extrapatrimonial¹⁸⁷⁹. Cette référence, dont la portée fut débattue par certains spécialistes¹⁸⁸⁰, a disparu dans la doctrine moderne, la présence de l'élément patrimonial s'accommodant mal d'une qualification en droit de la personnalité. Nous aurons néanmoins l'occasion de revenir sur la catégorie particulière des droits patrimoniaux à caractère personnel. D'autres auteurs considéraient que le droit d'exploitation n'était qu'un monopole concédé par la loi, le véritable droit naturel de l'auteur s'analysant comme un droit de la personnalité. D'autres enfin, comme Nast, estimaient que le droit de l'auteur se confondait avec le monopole d'exploitation, sans donner plus de précision sur la nature bien singulière d'une telle prérogative¹⁸⁸¹. Ces difficultés expliquent que la doctrine personnaliste « moniste » n'a pas perduré et a rapidement dérivé vers la conception dualiste du droit d'auteur¹⁸⁸². Certains spécialistes sont d'ailleurs apparentés aux deux doctrines, la conception dualiste faisant le plus souvent primer le droit moral sur le droit patrimonial¹⁸⁸³. La seule distinction tient au fait que le droit moral constitue l'objet d'étude principal des partisans de la doctrine personnaliste.

Par souci de rigueur, nous allons appliquer la conception personnaliste au droit d'exposition dans « toute sa pureté », c'est-à-dire comme un droit unitaire extrapatrimonial attaché à la personne de l'auteur.

B. L'IMPOSSIBLE QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION EN DROIT DE LA PERSONNALITÉ

424 - Passons ici sur les critiques générales adressées aux droits de la personnalité, tenant notamment à l'hétérogénéité de leurs objets¹⁸⁸⁴, ainsi que l'incertitude de leur fondement, que l'on rapproche volontiers de la responsabilité civile¹⁸⁸⁵. La qualification personnaliste se révèle inadaptée pour le droit d'exposition tant du fait de la nature corporelle des œuvres

¹⁸⁷⁸ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 218-219 (rappelant l'exemple kantien du livre, bien inné en tant qu'expression de la pensée de l'auteur, bien patrimonial en tant qu'objet matériel) ;

¹⁸⁷⁹ LINDON R., *op. cit.*, pp. 4-5 ;

¹⁸⁸⁰ BERARD L., *op. cit.*, p. 6 ;

¹⁸⁸¹ NAST M., *op. cit.*, p. 69 (le « droit moral ne saurait être dissocié du "monopole d'exploitation" : il est lui-même le monopole d'exploitation, le "droit d'auteur" véritable ; et le droit de tirer des bénéfices de l'œuvre n'est rien d'autre que l'exercice de ce monopole, de ce droit de l'auteur. ») ;

¹⁸⁸² LUCAS-SCHLOETTER A., *op. cit.*, pp. 76-77 ;

¹⁸⁸³ Ainsi en est-il de Massé et de Gorguette d'Argoeuves, que certains spécialistes, tels Pierre Recht, classent parmi les personnalistes alors qu'ils se prononcent clairement en faveur de l'indépendance du droit moral et du droit patrimonial : DE GORGUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, pp. 50-53 ;

¹⁸⁸⁴ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 264-266 (« l'hétérogénéité des situations regroupées sous cette dénomination ne serait peut-être pas déterminante si celles-ci – ou certaines d'entre elles – suggéraient une certaine ressemblance avec le droit moral. ») ;

¹⁸⁸⁵ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 266-271 ;

graphiques et plastiques (1) que de la finalité des droits de la personnalité (2). De fait, la seule solution consiste à déplacer l'objet du droit d'auteur de l'œuvre à la seule communication de celle-ci (3).

1. Le paradoxe naissant de l'application d'un droit de la personnalité à une chose corporelle

425 - Le droit d'exposition comme droit de la personnalité - Dans la logique personnaliste, le droit d'exposition doit être entendu non comme un élément mais comme une expression du droit de l'auteur. L'objet de ce droit est l'œuvre graphique ou plastique, entendue comme un élément de la personnalité. L'auteur dispose ainsi du droit d'en autoriser ou d'en interdire l'exposition et d'en contrôler les conditions de présentation. Ce serait là le simple exercice de sa liberté d'expression.

Ce droit lui appartient indépendamment du droit de propriété du support matériel. Il subsiste tel un droit de suite lui permettant de contrôler le devenir de sa création. Cette présentation synthétique des prérogatives de l'auteur semble théoriquement cohérente. Mais l'analyse de ses effets concrets risque de remettre en cause la qualification. L'œuvre objet du droit d'exposition reste une chose corporelle. Or l'exercice du droit de l'auteur va directement modifier la situation de cette chose, qu'il s'agisse de la déplacer pour la présenter en un lieu donné, qu'il s'agisse d'en interdire l'exposition de façon générale ou particulière ou qu'il s'agisse de sanctionner une atteinte à l'intégrité ou à la paternité. Le droit de propriété corporelle de l'œuvre sera directement touché par l'exercice du droit de l'auteur. Peut-on concevoir qu'une même chose fasse simultanément l'objet d'un droit de la personnalité et d'un droit de propriété ? Nous faisons face, dans ce cas, à un double paradoxe : il y aurait d'une part un droit de la personnalité s'appliquant à une chose corporelle, distincte de la personne de l'auteur ; d'autre part, le droit de propriété aurait pour objet une part « réifiée » de la personnalité d'autrui. L'une comme l'autre de ces hypothèses ne peuvent se concevoir. Un droit de la personnalité ne peut avoir pour objet que des intérêts moraux attachés à la personne ; inversement, le droit de propriété, dans la théorie classique, ne peut être exercé que sur des choses corporelles¹⁸⁸⁶ ou, du moins, sur des choses extérieures à la personne¹⁸⁸⁷. Il y a inversion des principes et négation de l'essence de ces droits¹⁸⁸⁸.

Le paradoxe s'étend à d'autres prérogatives de l'auteur. Ainsi, le droit de vendre un ou des exemplaires de l'œuvre constitue le premier droit dont dispose l'artiste. En retenant la qualification personnaliste, cela voudrait dire que l'artiste peut céder un droit de propriété corporelle sur une part de sa personnalité. L'idée aboutit naturellement à un non-sens absolu. Pour vaincre ce paradoxe, il serait encore tentant de recourir à la distinction entre l'image et la matière de l'œuvre. Mais cet artifice ne survivrait pas non plus à la contradiction. S'il est

¹⁸⁸⁶ PERREAU E. H., *op. cit.*, p. 503 ; RIGAUX F., *op. cit.*, p. 730 ;

¹⁸⁸⁷ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 591 ;

¹⁸⁸⁸ RIGAUX F., *op. cit.*, p. 749 (s'agissant des droits de la personnalité, « presque toujours implicite, parfois exprimée, est sous-jacente l'idée que les valeurs spirituelles ont le pas sur les biens matériels. ») ; voir également : FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 591 ;

concevable en termes de reproduction pour les raisons que nous connaissons, il ne saurait être admis au niveau de l'exposition. Même si celle-ci peut procéder de reproductions de l'œuvre, même si certaines œuvres sont exposées sous une forme entièrement immatérielle, le problème reste entier en présence d'un exemplaire original. Or on ne saurait distinguer en fonction de la nature des œuvres en cause.

Par conséquent, le droit d'exposition s'apparente plus à un droit réel, puisqu'il assure à son titulaire l'emprise sur une chose extérieure à sa personne¹⁸⁸⁹. C'est là la définition de base de tout droit réel, entendu comme le rapport de droit entre une personne et une chose.

2. L'impossible rapprochement entre droit de la personnalité et droit réel en matière d'exposition

426 - Du rapprochement entre droit de la personnalité et droit réel - Les partisans de la théorie personnaliste pourraient néanmoins tirer argument du fait que les droits de la personnalité partagent un certain nombre de caractères en commun avec les droits réels¹⁸⁹⁰.

Ils donnent à la personne un pouvoir sur des éléments de la personnalité pris de façon isolée¹⁸⁹¹. Roubier estimait d'ailleurs que le droit moral de l'auteur était l'un des seuls « vrais » droits de la personnalité, considérés comme des droits subjectifs, du fait de l'existence d'un objet extérieur à la personne pouvant constituer un objet de droit¹⁸⁹². D'autres auteurs ont souligné ce rapprochement en proposant une nouvelle classification des droits subjectifs. Les « droits à réalisation immédiate » donneraient ainsi à leur titulaire un pouvoir de jouissance directe, sans passer par un quelconque débiteur. Ce pouvoir s'exercerait sur des objets aussi variés que le respect de la vie privée, le droit au nom mais aussi le droit d'user, de jouir et de disposer de toute chose, corporelle ou incorporelle, dont on est propriétaire¹⁸⁹³. L'assimilation de ces différents droits se ferait donc par les caractères qu'ils ont en commun. Elle ne remettrait pas en cause la diversité des objets auxquels ces droits peuvent s'appliquer.

Il faudrait donc franchir le pas et admettre que la présence d'une chose corporelle, représentant un intérêt matériel, n'est pas théoriquement incompatible avec un intérêt moral, lequel peut par exemple s'attacher à sa conservation¹⁸⁹⁴. L'idée a pu, comme nous le verrons,

¹⁸⁸⁹ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, pp. 85-86 ; CORNU G., *Vocabulaire juridique, op. cit.*, p. 780 (« Droit qui porte directement sur une chose (*jus in re*) et procure à son titulaire tout ou partie de l'utilité économique de cette chose. ») ;

¹⁸⁹⁰ KAYSER P., *op. cit.*, p. 458 (excluant cependant le droit moral de cette catégorie) ; contra. : STOUFFLET J., « Le droit de la personne sur son image », *JCP*, 1957, I, 1374, § 2 ;

¹⁸⁹¹ *Contra.* : RIGAUX F., *op. cit.*, pp. 730-731 (« alors que les droits réels sont restrictivement énumérés par la loi et que l'espace physique qui bénéficie de la maîtrise du titulaire du droit est rigoureusement circonscrit, les droits de la personnalité ont un caractère diffus qui ne permet pas aux tiers de savoir avec précision de quoi ils doivent s'abstenir. ») ;

¹⁸⁹² ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques, op. cit.*, pp. 364-375 ;

¹⁸⁹³ HAGE CHAHINE F., *op. cit.*, pp. 714-722 ;

¹⁸⁹⁴ NERSON R., *op. cit.*, p. 5 (relevant notamment que « le corps humain est l'objet d'un droit non patrimonial, il est cependant matériel [...] intérêt moral n'est pas employé par opposition à intérêt matériel, car il est d'autres intérêts matériels et sensibles, se rapportant au bien-être, aux agréments, aux commodités et aux

être défendue, notamment sur le terrain du droit de propriété. L'œuvre graphique ou plastique pourrait dès lors être considérée comme un tel élément de la personnalité, indépendamment de sa nature corporelle¹⁸⁹⁵. Le caractère exclusif de ce droit est apparenté à celui du droit de propriété. Surtout, les droits de la personnalité sont essentiellement définis de façon négative ; leur contenu est indéterminé mais ils protègent l'individu contre les atteintes extérieures qui lui seraient portées¹⁸⁹⁶. En cela, nous retrouvons l'obligation passive universelle chère à Planiol et Ripert pour définir les caractères des droits réels¹⁸⁹⁷. Le droit d'exposition pourrait alors être défini comme l'obligation pour les tiers, à commencer par le propriétaire de l'objet, de ne pas exposer la pensée de l'artiste sans son autorisation, ni l'exposer sous une forme altérée. L'idée semble cohérente, si ce n'est que le droit d'exposition s'analyse également comme une prérogative active, entendu comme le droit de décider d'exposer l'œuvre. Certains auteurs ont su envisager un versant « positif » au droit moral, notamment à travers le droit de divulgation ou le droit de repentir¹⁸⁹⁸. Les conséquences de ce côté positif remettent en cause le schéma classiquement admis.

Ainsi, l'exercice de ces droits engage activement d'autres personnes que l'auteur. Il serait facile d'en limiter la portée en matière de *propriété littéraire*, puisque l'auteur pourra disposer de supports de nature fonctionnelle. Mais l'hypothèse tombe avec la *propriété artistique*, spécialement au niveau du droit d'exposition. Dans ce cas, l'obligation des tiers peut aussi devenir active, par exemple lorsque l'œuvre se trouve entre les mains d'autrui¹⁸⁹⁹. Le tiers détenteur se verra en effet opposer le droit de l'auteur d'accéder à l'œuvre pour pouvoir exercer son droit d'exposition. Il en serait de même si l'on considère que le droit de l'auteur impose au propriétaire de la chose une obligation d'entretien et de conservation¹⁹⁰⁰. La mobilisation d'une chose corporelle imposée à son propriétaire ne peut se concevoir en termes de droit de la personnalité. Cela est d'autant plus vrai qu'elle atteint *de facto* des intérêts

plaisirs, se rattachant à la vie sensuelle et à ses jouissances extérieures, qui par leur caractère non économique, non pécuniaire, rentrent dans les limites d'un travail sur l'intérêt moral. ») ;

¹⁸⁹⁵ EDELMAN B., « Le droit moral dans les œuvres artistiques », *op. cit.*, pp. 263-264 (affirmant qu'en la matière, le droit moral de l'artiste est à la fois un droit de la personnalité et un droit réel, puisqu'il a pour objet une chose corporelle) ;

¹⁸⁹⁶ AGOSTINI E., *op. cit.*, p. 821 ; STOUFFLET J., « Le droit de la personne sur son image », *JCP*, 1957, I, 1374 ;

¹⁸⁹⁷ PLANIOL M. et RIPERT G., *Traité pratique de droit civil français – Tome III – Les biens*, LGDJ, Paris, 1926, p. 42 (« L'obligation imposée à tous autres que le titulaire du droit est purement négative : elle consiste à s'abstenir de tout ce qui pourrait troubler la possession paisible que la loi veut assurer à ce dernier. ») ; voir également : NERSON R., *op. cit.*, p. 359 (« l'objet de ces droits non patrimoniaux n'est pas un bien de la personnalité du titulaire du droit, mais le respect de ce bien par autrui. ») ;

¹⁸⁹⁸ EL-TANAMLI A.-M., *op. cit.*, p. 158 (estimant que l'ensemble des prérogatives du droit moral comporte un versant positif) ; NERSON R., *op. cit.*, p. 373 et p. 385 (qualifiant le droit moral de « droit déterminateur » par opposition aux « droits sanctionneurs ») ;

¹⁸⁹⁹ EL-TANAMLI A.-M., *op. cit.*, p. 182 (que nous avons déjà cité sur ce point : « [...] refuser à l'auteur de demander l'exposition de [l'exemplaire de l'œuvre] est une atteinte à l'aspect positif de sa prérogative morale de décider de la publication de l'œuvre. ») ;

¹⁹⁰⁰ RIGAUX F., *op. cit.*, p. 155 (inversement, cette hypothèse remet en cause l'absolutisme du droit de propriété corporelle) ;

matériels et non exclusivement moraux. Autrement, pourquoi l'article L 111-3 CPI réglerait-il le sort d'une chose corporelle entre l'auteur et son propriétaire ?

Si l'idée peut donc être admise en termes de droit réel¹⁹⁰¹, tel n'est pas le cas en matière de droits de la personnalité.

3. L'inéluctable déplacement sur la communication de l'œuvre

427 - La communication publique de l'œuvre comme objet du droit d'auteur - La solution serait de déplacer l'objet du droit d'auteur de l'œuvre à sa communication publique.

Le droit d'exposition apparaît alors comme le droit de l'artiste sur une catégorie particulière de communication. C'est cet acte qui exprime la pensée de l'auteur et sur lequel il doit pouvoir veiller pour protéger sa personnalité. Il faut donc distinguer la personnalité et les émanations ou fruits de celles-ci¹⁹⁰². L'idée est conforme au contenu de la liberté d'expression, qui suppose l'émission d'idées ou d'informations de toutes natures. Elle l'est également vis-à-vis des autres droits de la personnalité. Ainsi, lorsqu'une personne « cède » son droit à l'image, elle ne fait que concéder un droit d'usage sur celle-ci¹⁹⁰³. La vie privée, l'image ou l'honneur d'une personne ne sont pas « physiquement » atteintes par une publication non désirée ; c'est seulement l'utilisation publique (la révélation) qui en est faite qui cause un préjudice à la personne¹⁹⁰⁴. C'est bien en ces intérêts moraux que réside l'objet des droits de la personnalité et non exclusivement en la personne elle-même¹⁹⁰⁵. La définition « négative » que nous avons évoquée jusqu'à présent ne doit pas occulter le versant « positif » de ces droits. Ainsi toute personne peut-elle révéler des éléments sur sa vie privée, exerçant « positivement » le droit qu'elle tient sur celle-ci. Sa vie privée en restera matériellement inchangée ; seule apparaîtra la connaissance qu'en ont les tiers grâce à un acte de communication. Dans cette logique, il ne saurait en aller autrement pour le droit d'auteur.

C'est donc l'acte de communication qui constitue l'objet de ce droit. La conception personnaliste trouverait ainsi le moyen de vaincre la contradiction provenant de la nature

¹⁹⁰¹ PLANIOL M. et RIPERT G., *op. cit.*, p. 48 (« L'opposabilité du droit réel aux tiers ne se ramène pas toujours à une abstention. ») ;

¹⁹⁰² FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 609 ;

¹⁹⁰³ REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, p. 280 (« L'image n'est pas une réalité indépendante de la chose dont elle n'est que la dimension visible. Elle ne peut pas en être séparée, elle ne peut qu'être reproduite, mais la reproduction n'est pas l'image [...]. Les contrats relatifs à l'image de la personne ne peuvent donc jamais avoir pour objet la cession de l'image, car l'affaire constituerait une cession de l'être physique équivalente à la vente de soi-même comme esclave, dont on sait ce qu'il faut en penser. ») ; SERIAUX A., *op. cit.*, p. 808 ;

¹⁹⁰⁴ NERSON R., *op. cit.*, pp. 358-359 (« le droit à l'honneur est le droit, non d'être respecté, mais d'empêcher tout dénigrement public portant atteinte à votre honneur ou de demander réparation du dommage causé par le dénigrement [...] le droit non patrimonial ne confère pas la jouissance d'une faculté naturelle. Il n'est que le droit d'interdire à autrui tout agissement portant atteinte à un bien de la personnalité » ; c'est nous qui soulignons) et pp. 383-384 (s'agissant du droit à l'image) ; voir également : AGOSTINI E., *op. cit.*, p. 822 ;

¹⁹⁰⁵ NERSON R., *op. cit.*, p. 356 (« on dit parfois qu'il ne peut exister de droits de la personnalité parce que le sujet de droit ne peut être séparé de l'objet du droit ; le sujet du droit, dirons-nous, est la personne, l'objet de la protection est non pas la personne, mais un bien de la personnalité. ») ;

corporelle de l'objet. L'exposition non autorisée de l'œuvre correspondrait bien à une expression forcée de la pensée de l'auteur, fut-elle incorporée à un objet matériel. Par analogie avec le discours, œuvre « suprême » des personalistes depuis l'Antiquité grecque, ce serait comme forcer un individu à discourir publiquement. Cette solution, qui paraît opportune, n'évacue cependant pas tous les inconvénients de la conception personaliste. Principalement, c'est l'aspect pécuniaire qui reste problématique puisqu'incompatible avec la notion de droit de la personnalité. Le problème transcende l'ensemble de cette catégorie de droits, dont on ne cesse de découvrir de nouvelles utilités économiques. Nous sortons donc des spécificités du droit d'exposition pour atteindre un degré de critique plus général. Cela met en évidence les limites de la notion et son manque d'adéquation avec le droit d'auteur. En dépit de ces critiques, il faut reconnaître que la conception personaliste constitue un apport significatif pour la compréhension du droit d'auteur, puisqu'elle met en évidence le lien intime qui unit l'auteur à son œuvre¹⁹⁰⁶.

Ces considérations ne sont pas sans intérêt pour le droit d'exposition, de même que la solution à laquelle nous sommes parvenus.

§ 3. L'INTÉRÊT DE LA DOCTRINE PERSONNALISTE POUR LE DROIT D'EXPOSITION

*« Si la théorie de la personnalité est inexacte dans sa forme absolue, elle n'en comporte pas moins le mérite d'avoir mis l'accent sur les prérogatives morales de l'auteur ; à ce titre, elle a exercé et continue d'exercer une grande influence »*¹⁹⁰⁷.

428 - L'empreinte de la personnalité de l'auteur dans l'œuvre graphique ou plastique - L'affirmation se vérifie pleinement pour le droit d'exposition. Au-delà de la liberté de création, au-delà de la liberté d'expression, il existe une œuvre distincte de la personne de son créateur¹⁹⁰⁸. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle ne conserve aucun lien avec celui-ci.

L'œuvre est empreinte de sa personnalité. C'est pourquoi l'auteur conserve un intérêt moral s'exprimant lors de la communication de son œuvre. Cet intérêt lui permet de veiller à ce qu'elle soit présentée dans les seules conditions qu'il a voulues et dans le respect de son intégrité et de sa paternité¹⁹⁰⁹. C'est cette conception qui donnera naissance au versant

¹⁹⁰⁶ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 30 (« Cette théorie apparaît assez bien rendre compte de la particularité du droit d'auteur, mais est sans doute en décalage avec son évolution. ») ;

¹⁹⁰⁷ RECHT P., *op. cit.*, p. 111 ;

¹⁹⁰⁸ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 237 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 37 (« En réalité, il ne faut pas plus confondre la personne avec la création qu'il ne faut confondre l'activité créatrice et son résultat. ») ;

¹⁹⁰⁹ DE GORGUETTE D'ARGOEUVES S., *op. cit.*, p. 6 (« Le droit moral est le droit pour l'auteur de créer et de faire respecter sa pensée manifestée dans l'œuvre artistique ou littéraire. ») ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *Le droit moral de l'auteur – Étude de droit français, de droit comparé et de droit international*, Librairie Arthur Rousseau, Paris, 1835, p. 51 (le droit moral « régit exclusivement les rapports personnels du créateur avec l'œuvre et protège contre toute atteinte la personnalité *spéciale* de celui-ci en tant que créateur. ») ;

« intellectuel » des prérogatives de l'auteur actuellement visées par l'article L 111-1 CPI. C'est là un élément qui a parfaitement été saisi au-delà des contradictions qui tiennent au fondement du droit moral. L'ensemble de la doctrine recevra ainsi l'influence de la conception personnaliste, en insistant sur l'existence d'un intérêt moral s'exprimant lors de la communication de l'œuvre. Les juges en avaient cerné l'importance dès le dix-neuvième siècle en sanctionnant les atteintes portées à une œuvre publiquement exposée.

Nous renvoyons à la première partie pour l'étude de cette jurisprudence d'une grande importance. Un bref rappel de la doctrine nous permettra d'examiner le « droit moral d'exposition » indépendamment de sa qualification. L'intérêt est ici de mettre en évidence le lien qui unit l'artiste à son œuvre.

429 - L'expression de la subjectivité par l'exposition de l'œuvre - Initialement rattaché à l'honneur et la réputation de l'artiste¹⁹¹⁰, l'exercice du droit moral sur l'exposition de l'œuvre s'est précisé pour prendre la forme des prérogatives qui sont usuellement reconnues sous le vocable de « droit moral » ou « droits moraux ». La doctrine du dix-neuvième siècle et celle du début du vingtième siècle faisaient preuve d'une certaine richesse à ce niveau. De nombreux droits « moraux » ont ainsi été dégagés de la jurisprudence et théorisés par la doctrine en matière d'exposition. En tant que média, l'exposition représente la source des atteintes qui peuvent être portées à l'œuvre, donc à la pensée de l'auteur. De là date le premier emploi de l'expression « droit d'exposition » pour qualifier le droit subjectif de l'auteur, y compris par des auteurs non-partisans de la théorie personnaliste¹⁹¹¹. Les différentes monographies consacrées à la *propriété artistique*, que nous avons étudiées dans la première partie, reconnaissent unanimement cet aspect et admettent que le droit de propriété sur la chose corporelle puisse être limité au titre du droit moral de l'artiste¹⁹¹².

L'influence de cette doctrine se ressentira plus tard sur la doctrine dualiste et permettra de formaliser le fondement et le contenu du droit moral dans la loi du 11 mars 1957. Celle-ci n'aura fait que codifier les apports de la jurisprudence antérieure. Le contenu du droit moral ne sera nullement distingué en fonction de la nature des œuvres ; la systématisation opérée par cette loi le rend applicable à toutes les œuvres de l'esprit, qu'elles soient immatérielles ou incarnées dans une chose corporelle. Les juges poursuivront cette œuvre constructrice et la doctrine ne cessera de relever l'influence du droit moral sur le sort des œuvres graphiques et plastiques¹⁹¹³. Celle-ci est toujours reconnue par les spécialistes actuels, en dépit des

¹⁹¹⁰ GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 278-279 ; HAINNEVILLE R., *op. cit.*, p. 115 ;

¹⁹¹¹ DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 78-80 (« L'exposition publique d'un ouvrage est moins l'exercice du droit de propriété matérielle, qu'une mise en évidence d'une personnalité artistique, une question posée sur sa valeur personnelle. ») ; PERUSSEAUX A., *op. cit.*, p. 35 ;

¹⁹¹² Nous renvoyons aux nombreuses références citées dans nos développements consacrés au droit moral d'exposition dans la première partie ;

¹⁹¹³ Voir notamment : DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 268-269 ; GAVIN G., *op. cit.*, pp. 171-183 ; SIRINELLI P., *op. cit.*, pp. 437-515 (spéc. pp. 441-444 s'agissant du droit d'exposition) ;

spécificités de la *propriété artistique*¹⁹¹⁴. Nous avons déjà suffisamment étudié ces aspects dans la première partie de notre étude. Retenons ici que la théorie de la personnalité a révélé l’empreinte de la subjectivité qui caractérise l’œuvre. Le terme « subjectivité » est plus opportun que « personnalité » puisque la notion peut caractériser un objet distinct de la personne. C’est justement le défi qu’ont su relever les partisans de cette doctrine, puisqu’ils ont quand même démontré que l’exercice du droit moral pouvait limiter ou provoquer l’exposition de l’œuvre. Cela était d’autant plus difficile à admettre que l’œuvre graphique et plastique est juridiquement distincte de la personne. Elle conserve néanmoins l’expression de la subjectivité qui fait son essence même.

Le déplacement de l’objet du droit d’auteur de l’œuvre à l’une de ses utilités ne doit pas nous faire oublier cet élément. Le droit de l’artiste s’exprime dans la communication de son œuvre au public ; il a un intérêt à maîtriser cette utilité de l’œuvre car elle est le vecteur de sa pensée. L’exposition publique doit être considérée comme un réel média de ce point de vue. L’intérêt moral qui réside dans l’intégrité, la paternité et les conditions de présentation de l’œuvre s’exprime lors de l’exposition. C’est à ce niveau que l’artiste dispose d’un droit protecteur contre les atteintes portées à son œuvre. L’analogie précitée entre droit de la personnalité et droit réel peut donc être maintenue. L’auteur dispose bien d’un pouvoir sur une utilité de l’œuvre qui lui permet de maintenir intacte la pensée qu’elle exprime. Cette utilité représente en quelque sorte une valeur immatérielle.

De là pouvons-nous dériver sur une autre conception du droit d’auteur qui se révélera particulièrement enrichissante : celle des « droits intellectuels ».

SECTION 2 - LE DROIT D’EXPOSITION ET LES CONCEPTIONS DU « DROIT INTELLECTUEL »

430 - La pluralité des conceptions du « droit intellectuel » - Une précision doit être apportée sur le pluriel employé dans le présent titre.

Plusieurs propositions doctrinales vont être examinées dans les développements à venir. Une seule recouvre exactement la qualification de « droit intellectuel » et c’est à celle-ci que nous consacrerons l’essentiel de notre réflexion. Les autres propositions, bien que distinctes dans leur contenu, y seront assimilées dans un souci de simplicité. Cette approche ne plaide pas en faveur de l’unité conceptuelle de la notion¹⁹¹⁵. Mais ces propositions partagent un point commun : celui d’avoir recherché la substance du droit d’auteur hors des classifications traditionnelles et des autres courants de la doctrine. C’est ce qui justifie, à nos

¹⁹¹⁴ Voir notamment : LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 359-360 (droit de divulgation), p. 362 (droit de repentir ou de retrait), pp. 369-371 (droit de paternité), pp. 376-377 (droit au respect) ; POLLAUD-DULIAN F., *op. cit.*, pp. 358-365 ;

¹⁹¹⁵ RAYNARD J., *Droit d’auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 264 (« Toute catégorie de droits suppose une homogénéité minimale autour d’un, voire de plusieurs, critères fédérateurs. ») ;

yeux, de les associer à celle des « droits intellectuels », bien que nous ne manquerons pas d'en souligner les divergences.

A l'instar des développements consacrés à la doctrine personnaliste, nous examinerons le fondement (§ 1) , le contenu (§ 2) et l'intérêt (§ 3) de ces conceptions à l'aune du droit d'exposition.

§ 1. LE FONDEMENT DU DROIT INTELLECTUEL : LA SPÉCIFICITÉ DE L'OBJET DU DROIT

431 - Le principal intérêt de la notion de droit intellectuel est d'envisager la spécificité de l'objet du droit d'auteur. De l'analyse de cet objet vient la conclusion que ce droit est d'une nature toute différente des autres droits subjectifs. Cette spécificité est envisagée de différentes façons par les auteurs en cause. Le caractère immatériel de l'œuvre de l'esprit sert de justification aux partisans de la notion de droit intellectuel (A). D'autres auteurs s'attachent davantage à la valeur économique que représente l'exercice du droit sur l'œuvre, propre à réserver une clientèle au profit de l'auteur (B).

A. L'ŒUVRE « IMMATÉRIELLE » COMME OBJET DU DROIT INTELLECTUEL

432 - La notion de droit intellectuel a été bâtie en réaction aux autres qualifications du droit d'auteur. Elle est opposée aux autres catégories de droits subjectifs que sont les droits de la personnalité, les droits réels et les droits personnels (1). Elle part du principe que l'immatérialité de l'œuvre implique un droit spécifique, adapté à cette nature (2). Pour cette raison, la théorie du droit intellectuel est elle aussi inadaptée pour le droit d'exposition (3).

1. Le droit intellectuel comme quatrième catégorie de droit subjectif

433 - **La révision de la classification traditionnelle des droits subjectifs** - *In fine*, les partisans du droit intellectuel proposent d'ajouter une quatrième catégorie à la classification traditionnelle héritée du droit romain. L'idée a été proposée pour la première fois par Picard¹⁹¹⁶. Elle sera reprise, défendue et développée par plusieurs auteurs belges et français dont certains parmi les plus prestigieux spécialistes du droit d'auteur¹⁹¹⁷.

Son influence est également d'une grande importance et transcende d'autres courants de la doctrine. La pensée de certains auteurs a d'ailleurs connu des évolutions considérables ;

¹⁹¹⁶ PICARD E., « Embryologie juridique – Nouvelle classification des droits », *JDI*, 1883, pp. 565-585, *Le droit pur – Cours d'encyclopédie du droit – Les permanences abstraites*, Félix Alcan éditeur, Paris, 1899, pp. 98-101 et *Le Droit Pur*, Flammarion, Paris, 1916, pp. 92-95 ;

¹⁹¹⁷ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *Rev. Crit. Lég. Jur.*, 1939, pp. 413-446, et *Le droit subjectif, op. cit.*, pp. 189-200 ; DARRAS A., *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1887, 688p. ; DE BORCHGRAVE J., *Évolution historique du droit d'auteur*, Veuve Larcier, Bruxelles, 1916, 165p. ; voir également : CAPITANT R., *op. cit.*, pp. 32-33 ;

preuve en est que les différentes doctrines du droit d'auteur partagent de nombreux éléments conceptuels. Ainsi en est-il de Vaunois, initialement partisan du droit de propriété¹⁹¹⁸, mais qui a finalement marqué son adhésion au droit intellectuel dans son dernier ouvrage¹⁹¹⁹. L'évolution inverse peut être relevée chez Hepp, entre son ouvrage de référence *La doctrine française du droit d'auteur*, coécrit avec Escarra et Rault¹⁹²⁰, et ses publications postérieures à la loi du 11 mars 1957¹⁹²¹. Même si la notion de droit intellectuel compte aujourd'hui peu de partisans¹⁹²², la démarche engendrée par ceux-ci continue d'imprégner les recherches actuelles, notamment celles qui sont consacrées à la « frontière » entre les droits patrimoniaux et les droits extrapatrimoniaux ou encore à la patrimonialisation des droits de la personnalité¹⁹²³. L'idée de créer une catégorie intermédiaire entre ces piliers du droit privé est toujours proposée sous des dénominations variables. Ainsi peut-on mentionner la catégorie des droits patrimoniaux à caractère personnel, théorisée par une doctrine ancienne¹⁹²⁴, et qui fut notamment défendue en matière de droit d'auteur¹⁹²⁵. De même pour la notion de « droits mixtes incorporels », qui a permis de mettre en relief les contradictions théoriques et pratiques des catégories traditionnelles et présente l'intérêt d'analyser une nouvelle catégorie de droits subjectifs¹⁹²⁶.

Notons que l'expression « droit intellectuel » est encore utilisée à ce jour¹⁹²⁷, sans que cela reflète nécessairement une adhésion à la doctrine en cause. L'expression a au moins le mérite de souligner la spécificité du droit d'auteur. Précisons également qu'elle fut appliquée aux brevets d'invention, modèles et dessins de fabrique, enseignes, marques,... Cette dimension sera naturellement exclue de notre étude.

¹⁹¹⁸ VAUNOIS A., *De la propriété artistique en droit français*, Thèse, Paris, 1884,

¹⁹¹⁹ VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M., *La propriété littéraire et artistique – Extrait du Juris-Classeur Civil - Annexes*, Librairie des Juris-Classeurs – Editions Godde, Paris, 1929 ;

¹⁹²⁰ ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *La doctrine française du droit d'auteur*, Grasset, Paris, 1937 ;

¹⁹²¹ HEPP F., « Le droit d'auteur "propriété incorporelle" ? », *op. cit.*, pp. 161-191 ;

¹⁹²² Voir notamment : STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 8 et pp. 96-97 ; VOIRIN P. et GOUBEAUX G., *Droit civil – Tome I – Personnes – Famille – Personnes protégées – Biens – obligations – sûretés*, 32^{ème} éd., LGDJ, Paris, 2009, p. 33 ;

¹⁹²³ NERSON R., *op. cit.*, p. 11 (« entre les droits patrimoniaux à régime normal et les droits non patrimoniaux, existe une zone mixte de droits patrimoniaux à régime juridique spécial. ») ;

¹⁹²⁴ NERSON R., *op. cit.*, pp. 477-495 ;

¹⁹²⁵ NERSON R., *op. cit.*, p. 12 et p. 256 (s'agissant du seul droit patrimonial, cet auteur ayant clairement pris parti pour la conception dualiste) ; voir également : AUDIER J., *Les droits patrimoniaux à caractère personnel*, LGDJ, Paris, 1979, 418p. ; pour des études plus générales sur cette notion : BLONDEL P., *La transmission à cause de mort des droits extra-patrimoniaux et des droits patrimoniaux à caractère personnel*, LGDJ, Paris, 1969, 194p. ; CACHIA M., « Les droits patrimoniaux à caractère personnel dans le régime de communauté », *RTD-Civ.*, 1950, pp. 267-304 ;

¹⁹²⁶ LESUEUR J., *Conflits de droit : illustration dans le champ des propriétés incorporelles*, PUAM, Aix-en-Provence, 2009, 458p. ;

¹⁹²⁷ Voir notamment : TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 75-77 ;

2. L'immatérialité de l'œuvre comme fondement du droit intellectuel

434 - La fiction à la base du droit intellectuel - Il convient d'examiner maintenant le fondement du droit intellectuel.

Principalement, il s'agit d'une spécificité de l'objet, défini par opposition aux autres catégories de droits : réels, personnels ou droits de la personnalité¹⁹²⁸. Alors que ces derniers protègent des intérêts moraux attachés à la personnalité, les droits réels ont pour objet une chose corporelle et les droits personnels règlent un rapport d'obligation entre un débiteur et un créancier. Le droit d'auteur ne correspondrait à aucune de ces catégories pour deux séries de raisons.

D'une part, il emprunterait à chacun de ces différents droits un élément constitutif sans revêtir leur essence en totalité. C'est là qu'apparaît la mixité, dont l'expression la plus forte se dessine entre le droit réel (prérogative pécuniaire) et le droit de la personnalité (prérogative morale)¹⁹²⁹. Ainsi, il emprunte à ce dernier le caractère personnel de la création¹⁹³⁰, sans être cependant extrapatrimonial. C'est à juste titre que l'existence d'un intérêt pécuniaire rapproche le droit intellectuel des droits patrimoniaux, spécialement du droit réel, puisqu'il confère à l'auteur un droit sur une chose. Mais il ne pourrait s'agir d'un droit réel au sens strict, car son objet n'est pas une chose corporelle. Pour cette raison, la qualification en droit de propriété est formellement exclue par les tenants du droit intellectuel. D'autre part, la mixité du droit s'explique par la spécificité de son objet, considéré comme une chose immatérielle¹⁹³¹. Au-delà de la conception personnaliste, qui ne séparerait pas la personne de l'œuvre, celle-ci est conçue comme une entité autonome et immatérielle¹⁹³². Il s'agit bien de l'œuvre de l'esprit, produit de la création personnelle de l'auteur, et sur laquelle va s'exercer

¹⁹²⁸ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, pp. 422-424 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 70 ; ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *op. cit.*, p. 35 ; PICARD E., « Embryologie juridique – Nouvelle classification des droits », *op. cit.*, pp. 567-570 et p. 579 ;

¹⁹²⁹ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, pp. 416-420 ; DARRAS A., *op. cit.*, pp. 51-52 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 82-83 ;

¹⁹³⁰ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, pp. 445-446 ; DARRAS A., *op. cit.*, pp. 50-65 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 69-70 ; ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *op. cit.*, p. 41 ;

¹⁹³¹ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, p. 414 (« Elles sont à base de représentations conceptuelles issues de la raison spéculative ou pratique. ») ; PICARD E., *Le droit pur*, *op. cit.*, 1899, p. 400 (« Dans la catégorie des CHOSES, les intellectuelles ont pris place à côté des matérielles. ») ; voir, plus récemment : LESUEUR J., *op. cit.*, p. 25, pp. 37-38 et pp. 51-55 (considérant le droit d'auteur comme « l'ancêtre des droits mixtes incorporels ») ;

¹⁹³² DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, pp. 424-426, et *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 190 ; PICARD E., « Embryologie juridique – Nouvelle classification des droits », *op. cit.*, pp. 565-566 (« une des caractéristiques de ces droits intellectuels c'est de ne pas être fixés à un lieu déterminé, ni même à un objet matériel unique qui ne peut se trouver en deux lieux à la fois [...] la production de l'esprit qui forme son objet a pour destination naturelle [...] de se répandre partout où va la civilisation. Elle est indivisible à l'infini et reste toujours une. Tous en ont une part et tous l'ont entière. ») et pp. 580-581 ; voir également : LESUEUR J., *op. cit.*, pp. 82-100 (« les biens sur lesquels portent les "droits mixtes incorporels" sont incorporels, même s'ils sont souvent liés à un bien corporel. Le "droit mixte" porte sur le bien impalpable et non sur le support, même si celui-ci présente une grande importance à la fois pour le public et pour le titulaire des droits. ») ;

son droit. A cette chose, d'une nature nouvelle, doit s'appliquer un droit nouveau, le droit réel ne pouvant porter que sur des choses corporelles¹⁹³³. C'est pourquoi la division tripartite doit être complétée d'une nouvelle catégorie que sont les droits intellectuels (*jura in re intellectuali*)¹⁹³⁴ ou droits mixtes incorporels¹⁹³⁵.

La définition de l'œuvre de l'esprit comme une entité immatérielle aura également une portée déterminante sur l'ensemble de la doctrine. L'idée avait d'autant plus de facilités à être admise qu'elle se basait sur des fondements anciens et était partagée par d'autres courants, y compris par les partisans du droit de propriété. C'est encore là un usage de la distinction fictive entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel, cette fiction doctrinale transcendant plusieurs courants de la doctrine. Mais les partisans du droit intellectuel en ont certainement effectué la formalisation la plus aboutie. C'est surtout le fait de considérer une nouvelle catégorie d'objets au droit subjectif qui a été déterminante. En effet, cela prouvait que l'œuvre, indépendamment de sa nature, ne pouvait être qu'une chose distincte de la personne de l'auteur.

Mais, pour les raisons que nous avons exposées dans le chapitre précédent, elle se révèle également inadaptée au droit d'exposition.

3. L'incompatibilité du droit intellectuel avec le droit d'exposition

435 - L'objet corporel du droit d'exposition - Indépendamment du contenu de la qualification, peut-on considérer le droit d'exposition comme un droit intellectuel ? Sur la seule considération de l'objet, la réponse doit de nouveau être négative, pour les mêmes raisons que la théorie de la personnalité.

Ainsi, la notion d'œuvre immatérielle est aisée à tracer en termes de *propriété littéraire*, mais l'est beaucoup moins en termes de *propriété artistique*. Une fois encore, la nature corporelle de l'œuvre graphique et plastique bouscule l'intégrité d'une conception doctrinale. L'objet du droit d'exposition reste une chose corporelle, qu'il s'agisse d'un exemplaire original de l'œuvre ou d'une reproduction. Les arguments contraires sont connus et nous renvoyons aux critiques de la conception personnaliste, qui sont les mêmes pour le droit intellectuel.

Un réalisme trop important peut être objecté à notre conception de l'œuvre graphique et plastique. En effet, il est possible de concevoir que l'œuvre de l'esprit protégée par le Code de la propriété intellectuelle revête un caractère immatériel d'un point de vue métaphysique. Il s'agit de la pensée de l'auteur, mentalement conçue puis exécutée matériellement, incorporée dans une substance matérielle. Il y aurait donc plus incorporation de l'œuvre à la matière que

¹⁹³³ DABIN J., *Le droit subjectif*, op. cit., pp. 177-181 ; ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, op. cit., p. 136 ;

¹⁹³⁴ VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M., op. cit., Div. B, § 18 (« On a proposé les mots "Droits intellectuels" qui ne peuvent créer de confusion, puisqu'ils rappellent seulement l'origine du droit, sans le caractériser ni le définir. ») ; PICARD E., *Le droit pur*, op. cit., 1916, p. 92 ;

¹⁹³⁵ LESUEUR J., op. cit., pp. 45-49 ;

confusion des deux. Mais cette idée, éminemment philosophique, fait encore figure de fiction juridique. Elle est de plus peu adéquate aux œuvres figuratives et ne se fonde sur aucune norme de droit positif. Le Code de la propriété intellectuelle exige que l'œuvre ait fait l'objet d'une mise en forme propre à la rendre accessible aux sens. De plus, aucune discrimination n'est établie en fonction de la nature des créations, dont le nombre reste d'ailleurs indéterminé. Un principe d'assimilation des œuvres autographiques aux œuvres allographiques peut certes en être tiré. Mais nous estimons au contraire qu'il y a là un principe d'indifférence à la nature de la création et à sa mise en forme, une neutralité du support dans le droit d'auteur. Considérer l'œuvre artistique comme une œuvre immatérielle reviendrait même à en nier l'essence. L'originalité de cette catégorie tient justement en l'exécution personnelle réalisée par l'auteur sur une chose corporelle. Le principe demeure même en présence des formes les plus conceptuelles de l'art contemporain. Même si Duchamp n'a pas façonné lui-même *Fountain*, c'est la désignation de cet objet comme une œuvre d'art et les conditions de sa présentation au public qui en font une œuvre de l'esprit au sens du droit d'auteur. Le fait d'affirmer que l'œuvre préexiste mentalement à sa réalisation revient à protéger l'idée, ce qui est contraire au droit d'auteur.

L'exercice du droit d'exposition est donc indissociable d'un support de nature corporelle. La contradiction avec le droit intellectuel est évidente et certains partisans de cette conception l'avaient eux-mêmes perçue. Ainsi est-ce le cas d'Escarra, Rault et Hepp, qui admettaient quand même que le droit de l'auteur s'exerce sur les matérialisations de son œuvre¹⁹³⁶. La qualification doit donc être exclue sur le terrain de l'objet.

Nous évoquerons ultérieurement les intérêts que représente ce courant de la doctrine pour la définition du droit d'exposition. D'autres propositions assimilables au droit intellectuel ont été faites par des auteurs isolés, soucieux de rechercher un objet moins métaphysique au droit d'auteur.

B. LA VALEUR D'EXPLOITATION DE L'ŒUVRE COMME OBJET DU DROIT

436 - La clientèle comme valeur immatérielle - A défaut de consensus dans la doctrine, certains auteurs ont recherché sur un autre terrain l'objet du droit d'auteur. C'est ainsi que la valeur d'exploitation de l'œuvre créée a pu être considérée comme un bien susceptible d'appropriation.

L'idée a été défendue par un seul auteur dans la doctrine française, mais non des moindres. Il s'agit de Roubier, qui considérait le droit d'auteur comme un « droit de clientèle »¹⁹³⁷. Il se démarque ainsi du « droit intellectuel », estimant qu'il est impropre de

¹⁹³⁶ ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *op. cit.*, pp. 32-33 ;

¹⁹³⁷ ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *RTD-Civ.*, 1935, pp. 251-304 (spéc. p. 291 « les droits de clientèle « tendent tous à la conquête de la clientèle, soit pour un bien immatériel (invention, œuvre d'art), soit à l'aide d'un bien immatériel (marque, nom, enseigne). ») ; voir également : FRANCESCHELLI R., « La nature juridique des droits de l'auteur et de l'inventeur », in *Mélanges en l'honneur de Paul ROUBIER – Tome II : Droit privé, Propriété industrielle, littéraire et artistique*, Dalloz, Paris, 1961, pp. 453-466 ;

désigner, sous cette qualification, des choses aussi différentes que les œuvres de l'esprit, les brevets¹⁹³⁸,... Selon lui, cette nouvelle catégorie de droits patrimoniaux se place « *dans le régime juridique des valeurs, parce qu'ils s'établissent sur des rapports de concurrence ou de monopole dans le champ de l'exploitation économique contemporaine, à base de risque et de profit* »¹⁹³⁹. On peut trouver une approche similaire chez le juriste allemand Kohler, qui conceptualisa la notion de « droit sur des biens immatériels »¹⁹⁴⁰. L'emploi de l'adjectif « immatériel » prend ici une juste signification. Le contenu de ces notions se rapproche du droit intellectuel par son attachement à la l'autonomie juridique et économique de l'œuvre mais s'en distingue en considérant le droit d'auteur comme un droit réel¹⁹⁴¹. Comme son nom l'indique, le droit proposé par Roubier confère à l'auteur un droit sur une clientèle, exactement comme en matière de fonds de commerce. Il s'agit donc d'un monopole d'exploitation conférant l'exclusivité sur la reproduction d'une œuvre donnée, cette reproduction étant constitutive d'une « valeur » à travers la clientèle qu'elle confère à l'auteur¹⁹⁴². Afin de se rapprocher davantage du droit positif, il serait opportun de remplacer le terme de « clientèle » par celui de « public ». Ce choix terminologique présente néanmoins un intérêt certain, du fait de son pragmatisme. En effet, il démontre que la communication de l'œuvre ne s'effectue pas *au* public mais plutôt *à un* public.

La première signification est abstraite et considère le public comme tous individus autres que l'auteur. Il s'agit même d'une sorte d'entité immatérielle, dépassant la somme des personnes qui constitue l'ensemble. Cette conception est encore héritée des fondements philosophiques personnalistes, et traduit encore la prééminence de la *propriété littéraire*. Point n'est besoin de justifier encore cette assimilation, si ce n'est en rappelant que le caractère allographique des œuvres en cause les voue naturellement à être diffusée au plus grand nombre. La seconde signification présente justement plus de justesse et permet d'inclure les œuvres artistiques. Ainsi, la transmission de l'œuvre à un public déterminé, présent en un lieu donné et pour une durée donnée (autrement dit une clientèle) donnera également prise au droit de l'auteur. Il n'y a donc pas à considérer que la divulgation de l'œuvre s'effectue par le « don » de l'œuvre *au* public, pour reprendre une expression chère à Savatier. Celle-ci est réalisée dès que l'œuvre est communiquée à *un* public, incluant un nombre quelconque de personnes que l'auteur peut déterminer à sa guise. Ainsi en est-il avec l'exposition de l'exemplaire original d'une œuvre graphique ou plastique. Incorporée à un

¹⁹³⁸ ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, p. 286 ; voir également : VOIRIN P. et GOUBEAUX G., *ibid.* ;

¹⁹³⁹ ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 340 ;

¹⁹⁴⁰ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 100-136 ; RECHT P., *op. cit.*, pp. 75-82 ; TROLLER A., *op. cit.*, pp. 306-307 ;

¹⁹⁴¹ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 108-110 ; FRANCESCHELLI R., *op. cit.*, p. 457 ;

¹⁹⁴² ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, pp. 290-295 (« La clientèle constitue une "valeur", c'est-à-dire un bien au sens juridique du mot [...] il s'agit de réserver en propre à une personne le droit exclusif de reproduire, soit telle ou telle création nouvelle, qu'aucun concurrent ne pourra fournir ») et p. 301 et *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, pp. 352-353 ; voir également : FRANCESCHELLI R., *op. cit.*, pp. 453-454 et p. 462 (utilisant l'expression de « droits de monopole » pour qualifier la substance de ce droit) ;

objet corporel unique, elle sera communiquée *hic et nunc* à un nombre limité de personnes, et non *au public*. Il n'en s'agit pas moins d'un public au sens du droit d'auteur.

Ces considérations seront d'une grande importance pour comprendre la portée du droit d'exposition.

437 - L'exploitation de l'œuvre comme valeur immatérielle - La théorie de Kohler est quasiment identique à celle de Roubier, à ceci près qu'elle considère l'objet du droit de façon plus conceptuelle comme une « *valeur susceptible de profits et de bénéfices, valeur vénale, commercialement exploitable* »¹⁹⁴³.

L'intérêt économique est encore primordial. L'auteur a le pouvoir d'autoriser ou d'interdire l'accès à l'œuvre, mais surtout de le concéder contre rémunération. C'est donc un pur droit d'exploitation qui est théorisé. Le fondement même de ce droit découle de la finalité même de la création, et non exclusivement de son produit. En effet, l'auteur crée à destination du public, mais il en fait aussi sa profession et doit pouvoir exploiter sa force de travail. Le côté romantique de la création est ainsi éclipsé au profit d'une vision plus pragmatique. Le seul moyen d'accorder à l'auteur la plus juste contrepartie à son travail est de lui accorder un droit sur l'exploitation de l'œuvre. L'exercice de ces droits est envisagé dans un contexte éminemment concurrentiel et concerne également les « maisons d'industrie et de commerce »¹⁹⁴⁴. Concrètement, les pouvoirs reconnus à l'auteur s'apparentent au droit de propriété, si ce n'est que son objet est une valeur immatérielle de nature économique¹⁹⁴⁵. La conception pêche du fait qu'elle exclut des éléments essentiels du droit qui lui est conféré, à commencer par le droit moral¹⁹⁴⁶. A l'origine, le droit d'auteur a bien une finalité économique, ce pourquoi les droits patrimoniaux ont été les premiers reconnus. Mais l'on ne peut le réduire à cette seule dimension, tout simplement parce que le droit peut aussi être cédé à titre gratuit et que son exercice peut mettre en cause des intérêts uniquement moraux. C'est là le principal défaut de ces conceptions du droit d'auteur.

L'originalité de leur démarche nous conduira à y trouver un certain intérêt pour le droit d'exposition. C'est surtout au niveau de l'objet que se situe l'apport de cette théorie. Mais sa substance nous paraît encore inadaptée. La négligence des intérêts moraux peut paraître critiquable. Réduire le droit d'auteur à un simple droit d'exploitation ne reflète pas la réalité de la vie d'une œuvre de l'esprit. Si l'intérêt pécuniaire est présent dans la majorité des cas de communication de l'œuvre, celle-ci peut très bien ne mettre en cause que des intérêts moraux. La jurisprudence n'a-t-elle pas dégagé un « droit moral d'exposition » ?

¹⁹⁴³ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 116 et p. 131 (le droit sur un bien immatériel est « le droit exclusif appartenant au maître de l'œuvre de disposer de celle-ci en public dès le moment où il aura jugé opportun de la publier en vue de l'exploiter et d'en tirer profit. ») ;

¹⁹⁴⁴ ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, p. 295 ;

¹⁹⁴⁵ RECHT P., *op. cit.*, p. 75 ; ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, p. 298 ;

¹⁹⁴⁶ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 115-116 et p. 120 (sur le fait que Kohler considérait le droit moral comme un quelconque droit de la personnalité, « hors » du champ du droit d'auteur) ; FRANCESCHELLI R., *op. cit.*, p. 454 ; RECHT P., *ibid.* ; ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, pp. 268-270 ;

438 - Finalement les partisans de ces conceptions commettent la même erreur que les personalistes et les dualistes, puisqu'ils ramènent le droit moral à un droit de la personnalité. Ils se distinguent de ces autres courants en excluant ce droit du monopole d'exploitation de l'auteur. Cette exclusion nous paraît autant infondée que la distinction des droits moraux et patrimoniaux, dont l'exercice est concomitant. Cet aspect sera évoqué plus en détails lors de l'examen de la doctrine dualiste (*cf. infra.*).

Ce sont là des considérations qui touchent davantage au régime qu'à la nature du droit. Mais l'analyse de l'objet du droit implique d'en cerner toutes les dimensions.

§ 2. LE CONTENU DU DROIT INTELLECTUEL : L'INÉVITABLE ASSIMILATION AU DROIT DE PROPRIÉTÉ OU AU DROIT DUALISTE

439 - Si la notion de droit intellectuel présente un intérêt certain quant à l'objet du droit, certains auteurs modernes lui reprochent une trop grande hétérogénéité, à travers sa capacité à englober toutes sortes d'objets de droits fort disparates (précisons que la notion était censée inclure le brevet, le fonds de commerce, la clientèle,...)¹⁹⁴⁷. Mais c'est surtout au niveau du contenu et des caractères du droit que cette théorie prête le plus le flanc à la critique. Selon les auteurs, le droit intellectuel est tour à tour assimilé au droit de propriété (A) ou au « droit double », entendu comme l'expression de la théorie dualiste (B).

A. L'ASSIMILATION AU DROIT DE PROPRIÉTÉ

440 - Le paradigme tenace du droit de propriété - Passé la spécificité et le caractère nouveau de la classification quadripartite des droits, les tenants du droit intellectuel ne parviennent pas à en définir correctement les éléments.

Tout juste admettent-ils qu'il s'agit d'un droit patrimonial, prenant place aux côtés des droits réels et personnels. La même qualification vaut pour les droits mixtes incorporels¹⁹⁴⁸. L'aspect pécuniaire occupe donc une place essentielle, alors que les intérêts moraux suscitent plus de divisions entre les auteurs¹⁹⁴⁹. Le contenu du droit intellectuel s'apparente plus à celui des droits réels¹⁹⁵⁰, et précisément du droit de propriété¹⁹⁵¹. Picard le premier, bien que

¹⁹⁴⁷ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 236-237 ;

¹⁹⁴⁸ LESUEUR J., *op. cit.*, p. 47 (« On ne peut pas considérer que les droits mixtes sont scindés en deux et que seule leur part patrimoniale intègre le patrimoine du titulaire des droits. Ces droits y ont leur place en leur entier, peu important que des règles protectrices apportent des nuances à l'application stricte du régime des droits patrimoniaux classiques. ») ;

¹⁹⁴⁹ ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *op. cit.*, pp. 35-36 ; *contra.* : DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, pp. 421-426 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 83 et pp. 117-118 (admettant l'existence d'une prérogative morale mais dont le contenu se recoupe largement avec celui de la prérogative pécuniaire) ;

¹⁹⁵⁰ CAPITANT R., *op. cit.*, pp. 32-33 ;

fondateur de la doctrine, revient incessamment à l'essence du droit de propriété. Ainsi affirme-t-il que le droit de l'auteur sur son œuvre est un droit « *absolu, sauf les limitations légales* » et que son titulaire peut « *le démembrer, le dépecer, accorder sur son œuvre l'Usufruit, l'Usage, le Gage, des droits d'exploitation variés* »¹⁹⁵². On ne voit guère ce qui différencie le droit intellectuel du droit de propriété, hormis la durée et l'objet du droit¹⁹⁵³. Mais ces questions controversées, dont l'existence remonte aux premiers temps du droit d'auteur, peuvent désormais être réglées sur le terrain même du droit de propriété.

La même difficulté peut être trouvée chez Dabin, qui reprend les éléments constitutifs du droit de propriété pour décrire le contenu du droit intellectuel¹⁹⁵⁴. Il admet même qu'une totale analogie puisse être relevée entre les deux droits, l'un comme l'autre conférant à leur titulaire l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus* sur une chose. Mais la nature incorporelle des œuvres de l'esprit interdirait d'user du vocable « propriété », l'exclusivité qui sied à celle-ci supposant une « *emprise sur les choses douées d'un minimum de solidité et d'assise, se prêtant à une occupation physique* »¹⁹⁵⁵. Enfin, la conception dite des « droits mixtes incorporels » est frappée des mêmes travers puisqu'elle revient à affirmer qu'il s'agit de droits de propriété « aménagés » en fonction de la nature incorporelle de leur objet¹⁹⁵⁶. L'affirmation a du vrai si l'on s'en tient au droit de reproduction des œuvres allographiques. Mais elle est une fois de plus intenable à l'égard du droit d'exposition des œuvres autographiques. Cet acte de communication nécessite par définition l'occupation d'une chose corporelle. La réservation de cette chose peut même être imposée au propriétaire de l'exemplaire de l'œuvre. Le droit d'exposition et le droit de propriété dite « corporelle » auraient exactement le même objet et confèreraient des prérogatives concurrentes à chaque titulaire. Dans ce cas, comme nous l'avons vu, l'un de ces droits ne peut recevoir l'appellation qui lui est donnée.

Puisque le droit intellectuel n'aurait pour objet qu'une chose immatérielle, le droit d'exposition ne peut entrer dans cette catégorie. Il n'y aurait donc rien à tirer de cette qualification qui, sous couvert d'un rapprochement du droit de propriété, reste finalement formatée par le droit de propriété et attachée à la nature des œuvres allographiques¹⁹⁵⁷. Tout

¹⁹⁵¹ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, p. 413 (admettant que la conception des droits intellectuels et celle de la propriété incorporelle sont « assez voisines ») et *Le droit subjectif*, *op. cit.*, pp. 190-191 ;

¹⁹⁵² PICARD E., *Le droit pur*, *op. cit.*, p. 101 ;

¹⁹⁵³ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 77-78 ;

¹⁹⁵⁴ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, pp. 444-446 et *Le droit subjectif*, *op. cit.*, pp. 192-194 ;

¹⁹⁵⁵ Voir également : DARRAS A., *op. cit.*, p. 25 et p. 33 ; PICARD E., « Embryologie juridique », *op. cit.*, pp. 573-574 et pp. 580-581 ;

¹⁹⁵⁶ LESUEUR J., *op. cit.*, pp. 101-157 ;

¹⁹⁵⁷ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 77-78 (« l'utilisation de l'objet sur lequel porte le droit réel ne [peut] jamais être qu'unique, dans un même moment, tandis que l'objet du droit intellectuel est susceptible d'une utilisation ubiquitaire, multitudinaire, dans le chef d'une multitude de personnes dispersées en une multitude de lieux ; exemple suffisant : une œuvre littéraire tirée à des milliers d'exemplaires. ») ; ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, p. 284 ;

juste retiendrons-nous qu'elle a particulièrement contribué à distinguer le droit d'auteur du droit de propriété corporelle. Inversement, la contradiction induite par le droit d'exposition supposerait d'admettre que le droit intellectuel puisse avoir pour objet une chose corporelle. Il n'y a alors plus rien qui le distingue du droit de propriété, ce qui rend sans objet la classification quadripartite des droits. Une fois encore, la solution serait d'admettre que l'objet du droit d'auteur n'est pas l'œuvre en elle-même mais sa communication au public. L'idée, qui fut proposé par certains auteurs, constitue tout l'intérêt de la théorie du droit intellectuel. Il nous appartiendra de démontrer qu'elle n'est nullement incompatible avec la qualification du droit d'auteur comme droit de propriété.

Enfin, l'assimilation au droit de propriété se comprend également par rapport aux caractères de ce dernier¹⁹⁵⁸. Ainsi, le fait de réserver de façon exclusive la jouissance d'une chose incorporelle évoque nécessairement un rapport de propriété. Bien entendu, celui-ci doit être conçu de façon large, et nécessite de redéfinir les choses incorporelles qui peuvent entrer dans son champ d'application. C'était là la difficulté qui a poussé à rechercher dans le droit intellectuel la qualification du droit d'auteur. La différence d'objet n'implique donc pas, *ipso facto*, une différence dans le rapport de droit entre la chose et la personne.

Au-delà de cet aspect, il convient encore d'examiner comment la théorie du droit intellectuel n'a fait qu'élaborer une nouvelle classification formelle des droits subjectifs, sans apport sur le fond. Cela produit *de facto* une assimilation au droit dualiste.

B. L'ASSIMILATION AU DROIT DUALISTE

441 - Le droit intellectuel, un droit double - Le caractère dualiste du droit d'auteur est parfois mis en évidence¹⁹⁵⁹, ce qui relativise immédiatement la portée d'une nouvelle classification des droits.

Certains auteurs ont préféré s'en tenir à cet acquis, mais leur conception pèche à nouveau par l'incapacité à réunir en une seule prérogative les intérêts matériels et les intérêts moraux. La conception de Kohler a ainsi pu être qualifiée de « droit double », anticipant la théorie dualiste¹⁹⁶⁰. Même en « réduisant » le droit d'auteur à un droit réel, Kohler ne conteste pas l'influence du droit dit « moral » sur l'exploitation de l'œuvre, fut-il un droit de la personnalité ordinaire. Par conséquent, c'est bien admettre qu'il existe deux droits différents intéressant l'auteur au devenir de son œuvre. La même remarque vaut pour la qualification de droit patrimonial à caractère personnel. L'intérêt de cette proposition est de maintenir les distinctions entre droits patrimoniaux et extrapatrimoniaux et droits réels, droits personnels et droits de la personnalité. Elle établit seulement une gradation au sein des droits patrimoniaux, certains d'entre eux ne pouvant être exercés que par une seule personne et mettant en cause

¹⁹⁵⁸ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 609 ;

¹⁹⁵⁹ STRICKLER Y., *ibid.* (« Les droits dits *intellectuels* ou de "propriété incorporelle" reposent sur une création de l'esprit, ce qui leur donne un fort accent extrapatrimonial; pourtant, ils aboutissent à la création d'œuvres qui sont dans le commerce juridique et sur lesquelles l'auteur exerce directement ses droits. ») ;

¹⁹⁶⁰ TROLLER A., *op. cit.*, p. 306 ;

des intérêts qui lui sont propres¹⁹⁶¹. Les critères de détermination de cette catégorie intermédiaire ne sont toutefois pas clairement établis par la doctrine¹⁹⁶².

Le droit d'auteur peut être considéré comme un droit patrimonial doté d'un caractère personnel influant sur son régime juridique¹⁹⁶³. Il y aurait ainsi intégration de l'élément moral dans le droit patrimonial¹⁹⁶⁴. L'avantage que semble présenter cette proposition est de révéler le caractère indissociable des intérêts matériels et moraux qui s'attachent à l'exploitation de l'œuvre. Ces affirmations peuvent être valables en matière d'exposition et d'œuvres graphiques et plastiques. En effet, on peut imaginer que le droit d'exposition soit un droit patrimonial à caractère personnel, au sens que son exercice (ou sa cession) revient seulement à l'auteur en fonction d'une appréciation personnelle dont il est le seul maître. Le caractère de droit patrimonial est acquis par sa capacité à être évalué de façon pécuniaire ; le caractère de droit réel se vérifie du fait qu'il existe bien un pouvoir conféré à une personne sur une chose, qu'il s'agisse de l'œuvre ou de sa communication ; le caractère personnel tient à l'attachement de l'œuvre à son auteur, qui peut seul apprécier et autoriser sa communication au public.

Mais cette qualification comporte encore des limites qui remettent en cause la pertinence du schéma proposé. En effet, il n'y a qu'une fausse intégration de l'élément moral car elle ne concerne que l'exercice du droit patrimonial de l'auteur et ignore les aspects purement moraux qui peuvent être mis en cause par la communication de l'œuvre. Le caractère personnel, qui ne vaudrait que par l'article 1166 du Code civil¹⁹⁶⁵, corroboré en cela par la loi du 11 mars 1957, serait incontestable. Mais cela ne signifie pas encore qu'il y ait une réelle intégration des intérêts moraux dans le droit patrimonial. Du moins, celle-ci reste à prouver et elle ne pourra l'être tant que l'on distingue le droit moral du droit patrimonial. On se rapproche encore de la théorie dualiste, puisque ces deux prérogatives pourraient être exercées de façon séparée. La divulgation de l'œuvre n'emporterait nullement sa patrimonialisation ; de même, le fait qu'elle soit communiquée au public ne signifierait pas

¹⁹⁶¹ BLONDEL P., *op. cit.*, p. 2 (les droits patrimoniaux à caractère personnel « se distinguent des droits extra-patrimoniaux parce qu'ils sont, eux, susceptibles d'une évaluation pécuniaire. Ils s'en rapprochent parce que leur exercice suppose de la part des titulaires de ces droits une appréciation toute personnelle qu'ils sont en principe les seuls à pouvoir faire. C'est donc une autre manifestation en faveur de la personnalité de l'individu. [...] Les droits patrimoniaux à caractère personnel forment donc une catégorie intermédiaire, à mi-chemin entre les droits patrimoniaux à caractère économique pur comme le droit de propriété, et les droits extra-patrimoniaux. ») ;

¹⁹⁶² CACHIA M., *op. cit.*, pp. 268-270 ;

¹⁹⁶³ NERSON R., *op. cit.*, p. 11 ; voir également : CACHIA M., *op. cit.*, pp. 291-293 et pp. 298-299 (qui se révèle finalement partisan de la théorie dualiste) ;

¹⁹⁶⁴ NERSON R., *ibid.* (« Ce sont des droits évaluables pécuniairement, mais un intérêt moral, méritant considération, apparaît comme lié à leur exercice. L'existence de cet intérêt moral, que la loi veut ménager, influence leur régime juridique. ») ; voir également : AUDIER J., *op. cit.*, pp. 76-77 (« Les droits patrimoniaux des auteurs servent principalement la réalisation de leurs intérêts matériels. Mais cette garantie ne peut jouer dans le mépris de leurs intérêts moraux, d'autant que les auteurs n'ont jamais d'intérêts purement matériels. ») ;

¹⁹⁶⁵ Voir toutefois : BLONDEL P., *op. cit.*, p. 3 ; CACHIA M., *op. cit.*, p. 270 (estimant qu'il s'agit de « tous les droits à l'égard desquels la considération de la personne intervient à un titre quelconque », catégorie plus large que celle des droits de l'article 1166 du Code civil, droits dont l'exercice seul est personnel) ;

nécessairement que son auteur ait la volonté de la divulguer¹⁹⁶⁶. Pourquoi alors distinguer le droit moral et le droit patrimonial tout en reconnaissant à celui-ci un caractère personnel ? Si ce dernier tient à l'appréciation que peut seul porter l'auteur quant à son exercice, il conviendrait d'en définir précisément le contenu. Un tel exercice ramène inévitablement au droit moral, qu'il s'agisse de la divulgation, de la paternité ou du respect de l'œuvre. L'exercice du droit patrimonial, pris dans son sens primaire de « droit d'exploitation », reste dépendant de considérations d'ordre moral. Il n'y a donc pas à les distinguer.

Ces propositions ne comportent donc guère d'innovation et s'avèrent impropres pour le droit d'exposition. On salue la démarche qui a consisté à révéler le caractère personnel du droit patrimonial mais on déplore qu'elle soit restée bornée par la distinction classique de ce droit et des droits extrapatrimoniaux.

§ 3. L'INTÉRÊT DU DROIT INTELLECTUEL POUR LE DROIT D'EXPOSITION

442 - L'intérêt d'une nouvelle démarche - Malgré ses défauts, la notion de droit intellectuel constitue un apport essentiel pour la définition du droit d'exposition.

Nous rappellerons tout d'abord qu'elle a été élaborée à une époque où la distinction des droits de propriété était réclamée unanimement par la doctrine, ce qui déboucha sur la loi du 9 avril 1910. La conceptualisation de l'œuvre immatérielle aura aussi un impact déterminant sur la doctrine¹⁹⁶⁷. Il faut également rappeler que des partisans de cette théorie ont fort justement défendu l'existence du droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques¹⁹⁶⁸. La nature de ces œuvres les rendrait pourtant hors de portée du droit intellectuel. Mais la contradiction a également été vaincue¹⁹⁶⁹, comme pour la théorie de la personnalité.

Mais l'intérêt théorique le plus important provient de la démarche suivie par cette doctrine. Celle-ci est partagée par l'ensemble des courants que nous avons évoqués, y compris celui du droit sur un bien immatériel ou du droit de clientèle. Cet intérêt est de s'être attaché à la définition d'un objet distinct de la personne et de la chose corporelle. Certes, nous récusons la notion d'œuvre immatérielle ; du moins, nous contestons son caractère absolu car il existe

¹⁹⁶⁶ AUDIER J., *op. cit.*, pp. 80-86 ;

¹⁹⁶⁷ RECHT P., *op. cit.*, p. 72 (« Le service éminent rendu par Picard à la cause du droit d'auteur est [...] d'en avoir bien précisé l'objet, d'avoir dissocié l'œuvre et le support. ») ;

¹⁹⁶⁸ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, pp. 429-430 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 94 ; dans une moindre mesure : ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *op. cit.*, pp. 25-26 ; PICARD E., « Embryologie juridique », *op. cit.*, pp. 583-584 ;

¹⁹⁶⁹ DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, p. 415 ; DARRAS A., *op. cit.*, p. 51 et p. 129 (s'agissant des œuvres architecturales) ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 69 (« Il est vrai qu'il faut un manuscrit, un tableau, une statue une partition de musique, un plan, un dessin de fabrique,... pour matérialiser la conception de l'écrivain, du peintre, du sculpteur, du compositeur de musique, de l'architecte, de l'industriel. Mais ce n'est ni sur ce manuscrit, ni sur ce tableau, cette statue, cette partition, ce plan, ce dessin que les droits intellectuels s'exercent comme tels. ») ;

des œuvres purement matérielles. Mais c'est surtout le fait d'avoir recherché l'objet du droit dans la valeur de communication de l'œuvre qui doit retenir notre attention. En effet, cette recherche préfigure l'évolution vers la notion moderne du bien, où la valeur économique occupe une place considérable. Certains auteurs se sont ainsi démarqués du courant en affirmant que le droit de l'auteur est « *un droit distinct et objectif d'appropriation sur les résultats immatériels de son travail intellectuel et conséquemment sur les fruits que l'exploitation matérielle de ses idées, découvertes ou réalisations esthétiques est susceptible de produire* » (c'est nous qui soulignons)¹⁹⁷⁰. Les droits de clientèle de Roubier ou encore le droit sur des biens immatériels de Kohler entrent dans cette catégorie.

Comme nous l'avons vu, il peut leur être reproché de négliger les intérêts moraux. Mais le fait de s'attacher à la valeur économique que procure l'œuvre contient selon nous une part de vérité. Le droit d'auteur est un droit de communication publique. C'est cette communication qui est la finalité de la création et qui sert de média à l'œuvre de l'esprit. Elle peut recourir à des formes très variées, l'essentiel étant que l'auteur en est la maîtrise.

L'intérêt est grand pour les œuvres graphiques et plastiques, puisqu'il permet d'intégrer la corporalité sous l'angle des valeurs qu'elle est susceptible de procurer à l'auteur. Celles-ci peuvent provenir autant de l'exploitation publique de l'œuvre que de sa vente. Comme l'affirme Monsieur le Professeur Gautier, le droit de disposer du ou des exemplaires corporels de l'œuvre est un droit d'auteur¹⁹⁷¹ ; il s'agit même du premier droit qui lui fut reconnu. Le droit de reproduction n'en est qu'une application car certaines créations ne peuvent être publiquement diffusées que par la multiplication des exemplaires. Le transfert du droit de propriété sur ces objets ne viole nullement l'exclusivité que conserve l'auteur sur le droit de les communiquer. D'autres créations nécessitent une mise en contact directe avec le public, comme la retransmission télévisuelle, la représentation dramatique ou l'exposition. Un principe de neutralité doit s'appliquer à ces différents procédés qui peuvent tous être rangés sous une dénomination commune : la communication publique de l'œuvre.

Ce sont ces éléments que plusieurs auteurs avaient aperçus à travers la notion de droit intellectuel. L'emploi de l'adjectif *intellectuel* se justifie par l'origine et le fondement du droit. Mais la valeur *immatérielle* du droit tient en son intérêt économique, similaire à celui d'autres valeurs telles le fonds de commerce. Cet intérêt provient des actes d'exploitation matérielle de l'œuvre, quelle que soit leur nature¹⁹⁷². Ces actes peuvent être « physiquement »

¹⁹⁷⁰ ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F., *op. cit.*, pp. 36-37 ;

¹⁹⁷¹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 28-29 ; *contra.* : ROUBIER P., « Droits intellectuels ou droits de clientèle », *op. cit.*, p. 270 ;

¹⁹⁷² DABIN J., « Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *op. cit.*, pp. 429-430 ; DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 69-70 (bien que considérant l'œuvre comme l'objet du droit intellectuel : « Ce que réclame l'auteur, ce n'est pas la libre disposition du produit créé par son travail, c'est que personne n'ait le droit de reproduire son œuvre sans son autorisation ; c'est que la loi lui garantisse tous les profits de gloire et d'argent que sa conception intellectuelle comporte [...] C'est dans le respect de cette conception, dans la faculté de pouvoir seul l'exercer, la communiquer ou ne pas la communiquer au public, dans l'aptitude au bénéfice exclusif des profits de toute nature, honorifiques ou pécuniaires qu'elle comporte, que consiste le profit, l'émolument du droit d'auteur. ») et pp. 131-132 (s'agissant de la conception de Kohler) ;

intangibles mais ils peuvent aussi recourir à la mobilisation d'une chose corporelle. Ainsi l'affirme le Professeur Audier, partisan de la conception dualiste du droit d'auteur : « *Le monopole d'exploitation est essentiel pour l'écrivain ou le compositeur. La propriété de l'objet matériel et le droit de suite importent plus au peintre et au sculpteur* »¹⁹⁷³. Certes, on peut reprocher à cette affirmation l'ambiguïté de l'expression « propriété de l'objet matériel ». Mais il peut être opportun de la corriger et considérer qu'il s'agit, non pas de « la », mais d'« une » propriété de l'objet matériel.

Il n'y a donc pas à rechercher une quelconque immatérialité dans l'œuvre ou dans l'acte de communication. Les auteurs ayant défendu cette conception étaient peut-être trop orthodoxes pour admettre qu'un droit subjectif puisse porter sur une chose *physiquement* immatérielle. Leur conception est pleinement confirmée par le droit d'exposition, qu'il s'agisse de son objet ou de sa substance. L'un comme l'autre procède d'une chose ou d'un acte matériels. Kohler l'avait parfaitement perçu en affirmant que les biens immatériels « *présentent un caractère suffisant de réalité ; ils sont aussi réels que toutes les forces, toutes les énergies qui animent la nature ou la vie ; ils fluent dans le mouvement social comme un fleuve vivifiant, et leur action bienfaisante, matérielle, est ressentie dans les nécessités réelles tant de la masse que de l'individu* »¹⁹⁷⁴.

443 - L'interdépendance des intérêts moraux et économiques - Quant aux intérêts moraux, la contradiction suscitée entre ces différents auteurs, spécialement Kohler et De Borchgrave¹⁹⁷⁵, a permis d'en rappeler l'importance.

L'un comme l'autre ne les excluaient pas. Simplement, là où Kohler affirmait que le droit moral était un droit de la personnalité distinct du droit sur un bien immatériel, De Borchgrave fusionnait les dimensions morales et pécuniaires au sein du droit intellectuel. Selon lui, l'auteur a bien un intérêt à faire respecter son œuvre ; mais cet intérêt n'est pas distinct de l'intérêt pécuniaire que procure l'exploitation de celle-ci. Ces deux éléments sont mis en cause conjointement à chaque communication de l'œuvre. La même assimilation peut être constatée dans les propositions plus modernes relatives aux droits patrimoniaux à caractère personnel et aux droits mixtes incorporels. La « mixité » du droit d'auteur caractérise l'interdépendance des intérêts moraux et des intérêts matériels. Ce caractère n'est nullement incompatible avec ceux du droit de propriété, sans qu'il soit besoin d'en tirer une quelconque propriété « spéciale » ou « aménagée ».

Tous ces éléments seront repris par la conception dualiste du droit d'auteur, qui présente l'avantage de synthétiser les différents intérêts de l'auteur sans bouleverser la classification traditionnelle.

¹⁹⁷³ AUDIER J., *op. cit.*, p. 72 (évoquant également l'existence de « droits patrimoniaux corporels et incorporels de l'auteur ») ;

¹⁹⁷⁴ KOHLER J., *Forschungen aus dem Patentrecht*, 1888, rapporté par DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, p. 116 et RECHT P., *op. cit.*, p. 78 ;

¹⁹⁷⁵ DE BORCHGRAVE J., *op. cit.*, pp. 122-136 ;

SECTION 3 - LE DROIT D'EXPOSITION ET LA CONCEPTION DUALISTE DU DROIT D'AUTEUR

444 - Le courant majoritaire de la doctrine française - La conception dualiste du droit d'auteur est considérée comme le courant majoritaire de la doctrine française.

Défendue depuis le début du vingtième siècle par une partie toujours plus grande de la doctrine¹⁹⁷⁶, elle jouit de l'influence illustre de Desbois, qui en fut le plus grand penseur dès avant la loi du 11 mars 1957¹⁹⁷⁷. Celle-ci n'en serait d'ailleurs qu'une fidèle consécration dans le droit positif français¹⁹⁷⁸, malgré les critiques formelles que l'on peut adresser à ses dispositions, qui consacrent *un droit* de propriété incorporelle doté de *plusieurs attributs* d'ordre patrimonial et moral¹⁹⁷⁹. Elle a été reprise dans une certaine mesure par Savatier¹⁹⁸⁰, puis par Colombet¹⁹⁸¹, Françon¹⁹⁸², Linant de Bellefonds¹⁹⁸³, et reste maintenue à l'heure actuelle par un grand nombre d'auteurs tels les Professeurs Caron, Gautier, Lucas, Pollaud-Dulian, Sirinelli, Vivant et Bruguière¹⁹⁸⁴. Cette assimilation hâtive ne préjuge en rien des divergences qui peuvent opposer ces spécialistes de la matière. Ainsi la prééminence supposée du droit moral sur le droit patrimonial¹⁹⁸⁵ n'est-elle pas partagée par tous. Certains

¹⁹⁷⁶ Voir notamment : BALLETT A., *op. cit.*, pp. 27-33 ; BRY G., *op. cit.*, 3^{ème} éd., pp. 618-629 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 259-273 ; MASSE P., *op. cit.*, pp. 34-40 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 57-62 ; NERSON R., *op. cit.*, pp. 255-259 ; OLAGNIER P., *op. cit.*, T. I, pp. 46-59 ; PARES P., « La conception française du droit d'auteur », *RIDA*, n° 2, janvier 1954, pp. 3-15 ; PERUSSAUX A., *op. cit.*, pp. 1-14 ; POTU E., « Le droit moral de l'auteur sur son œuvre », *Annales de droit commercial*, 1909, pp. 211-224 ; SILZ E., « La notion juridique de droit moral de l'auteur – Son fondement – Ses limites », *RTD-Civ.*, 1933, pp. 331-424 (spéc. pp. 394-424) ;

¹⁹⁷⁷ DESBOIS H., *Le droit d'auteur – Droit français, Convention de Berne révisée*, Dalloz, Paris, 1950, pp. 264-265 et *La propriété littéraire et artistique*, Armand Colin, Paris, 1953, pp. 55-64 ;

¹⁹⁷⁸ BOUTET M., *op. cit.*, p. 17 ; DESBOIS H., « La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *D.*, 1957, Chronique n° XXVIII, pp. 167-169 et *Le Droit d'Auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 245-246 ; TOURNIER A., *op. cit.*, pp. 83-85 ; voir également : RECHT P., *op. cit.*, pp. 125-126 (attribuant quasiment la paternité de la loi à Desbois) ; SAVATIER R., « Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *JCP*, 1957, I, 1398, § 36 (relativisant la portée de la loi sur ce point) et § 51 ; voir également : POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 45 ;

¹⁹⁷⁹ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, pp. 104-108 ;

¹⁹⁸⁰ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres – Les travaux des muses dans les balances de la justice*, LGDJ, Paris, 1953, pp. 11-28 ;

¹⁹⁸¹ Voir notamment : COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, p. 101 ; voir également : LE TARNEC A., *op. cit.*, pp. 9-13 ;

¹⁹⁸² Voir notamment : FRANÇON A., *Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle*, Maîtrise, 1988-1989, Les cours de Droit, Paris, pp. 219-228 ;

¹⁹⁸³ LINANT DE BELLEFONDS X., *Droits d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 4-5 ;

¹⁹⁸⁴ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *op. cit.*, p. 185 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 31 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 35-38 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 368-369 ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 54-94 ; voir également : TAFFOREAU P., *Droit de la propriété intellectuelle*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, pp. 99-204 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *Droit d'auteur*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, pp. 35-36 ;

¹⁹⁸⁵ DESBOIS H., « Les droits d'auteur : aspects essentiels de la jurisprudence française », in *Le droit privé français au milieu du XXème siècle – Etudes offertes à Georges Ripert*, TII, LGDJ, Paris, 1950, p. 70, « Le droit moral », *RIDA*, n° 19, avril 1958, p. 121 et *Le droit d'auteur en France*, *op. cit.*, pp. 246-247 et p. 421 ;

estiment que l'exercice du droit de divulgation fait naître le droit patrimonial¹⁹⁸⁶, alors que d'autres pensent au contraire que ce dernier préexiste à la divulgation¹⁹⁸⁷. De même en est-il pour le contenu du droit moral, droit spécifique pour les uns, droit de la personnalité ordinaire pour les autres¹⁹⁸⁸.

Enfin, les dénominations utilisées par les partisans de cette doctrine n'en reflètent pas nécessairement le contenu et troublent son homogénéité. Ainsi le terme « propriété » est-il employé avec plus ou moins de conviction et de certitude, sans que soient vérifiés la substance et les caractères du droit de propriété. L'expression « droit d'auteur », à connotation unitaire et personnaliste, n'est pas non plus déterminante quant à la nature et au régime du droit en cause. De manière générale, le droit d'auteur est rapproché des droits réels sans y être totalement assimilé, essentiellement en raison du droit moral et des limitations que subit le monopole d'exploitation¹⁹⁸⁹. Il serait ainsi « *un droit de propriété spécifique, panaché d'éléments atypiques normalement étrangers au modèle propriétaire* »¹⁹⁹⁰.

Les dualistes partagent des éléments avec les autres courants, qu'il s'agisse du caractère personnel de la création, de l'immatérialité de l'œuvre de l'esprit ou de la mixité des intérêts de l'auteur. Pour les mêmes raisons que nous avons évoquées, cette conception se révèle inadaptée pour le droit d'exposition (§ 1). Elle l'est également au niveau du contenu de la théorie dualiste, qui distingue les prérogatives de l'auteur sans remettre en cause la classification traditionnelle des droits subjectifs. Or, on ne voit pas pourquoi ces prérogatives devraient être distinguées dès lors que leur exercice sera simultané (§ 2). L'intérêt de cette théorie subsiste dans la dualité des intérêts qui peuvent être mis en cause lors de l'exposition

voir également : BOUTET M., *ibid.* ; COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins, ibid.* ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination, op. cit.*, pp. 151-156 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 138-139 ; ROUSSELET M., « Le droit moral de l'auteur » - (Communication faite à l'Académie des Sciences Morales et Politiques le 26 février 1962), *RIDA*, n° 35, avril 1962, pp. 17-19 ; RUBELLIN-DEVICHI J., *op. cit.*, p. 555 (« La loi du 11 mars 1957 a, sans conteste, consacré la suprématie du droit moral de l'auteur et sa prééminence sur les droits patrimoniaux. ») ;

¹⁹⁸⁶ DESBOIS H., « Le droit moral », *op. cit.*, p. 125 et *Le droit d'auteur en France, op. cit.*, p. 428 (avant la divulgation par l'auteur, l'œuvre « fait partie intégrante de sa personnalité, et par conséquent répugne à toute emprise de la patrimonialité. ») ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins, op. cit.*, p. 198 ; COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins, op. cit.*, p. 107 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique, 6^{ème} éd., op. cit.*, p. 32 ; POLLAUD-DULIAN, *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 441 ;

¹⁹⁸⁷ MAZEAUD H., « Le droit moral des artistes sur leurs œuvres et son incidence (à propos de l'arrêt de la Cour d'Orléans rendu dans l'affaire Pierre Bonnard) », *D.*, 1959, Chronique n° XXI, pp. 137-138 ; voir également : LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 351 et 357 ;

¹⁹⁸⁸ Droit spécifique : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins, op. cit.*, p. 191 (« tous les droits de la personnalité ont pour objet la personne. Ce n'est pas le cas du droit moral qui est attaché à une œuvre, bien meuble incorporel, tout en protégeant la personne telle qu'elle s'est exprimée dans la création. ») ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 341-342 ; LUCAS-SCHOELTTER A., *op. cit.*, pp. 240-242 ; POLLAUD-DULIAN F., « Droit moral et droits de la personnalité », *op. cit.*, §§ 12-17, et *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 376 ; Droit ordinaire : GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique, 7^{ème} éd., op. cit.*, p. 205 ; voir également, pour un aperçu de ce débat dans la doctrine suisse : TROLLER A., *op. cit.*, pp. 307-309 ;

¹⁹⁸⁹ SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique, 2^{ème} éd., op. cit.*, pp. 1-2 ;

¹⁹⁹⁰ VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 36 ;

de l'œuvre, ce qui a parfaitement été reconnu par la jurisprudence. Mais c'est peut-être le traitement spécifique réservé aux œuvres graphiques et plastiques par les partisans de cette théorie qui doit retenir l'attention, car il révèle une prise de conscience implicite de la spécificité de la *propriété artistique* (§ 3).

§ 1. LE FONDEMENT DE LA CONCEPTION DUALISTE : LA DISTINCTION DES INTÉRÊTS DE L'AUTEUR ATTACHÉS À L'ŒUVRE DE L'ESPRIT

445 - Unité conceptuelle, pluralité d'intérêts - Sous couvert d'une « unité conceptuelle » du droit d'auteur¹⁹⁹¹, les partisans de la théorie dualiste distinguent une pluralité d'intérêts bien distincts mais non dénués de liens étroits¹⁹⁹². C'est ce qui explique que cette théorie soit considérée comme intermédiaire entre la conception personnaliste du droit d'auteur et la conception propriétaire, qui ignore (pour partie) le droit moral¹⁹⁹³. Ceux-ci sont classés en deux catégories : des intérêts moraux, tenant au respect de la personnalité de l'auteur dont l'œuvre est empreinte ; des intérêts matériels, tenant à l'exploitation de l'œuvre considérée comme un bien incorporel (A). Ces intérêts ont trait à la sauvegarde et l'exploitation de l'œuvre de l'esprit, entendue comme un bien incorporel (B).

A. LA DUALITÉ DES INTÉRÊTS DE L'AUTEUR

446 - Un personnalisme atténué - La théorie dualiste emprunte à la conception personnaliste un fondement essentiel du droit d'auteur : l'expression d'une personnalité à travers l'œuvre, entendue comme l'originalité de celle-ci¹⁹⁹⁴.

L'idée que celle-ci prolonge la personnalité de son créateur est ainsi nettement reprise et constitue même le fondement principal du droit d'auteur selon les dualistes¹⁹⁹⁵. En tant que

¹⁹⁹¹ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *op. cit.*, p. 185 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 31 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 37-38 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 43 ;

¹⁹⁹² DIETZ A., « Mutations du droit d'auteur – Changement de paradigme en matière de droit d'auteur », *RIDA*, n° 138, octobre 1988, p. 25 (« la personne de l'auteur en tant que créateur de l'œuvre n'est pas absorbée par sa qualité de "propriétaire du manuscrit", mais se prolonge par la multiplicité de ses intérêts dans le concept même de droit d'auteur. ») ;

¹⁹⁹³ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 35 ;

¹⁹⁹⁴ DESBOIS H., « Les droits d'auteur : aspects essentiels de la jurisprudence française », *op. cit.*, p. 63 et *Le droit d'auteur en France*, *op. cit.*, p. 421 (« l'œuvre porte l'expression d'une personnalité, d'un idéal, des sentiments et des pensées de celui qui s'est efforcé d'y mettre le meilleur de lui-même. ») ; NERSON R., *op. cit.*, p. 239 ; SILZ E., *op. cit.*, p. 331 ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 65-67 ; COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, p. 102 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 48 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 71-87 ; POLLAUD-DULIAN F., « Le droit moral en France, à travers la jurisprudence récente », *op. cit.*, p. 127 et *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 99 ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 54 ; STROMHOLM S., *Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave*, *op. cit.*, T. II 1., pp. 11-12 et pp. 70-71 ; TAFFOREAU P., *op. cit.*, p. 59 ;

tel, l'auteur a un droit à faire respecter l'intégrité et la paternité de son œuvre, qui n'est qu'une partie de lui-même. Il a également le pouvoir de décider la communication de son œuvre et les conditions dans lesquelles elle va être opérée. A l'instar des autres droits de la personnalité, ces intérêts peuvent être rattachés à une seule et unique notion : l'intangibilité de la personne humaine¹⁹⁹⁶. Les partisans de la théorie dualiste rejettent toutefois l'absolutisme des personnalistes. En effet, ils considèrent l'œuvre comme un bien détaché de la personne de l'auteur, lequel peut procéder à son exploitation pécuniaire¹⁹⁹⁷. De ce fait, un monopole d'exploitation apparaît de façon autonome et distincte des intérêts intellectuels et moraux qui sont attachés à l'œuvre. Même si la majorité des auteurs estiment que ces derniers priment sur l'aspect pécuniaire de la communication de l'œuvre, c'est une coexistence totale des deux séries d'intérêts qui est proclamée.

Ce dualisme fut également reconnu par certains partisans du droit intellectuel. Comme on l'a vu, la théorie de Kohler fut qualifiée de « droit double ». Mais le contenu de la conception dualiste est bien différent de celui-ci, ce pourquoi on ne saurait y voir une assimilation des deux courants. En effet, là où le droit intellectuel se distingue du droit moral, considéré comme un droit de la personnalité « hors » du champ du droit d'auteur, la théorie dualiste insère les deux dimensions, morale et patrimoniale, au sein de celui-ci. La subtilité de cette opposition est discutable, ce pourquoi nous ne souscrivons ni à l'une ni à l'autre théorie.

Comme nous l'avons relevé, les partisans de la conception dualiste entretiennent un rapport troublant avec la qualification de droit de propriété. La plupart des auteurs ne contestent pas l'emploi du terme « propriété » pour qualifier le droit d'auteur. La loi du 11 mars 1957 comme le Code de la propriété intellectuelle l'emploient explicitement. Ce mot fonderait l'unité conceptuelle du droit d'auteur. Les dualistes se contentent de mentionner que le terme ne doit pas être entendu au sens de l'article 544 du Code civil, mais dans un sens différent. Celui-ci serait à la fois plus général, à travers la force symbolique qu'en représente l'emploi et que confère son opposabilité *erga omnes*, et plus spécifique, du fait des « altérations » que subit le droit d'auteur par rapport à son modèle¹⁹⁹⁸. Dans sa substance,

¹⁹⁹⁵ POLLAUD-DULIAN F., « Droit moral et droits de la personnalité », *op. cit.*, § 2 (le droit d'auteur est « est, comme son nom l'indique, d'abord le droit de l'auteur, et non le droit de l'œuvre comme valeur économique. Sa spécificité réside dans l'analyse de la création, d'où découle la reconnaissance du rapport personnaliste, intime, qui unit l'auteur à sa création. ») ;

¹⁹⁹⁶ SILZ E., *op. cit.*, pp. 334-335 ;

¹⁹⁹⁷ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France, op. cit.*, pp. 236-237 ; voir également : DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 76-78 (« dès que la conception est matérialisée, même sous la forme inachevée d'une esquisse ou d'une ébauche, elle acquiert une existence propre et, se séparant des facultés personnelles qui lui ont donné naissance, n'est plus partie intégrante de la personnalité de l'artiste. ») et p. 81 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, p. 43 ;

¹⁹⁹⁸ ESCARRA J., « Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », *op. cit.*, p. 7 (« En fait, propriété est commode, rien de plus, mais tous les juristes savent parfaitement qu'il s'agit d'une propriété d'un caractère particulier, dont le siège est dans cette pénombre qui règne entre les droits réels et les droits personnels, propriété comportant, à côté des attributs d'ordre patrimonial, des attributs d'ordre intellectuel et moral, les uns et les autres déterminés par la loi. ») ; LE TARNEC A., *op. cit.*, pp. 12-13 ; SAVATIER R., *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 2^{ème} série – L'universalisme renouvelé des disciplines juridiques*, Dalloz, Paris, 1959, pp. 295-296 ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins, op. cit.*, pp. 224-225 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd.,

l'idée rappelle la formule énigmatique de Le Chapelier, pour qui le droit d'auteur est « une propriété d'un genre différent ». Cela pose la difficile question du rapport entre le droit commun de la propriété et la propriété littéraire et artistique¹⁹⁹⁹.

La conception dualiste comporte pourtant des limites qui interdiraient l'emploi du terme pour qualifier le droit d'auteur. Cette importante question ne doit pourtant pas être négligée et représente l'intérêt principal de la doctrine dualiste.

B. L'ŒUVRE DE L'ESPRIT COMME BIEN INCORPOREL DISTINCT DU SUPPORT MATÉRIEL

447 - L'œuvre, entité immatérielle - Par-delà la dualité des intérêts, les partisans du droit double considèrent l'œuvre comme un bien incorporel distinct du support matériel²⁰⁰⁰. Elle entrerait ainsi dans la catégorie des meubles incorporels par détermination de la loi, au sens de l'article 529 du Code civil²⁰⁰¹.

Cette conclusion est bien sûr tirée de l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle, qui distingue les droits de propriété corporelle et incorporelle. L'œuvre serait l'objet naturel du droit de l'auteur. Nous retrouvons là un trait commun aux personalistes et aux intellectualistes. Le caractère personnel de l'œuvre induit un intérêt purement moral qui ne saurait prendre la forme d'un bien corporel²⁰⁰². C'est ce qui expliquerait pour certains la prééminence du droit moral. L'œuvre de l'esprit est considérée comme une entité immatérielle et impalpable, à la fois émanation de la personnalité et bien susceptible d'appropriation²⁰⁰³. De là découle la capacité d'exploiter l'œuvre qui est reconnue à l'auteur,

op. cit., pp. 30-31 ; LINANT DE BELLEFONDS X., *Droits d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 142-143 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 26-28 ; POLLAUD-DULLIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 37-38 ;

¹⁹⁹⁹ Sur cette question : CARON C., « Du droit des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *JCP-G*, 22 septembre 2004, pp. 1623-1626 ; POLLAUD-DULIAN F., « Le patrimoine et les biens qui le composent », in PERINET-MARQUET H. (Dir.) *Propositions de l'Association Henri Capitant pour une réforme du droit des biens*, Litec, Paris, 2009, pp. 17-20 ; SIMLER C., *Droit d'auteur et droit commun des biens*, Litec, Paris, 2010, 513p. ; de façon plus générale : BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 215 ;

²⁰⁰⁰ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 234-236 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 135 et p. 189 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 358-362 et p. 462 ; voir également : DESURMONT T., *op. cit.*, p. 16 ; TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *op. cit.*, p. 11 ;

²⁰⁰¹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, p. 30, p. 292 et p. 318 (« Dans une optique philosophique, on peut évoquer la différence entre "le corps" et "l'âme". ») ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 38 ;

²⁰⁰² DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 428-429 (« L'exercice du droit moral de divulgation ouvre l'accès du patrimoine à l'œuvre ; sans doute, celle-ci ne pourra ultérieurement être assimilée à un bien matériel, puisque la création, comme telle, demeure liée à la personnalité du créateur. ») ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *op. cit.*, p. 191 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, p. 51 ;

²⁰⁰³ JOUVET-DELAGE C., *op. cit.*, p. 253 ; TOURNIER A., *op. cit.*, p. 3 (« L'œuvre de l'esprit, fruit d'une pensée créatrice, ne se distingue pas de cette pensée, mais lui est identique. Sa consistance, purement immatérielle, ne renferme aucun élément qui soit subjectif, propre à la personne même de l'auteur. A son

expression de son intérêt pécuniaire. L'idée est défendue alors même que la loi exige une concrétisation minimale pour assurer la protection de l'œuvre. Les partisans de la conception dualiste affirment ainsi que le droit d'auteur est un droit sur la mise en forme de la création. La nature des œuvres graphiques et plastiques devrait logiquement conduire à affirmer que le droit d'auteur s'exprime sur la matière constituant l'œuvre. Les dualistes distinguent toutefois le support matériel porteur de cette forme de l'œuvre qu'elle communique au public²⁰⁰⁴. Cette distinction serait la base de l'opposition entre les droits de propriété corporelle et incorporelle consacrée par la loi²⁰⁰⁵. Elle procède en vérité d'une confusion entre le droit et son objet²⁰⁰⁶, la dualité des droits poussant à rechercher deux objets bien distincts.

L'incohérence de cette conception en matière d'œuvres graphiques et plastiques a déjà été exposée lors de l'étude des autres courants de la doctrine. Le raisonnement est une fois de plus établi sur la base de la *propriété littéraire*. Il pouvait être étendu sans difficultés à la *propriété artistique* en matière de reproduction, puisque l'image de l'œuvre peut être distinguée de son support. Mais il est encore impossible à maintenir en matière d'exposition, tout simplement parce que celle-ci implique la communication d'une matière constitutive de l'œuvre²⁰⁰⁷. Malgré toutes les évolutions de la doctrine, la contradiction demeure entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*. Cette dernière ne parvient pas à intégrer le paradigme du droit d'auteur calqué sur la première.

C'est ce qui explique que la doctrine dualiste réserve un sort particulier à ces œuvres, ce que déplorent certains auteurs, tel le Professeur Gautier²⁰⁰⁸. Nous consacrons de plus amples développements à cette question au titre de l'intérêt de la doctrine dualiste. Ce paradoxe sera également étudié lors de l'analyse de la conception propriétaire, car c'est là qu'il apparaît de la façon la plus éclatante.

De la dualité des intérêts, les partisans de la théorie dualiste déduisent l'existence de deux droits dont l'auteur est titulaire.

propos, sujet et objet se confondent. Ce n'est donc qu'en vertu d'une opération abstraite de dédoublement que l'on peut parler de propriété de l'auteur sur son œuvre. C'est alors simplement dire que l'auteur est propriétaire de sa pensée. » ;

²⁰⁰⁴ DESURMONT T., *op. cit.*, p. 17 (« Une gravure, une sculpture, une peinture ne sont pas des objets mobiliers ordinaires. Car l'art s'est incorporé à la matière et l'objet corporel qui en a reçu l'empreinte devient le support de la création artistique qui est l'objet des droits de propriété incorporelle. ») ;

²⁰⁰⁵ DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 17-19 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 317-329 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 462 (« Le Code de la Propriété intellectuelle, comme son nom l'indique, ne régit que les droits sur l'œuvre, c'est-à-dire des prérogatives qui ont un objet immatériel ») ;

²⁰⁰⁶ Pour un exemple de cette confusion, voir : COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 176-177 (s'agissant de l'état du droit antérieur à la loi du 11 mars 1957 et des arrêts *Lecoq* et *Jamin c./ Canal*, Colombet assimile la mise en commun du « droit d'exploiter les produits d'une œuvre littéraire ou artistique » à celle de l'œuvre elle-même, sous la réserve paradoxale du droit moral) ;

²⁰⁰⁷ Voir pourtant : Concl. GEGOUT sous T. Civ. Seine, 10 juillet 1946, *S.*, 1947, II, pp. 3-7 (spéc. p. 4 : « La matérialité de l'objet n'est qu'une façade derrière laquelle ne doit pas disparaître la personnalité de l'auteur. ») ;

²⁰⁰⁸ GAUTIER P.-Y., « L'art et le droit naturel », *op. cit.*, pp. 207-218 et *Propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, pp. 32-33 ;

§ 2. LE CONTENU DE LA CONCEPTION DUALISTE : LA DISTINCTION DES DROITS DE L'AUTEUR

448 - En dépit de l'unité affirmée du droit d'auteur, la conception dualiste distingue deux droits bien différents : le droit moral et le droit patrimonial (A). Le droit d'exposition peut certainement recevoir l'une comme l'autre de ces qualifications. On peut néanmoins s'interroger sur la pertinence de cette distinction (B).

A. LA DUALITÉ DES DROITS DE L'AUTEUR

449 - Dualité des intérêts, dualité des droits - Deux droits coexistent au profit de l'auteur selon les dualistes : le droit moral et le droit patrimonial²⁰⁰⁹.

Le premier est un droit de la personnalité²⁰¹⁰. On retrouve l'influence de la conception personnaliste, avec le lien intime qui unit l'œuvre à l'auteur et qui explique, pour certains, que le droit moral ait pour objet la personnalité de l'auteur²⁰¹¹. Le droit moral se décompose en quatre prérogatives distinctes que sont le droit de divulgation, le droit de paternité, le droit au respect et le droit de retrait ou de repentir. Ses caractères sont *a priori* ceux de tout droit de la personnalité, à savoir qu'il est inaliénable, imprescriptible, insaisissable, perpétuel et opposable à tous²⁰¹². Il assure à l'auteur une maîtrise intellectuelle sur la communication de son œuvre, un lien avec sa personnalité²⁰¹³. Il préexiste et survit aux droits patrimoniaux²⁰¹⁴, qui n'ont qu'une durée limitée dans le temps.

Le second est un droit réel qui permet à l'auteur d'exploiter l'œuvre de l'esprit. Il possède donc tous les caractères d'un droit patrimonial à savoir qu'il est évaluable en argent et peut être cédé dans certaines limites²⁰¹⁵. Ses deux principaux éléments sont le droit de

²⁰⁰⁹ DESBOIS H., « Les droits d'auteur : aspects essentiels de la jurisprudence française », *op. cit.*, p. 63 et *Le droit d'auteur en France, op. cit.*, pp. 238-240 ;

²⁰¹⁰ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 422 ; NERSON R., *op. cit.*, pp. 237-239 ; POTU E., *op. cit.*, p. 214 ; SILZ E., *op. cit.*, pp. 335-343 ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins, op. cit.*, p. 191 ; COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins, op. cit.*, p. 102 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, p. 229 ; LINANT DE BELLEFONDS X., *Droits d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 4-5 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 340-343 ; POLLAUD-DULIAN F., « Le droit moral en France, à travers la jurisprudence récente », *op. cit.*, p. 127 et *Le droit d'auteur, op. cit.*, pp. 375-377 ;

²⁰¹¹ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, p. 304 ;

²⁰¹² DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 422-423 ; voir également : COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins, op. cit.*, pp. 104-105 ; POLLAUD-DULIAN F., « Le droit moral en France, à travers la jurisprudence récente », *op. cit.*, p. 133, et *Le droit d'auteur, op. cit.*, pp. 375-399 ; RUBELLIN-DEVICHI J., *op. cit.*, p. 555 ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 55 ;

²⁰¹³ RUBELLIN-DEVICHI J., *ibid.* ;

²⁰¹⁴ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 421 ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, p. 153 ;

²⁰¹⁵ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins, op. cit.*, pp. 226-234 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 292-293 ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique, op. cit.*, pp. 67-69 ;

reproduction et le droit de représentation. La distinction de ces deux prérogatives perd de sa pertinence avec le développement de nouveaux modes de communication remettant en cause la frontière existant entre la reproduction et la représentation. Mais ce n'est pas là un problème propre à la conception dualiste. En dépit de son caractère temporaire, certains auteurs estiment que le droit patrimonial est assimilable au droit de propriété²⁰¹⁶. L'emploi du terme « propriété » paraît donc plus ambigu puisqu'il exclurait le droit moral de son contenu.

450 - Dualité des droits, dualité des régimes juridiques - Cette présentation très synthétique nous permet de comprendre la spécificité de la conception dualiste.

Au-delà de la différence de nature, ses partisans invoquent également une différence de régime dans l'exercice des droits. Ainsi, alors que le droit d'exploitation peut être cédé, le droit moral, lui, reste propre à l'auteur, en tant que droit de la personnalité²⁰¹⁷. Il s'exerce « négativement », c'est-à-dire pour prévenir des atteintes à l'œuvre de l'esprit, à l'inverse du premier. « *L'inaliénabilité du droit moral doit alors caractériser l'impossibilité pour un tiers de se prévaloir des attributs de ce droit et, surtout, la possibilité pour l'auteur d'exercer ceux-ci en toutes circonstances, c'est-à-dire, notamment, nonobstant toute "cession" ou "concession" consentie sur les droits patrimoniaux* »²⁰¹⁸. Même si la plupart des auteurs reconnaissent que l'exercice de ces deux droits est souvent simultané, leur indépendance de principe et leur différence de nature interdiraient de les confondre en une seule prérogative²⁰¹⁹. Qui plus est, il est des cas où seuls les intérêts moraux ou les intérêts matériels sont touchés lors d'une atteinte portée à l'œuvre. Ainsi, la contrefaçon ne violerait que les intérêts pécuniaires de l'auteur, alors qu'un plagiat violerait seulement ses intérêts moraux.

La distinction de ces deux droits est toutefois débattue à différents niveaux. De nombreux rapprochements peuvent être faits en termes de régime juridique. Ainsi en est-il avec la sanction de l'atteinte au droit moral, parfois opérée sur le terrain de la contrefaçon²⁰²⁰, alors que celle-ci ne sanctionnerait, selon certains auteurs, que l'atteinte au droit patrimonial²⁰²¹. L'exercice du droit de divulgation peut également être confondu avec celui du

²⁰¹⁶ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, op. cit., pp. 224-225 ; LE TARNEC A., op. cit., pp. 12-13 ; LINANT DE BELLEFONDS X., *Droits d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., op. cit., pp. 4-5 et pp. 142-143 ; LUCAS A. et H.-J., op. cit., p. 343 ;

²⁰¹⁷ COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, op. cit., p. 203 (« Par opposition aux droits pécuniaires qui ont vocation à se détacher, le droit moral s'attache à l'auteur comme la lueur au phosphore. ») ; TOURNIER A., op. cit., p. 5 (« Parce que l'auteur et son œuvre ne font qu'un, le droit moral reconnu à l'auteur sur son œuvre est et reste "attaché à sa personne" et donc il est "inaliénable". Inaliénable est bien le terme propre car vous ne pouvez jamais aliéner qu'un objet qui est étranger à vous-même. ») ;

²⁰¹⁸ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., p. 277 ;

²⁰¹⁹ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., op. cit., pp. 237-238 et pp. 430-431 ; LUCAS A. et H.-J., op. cit., pp. 35-38 ; POLLAUD-DULIAN F., « Droit moral et droits de la personnalité », op. cit., § 6 ;

²⁰²⁰ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., p. 324 ;

²⁰²¹ Voir notamment : ALLEAUME C., « La sanction de la violation du droit au respect (entre droit moral et droit patrimonial) », op. cit., pp. 206-210 ; DESURMONT T., op. cit., pp. 392-398 ; GAVIN G., « Vers une sanction pénale du droit moral », *RIDA*, n° 31, avril 1961, pp. 3-17 ; LESOURD N., « Violation du droit moral de l'auteur (à propos de l'arrêt de la CA d'Amiens du 21 février 1963) », *JCP*, 1967, I, n° 2067 ; PARISOT B., « Le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence française depuis la mise en vigueur de la loi

droit patrimonial, bien que cette vision ne soit pas partagée par tous²⁰²². De même, les caractères du droit moral sont parfois remis en question, notamment quant à son inaliénabilité²⁰²³, son imprescriptibilité et même son caractère extrapatrimonial²⁰²⁴.

Cette considération d'importance relève d'une critique générale mettant en relief les limites de la distinction entre les droits patrimoniaux et les droits extrapatrimoniaux²⁰²⁵. Elle reflète également une tendance certaine à la patrimonialisation des droits de la personnalité, connue de longue date²⁰²⁶, laquelle se trouve également valable pour le droit d'auteur. On peut ainsi s'interroger sur la pertinence de la distinction entre les droits patrimoniaux et le droit moral.

B. LA RELATIVE INADÉQUATION DE LA THÉORIE DUALISTE AU DROIT D'EXPOSITION

451 - L'étude historique de notre première partie a prouvé que le droit d'exposition fut dégagé à la fois en tant que droit moral et droit patrimonial. Si cette vision a une part d'exactitude, elle est aussi erronée de par la distinction des droits qu'elle induit (1). A ce titre, certains auteurs ont su se démarquer de la doctrine dualiste classique et en souligner les insuffisances. Ainsi en est-il de Savatier, dont les vues hétérodoxes fournissent d'intéressantes pistes de réflexion pour le droit d'exposition (2). Le droit moral, considéré par les dualistes comme un droit de la personnalité, nécessite d'être revisité pour vaincre la contradiction provenant de la nature des œuvres graphiques et plastiques (3).

du 11 mars 1957 », *op. cit.*, pp. 93-121 ; POLLAUD-DULIAN F., « Le droit moral en France, à travers la jurisprudence récente », *op. cit.*, p. 133 et pp. 149-155 et *Le droit d'auteur, op. cit.*, pp. 730-732 ;

²⁰²² Voir notamment : DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 31-32 et pp. 37-38 ;

²⁰²³ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, pp. 279-289 ;

²⁰²⁴ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France, 2^{ème} éd.*, *op. cit.*, pp. 422-423 (estimant que ces deux caractères du droit moral ne peuvent être entendus dans un sens absolu) ; MICHAELIDES-NOUAROS G., *op. cit.*, pp. 89-114 ; NERSON R., *op. cit.*, pp. 404-405 ; voir également : LUCAS-SCHOELTTER A., *op. cit.*, pp. 243-295 (s'agissant des droits de la personnalité en général) ; POLLAUD-DULIAN F., « Le droit moral en France, à travers la jurisprudence récente », *op. cit.*, pp. 133-137 et *Le droit d'auteur, op. cit.*, pp. 441-443 ; RUBELLIN-DEVICHI J., *op. cit.*, pp. 555-580 ; STROMHOLM S., *Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave, op. cit.*, T. II 1, pp. 63-66 ;

²⁰²⁵ Sur cette critique, voir notamment : MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, 2010, p. 15 ; MATHIEU-IZORCHE M.-L., *op. cit.*, pp. 20-21 (« En réalité, la plupart des droits extra-patrimoniaux, qui ne concernent en principe que des relations de personne à personne, touchent, indirectement, aux choses, aux richesses ; [...] A l'inverse, certains droits patrimoniaux sont "exclusivement attachés à la personne", à tel point que nul autre que le titulaire ne saurait les exercer à sa place [...] ») ;

²⁰²⁶ HAGE-CHAHINE F., *op. cit.*, p. 708 ; MATTHIEU-IZORCHE M.-L., *ibid.* ; NERSON R., *op. cit.*, p. 3 et p. 11 (« Les droits non patrimoniaux, d'ailleurs, malgré l'impossibilité de leur évaluation en argent, peuvent avoir des conséquences pécuniaires : lorsqu'ils ont été violés, notamment, ils peuvent donner lieu à une réparation pécuniaire. ») ;

1. L'inutilité apparente de la distinction du droit moral et du droit patrimonial d'exposition

452 - L'imbrication du droit moral et du droit patrimonial - Le droit d'exposition a pu être qualifié de droit d'auteur autant au niveau du droit moral que du droit patrimonial.

Le droit moral d'exposition, bien qu'il ne fut dénommé ainsi que par une minorité de la doctrine, a été consacré par la jurisprudence dès le dix-neuvième siècle. Les juges n'eurent aucune difficulté à admettre que les atteintes portées à une œuvre publiquement exposée revenaient à des atteintes portées à la personnalité de son auteur. La consécration du droit moral dans la loi du 11 mars 1957 allait entériner cette jurisprudence, laquelle se poursuivrait jusqu'à l'époque contemporaine. L'expression « droit d'exposition » ne fut cependant jamais employée dans cette dimension ; elle reste cantonnée à la désignation du droit patrimonial. La consécration du droit patrimonial a été plus tardive comme nous le savons, mais elle se fonde sur la conception dualiste. En effet, la théorie du droit moral était insuffisante pour cerner le droit d'exposition comme un droit subjectif distinct des autres droits de la personnalité²⁰²⁷. La présence d'un support matériel, objet d'un droit de propriété corporelle, gênait certainement les juges et la doctrine, même si quelques auteurs se sont risqués à l'admettre. Mais l'ambiguïté ne pouvait plus durer au niveau du droit patrimonial, explicitement distinct du droit de propriété corporelle. De plus, la définition de la représentation ouvrait un terrain plus propice à la reconnaissance de ce droit. C'est pourquoi la plupart des auteurs limitent le droit d'exposition au droit patrimonial.

Le constat que nous avons établi dans la première partie suffit pour contester cette vision « étriquée » du droit d'exposition, et du droit d'auteur en général. En effet, on ne voit pas pourquoi le droit moral et le droit patrimonial devrait être séparés²⁰²⁸. L'exercice du droit d'exposition relève autant de l'un que de l'autre. La jurisprudence récente a d'ailleurs fourni des exemples d'assimilation entre les deux prérogatives, spécialement pour le droit d'exposition. L'arrêt rendu par la Chambre criminelle de la Cour de Cassation dans l'affaire *Marcel Petit* en est l'un des plus représentatifs²⁰²⁹. Il est d'ailleurs paradoxal que certains auteurs aient considéré l'exposition comme objet potentiel du droit moral tout lui déniaient cette qualité sur le plan du droit patrimonial²⁰³⁰. Certes, les intérêts qui peuvent être mis en cause par l'exposition d'une œuvre ne sont pas exclusivement pécuniaires ; ils peuvent être aussi d'ordre intellectuel et moral. Mais il nous paraît excessif de considérer le droit patrimonial comme un droit strictement pécuniaire. Son exercice ou sa cession peuvent

²⁰²⁷ DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 268-269 ;

²⁰²⁸ En ce sens : BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 49 ;

²⁰²⁹ C. Cass., Ch. Crim., 3 septembre 2002, *Marcel Petit*, CCE, décembre 2002, comm. n° 150, pp. 15-16, note C. CARON ; LP, n° 197, décembre 2002, III, pp. 206-210, note C. ALLEAUME ; RIDA, n° 195, janvier 2003, pp. 347-351 ;

²⁰³⁰ COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, p. 180 (« Il eût été plus défendable d'admettre que le bien extrapatrimonial par sa nature [...] ne devient un bien patrimonial et ne tombe en communauté que du jour où son créateur décide de divulguer, notamment par vente, mise en vente, *exposition* ou reproductions. » (c'est nous qui soulignons)) ;

assurer une rémunération à l'auteur. Mais ces actes, *évaluables* en argent, ne sont pas systématiquement *évalués* comme tels. Les articles L 122-7 et L 122-7-1 du Code de la propriété intellectuelle ne prévoient-ils pas que les droits de reproduction et de représentation puissent être cédés à titre gratuit ? En pareil cas, l'exercice ou la cession du droit patrimonial reviennent à une simple autorisation de communiquer l'œuvre au public, assimilable à la divulgation²⁰³¹. C'est peut-être là que la dichotomie entre les deux prérogatives reconnues à l'auteur perd de sa raison.

Ces développements rejoignent une critique plus générale adressée à la théorie dualiste. Ainsi, l'expérience a prouvé que l'exercice du droit moral se fait systématiquement à l'occasion d'actes d'exploitation de l'œuvre²⁰³². Autrement dit, son exercice est conjoint à celui du droit patrimonial, comme nous avons déjà pu le relever. Pourquoi dès lors faudrait-il distinguer cet exercice en deux droits séparés ? N'y a-t-il pas moyen de considérer que les « attributs » du droit d'auteur forment un tout indivisible ? Cela implique naturellement de redéfinir ce en quoi consistent ces attributs, qui sont considérés comme de nature et de régime distincts. Nous y procéderons au titre de la conception propriétaire, en analysant la loi plus que la doctrine.

Certains auteurs ont fort justement dénoncé les insuffisances de la conception dualiste, tels Savatier, que nous avons peu évoqué jusqu'à présent.

2. La conception hétérodoxe de Savatier, une piste pour le droit d'exposition

453 - Les idées originales du Doyen Savatier - Il est difficile de classer Savatier parmi les spécialistes du droit d'auteur²⁰³³. Son opinion a pu paraître tantôt purement personnaliste, comme en atteste son ouvrage consacré au droit des arts et des lettres²⁰³⁴, tantôt dualiste, car il ne remet pas (totalement) en cause l'acquis de la loi du 11 mars 1957²⁰³⁵. Sa pensée établit une conception renouvelée du droit d'auteur qui pourrait être fort utile pour le droit d'exposition. Elle préfigure également la conception moderne de la notion de bien.

Selon Savatier, seuls des droits peuvent constituer des biens incorporels faisant l'objet d'un droit de propriété²⁰³⁶. Il s'agit là d'une conception civiliste classique, fondée sur le droit

²⁰³¹ LALIGANT O., *La divulgation des œuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, op. cit., pp. 50-52 ;

²⁰³² RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., pp. 320-323 ;

²⁰³³ voir notamment : RECHT P., op. cit., pp. 128-139 ;

²⁰³⁴ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres – Les travaux des muses dans les balances de la justice*, LGDJ, Paris, 1953, 224p. ;

²⁰³⁵ SAVATIER R., « Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *JCP*, 1957, I, 1398 ;

²⁰³⁶ SAVATIER R., *Cours de droit civil*, T. I, Dalloz, Paris, 1942, p. 305 (« Les biens sont les droits susceptibles d'évaluation pécuniaire et envisagés du côté actif. Dans ce sens, les biens sont des abstractions : c'est pourquoi on les appelle *biens incorporels*.») et p. 320 (s'agissant des meubles incorporels) ; *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 2^{ème} série*, op. cit., p. 101 et *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 3^{ème} série – Approfondissement d'un droit renouvelé*, Dalloz, Paris, 1959, p. 145 ; dans le même sens : DESURMONT T., op. cit., p. 80 ;

romain²⁰³⁷, qui rejette la confusion entre un droit et son objet ; Savatier l'a fort justement appliquée à la propriété littéraire et artistique²⁰³⁸. En effet, il admet qu'il existe de nouveaux biens incorporels qui ne sont ni des droits réels ni des droits personnels²⁰³⁹. La base de son raisonnement part d'une réécriture de la distinction entre ces deux catégories de droits subjectifs, que les techniques modernes ont rendues moins hermétiques²⁰⁴⁰. Le droit d'auteur, entendu comme un privilège né d'une création, fait partie de ces biens incorporels. Il constitue donc l'objet d'un droit de propriété, en tant que valeur patrimoniale, « *bien technique incorporel par excellence* »²⁰⁴¹. Ce droit patrimonial a lui-même pour objet l'œuvre de l'esprit, quelle que soit la forme qu'elle revêt.

Passé cet élément, Savatier remet également en question un pilier de la conception dualiste, à savoir la coexistence de deux droits de nature différente. Selon lui, le droit d'auteur est unique et tire sa substance de la personnalité de l'auteur. Il admet donc la prééminence du droit moral²⁰⁴², mais affirme que le droit d'auteur subit une mutation lors de la communication de l'œuvre au public qui a pour effet de le patrimonialiser²⁰⁴³. Cela n'implique pas la disparition des prérogatives qui sont attachées à ses intérêts moraux. Simplement, celles-ci vont également impliquer les intérêts matériels qui découlent de l'exploitation de l'œuvre. Ainsi en est-il du droit au respect, qui protège contre toute déformation de sa création, mais aussi contre tout « élargissement » de la cession du droit d'exploiter l'œuvre²⁰⁴⁴. Mais le droit moral subit un effacement progressif à mesure que l'œuvre est communiquée au public²⁰⁴⁵, ce qui remet en cause son inaliénabilité et sa perpétuité.

Savatier défend donc un « faux » dualisme, dans l'idée que le droit d'auteur ne fait que changer de nature en fonction de la divulgation de l'œuvre. Il n'explique cependant pas

²⁰³⁷ GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 44-45 ;

²⁰³⁸ SAVATIER R., *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 3^{ème} série, op. cit.*, p. 184 ;

²⁰³⁹ SAVATIER R., *Cours de droit civil, op. cit.*, p. 308 ;

²⁰⁴⁰ Voir l'étude « Essai d'une présentation nouvelle des biens incorporels », in *RTD-Civ.*, 1958, pp. 331-360 et *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 3^{ème} série, op. cit.*, pp. 145-195 ;

²⁰⁴¹ SAVATIER R., *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 3^{ème} série, op. cit.*, p. 170 ;

²⁰⁴² SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres, op. cit.*, pp. 17-19 ;

²⁰⁴³ SAVATIER R., *Cours de droit civil, op. cit.*, pp. 310-311 (« Celui qui a écrit un livre ou fait une œuvre d'art est investi par la loi pendant un temps limité, d'un droit exclusif portant sur la création de son esprit. Ce droit présente d'abord un aspect moral et extrapatrimonial : le créateur d'une œuvre d'art ou d'un livre peut s'opposer à toute altération, à toute reproduction de son œuvre par un tiers ; il en est intellectuellement *le maître*. Mais, du même coup et indirectement, son privilège prend un aspect patrimonial. Car, étant libre d'empêcher la reproduction de son œuvre, il peut subordonner à un versement pécuniaire toute reproduction qui en serait faite. ») et *Le droit de l'art et des lettres, op. cit.*, pp. 24-27 (« La signature [...] est le point de départ du droit pécuniaire. Elle fait connaître que l'auteur s'est réservé le monopole de sa création d'art. L'œuvre *signée* est par définition une œuvre *appropriée* » (c'est nous qui soulignons)) ;

²⁰⁴⁴ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres, op. cit.*, p. 23 ;

²⁰⁴⁵ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres, op. cit.*, p. 19 et pp. 23-24 (allant jusqu'à lier la durée du droit moral à celle du droit patrimonial, en ce qui concerne le droit de communiquer l'œuvre au public) ;

comment se produit cette mutation, ce qui lui sera reproché par la suite²⁰⁴⁶. C'est ce qui explique le caractère hétérodoxe de sa pensée, teintée de personnalisme et décrivant un dualisme d'apparence.

454 - L'intérêt de la pensée de Savatier pour le droit d'exposition - La conception qu'il défend présente de grands avantages pour le droit d'exposition. Ce dernier peut être considéré comme un droit réunissant les intérêts moraux et matériels de l'auteur. Doté d'une valeur patrimoniale, il peut être qualifié de bien incorporel, objet du droit de propriété de l'auteur. C'est sûrement ainsi que la « propriété incorporelle » définie par le Code de la propriété intellectuelle prend tout son sens.

L'œuvre graphique ou plastique revient à être l'objet du droit d'exposition (et non du droit de propriété de l'artiste), sans que l'on ait à se soucier de sa nature. Sur cette base, le raisonnement aurait aussi l'intérêt de régler les difficultés provenant de la distinction des propriétés corporelle et incorporelle. Il n'y a plus à chercher une quelconque dichotomie entre l'œuvre et le support matériel ; seuls les droits qui s'exercent sur l'objet sont distincts. Néanmoins, c'est là une conjecture que Savatier ne semble pas avoir admise. Il maintient en effet l'idée que l'œuvre ait une nature incorporelle, donnant elle-même naissance à un bien incorporel. Cela relativise la cohérence de ses idées. Mais cet aspect mérite d'être abordé à un autre niveau, concernant l'intérêt de la doctrine dualiste. Par ailleurs, Savatier n'a pas réglé la problématique naissant de la distinction des deux prérogatives reconnues à l'auteur. L'idée d'une patrimonialisation du droit a certes une part de vérité. Mais l'existence, même temporaire, d'un droit moral, considéré comme un droit de la personnalité, reste inopportune en matière d'œuvres graphiques et plastiques, qui plus est en matière d'exposition.

C'est donc le droit moral qui nécessite d'être revisité pour dépasser cette contradiction persistante.

3. La nécessité de réviser la qualification et l'objet du droit moral

« Le droit moral n'intervient qu'au cours d'actes d'exploitation économique de l'œuvre alors, par conséquent, que l'œuvre de l'esprit est exclusivement considérée en tant que valeur économique »²⁰⁴⁷.

455 - L'intégration du droit moral au droit patrimonial - La recherche d'une solution implique de revisiter le droit moral. L'intégration au droit patrimonial apparaît comme la plus simple des solutions. Elle se trouve corroborée par le caractère erroné de la distinction entre les droits patrimoniaux et les droits extrapatrimoniaux. Les considérations pécuniaires liées à l'exercice du droit moral ont déjà jeté le trouble sur sa nature²⁰⁴⁸. La critique peut désormais être poussée plus loin à travers le droit d'exposition.

²⁰⁴⁶ RECHT P. *op. cit.*, p. 137 ;

²⁰⁴⁷ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., « De la propriété comme modèle », in *Mélanges offerts à André Colomer*, Litec, Paris, 1993, p. 290 ;

²⁰⁴⁸ HAGE-CHAHINE F., *op. cit.*, p. 708 ;

Le droit moral ne pourrait être considéré comme un droit de la personnalité, quelle qu'en soit la conception. Il ne peut l'être de façon « spécifique », comme un droit protégeant l'œuvre en elle-même. Cette qualification se révèle inadaptée car elle suppose de dépasser l'obstacle du bien corporel. Il ne pourrait plus l'être de façon générale, c'est-à-dire en tant que droit de la personnalité « ordinaire », car il faudrait admettre que le droit moral est totalement hors du champ du droit d'auteur. L'idée a été avancée par Kohler et reste défendue par des partisans de la conception propriétaire, mais elle ne nous paraît pas satisfaisante. En effet, même si l'œuvre est une chose corporelle détachée de la personne de l'auteur, elle reste empreinte de sa personnalité²⁰⁴⁹. On ne peut donc faire abstraction des aspects intellectuels et moraux qui s'attachent à son exploitation.

La solution serait encore de considérer que ce n'est pas l'œuvre elle-même qui met en cause la personnalité de l'auteur mais seulement l'usage qui en est fait. Une fois de plus, nous nous déplaçons inéluctablement sur un autre objet : la communication publique, considérée comme une utilité de l'œuvre. La théorie dualiste survivrait-elle à ce compromis ? Nous sommes enclins à le penser. Il n'y aurait aucune difficulté à admettre que le droit moral et le droit patrimonial donnent à l'auteur une maîtrise sur la communication de son œuvre et non sur l'œuvre elle-même. L'un lui permet d'en tirer profit ; l'autre de faire respecter le lien existant entre sa personne et son œuvre.

456 - La communication publique de l'œuvre comme objet des droits de l'auteur - Historiquement, le droit d'auteur a eu pour objet non l'œuvre en elle-même mais des modes de communication publique de celle-ci.

Il s'est développé à mesure que de nouveaux procédés techniques sont apparus, assurant de nouveaux modes de communication au public²⁰⁵⁰. Cette possibilité paraît plus cohérente au regard des autres droits de la personnalité et des droits patrimoniaux. Comme nous l'avons déjà vu, les violations du droit à la vie privée, du droit à l'image ou du droit à l'honneur et la réputation ne proviennent pas d'atteintes directes et physiques. Elles résultent seulement de la communication publique non consentie d'éléments et de données qui sont relatifs à l'individu visé. L'image est « détachée » de la personne physique par la reproduction et la diffusion qui en est faite²⁰⁵¹. Par analogie avec les œuvres graphiques et plastiques, on peut se demander s'il n'existe pas un droit d'exposition dont les personnes seraient titulaires, leur assurant une parfaite maîtrise des éléments communiqués (*cf.* conclusion générale).

L'idée se comprend aisément au niveau des pouvoirs matériels conférés au propriétaire de la chose corporelle dans laquelle s'intègre l'œuvre. Cette question a déjà été

²⁰⁴⁹ DESURMONT T., *op. cit.*, p. 18 (« la protection des intérêts moraux de l'artiste, voulue par le législateur de 1957, serait illusoire si les principes dégagés à propos de l'exploitation de l'œuvre d'art par voie de reproduction n'étaient pas susceptibles d'avoir une incidence sur les règles gouvernant la propriété de la chose de nature corporelle dans laquelle s'est intégrée la conception originale du créateur. ») et p. 348 ; voir également : LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 383-384 ;

²⁰⁵⁰ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres, op. cit.*, pp. 14-15, et *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui - 2^{ème} série, op. cit.*, pp. 295-296 ;

²⁰⁵¹ STOUFFLET J., « Le droit de la personne sur son image », *JCP*, 1957, I, 1374, § 7 ;

abordée dans la première partie, s'agissant de la distinction entre la mutilation et la destruction de l'œuvre. Fidèle à cette conception, la jurisprudence avait considéré que la mutilation portait atteinte au droit au respect de l'œuvre, car elle donnait une vision déformée de la pensée de l'auteur. Au contraire, la destruction relèverait des pouvoirs matériels que peut librement effectuer le propriétaire, puisque l'œuvre est simplement « retirée » du monde physique sans atteinte à son intégrité. De façon plus schématique, il y a communication de l'œuvre déformée dans un cas et absence de communication dans l'autre. Or seule la première hypothèse fut considérée comme une atteinte au droit moral de l'auteur. C'est bien la preuve que le droit moral sanctionne exclusivement la communication préjudiciable de l'œuvre au public²⁰⁵². Nous n'ignorons pas cependant que la question reste controversée à l'heure actuelle, certains auteurs estimant que la destruction de l'œuvre constitue une atteinte au droit au respect²⁰⁵³. L'idée s'étendrait aux hypothèses de mutilation effectuée dans un cercle privé²⁰⁵⁴, quoique l'on puisse considérer qu'il y ait également communication. Cet argument plaide pour l'existence d'une propriété *sui generis* des œuvres artistiques²⁰⁵⁵, mais risque fort de réduire à néant la distinction des propriétés corporelle et incorporelle. Nous aurons de nouveau l'occasion d'examiner la portée de cette opposition, au titre de la conception propriétaire du droit d'auteur. Il nous faut d'ici là retenir la conclusion à laquelle nous sommes parvenus, afin de rapprocher le droit moral du droit patrimonial.

En effet, de cette conclusion découle la nécessaire confusion de l'objet des deux ordres de prérogatives. L'idée est particulièrement vraie en matière de droit de représentation, et spécialement d'exposition. C'est cet acte qui permet de délimiter les pouvoirs de chaque propriétaire de l'œuvre. L'exercice du droit d'exposition met en cause autant les prérogatives intellectuelles et morales que le monopole d'exploitation. L'infléchissement que provoque le droit moral sur l'exercice des prérogatives patrimoniales suppose la nécessaire coexistence de l'un et des autres²⁰⁵⁶. Il n'y aurait donc pas lieu de distinguer entre l'objet du droit moral et celui du droit patrimonial.

Cette conception a l'avantage de vaincre la contradiction entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*. La question ne s'était jamais posée pour les œuvres littéraires ou musicales, puisque leur existence même est conditionnée par la communication publique. Il en allait autrement en matière d'œuvres artistiques et c'est là qu'apparaît le véritable objet des

²⁰⁵² S'agissant spécialement de l'exposition publique : RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 258-259 ; SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, *op. cit.*, p. 485 ;

²⁰⁵³ DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 371-373 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 274-275 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 384-385 ;

²⁰⁵⁴ DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 363-364 ; comp. : SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, *op. cit.*, p. 463 et pp. 486-487 ;

²⁰⁵⁵ DESURMONT T., *ibid.* (« Une création de l'esprit diffère d'un bien ordinaire, d'utilité pratique, parce qu'elle comporte l'empreinte de la personnalité de son créateur et, si l'œuvre d'art est le reflet de la personnalité de l'artiste, on porte atteinte injustement à la seconde du seul fait d'une modification injustifiée de la première. »), et p. 18 ; SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, *op. cit.*, pp. 495-500, spéc. p. 499 ;

²⁰⁵⁶ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 251 ;

droits d'auteur. La controverse demeure néanmoins au niveau du droit patrimonial. Puisque la destruction de l'œuvre pourrait bloquer tout exercice du droit patrimonial. Cela ne signifierait pas que toute destruction soit prohibée ; en effet, l'auteur pourra exercer son droit d'accès à l'œuvre afin d'en réaliser des reproductions²⁰⁵⁷. Il n'est pas sûr néanmoins que cette solution soit pratiquement réalisable, sauf à admettre que le propriétaire de l'objet matériel reste grevé d'une obligation de conservation envers l'auteur dont il ne pourrait se délier qu'après l'avoir prévenu de ses intentions²⁰⁵⁸. L'hypothèse d'une propriété spéciale ressurgit de nouveau. Nous ne pouvons cependant y adhérer, pour la simple raison que le droit moral et le droit patrimonial n'ont pas à être distingués. L'imbrication de ces deux droits s'exprime à de nombreux niveaux, et la critique de Savatier a déjà permis de mettre en lumière les limites de toute distinction. L'interdépendance reconnue des deux ordres de prérogatives souligne l'ambiguïté de leur distinction²⁰⁵⁹. C'est une critique exogène au droit d'exposition, que nous explorerons plus en détails dans la section suivante.

Passées ces observations, il nous faut admettre que les partisans de la théorie dualiste ont bien mis en évidence la spécificité des œuvres graphiques et plastiques, plus que ne l'ont fait les partisans des autres courants.

§ 3. L'INTÉRÊT DE LA CONCEPTION DUALISTE : LA SPÉCIFICITÉ DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

457 - L'un des intérêts de la théorie dualiste est de mettre en évidence la dualité des intérêts qui s'attachent à la communication de l'œuvre. Celle-ci est particulièrement valable en matière d'exposition et a déjà été soulignée dans la première partie de notre étude. Mais ce n'est pas là le principal élément qu'il nous faut retenir de cette théorie, qui ressemble à ce niveau à celle des droits intellectuels. Une autre critique, commune à d'autres courants, peut être adressée à cette conception : la qualification de l'œuvre en bien meuble incorporel. L'indissociabilité de l'œuvre et du support corporel est sans effet sur le droit patrimonial mais elle invalide totalement le contenu du droit moral, au même titre que pour la conception personnaliste. Cette spécificité a d'ailleurs heurté les conceptions des dualistes, d'où l'intérêt « négatif » de leur doctrine (A). L'indifférence au caractère matériel des œuvres semble avoir été perçue, dans une certaine mesure, par Savatier. Sa définition de l'œuvre de l'esprit vient en complément des vues originales qu'il proposait quant au droit de l'auteur (B).

²⁰⁵⁷ COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 119-120 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 384 ; SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, *op. cit.*, pp. 452-453 ;

²⁰⁵⁸ DESURMONT T., *op. cit.*, p. 365 et pp. 373-374 (« Le propriétaire ne saurait détruire une œuvre d'art par caprice, et alors que sa conservation n'est pas pour lui la source d'un préjudice matériel. ») ; s'agissant spécifiquement des conclusions tirées de l'affaire Sudre : SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, *op. cit.*, pp. 459-462 et pp. 501-506 ;

²⁰⁵⁹ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 441-443 ;

A. L'« EMBARRAS » DE LA DOCTRINE DUALISTE À L'ÉGARD DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES

458 - Le traitement « particulier » réservé par les dualistes aux œuvres graphiques et plastiques révèle un trouble à l'égard de cette catégorie. Il est surprenant de relever des développements spécifiques à cette catégorie d'œuvres dans leurs ouvrages et traités²⁰⁶⁰. Ceux-ci traduisent un certain malaise naissant de la nature matérielle des œuvres artistiques. Le plus souvent, il s'agit de reconnaître que la nature essentiellement matérielle de ces œuvres nécessite des aménagements dans l'application du droit d'auteur. Plusieurs formules expriment ce malaise et les conséquences que leurs auteurs en tirent ne sont pas toutes satisfaisantes (1). Tel est le cas pour plusieurs problématiques, telles que le statut de l'œuvre artistique dans les régimes de communauté (2) ou plus simplement la délimitation des propriétés corporelle et incorporelle (3).

1. Le constat de la singularité des œuvres graphiques et plastiques

459 - Le statut lacunaire des œuvres graphiques et plastiques - Certaines formules et opinions méritent d'être spécialement relevées, provenant de partisans passés et contemporains de la conception dualiste. Nous ne retiendrons ici que celles qui nous paraissent être les plus symboliques.

Desbois le premier admit la singularité des œuvres artistiques, du fait de leur nature matérielle et de l'importance de l'exécution personnelle de l'artiste dans ce domaine²⁰⁶¹. Il dénonça également l'insuffisance de la loi du 11 mars 1957 à cet égard : « *La législation nouvelle ne traite pas, directement tout au moins, du statut des œuvres d'art, c'est-à-dire du support des droits intellectuels ; elle n'en prend souci que dans la mesure nécessaire à l'épanouissement des droits d'auteur* » et, de façon plus sévère encore, qu'« *une lacune est demeurée béante, car, si le statut des droits patrimoniaux d'auteur a été dessiné d'une main ferme, au contraire celui des originaux, manuscrits ou œuvres d'art, a été laissé dans la pénombre* »²⁰⁶². La question était d'autant plus cruciale qu'un certain nombre de contentieux relatifs au droit d'auteur mettaient en cause la mobilisation du support original d'une œuvre. Ainsi en est-il des affaires que nous avons évoquées dans la première partie (affaires *Buffet*,

²⁰⁶⁰ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 240-244, 253-256, 358-366 et 495-507 ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 175-176 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 32-33, 274-275, 286-289 et 435-439 (cet auteur mérite d'être classé à part, étant le seul à dénoncer réellement cette spécificité de la propriété artistique) ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 135-137 et 189-197 ;

²⁰⁶¹ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 12-13 ;

²⁰⁶² DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 458 et p. 501 (note de bas de page 1) ; dans le même sens : COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 184-185 ; FRANÇON A., note sous TA Grenoble, 18 février 1976, *Sieur Roussel c./ Ville de Grenoble*, RIDA, n° 91, janvier 1977, p. 118 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 215 (s'agissant des régimes matrimoniaux : « Ce n'est pas surprenant, puisque la législation sur la propriété littéraire et artistique ne concerne que les droits sur les œuvres, prises en tant qu'objets immatériels, et dissocie la propriété des droits sur l'œuvre, de la propriété du support matériel ») ;

Dubuffet, Scrive,...). La frontière entre la propriété corporelle et la propriété incorporelle s'en trouvait brouillée, remettant en cause la conception « immatérielle » de l'œuvre de l'esprit.

Ainsi s'exprime également Monsieur le Professeur Pollaud-Dulian : « [...] *en ce qui concerne les œuvres des arts plastiques, l'incarnation de l'œuvre (intellectuelle) dans l'objet matériel (le tableau, la sculpture) est particulièrement forte et surtout, il faut bien reconnaître que l'exploitation de l'œuvre réside essentiellement dans la vente et la revente du support lui-même, davantage que dans l'exercice du droit de reproduction et, à plus forte raison, du droit de représentation. La difficulté de dissocier le corpus et l'opus soulève des questions particulières* »²⁰⁶³.

Plus mesurés sont les propos de Messieurs Professeurs Lucas, qui admettent par ailleurs l'influence prééminente qu'a eu la *propriété littéraire* sur l'élaboration du droit d'auteur : « *La difficulté naît du rôle essentiel de l'exécution personnelle, qui donne toute sa valeur à l'objet corporel créé par l'auteur. L'expression "œuvre d'art", qui renvoie aussi bien à cet objet corporel qu'à la création intellectuelle, témoigne elle-même de cette ambiguïté [...]. En tout cas, au-delà de la terminologie, on doit convenir que l'œuvre qui relève des arts graphiques ou plastiques s'identifie assez largement à l'objet dans lequel elle se concrétise. Cette identification n'exclut pas la dissociation évoquée par l'article L 111-3. Mais elle est source de difficultés pour l'analyse juridique en ce qu'elle empêche d'apercevoir clairement toutes les incidences de la distinction entre propriété corporelle et propriété incorporelle* »²⁰⁶⁴. Au moins cette conception a-t-elle l'avantage de reconnaître la spécificité des œuvres artistiques sans les exclure du bénéfice du droit d'auteur. Dans le même sens, la distinction entre *propriété littéraire* et *propriété artistique*, loin d'être considérée comme passéiste, fut encore évoquée à l'heure actuelle, comme l'a fait le Professeur Linant de Bellefonds²⁰⁶⁵.

La même remarque peut être faite pour Monsieur le Professeur Caron qui considère la possibilité de concevoir le support matériel d'une œuvre de l'esprit comme un « *bien spécifique du fait qu'il accueille, dans sa dimension immatérielle, une œuvre de l'esprit* »²⁰⁶⁶. Selon lui, « *le régime du support matériel de certaines œuvres reste à construire afin de prendre en considération leur profonde spécificité* ». Il reste à déterminer en quoi un tel bien corporel pourrait faire l'objet d'un droit de propriété aménagé, soit qu'il s'agisse de prendre

²⁰⁶³ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 462 ; dans le même sens, s'agissant de l'importance de la vente en matière artistique : DESURMONT T., *op. cit.*, p. 8, pp. 14-15 et p. 90 ; LINANT DE BELLEFONDS X., *Droits d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 177 ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 97 ;

²⁰⁶⁴ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 190 ; voir également : LUCAS A., note sur CA Versailles, 1^{ère} Ch., 24 janvier 2002, *Faunières c./ Société Meunier Promotion* et CA Paris, 1^{ère} Ch. B, 14 février 2002, *Spadem c./ Haviland, PI*, n° 5, octobre 2002, pp. 50-51 (« Affirmée solennellement par l'article L. 111-3, alinéa 1^{er} du Code de la propriété intellectuelle, l'indépendance du droit d'auteur et de la propriété corporelle du support matériel de l'œuvre se brouille quelquefois ») ainsi que sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 8 juin 2004, *Faunières c./ Société Meunier promotion, PI*, n° 13, octobre 2004, pp. 915-916 (« La distinction entre l'œuvre et son support matériel a décidément bien du mal à pénétrer les esprits. ») ; PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 47-48 ;

²⁰⁶⁵ LINANT DE BELLEFONDS X., *Droits d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 5-6 ;

²⁰⁶⁶ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins, op. cit.*, p. 257 ;

en compte l'existence de deux droits de propriété « privée »²⁰⁶⁷, soit qu'il s'agisse d'intégrer la dimension publiciste et culturelle de l'œuvre d'art²⁰⁶⁸.

Enfin, terminons ce rapide tour d'horizon avec l'opinion de Monsieur le Professeur Gautier, que nous avons citée et soutenue à maintes reprises. Cet auteur a cerné l'existence des discriminations historiques entre *propriété littéraire* et *propriété artistique* et propose des solutions pour y mettre un terme. L'un de ses arguments phares est de considérer le droit « corporel » sur l'œuvre d'art comme « *un droit d'exploitation, équivalent aux droits sur les autres œuvres, la différence, de régime, étant que l'un s'épuise par le premier usage [...] alors que les autres sont source de fruits civils constants [...] dans les deux cas, ils sont à l'origine de profits, tirés de l'activité créatrice* »²⁰⁶⁹. Les avantages de cette conception ont été soulignés par une approche exogène du droit d'exposition. L'approche endogène permettra également de vérifier le lien existant entre ces deux prérogatives qui, bien que distinctes, sont néanmoins étroitement liées.

La spécificité des œuvres graphiques et plastiques peut se mesurer de façon plus précise au niveau des régimes de communauté ; elle implique également des discriminations en fonction de la nature corporelle de ces créations.

2. La divulgation des œuvres graphiques et plastiques et les régimes de communauté conjugale

460 - Divulgation des œuvres et communauté - La singularité des œuvres graphiques et plastiques est relevée par les dualistes à un niveau précis : celui de la divulgation de l'œuvre.

La question s'est particulièrement posée en matière de régimes matrimoniaux, avec les affaires *Bonnard* et *Picabia*. La Cour de Cassation y avait décidé que « l'œuvre picturale et les avantages pécuniaires attachés à sa vente et à son exploitation » intégraient la communauté conjugale, ce qui est contraire au Code de la propriété intellectuelle, qui réserve à l'auteur l'exercice de son droit sur l'œuvre. La diversité des solutions adoptées dans l'affaire *Bonnard* reflète la diversité des positions de la doctrine dualiste.

La plupart des auteurs nient cette jurisprudence et affirment que l'œuvre non divulguée est un bien propre²⁰⁷⁰. Ce n'est que par l'exercice du droit de divulgation qu'elle devient un bien commun, car elle intègre le commerce juridique. L'idée est également défendue par les auteurs qui considèrent que les droits patrimoniaux préexistent à la

²⁰⁶⁷ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 118-121 ;

²⁰⁶⁸ Voir notamment : CORNU M., *Le droit culturel des biens – l'intérêt culturel juridiquement protégé*, Bruylant, Bruxelles, 1996, p. 369 (« il nous paraît opportun de ne pas négliger la fonction sociale que le propriétaire privé est appelé à remplir en faveur du patrimoine culturel. ») ;

²⁰⁶⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, p. 33 ;

²⁰⁷⁰ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 254 ; voir également : COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 180-181 et 184-185 ; DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 43-45 et pp. 86-87 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, p. 436 ; également : SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, *op. cit.*, p. 58 ;

divulgarion²⁰⁷¹. Il faudrait alors reconnaître que le droit d'auteur puisse influencer le régime juridique du droit de propriété « corporelle », *a priori* fondé sur le droit commun. Cette conception est sympathique dans sa formulation car elle cherche à abolir les distinctions établies entre les œuvres allographiques et les œuvres autographiques. Elle part de plus d'un constat évident, auquel nous avons souscrit depuis le début de cette étude : l'indissociabilité de l'œuvre et du support implique des aménagements au niveau de la distinction entre propriété corporelle et propriété incorporelle. Elle comporte cependant des limites qui la rendent intenable.

En effet, on ne voit pas comment l'œuvre préexistante changerait de statut du fait de la divulgation, passant d'un bien propre à un bien commun. Il y aurait là un lien avec la naissance des droits patrimoniaux, que certains auteurs affirment concomitante à l'exercice du droit de divulgation. Et même si l'on affirme que les droits patrimoniaux naissent de la simple création (ce qui, au demeurant, est la solution retenue par le législateur), l'œuvre, entendu comme objet unique, est vouée à suivre un chemin autonome, fondé sur la vente²⁰⁷². Il serait donc tout à fait logique que le droit de propriété de l'objet matériel intègre la communauté conjugale dès sa création, les droits patrimoniaux d'exploitation et le droit moral seuls restant propres à l'auteur²⁰⁷³. C'est en réaction à cette conception que d'autres auteurs affirment plus justement que l'œuvre artistique constitue un bien propre, tant avant qu'après la divulgation, sur le fondement de l'article 1404 du Code Civil (al. 1^{er} : « *Forment des propres par leur nature, quand même ils auraient été acquis pendant le mariage, [...] tous les biens qui ont un caractère personnel et tous les droits exclusivement attachés à la personne.* »)²⁰⁷⁴. Cette solution n'emporte toutefois la conviction que si l'on admet que le droit de vendre l'œuvre constitue une prérogative de l'auteur au même titre que le droit d'exploitation²⁰⁷⁵. En vérité, il n'y aurait pas à les distinguer.

Ce droit n'est-il pas similaire au droit de reproduction, entendu comme le droit de fabriquer et vendre *des* exemplaires de l'œuvre²⁰⁷⁶ ? Dans la même logique, n'est-ce pas avant

²⁰⁷¹ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 136 ;

²⁰⁷² COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, p. 181 (« c'est vainement qu'on objecterait la différence avec les droits d'auteur eux-mêmes ; ceux-ci ne sont que des virtualités tant que l'auteur n'a pas décidé la reproduction ou l'exécution publique, alors que l'œuvre d'art a déjà une existence matérielle qui lui donne sans conteste une valeur patrimoniale bien qu'elle soit hors du commerce. ») ;

²⁰⁷³ LINANT DE BELLEFONDS X., *Droits d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 112-118 (admettant quand même l'existence d'autres solutions, face à l'impossibilité de « parvenir à une conclusion certaine. ») ;

²⁰⁷⁴ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 175-176 (faisant toutefois référence à Pothier, qui ne vise pas explicitement les œuvres artistiques mais plutôt les manuscrits) ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 217 ;

²⁰⁷⁵ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 219-220 (« Le raisonnement par analogie n'implique qu'un rapprochement et pas une confusion [entre propriété corporelle et propriété incorporelle] : il repose sur l'idée que la *ratio legis* [...] se retrouve dans la situation d'œuvres d'art, dans lesquelles le support et l'œuvre sont liés et pour lesquelles la décision de divulguer ou de céder le support est tout à fait comparable à celle de décider l'exploitation d'une œuvre littéraire. ») ; voir également : DESURMONT T., *op. cit.*, p. 81 ;

²⁰⁷⁶ SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, pp. 69-70 (« Pris au sens strict, le droit de reproduction est la faculté pour l'auteur d'autoriser ou d'interdire la fabrication d'une ou plusieurs copies [...] de son œuvre dès lors que ces dernières sont destinées au public. ») ;

tout le droit de vendre *un* exemplaire de l'œuvre, original ou non ? L'exercice de ce droit ne revient-il pas à la communiquer à *un* public ? Le droit dit « moral » intervient justement pour délimiter l'usage que l'auteur concède à l'acheteur, ce que certains auteurs dualistes ont parfaitement mis en évidence²⁰⁷⁷. Par ailleurs, le support matériel reste dépendant de l'exercice du monopole d'exploitation, qui est un bien propre²⁰⁷⁸. L'œuvre devrait donc recevoir la même qualité et être exclue de la communauté conjugale, au sens de l'article 1404 du Code civil précité. L'assimilation est cependant contestable au regard de l'article L 121-9 du Code de la propriété intellectuelle.

Celui-ci dispose que le « *droit de divulguer l'œuvre, de fixer les conditions de son exploitation et d'en défendre l'intégrité reste propre à l'époux auteur* » et distingue les « *produits pécuniaires provenant de l'exploitation d'une œuvre de l'esprit* » de ceux provenant de « *la cession totale ou partielle du droit d'exploitation* ». Le terme exploitation fait davantage référence à la communication publique qu'à la vente, sauf à admettre que celle-ci en constitue également une exploitation. En ce cas, la formule employée par la Cour de Cassation dans l'affaire *Bonnard* peut être entendue plus strictement : les avantages pécuniaires attachés à la vente et l'exploitation ne sont que les fruits (et non les droits) tirés de ces actes, lesquels tombent logiquement dans la communauté conjugale depuis la loi du 11 mars 1957. Le fait d'avoir inclus l'œuvre picturale au sein de la communauté doit donc être combattu car il procède encore d'une assimilation entre le droit et son objet.

Par voie de conséquence, le droit de propriété de l'objet matériel visé par le Code de la propriété intellectuelle serait d'une autre nature ; exclu par nature de toute communauté conjugale, il ne s'agirait que du droit concédé par l'auteur sur un exemplaire de l'œuvre dans un but strictement privé. L'étendue de ce droit est fonction du droit moral de l'artiste. L'idée n'a cependant pas reçu l'aval de la jurisprudence, qui considère que l'aliénation du support matériel est sans effet sur le droit de divulgation de l'auteur²⁰⁷⁹.

Nous reviendrons plus en détails sur cette conception, qui remet en cause la qualification du droit de propriété corporelle.

²⁰⁷⁷ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 220 (« l'exploitation des œuvres d'art se concentre surtout dans la vente du support et il n'est pas tout à fait exact de séparer absolument droit d'auteur et support matériel, puisque, par exemple, le droit moral au respect de l'œuvre peut fort bien s'exercer contre le propriétaire d'une œuvre d'art qui la mutile ou la transforme à travers le support matériel qu'il possède [...] ») ; SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats, op. cit.*, ;

²⁰⁷⁸ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 219 ;

²⁰⁷⁹ CA Paris, 1^{ère} Ch., 10 septembre 2001, *Le Groumellec c./ Binoche, PI*, n° 2, avril 2002, p. 56, obs. A. LUCAS ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 29 novembre 2005, *Binoche c./ Le Groumellec, PI*, n° 19, avril 2006, pp. 174-175, obs. A. LUCAS ;

3. Des autres discriminations dans le régime juridique en fonction de la nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques

461 - La théorie dualiste et les contrats de mécénat - La problématique est également évoquée à un autre niveau : le rapport existant entre la propriété incorporelle et la propriété corporelle des œuvres graphiques et plastiques.

Ainsi, certains auteurs dualistes admettent que l'exercice du droit d'auteur peut avoir des effets sur des choses corporelles, tant sur le plan des prérogatives morales que sur celui des prérogatives patrimoniales²⁰⁸⁰. L'idée est parfois conçue « négativement », c'est-à-dire à travers les limites qui contrarient l'absolutisme du droit de propriété de l'objet matériel²⁰⁸¹. Ce sont encore là les limites de la distinction entre l'œuvre immatérielle et le support matériel, le droit d'exposition en étant la clef de voûte. Les mêmes auteurs admettent l'existence de discriminations en fonction de la nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques. Ainsi en est-il pour les contrats de commande, également dénommés contrats de mécénat ou de première vue en matière artistique, qui échapperaient aux règles protectrices du Code de la propriété intellectuelle²⁰⁸². La principale de ces règles serait naturellement l'interdiction de la cession globale des œuvres futures. Celle-ci est pourtant pratiquée au titre du mécénat, avec l'aval de la doctrine, à condition qu'elle se limite aux seuls supports corporels, ce qui exclut le droit patrimonial²⁰⁸³. L'idée défendue par les dualistes paraît conforme aux prescriptions de l'article L 111-1, au sens qu'il n'est question que du « droit de propriété de l'objet matériel » et non du droit de propriété incorporelle. Cependant, le domaine des œuvres artistiques reste caractérisé par une certaine spécificité : l'œuvre graphique et plastique est indissociable du support. C'est pourquoi le transfert du droit de propriété « corporelle » vaudrait également acte de communication de l'œuvre. Cela est d'autant plus vrai que le marchand d'art cocontractant aura toute latitude pour la faire connaître du public en vue d'une vente. Quel intérêt y aurait-il alors à reconnaître l'existence d'exceptions aux droits de reproduction et d'exposition dans ce cas précis ?

L'argumentation est d'autant plus critiquable que la jurisprudence a su poser des « garde-fous » fondés sur... le droit moral de l'artiste²⁰⁸⁴ ! C'est bien la preuve qu'au contraire

²⁰⁸⁰ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 358 et pp. 421-422 ; voir également : DESURMONT T., *op. cit.*, pp. 18-19 (« Les intérêts moraux de l'artiste sont mis en jeu par le sort de l'objet corporel, car celui-ci emporte avec lui sa création [...] On ne comprendrait donc pas que le droit moral ne vienne pas influencer la propriété corporelle de l'objet d'art ») et p. 90 ; COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 119-121 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 270-275 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 195-197 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *ibid.* ; SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, *op. cit.*, pp. 30-39 et pp. 437-516 ;

²⁰⁸¹ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 190-193 ;

²⁰⁸² LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 450-451 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 669 ;

²⁰⁸³ LUCAS A., note sous CA Paris, 4^{ème} Ch. A, 26 juin 2002, *Maeght c./ Soc. Luxury Goods France*, *PI*, n° 7, avril 2003, p. 175 ;

²⁰⁸⁴ COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 123-126 ; POLLAUD-DULIAN F., *ibid.* ; voir cependant : RUBELLIN-DEVICHI V., *op. cit.*, pp. 568-573 (sur la distinction entre

les droits de propriété corporelle et incorporelle forment un ensemble cohérent, gravitant autour de la communication de l'œuvre. Elle sera simplement privée dans un cas et publique dans l'autre. Mais quelles qu'elles soient, l'auteur doit pouvoir maîtriser toute communication du fruit de sa pensée. Desbois lui-même avait perçu cette assimilation des droits de propriété au niveau de l'exercice du droit de repentir, tel qu'en dispose l'article 32 de la loi du 11 mars 1957²⁰⁸⁵. Selon lui, cet article ne serait pas limité aux seuls contrats de cession des droits patrimoniaux mais s'étend également aux contrats de commande et, plus généralement, aux contrats de cession du droit de propriété de l'œuvre. L'idée est logique, si l'on admet que la transmission de l'œuvre, fut-ce à une seule personne, en vaut déjà communication.

« Si un peintre peut, de son propre mouvement et sans contrôle, mettre un terme à la reproduction de l'une de ses œuvres, il doit être seul juge de l'opportunité de l'aliénation d'une toile. La vente, voire la donation, d'une œuvre est, pour un artiste, le geste normal, par lequel il manifeste sa décision de communiquer celle-ci au public, de s'en dessaisir : dès lors qu'il lui est permis d'interrompre à discrétion une reproduction autorisée, le législateur se contredirait s'il lui refusait la même liberté de mouvement au moment d'affronter pour la première fois le public »²⁰⁸⁶. Certes, cette affirmation a été formulée à une époque où le droit d'exposition était attaché au droit de propriété corporelle de l'œuvre. Cela signifiait, pour Desbois, que l'artiste s'engage bien, en cédant un exemplaire de l'œuvre, à une certaine communication de celle-ci, sachant que le propriétaire de l'objet pouvait l'exposer à sa guise à tout public. Mais l'argument prouve que l'artiste conservait déjà un droit sur les expositions à venir, ce pourquoi il pouvait refuser la cession de l'œuvre. L'argument nous paraît toujours valable à l'heure actuelle, indépendamment du droit d'exposition. La lettre de la loi doit cependant être réinterprétée, pour être adaptée aux œuvres graphiques et plastiques²⁰⁸⁷. La simple remise d'un exemplaire de l'œuvre en vaut déjà communication à un public déterminé et dénombrable.

C'est bien pourquoi le contrat de mécénat comme le contrat de « vente de l'œuvre » doivent s'interpréter comme les contrats de cession d'un droit portant sur l'œuvre, dont le contenu et la portée sont délimités dès l'origine par l'auteur. Le contrat de mécénat se distingue des autres contrats de commande car il emporte la cession d'un droit de communiquer les œuvres au public. Et c'est justement pourquoi il est limité par la dimension morale du droit de l'auteur. A ce titre, nous souscrivons à la conception du Professeur Gautier, qui a su critiquer les insuffisances de la doctrine dualiste à ce niveau. Selon lui, le contenu des contrats de mécénat est assimilable à un pur contrat d'adhésion, l'artiste étant

le droit moral et la liberté de création artistique) ; voir notamment : CA Paris, 1^{ère} Ch., 15 novembre 1966, *Guille c./ Colmant*, *Ann.*, janvier-mars 1967, pp. 302-305 ;

²⁰⁸⁵ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 449-450 (« Le retrait, qu'a admis l'article 32 à l'égard des conventions translatives de droits patrimoniaux d'auteur, implique, *rationnellement*, la faculté pour un artiste de rejeter les liens d'un contrat de commande, de se refuser au dessaisissement, lorsque l'œuvre, telle qu'il l'a réalisée, ne correspond pas à son idéal et lui semble présenter une image déformée de sa personnalité intellectuelle, *même dans le cas où le droit de reproduction n'a pas été cédé.* ») ;

²⁰⁸⁶ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 450 ;

²⁰⁸⁷ MAFFRE-BAUGÉ A., « Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *op. cit.*, pp. 95-96 ;

dans une position déséquilibrée par rapport à l'autre partie. Il devrait de ce fait bénéficier d'une protection accrue et pouvoir se prévaloir de l'interdiction de cession globale des œuvres futures²⁰⁸⁸. La conception défendue par cet auteur est salutaire car elle intègre parfaitement la spécificité des œuvres graphiques et plastiques. Elle assimile de nouveau le droit de vendre à un droit d'exploitation de l'auteur. La similitude de ces prérogatives a déjà été évoquée à plusieurs reprises, et le sera encore au titre de la conception propriétaire.

Retenons simplement ici que toute discrimination entre contrats de commande est infondée, et que l'attachement à la forme traditionnelle des contrats de mécénat relève d'une conception passéiste qui n'a plus lieu d'être. La pratique du mécénat s'est d'ailleurs atténuée, certainement parce que les auteurs bénéficient désormais de nouveaux modes d'exploitation au sein desquels l'exposition devrait occuper la première place. Les réflexions menées par la doctrine dualiste révèlent l'existence d'un faisceau de prérogatives qui ne sont peut-être pas aussi distinctes que l'on pourrait le penser. Elles intéressent également le droit d'exposition, du fait que ce droit cumule les dimensions pécuniaires et morales et que son exercice nécessite la mobilisation d'un support corporel.

In fine, le droit d'exploitation, le droit moral et le droit de propriété de l'objet matériel constituent une seule et même prérogative de l'auteur sur son œuvre.

B. L'INTÉRÊT DE LA PENSÉE DE SAVATIER POUR LE DROIT D'EXPOSITION

462 - La distinction entre la matrice et les empreintes - Une fois encore, les vues de Savatier peuvent nous fournir des pistes de réflexion. Comme les dualistes, il reconnaît que les œuvres graphiques et plastiques souffrent d'une spécificité certaine.

Ainsi déplore-t-il que l'article 571 du Code civil assimile les droits du créateur à la propriété de l'objet corporel qui constitue l'œuvre²⁰⁸⁹. C'est là l'héritage du *Digeste* en matière de spécification. De ce fait, Savatier semble admettre la distinction usuelle existant entre le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété corporelle. Mais il s'écarte des autres dualistes au niveau de la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel. En effet, selon lui, il ne s'agit que d'une distinction entre la *matrice* de l'œuvre et ses *empreintes*. La différence semble bien subtile mais elle est pourtant essentielle. La notion d'*empreinte* induit la neutralité des supports de communication publique de l'œuvre. La notion de *matrice* a l'avantage de qualifier la forme de l'œuvre telle qu'elle est apparue à l'esprit de son auteur et telle qu'elle se matérialise pour le public. Les objets assurant cette matérialisation sont

²⁰⁸⁸ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 6^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 286-287 ;

²⁰⁸⁹ SAVATIER R., *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui* – 3^{ème} série, *op. cit.*, p. 184 ;

nécessaires à l'exercice du droit de l'auteur car ils constituent le média par lequel l'œuvre est transmise²⁰⁹⁰. C'est donc sur ces objets que s'exerce directement le droit de l'artiste²⁰⁹¹.

463 - Le statut des œuvres graphiques et plastiques - C'est pourquoi Savatier adopte également des vues originales quant au statut des œuvres graphiques et plastiques dans les régimes de communauté. Selon lui, « tant qu'un peintre ne s'est pas défait de son tableau, tant qu'il n'a pas, par contrat, aliéné celui-ci, le tableau reste, croyons-nous, l'œuvre libre de son esprit »²⁰⁹². Plus que l'achèvement ou la divulgation, ce serait l'aliénation de la chose corporelle qui marquerait le détachement de l'œuvre et son changement de statut. Cela revient à considérer qu'elle constitue un bien propre dès sa conception et que seul l'auteur a le droit d'en disposer. L'idée même d'une entrée dans la communauté conjugale est automatiquement exclue, puisque la patrimonialisation intervient lors de la cession du support. De là ressurgit l'idée que l'aliénation d'un exemplaire de l'œuvre vaut communication publique de celle-ci. Qui plus est, Savatier semble considérer qu'elle équivaut à la divulgation, faisant naître les droits patrimoniaux d'exploitation.

Toutes ces idées paraissent justes pour le droit d'exposition. L'exercice du droit impliquera la mobilisation des empreintes corporelles de l'œuvre, que celles-ci soient des exemplaires uniques et originaux ou des copies. Le droit d'auteur, tout en s'appliquant à des objets corporels, est indifférent à leur valeur intrinsèque ; celle-ci relève du droit de vendre un ou des exemplaires de sa création. Le droit de les communiquer au public par l'exposition est une autre prérogative, dont l'auteur demeure titulaire. Le droit de propriété « de l'objet matériel » correspond en revanche au droit d'usage de l'œuvre concédé par l'auteur. Ainsi serait établie plus clairement la distinction de deux droits faussement concurrents qui ont un seul et même objet de nature corporelle²⁰⁹³.

Malheureusement, la voie ouverte par Savatier est aussitôt refermée. L'idée que l'œuvre de l'esprit puisse constituer un bien patrimonial distinct de ses empreintes reste forte chez cet auteur, qui n'a pas souhaité rompre avec les conceptions les plus classiques²⁰⁹⁴. Ses propositions restent teintées d'un certain personnalisme, ne serait-ce que par la distinction entre la matrice et les empreintes. Cette conception, bien que novatrice, l'empêche

²⁰⁹⁰ SAVATIER R., *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 3^{ème} série*, op. cit., p. 185 (« L'œuvre de l'esprit n'est susceptible de devenir un bien patrimonial que si elle peut être suivie et protégée à travers des empreintes corporelles. Cela suppose d'abord qu'elle s'y matérialise, ensuite qu'elle y soit discernable et susceptible de protection. ») ; voir également : BINCTIN N., *Le capital intellectuel*, op. cit., p. 50 ;

²⁰⁹¹ Savatier va jusqu'à affirmer que le droit de l'artiste est réuni au droit de propriété « corporelle » pour les œuvres littéraires, dans la phase antérieure à la divulgation : *Le droit de l'art et des lettres*, op. cit., p. 19 ;

²⁰⁹² SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, op. cit., p. 62 ;

²⁰⁹³ Voir notamment : JOUVET-DELAGE C., op. cit., p. 253 ; SIRINELLI P., *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, op. cit., p. 438 (« L'explication de [la] limitation des droits du propriétaire du support matériel réside dans la constatation d'une concurrence de droits sur la chose objet du contrat. ») ;

²⁰⁹⁴ SAVATIER R., *Le droit de l'art et des lettres*, op. cit., p. 17 et p. 22 (« En réalité, l'acheteur même d'un buste n'a acquis que l'objet matériel, et non la création artistique dont cet objet porte l'empreinte. Il n'a pas le droit d'en faire ou d'en laisser tirer une réplique. ») ;

d'apercevoir l'unicité absolue de l'œuvre artistique. Celle-ci reste une chose corporelle, dotée d'une valeur propre, ce qui en fait l'objet de deux droits distincts.

Les esquisses de Savatier ont au moins le mérite de pousser à admettre l'indifférence du droit d'auteur à l'égard du support de l'œuvre de l'esprit. Cette idée constitue la base d'une conception renouvelée de la propriété littéraire et artistique, qu'il nous faut maintenant examiner au titre du droit d'exposition.

CONCLUSION DU CHAPITRE SECOND

La confrontation du droit d'exposition aux différents courants doctrinaux révèle à la fois leur intérêt et leurs limites.

464 - L'intérêt des courants personnaliste, intellectualiste et dualiste - L'intérêt de chacun des courants est d'avoir perçu un élément essentiel du droit d'auteur. Ainsi a-t-on pu constater qu'ils tournent autour de plusieurs notions récurrentes, l'opposition se faisant au niveau de l'importance donnée à l'une ou l'autre de celles-ci. Elles peuvent être résumées comme il suit : le droit d'auteur protège l'expression originale d'une pensée ; il permet d'exploiter cette expression de la pensée ; cette exploitation procèdera d'un monopole sur la communication publique de la pensée. Tous les courants gravitent autour de deux éléments essentiels, que la doctrine dualiste a peut-être le mieux formalisé : la double dimension du droit d'auteur, qui est à la fois moral, à travers le caractère personnel de la pensée exprimée, et patrimonial, à travers les avantages économiques que procure l'exploitation de cette pensée.

Ces deux dimensions devaient nécessairement caractériser le droit d'exposition. La jurisprudence l'a bien démontré depuis le dix-neuvième siècle, l'expression « droit d'exposition » ayant tour à tour été utilisée par la doctrine pour désigner un droit moral puis un droit patrimonial. Par ailleurs, l'exposition constitue un acte de communication de l'œuvre constitutif d'une valeur économique ; elle permet à l'auteur de se constituer une clientèle à travers le public de l'exposition.

465 - Les limites des courants personnaliste, intellectualiste et dualiste - Cependant, le droit d'exposition ne peut relever de l'une ou l'autre des qualifications proposées. Les raisons de ces limites sont doubles. Elles tiennent d'une part au contenu du droit et, d'autre part, à son objet.

S'agissant du contenu, on ne peut réduire le droit d'exposition à n'être qu'un droit de la personnalité ou un droit d'exploitation, comme on ne peut distinguer entre ses deux dimensions. Même si la doctrine dualiste présente à ce titre le plus grand intérêt, on ne peut valablement « diviser » le droit d'exposition en deux prérogatives distinctes. De même, si les éléments constitutifs du droit moral peuvent être considérés comme extérieurs au droit d'exposition, c'est l'actionnement de celui-ci qui permettra d'en contrôler le respect ou d'en sanctionner la violation. Toutefois, l'idée d'une prééminence du droit moral n'a pas à être rejeté par principe, mais doit plutôt être « réintégrée » au sein de la qualification propriétaire. C'est là une idée qui nous préoccupera dans le titre suivant.

Mais c'est surtout le problème de l'objet du droit qui remet en cause les qualifications affirmées par ces courants. Ceux-ci sont restés marqués par distinction de l'œuvre et du support, et ont fondé toute l'interprétation des dispositions légales sur cette fiction. S'il est vrai que celles-ci ont pu initialement conçues davantage pour la *propriété littéraire*, on ne saurait par principe exclure la *propriété artistique*. Certains auteurs ont parfaitement perçu cette difficulté et cerner les principaux points de controverses. Ainsi, il est évident que la

solution passe par une appréhension renouvelée du droit de propriété de l'objet matériel, ce qui suppose, par contrecoup, de redéfinir la propriété incorporelle de l'auteur.

Il reste donc à examiner la nature du droit d'exposition à l'aune du droit de propriété.

CONCLUSION DU TITRE PREMIER

466 - L'appréhension de la corporalité par le droit d'auteur - Le droit d'exposition vient déstabiliser les fondements du droit d'auteur en réintroduisant la référence à la corporalité. Celle-ci caractérise spécifiquement les œuvres graphiques et plastiques, qui sont l'objet même du droit d'exposition.

Il devenait dès lors impossible de maintenir la distinction de l'œuvre et du support, sans arriver à des contradictions pour le moins singulières. Ainsi, comment pouvait-on admettre que le droit d'auteur ait un objet différent du support quand l'exercice du droit d'exposition viendra justement appréhender ce même support ? Il fallait donc forcément admettre que les œuvres graphiques et plastiques sont des choses corporelles par nature. Les dispositions du Code de la propriété intellectuelle n'excluent nullement cette référence à la corporalité. Au contraire, elle la rendent nécessaire pour pouvoir assurer la protection de l'œuvre de l'esprit, que celle-ci soit littéraire, artistique, dramatique ou musicale. L'appréhension de la corporalité nécessitait ainsi, dans un premier temps, de redéfinir les critères de protection et de communication des œuvres. Ceux-ci ne peuvent être que corporels, avec toutefois des variations tenant à la nature fonctionnelle ou substantielle des objets nécessaires à la matérialisation et la communication des œuvres. Certains auteurs avaient bien perçu cette spécificité. Ainsi en est-il de Roubier et Kohler, pour qui le droit d'auteur est avant tout un droit sur une valeur immatérielle, celle-ci étant composée des actes d'exploitation matériels d'une œuvre de l'esprit. Ce courant préfigurait la conception moderne du bien, où la valeur occupe une place substantielle.

De là dérive-t-on sur le droit de propriété, qui reste le rapport usuel reliant un individu à ses biens.

467 - Le nécessaire recours au droit de propriété - Les œuvres graphiques et plastiques étant des objets corporels, c'est vers le droit de propriété qu'il faut désormais se tourner, pour trois raisons principales. Il s'agit tout d'abord de la dernière qualification envisageable pour appréhender le droit d'auteur et, à travers lui, le droit d'exposition. Par ailleurs, le droit de propriété est historiquement caractérisé par la corporalité et constituait le cadre originel de l'appréhension des œuvres graphiques et plastiques. Enfin, cette qualification a été la première affirmée pour le droit d'auteur, et demeure utilisée au-delà des controverses doctrinales.

Certes, l'évolution de la propriété marque actuellement un affranchissement de la corporalité. Le droit d'exposition en atteste pleinement puisqu'une utilité de l'œuvre est désormais distincte du droit de propriété de l'objet matériel. En apparence, le droit d'exposition semble donc renforcer la distinction entre ce droit et le droit de propriété incorporelle de l'auteur. On ne saurait cependant affirmer que ces deux droits soient entièrement hermétiques et obéissent à des régimes différents. La critique de certains auteurs dualistes a démontré la nécessité d'intégrer le droit de propriété de l'objet matériel dans le champ du droit d'auteur. Le droit de vendre un ou plusieurs exemplaires de l'œuvre en est la

première expression, comme en disposait déjà la loi de 1793. Ces deux droits sont en complète articulation, et sont notamment délimités par la loi. Celle-ci accorde à chaque propriétaire certains usages d'une même œuvre. Preuve en est encore de la nécessaire unicité de l'objet et de la dualité des droits.

Si le droit d'exposition participe donc d'une évolution notable de la propriété, la référence à la corporalité n'a pas entièrement disparue. Simplement, l'objet des droits semble s'être déplacé sur le terrain des valeurs de la chose corporelle. Ainsi doit-on revisiter, par opposition, la notion d'incorporel pour déterminer clairement la nature du droit d'auteur et celle du droit d'exposition. Cette recherche ne devra pas négliger les aspects personnels de la propriété littéraire et artistique, qui ont clairement été mis en évidence par les autres courants de la doctrine. Il faudra donc se prémunir contre une interprétation trop étroite de la propriété, bien que l'on ne puisse admettre qu'elle inclut un droit de la personnalité.

Il reste donc à envisager le droit d'exposition sous l'angle du droit de propriété.

TITRE SECOND

LE DROIT D'EXPOSITION, UN BIEN OBJET DE LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DE L'AUTEUR

468 - La référence controversée au droit d'auteur en tant que droit de propriété - Nous sommes parvenus au faite de notre démonstration. La qualification de droit de propriété paraît être la plus juste des solutions de façon générale. L'étude du droit d'exposition permet d'en vérifier la validité de façon particulière.

Cette qualification s'insère dans une bien longue histoire, puisqu'elle fut la première défendue. Ainsi, au-delà de la formule de Le Chapelier, une importante doctrine chercha à assimiler le droit d'auteur au droit de propriété pendant le dix-neuvième siècle²⁰⁹⁵. Les difficultés les plus importantes de cette assimilation furent vivement débattues, telles la durée du droit ou l'immatérialité de son objet²⁰⁹⁶. De cette époque est née la division entre la *propriété littéraire* et la *propriété artistique*, qui fut soi-disant abolie par l'un des plus grands partisans de la conception propriétaire : Pouillet²⁰⁹⁷. A sa suite, de nombreux auteurs continuèrent de défendre cette qualification²⁰⁹⁸, certains allant jusqu'à sacrifier le droit moral pour assurer l'assimilation au droit de propriété²⁰⁹⁹. C'est bien là l'une des principales difficultés qu'il importe de résoudre avec la durée limitée du droit patrimonial. Cette conception fut également défendue par d'éminents civilistes, comme Josserand²¹⁰⁰.

²⁰⁹⁵ ACOLLAS E., *La propriété littéraire et artistique*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 15-21 ; GASTAMBIDE A., *Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres*, *op. cit.*, 496p. ;

²⁰⁹⁶ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, 350p. ;

²⁰⁹⁷ Voir notamment : POUILLET E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 25-31 ;

²⁰⁹⁸ BRY G., *La propriété industrielle, littéraire et artistique*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 6-8 et pp. 618-623 (bien que cet auteur défende la dualité des prérogatives de l'artiste) ; HEPP F., « Le droit d'auteur "propriété incorporelle" ? », *op. cit.*, pp. 161-191 ; HUARD G., *Traité de la propriété intellectuelle*, T. I, *op. cit.*, pp. 41-55 ; RECHT P., *Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété*, LGDJ, Paris, 1969, pp. 169-327 ; STOLFI N., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, T. I, *op. cit.*, pp. 316-324 ; voir également : JOSSERAND L., *op. cit.*, pp. 845-849 (bien qu'il reconnaisse l'existence distincte du droit moral, ce qui le rapprocherait des dualistes) ;

²⁰⁹⁹ HUARD G., « De divers droits qu'il ne faut pas confondre avec la propriété intellectuelle », *LDA*, 15 septembre 1899, pp. 102-105 (affirmant l'existence d'une pluralité de prérogatives morales « inhérentes ou étrangères à la propriété intellectuelle, suivant le fondement qu'on leur assigne », le choix étant clairement en faveur de l'exclusion) ;

²¹⁰⁰ JOSSERAND L., *Cours de droit civil positif français*, T. I, 3^{ème} éd., Sirey, Paris, 1938, pp. 845-847 ;

A l'heure actuelle, la propriété littéraire et artistique compte encore des partisans bien que, une fois de plus, la terminologie employée ne reflète pas nécessairement la qualification de fond, spécialement à l'égard du droit moral²¹⁰¹. Cette terminologie tend d'ailleurs à se généraliser depuis son emploi dans la loi du 11 mars 1957, indépendamment des divergences d'opinions²¹⁰². La qualification reste néanmoins contestée, du moins si l'on prend les caractères classiques du droit de propriété dit « de droit commun »²¹⁰³ ; la critique vaut d'ailleurs pour toutes les propriétés incorporelles, qui forment une catégorie considérée à part²¹⁰⁴. Il n'empêche que le vocable de « propriété » est maintenu, ne serait-ce que par la fonction symbolique qu'il a historiquement rempli²¹⁰⁵. « *Le droit des œuvres de l'esprit s'appelle la propriété intellectuelle, même dans la bouche de ses adversaires* »²¹⁰⁶. C'est là une vérité que nous avons déjà mentionnée au niveau de la doctrine dualiste, qui emploie presque naturellement ce vocable. L'ensemble des courants que nous avons étudiés tend d'ailleurs, non pas à nier cet emploi, mais davantage à en découvrir le sens exact²¹⁰⁷.

La rigueur oblige cependant à vérifier si cette qualification convient pleinement pour le droit d'auteur.

469 - Le droit d'exposition et le droit de propriété - Les controverses que suscite l'application du droit de propriété se retrouvent pleinement au niveau du droit d'exposition. Nous dirons même que le droit d'exposition les provoque et les renouvelle.

En effet, la distinction entre le corporel et l'incorporel y est plus que jamais mise en cause. Là où la conception classique du droit de propriété part du postulat de l'appréhension matérielle des choses extérieures à l'individu, l'objet du droit d'auteur fut conçu comme une entité immatérielle, transcendant les esprits et vouée par nature à la publicité. C'est ce qui

²¹⁰¹ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 53 ; BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, *op. cit.*, p. 94 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois – Essai sur la nature juridique du droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 333-343 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *Droit d'auteur*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, pp. 34-35 ; voir également : JOLY S. et VIVANT M., *op. cit.*, pp. 14-16 ; MARTY G. et RAYNAUD P., *Droit civil – Les biens*, 2^{ème} éd., Sirey, Paris, 1980, pp. 544-546 ;

²¹⁰² GAUDRAT P., « L'importance de la référence propriétaire dans la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 221, juillet 2009, pp. 3-7 (« Comment expliquer ces interprétations doctrinales qui détournent la lettre des textes ainsi que la constitution universelle d'une maxi-catégorie dont la pertinence requerrait, à tout le moins, un débat ? ») ;

²¹⁰³ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 106 (« Pourquoi le législateur aurait-il éprouvé le besoin de préciser les caractères de ce droit, en rappelant que l'auteur jouit d'un "droit de propriété incorporelle *exclusif et opposable à tous*", s'il avait considéré qu'il était en tous points similaire au droit de propriété "classique", lequel se caractérise, justement, [...] par son exclusivité et son absolutisme ? ») ;

²¹⁰⁴ Voir notamment : MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, pp. 62-64 ; TERRÉ F., « L'évolution du droit de propriété depuis le Code civil », *op. cit.*, p. 35 (« La notion moderne de droit de propriété parut suffisamment souple et nuancée pour abriter des prérogatives fort disparates, se pliant plus ou moins facilement aux cadres et aux règles devenues classiques. ») ;

²¹⁰⁵ BOUCHET-LE MAPPIAN E., *op. cit.*, p. 77 (« l'idée de propriété joua le rôle d'un slogan, d'un appareil dogmatique ») ;

²¹⁰⁶ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 130 ;

²¹⁰⁷ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 346-349 ;

explique la nécessité de s'affranchir, non sans difficultés, de certaines idées acquises concernant le droit de propriété pour mieux en assurer l'application²¹⁰⁸. C'est là la source des critiques qui furent opposées à cette conception par les personnalistes et les dualistes.

D'une certaine façon, ces « ajustements » du droit de propriété n'auraient plus lieu d'être. En effet, ils furent justifiés par le prétendu caractère immatériel de l'objet du droit d'auteur, dont nous savons qu'il n'est qu'une vue de l'esprit, du moins pour les œuvres graphiques et plastiques. Le caractère corporel de celles-ci assurerait donc une appréhension par le droit de propriété sans « altérations ». Il n'en est rien, car l'œuvre peut faire l'objet d'un autre droit de propriété, qui est le droit de l'acquéreur de l'objet matériel. Dès lors, lequel de ces deux droits serait un droit de propriété de droit commun ? De façon plus simple, l'œuvre peut-elle faire l'objet de deux droits de propriété simultanés ? L'affirmative irait à l'encontre du principe selon lequel tout ce qui est propre n'est pas commun. Le droit de propriété suppose que l'objet appartienne entièrement à une seule et même personne, sans quoi il en perdrait ses caractères. Ce serait là la conclusion de la théorie classique du droit de propriété. Une autre conception a cependant fait son apparition, notamment avec l'évolution de la notion de bien. Celle-ci a pu être observée autant en droit interne qu'au niveau européen, avec la jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'homme. Distincte de la théorie classique, elle part du principe qu'un bien est avant tout constitutif d'une valeur. De plus, elle place le droit de propriété à un autre niveau ontologique que les droits subjectifs. Selon qu'on s'attache au caractère direct ou exclusif du rapport de droit entre la personne et la chose, le droit de propriété pourra apparaître comme le plus complet des droits réels ou comme le rapport reliant la personne aux choses mais aussi aux droits, réels ou personnels²¹⁰⁹.

Il sera donc nécessaire de confronter le droit d'exposition à ces deux conceptions du droit de propriété, comme nous l'avons fait avec les autres courants de la doctrine. On dit dans ce cas que la personne est « propriétaire » de ces droits. Sur cette base, il importera d'envisager la qualification du droit d'exposition et celle du droit de propriété de l'objet matériel, puisque les deux ont le même objet. Il est en effet nécessaire d'admettre que plusieurs propriétaires puissent exercer des droits parallèles et non concurrents sur une même chose corporelle. Il s'agit avant tout de droits dont l'objet est d'assurer à chacun un usage particulier de l'œuvre. Ces développements nous obligeront cependant à réexaminer le sens des expressions *propriété incorporelle* et *propriété de l'objet matériel*. Il apparaîtra donc que l'auteur dispose d'un droit de propriété sur l'exploitation de la chose (in)corporelle²¹¹⁰, et non un droit sur l'œuvre elle-même, cette exploitation étant elle-même « actionnée » par un droit subjectif que l'on peut appeler « le droit d'auteur ». La conception du droit de propriété que nous adopterons permettra ainsi de venir à bout des contradictions suscitées par le droit

²¹⁰⁸ CLAM J., « Choses, échange, média – enquête sur les étapes d'une dématérialisation de la communication », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, p. 102 (« Quelque soit la nature de l'objet, qu'il soit matériel (meuble ou immeuble) ou immatériel, ce sont toujours les catégories de la propriété, la possession, l'usage, l'usufruit... avec leur phénoménologie réelle et leur substantialisme élémentaire qui trouvent application. ») ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 19-20 ;

²¹⁰⁹ MATHIEU-IZORCHE M.-L., *op. cit.*, pp. 37-39 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 363 ;

²¹¹⁰ GAUDRAT P., « L'importance de la référence propriétaire dans la loi du 11 mars 1957 », *op. cit.*, p. 7 ;

d'exposition. Fidèles à une vision systémique, nous verrons qu'elle s'applique aux autres prérogatives de l'auteur et aux autres catégories d'œuvres, ce qui confirme l'unité matérielle, et non plus seulement conceptuelle, du droit d'auteur. C'est là l'un des autres apports essentiels du droit d'exposition à la théorie générale de la *propriété littéraire et artistique*.

Nous examinerons donc comment la distinction classique du droit de propriété s'avère impropre pour qualifier le droit d'exposition. L'opposition qu'elle induit entre bien corporel et bien incorporel oblige en effet à exclure la qualification de droit de propriété tant pour le droit d'auteur que pour le droit de propriété de l'objet matériel. L'existence du droit d'exposition, dont l'œuvre corporelle est l'objet, « enlève » au droit de propriété ses caractères absolu et exclusif (chapitre premier).

Il convient donc de s'affranchir de cette vision « fermée » du droit de propriété et d'appréhender la conception moderne de la notion de bien. Celle-ci nous amènera à considérer la propriété incorporelle non comme la propriété d'une œuvre mais comme la propriété d'un droit. Ce droit n'est autre que le droit d'auteur, droit ayant la communication de l'œuvre pour objet, tant dans ses aspects pécuniaires que moraux. L'expression « droit de propriété incorporelle », visée par le Code de la propriété intellectuelle, prend ainsi tout son sens. Le droit d'exposition est un droit réel appliqué à l'exposition. L'auteur, qui en est propriétaire, peut en jouir et en disposer à sa guise, soit en l'exerçant, soit en le cédant. A ce titre, la cession de l'œuvre, objet corporel, emporte nécessairement la cession du droit de l'exposer dans un cadre strictement privé. Ces réflexions impliqueront donc de « revisiter » la distinction entre le corporel et l'incorporel, de même que certaines notions propres au droit d'auteur, telles la divulgation et la destination de l'œuvre (chapitre second).

Sur le plan des droits fondamentaux, le droit d'exposition, comme tout droit d'auteur, peut aussi être considéré comme un bien dont l'auteur peut exiger le respect. Mais il peut aussi être envisagé comme un moyen de communication relevant de la liberté d'expression. Cette approche aura l'avantage de schématiser les éléments constitutifs de cette nouvelle prérogative, tout en étant confirmée par des sources de droit européenne et constitutionnelle (Chapitre troisième).

CHAPITRE PREMIER

LE DROIT D'EXPOSITION, IMPOSSIBLE EXPRESSION D'UN DROIT DE PROPRIÉTÉ SUR L'ŒUVRE

470 - La propriété des œuvres corporelles - Par leur nature, les œuvres graphiques et plastiques sont naturellement vouées à faire l'objet d'un droit de propriété. La conception classique du droit de propriété peut donc être mobilisée en premier lieu pour tenter de qualifier le droit d'exposition. Il y a là un certain paradoxe, puisque cette conception a longtemps été considérée comme inadaptée pour le droit d'auteur. La question de la perpétuité du droit de propriété a en effet constitué un sérieux obstacle pour l'assimilation du droit d'auteur. Mais c'est surtout la nature incorporelle des œuvres de l'esprit qui a posé problème, le droit de propriété ayant traditionnellement pour objet des choses corporelles.

Le problème serait donc résolu, puisque les œuvres de l'esprit peuvent désormais avoir une nature corporelle (toujours sous réserve des autres formes de création). Il convient donc de les considérer comme des biens corporels, entendus comme des « choses appropriées », ce qui permet de confirmer la nature réelle du droit dont elles sont l'objet (Section 1).

L'existence d'un droit de propriété sur les œuvres ne serait nullement démentie, eu égard aux caractères et à la portée des pouvoirs qui sont ainsi reconnus à l'auteur. Ce droit naît, comme nous le savons, de la seule création de l'œuvre, par spécification d'une matière brute. Le caractère intellectuel de ce travail se comprend par l'expression de la personnalité de l'auteur dans l'œuvre. Cependant, si cette vision se révèle en partie fondée au stade de la création de l'œuvre, elle devient très vite intenable lorsque l'œuvre est cédée, diffusée auprès du public. Cette « phase du don », pour reprendre les termes de Savatier, dissocie deux droits qui auront la même chose pour objet. Or le droit de propriété se conçoit comme le droit le plus complet qui puisse exister sur une chose au profit d'une seule personne. Ces deux droits ne peuvent donc, par définition, constituer des droits de propriété (Section 2).

SECTION 1 - LA QUALIFICATION DE L'ŒUVRE COMME BIEN CORPOREL

471 - La notion de bien - L'irruption dans la notion de bien nous confronte à un certain nombre de controverses propres à toute tentative de définition²¹¹¹. Le droit d'exposition est lui-même à la fois objet et vecteur de telles controverses.

Nous tenterons ici d'en cerner les aspects principaux, l'essentiel étant de parvenir à l'application cohérente de la qualification de droit de propriété²¹¹². La notion de bien a déjà été évoquée au titre de la distinction des droits de propriété sur l'œuvre. Celle-ci reflète la distinction entre les biens corporels et les biens incorporels. Mais ce qui nous intéresse ici est davantage la nature patrimoniale de l'œuvre, propre à lui conférer la qualité de bien. Le patrimoine est constitué des biens et obligations d'une personne, les biens formant l'actif de ce patrimoine²¹¹³. Classiquement divisés en catégories en fonction de la nature de l'objet en cause, meuble ou immeuble (art. 516 du Code civil), les biens peuvent également être distingués entre biens corporels et biens incorporels.

Au sens classique, la première catégorie comprend les choses corporelles et la seconde les droits qui portent sur ces choses²¹¹⁴, le plus souvent entendus comme les démembrements du droit de propriété²¹¹⁵. C'est pourquoi tout droit patrimonial, à commencer par le droit de propriété, reçoit la qualification de bien²¹¹⁶. Les droits patrimoniaux peuvent également être divisés en fonction de leur contenu en droits personnels et droits réels. La principale de leurs caractéristiques provient de leur capacité à être évalués en argent²¹¹⁷. Ce caractère explique que le titulaire du patrimoine dispose de prérogatives importantes sur celui-ci. Ces prérogatives sont simples et ont été énoncées dès le dix-neuvième siècle. Tout individu a la faculté d'administrer son patrimoine, donc de faire tous les actes juridiques qui peuvent le

²¹¹¹ Sur la notion même de bien, voir : BERLIOZ P., *La notion de bien*, LGDJ, Paris, 2007, 596p. ;

²¹¹² BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 6 (« C'est tout naturellement la question de la place de la propriété dans la définition du bien qui fait débat. Doit-elle être absolument exclue, ou au contraire est-elle nécessaire, ce qui conduirait à repenser également sa propre définition ? Les deux tendances peuvent être envisagées. ») ;

²¹¹³ AUBRY C. et RAU C., *Cours de droit civil français, op. cit.*, p. 239 ; JOSSERAND L., *op. cit.*, p. 733 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 11 ; CORNU G., *Vocabulaire juridique, op. cit.*, p. 114 ; SERIAUX A., « La notion juridique de patrimoine – Brèves notations civilistes sur le verbe avoir », *RTD-Civ.*, 1994, pp. 801-802 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 199-201 ;

²¹¹⁴ VOIRIN P. et GOUBEAUX G., *op. cit.*, p. 265 ;

²¹¹⁵ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1604 ;

²¹¹⁶ Cette notion fera également l'objet d'une approche plus approfondie dans le paragraphe suivant ;

²¹¹⁷ ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 13 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens*, 13^{ème} éd., Montchrestien, Paris, 2007, p. 8 ; HAGE-CHAHINE F., *op. cit.*, p. 707 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 6 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 199 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 32 ; VOIRIN P. et GOUBEAUX G., *op. cit.*, pp. 30-31 et p. 269 ;

conserver, l'augmenter, et exploiter les avantages qu'il peut procurer. A ce titre il dispose également de la « *faculté de tirer les revenus du patrimoine* »²¹¹⁸.

Cette approche déductive n'est cependant pas suffisante. En effet, le bien ne se conçoit que sous le rapport de droit qui relie la chose à la personne. Ce rapport est usuellement considéré comme un droit de propriété. Il importe dès lors de qualifier l'œuvre graphique ou plastique comme un bien de l'auteur (§ 1) et de considérer la nature réelle du droit dont il dispose sur celle-ci (§ 2), indépendamment de sa qualification de droit de propriété. Enfin, la nature mobilière ou immobilière du droit soulèvera les premières difficultés que présente la conception classique (§ 3).

§ 1. L'ŒUVRE ARTISTIQUE, UN BIEN DE L'AUTEUR

472 - La notion de bien a connu d'importantes évolutions, qui intéressent directement le droit d'exposition au niveau du droit d'auteur. C'est notamment la distinction des biens corporels et des biens incorporels, laquelle nous concerne directement, qui en pâtit le plus. S'il est incontestable, dans la conception classique, que l'œuvre constitue un bien (A), de surcroît un bien corporel (B), il nous faut d'ores et déjà relever certaines évolutions qui remettent en cause cette qualification.

A. LA NOTION DE BIEN APPLIQUÉE À L'ŒUVRE

Comprendre la notion de bien suppose de connaître l'évolution dont elle a fait l'objet et les controverses auxquelles, encore aujourd'hui, elle s'expose (1). Nous verrons ensuite comment elle peut être appliquée à l'œuvre sous l'angle de la conception classique (2).

1. Les questionnements préliminaires relatifs à la notion de bien

La notion de bien est passée d'une conception objective, fondée sur la matérialité des biens (α), à une conception subjective (β), axée sur leur valeur économique. Ces deux conceptions ne sont cependant pas antagonistes, ni même ne se sont « succédées » à proprement parler (λ). C'est pourquoi il importe de les maîtriser de façon corrélative.

a. La conception classique du bien

« *Au sens le plus étroit et le plus matériel, les biens sont les choses que l'on peut s'approprier et qui ont une valeur patrimoniale [...]* »²¹¹⁹.

²¹¹⁸ AUBRY C. et RAU C., *Cours de droit civil français, op. cit.*, pp. 244-245 (auxquelles il faut ajouter la faculté de disposer de son patrimoine, de réclamer la restitution des objets ou valeurs appartenant au patrimoine et la faculté de revendiquer le patrimoine) ;

²¹¹⁹ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 203 ;

473 - Les biens comme choses corporelles appropriées - Initialement cantonné à la vision objective, le bien se confondait avec la matière et désignait toute chose corporelle faisant l'objet d'une appropriation par l'individu²¹²⁰.

C'est ainsi le droit de propriété qui assure « *la transmutation du plomb en or, des choses en biens* »²¹²¹. L'assimilation se comprend au regard d'éléments factuels. Ainsi, la propriété n'est que le prolongement juridique d'un rapport physique immédiat entre une personne et une chose, la première exerçant une emprise jalouse et exclusive sur la seconde²¹²². Le droit de propriété garantit à la personne cette emprise sur une chose corporelle²¹²³. Elle est effectivement matérielle, et se confond, dans la pratique, avec la possession²¹²⁴. Elle donne droit à tous les usages de la chose, d'où le raccourci intellectuel qui consiste à assimiler le droit de propriété à l'objet auquel il s'applique²¹²⁵. L'idée était alors très proche du sens commun du mot « biens », qui désigne toutes les choses appartenant à un individu. Les dispositions du Code civil de 1804 attestent de ce paradigme, les distinctions entre les différents types de biens se fondant systématiquement sur des critères matériels, privilégiant de plus le « donné » sur le « construit »²¹²⁶. Il s'agit donc, dans la majorité des cas, de choses corporelles, bien que le terme puisse également désigner des valeurs strictement économiques. On sait que les choses immobilières étaient même privilégiées comme sources de richesses, à l'inverse des choses mobilières.

Peut-être est-ce là la source du glissement conceptuel dont la notion de bien a fait l'objet ? En occupant une place conceptuelle toujours croissante, la notion de valeur a fini par caractériser la conception moderne du bien, emportant avec elle une valorisation des choses mobilières.

²¹²⁰ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1591 (« Les biens sont les choses vues par le droit ») ; JOSSERAND L., « Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », *op. cit.*, p. 96 ; voir également : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 1 ; BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 19-20 et pp. 23-69 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 6 ; PÉRINET-MARQUET H., *op. cit.*, p. 2072 ; PIEDELIÈVRE A., *op. cit.*, p. 55 ; ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *RTD-Civ.*, 1993, p. 305 ;

²¹²¹ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 23 ;

²¹²² MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 281 (« Le mode premier de réservation des biens n'est assurément pas juridique ; il est réel matériel : c'est la maîtrise effective, plus ou moins violente ») ;

²¹²³ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, pp. 595-596 ;

²¹²⁴ MAULAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 119 ;

²¹²⁵ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 118 ; XIFARAS M., *op. cit.*, p. 102 ;

²¹²⁶ REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, p. 272 ;

β. La conception moderne du bien

« [...] Plus largement, ce sont les droits permettant de bénéficier des choses. Or, ce sont les droits, et non les choses, qui expriment le mieux la permanence et le renouvellement du droit des biens »²¹²⁷.

474 - Les biens comme valeurs économiques - Une conception subjectiviste a été substituée à la conception objective du bien. Selon les tenants de cette doctrine, toute valeur économique, indépendamment de son rattachement à une ou des chose(s) corporelle(s), doit être considérée comme un bien²¹²⁸.

Le concept d'« utilité » devient ainsi un élément clé pour la compréhension de cette nouvelle acception. Les biens sont les choses dont l'utilité justifie l'appropriation²¹²⁹ ; mais les choses ne sont plus exclusivement corporelles. Il y a dépassement de la « vision étriquée » usuellement attribuée au Code civil, où le bien est trop souvent limité à être une chose corporelle²¹³⁰. Le bien est essentiellement caractérisé par la valeur que celui-ci procure à l'individu²¹³¹. Il s'agit naturellement d'une valeur économique²¹³², les droits patrimoniaux étant évaluables en argent. Cette valeur pourra varier en fonction de la nature du bien, spécialement de son assise corporelle²¹³³. C'est en cela que le droit de propriété connaît un phénomène de dématérialisation²¹³⁴, son objet se « désincarnant » à mesure que son champ d'application

²¹²⁷ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *ibid.* et p. 206 ;

²¹²⁸ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 206 et p. 216, et « L'évolution contemporaine du droit de propriété en France », *op. cit.*, p. 23 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 2 ; BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 151-203 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *ibid.* ; MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 467 ; PIEDELIÈVRE A., *ibid.* (« Pour le juriste, tout ce qui est traductible en argent constitue un bien. ») et p. 61 ; REVET T., « La force de travail », *op. cit.*, p. 532, et « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, p. 290 ;

²¹²⁹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 18-19 ;

²¹³⁰ VILLEY M., « Préface historique », *op. cit.*, p. 2 ; voir également : PARAIN-VIAL J., « La catégorie de l'avoir chez Gabriel Marcel et la notion de biens », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, p. 183 ; PIEDELIÈVRE A., *op. cit.*, p. 57 ;

²¹³¹ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 4 (« Suivant le sens commun, le bien aurait pour caractéristique d'être utile, avantageux. ») ; SANCHEZ DE LA TORRE A., *op. cit.*, p. 14 (« La chose est utile matériellement utilisée, mais son usage appartient à l'économie, à la biologie ou au luxe, mais en tant que juridique. ») ;

²¹³² AUBRY C. et RAU C., *Cours de droit civil français*, *op. cit.*, p. 235 ; JOSSERAND L., *ibid.* ; voir également : BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 148-152 et pp. 165-203 ; MIGNOT M., *op. cit.*, pp. 1805-1857 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 6 ;

²¹³³ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 203 (« Il est des biens, tels que l'or, qui valent par leur seule substance. D'autres, comme les domaines agricoles, peuvent bénéficier d'une plus-value sous l'effet d'une heureuse exploitation, mais la richesse du sol demeure l'élément prépondérant de leur valeur. Pour d'autres, enfin, la valeur d'exploitation l'emporte largement sur la valeur intrinsèque, si même elle n'est pas l'unique. ») ;

²¹³⁴ TERRÉ F., « L'évolution du droit de propriété depuis le Code civil », *op. cit.*, p. 44 (« La valeur que représente dans le patrimoine le bien approprié se dégage davantage de l'emprise matérielle proprement dite, la dématérialisation ou l'intellectualisation du droit de propriété caractérisant, depuis quelques décennies, l'évolution du droit de propriété. ») ; voir également : BERGEL J.-L., « L'évolution contemporaine du droit de propriété en France », *ibid.* ;

s'étend²¹³⁵. L'exemple type de ce nouvel ordre de valeurs serait le droit qu'une personne peut avoir sur une chose, non la chose elle-même²¹³⁶ (quoique certains auteurs distinguent la valeur et le droit, la première faisant l'objet du second). Le bien ne serait donc plus un objet mais une relation juridique entre la personne et une chose²¹³⁷. De plus, cette dernière ne tient pas nécessairement en une chose corporelle « figée », au sens usuel du terme. Il peut s'agir de toute utilité qu'une ou plusieurs choses peuvent produire.

Cette évolution a pu être constatée tant pour les biens mobiliers que pour les biens immobiliers, comme l'a démontré le doyen Savatier. En matière immobilière, les immeubles « *se sont mués en des titres incorporels représentant juridiquement des parcelles cadastrées* »²¹³⁸. Elle est encore plus éclatante en matière mobilière, le meuble se prêtant à une diversité d'utilisations, voire d'immobilisations, propres à le doter de multiples valeurs économiques²¹³⁹. Ces changements sont indissociables de la distinction des biens corporels et des biens incorporels²¹⁴⁰, de même qu'elle la remet en cause. En effet, la conception traditionnelle ne connaît de biens que les biens corporels ; elle exclut donc tous les droits et les choses nouvelles que la modernité a créés²¹⁴¹.

D'autres éléments entrent en ligne de compte pour caractériser la notion de bien, établissant le lien entre les deux conceptions. Ils découlent de sa profonde nature économique.

λ. Des liens entre les deux conceptions du bien

475 - La valeur des biens - L'existence d'une valeur était déjà perçue dans la conception classique. Elle était seulement appréhendée d'une manière différente. Les conséquences qu'elle emporte sur la notion de bien sont les mêmes que pour la conception moderne.

Ainsi, l'existence d'une valeur suppose que le bien puisse circuler au sein du marché, et qu'il intègre totalement le commerce juridique²¹⁴². Le contenu même de la valeur du bien

²¹³⁵ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, pp. 203-204 ; ZÉNATI F., « L'immatériel et les choses », *op. cit.*, p. 91 ;

²¹³⁶ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *ibid.* ; PIEDELIÈVRE A., *op. cit.*, p. 56 (« La caractéristique essentielle du bien est sa valeur patrimoniale, valeur qui dans l'absolu ne présente pas de matérialité et ne s'apprécie que par rapport à une prérogative juridique. [...] ; il n'est donc possible que de prendre en compte un droit ; ») ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 6-7 ; ZÉNATI F., « L'immatériel et les choses », *op. cit.*, p. 89 ;

²¹³⁷ MIGNOT M., *op. cit.*, pp. 1805-1806 ;

²¹³⁸ SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, pp. 3-10 ; ZÉNATI F., « Le droit des biens dans l'œuvre du doyen Savatier », *op. cit.*, pp. 19-21 ;

²¹³⁹ SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, pp. 10 (prenant exemple en matière rurale : « Sur une ferme convenablement équipée, la valeur du matériel et des animaux dépasse maintenant la valeur du sol. [...] C'est pourquoi la propriété de la terre, même à la campagne, cède le pas à la propriété de l'exploitation. », c'est nous qui soulignons) ;

²¹⁴⁰ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 19 (« L'association étroite faite par une certaine tradition savante entre le droit de propriété et les choses corporelles a eu pour conséquence une réticence à inclure les choses incorporelles dans le champ de l'appropriable. ») ;

²¹⁴¹ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 147 ;

²¹⁴² SERIAUX A., « La notion juridique de patrimoine », *op. cit.*, pp. 804-805 ;

fait l'objet d'approfondissements destinés à en cerner les principaux caractères. Ainsi la valeur d'un bien peut être divisée en valeur d'usage, valeur d'échange et valeur de crédit²¹⁴³. La valeur d'usage correspond à l'utilité immédiate que procure le bien à son titulaire. La valeur d'échange correspond à sa capacité à être cédé, le plus souvent à titre onéreux ; de là en déduit-on qu'un bien est nécessairement cessible²¹⁴⁴. Enfin, sa valeur de crédit correspond à son caractère saisissable ou à sa capacité à faire l'objet de sûretés. L'existence de ces valeurs emporte la nécessité d'une réservation, qui prend la forme d'un droit subjectif. L'existence de ces valeurs devient donc le critère exclusif de la notion de bien au sens de la conception subjectiviste, contrairement à la conception objectiviste, qui attachait la valeur aux seules choses corporelles. Il y a donc eu une « diversification » des objets de droit.

En vérité, la conception subjectiviste du bien est peut-être plus ancienne qu'il n'y paraît²¹⁴⁵. Cela se vérifie au vu des déclarations de certains auteurs classiques. La référence du Cours de droit civil d'Aubry et Rau nous éclaire sur ce point : « *Le patrimoine étant de nature purement intellectuelle, les éléments dont il se compose doivent revêtir le même caractère. Les objets extérieurs sur lesquels portent les droits d'une personne, ne forment point des parties intégrantes de son patrimoine, en eux-mêmes, et sous le rapport de leur nature constitutive, mais à titre de biens, et sous le rapport de l'utilité qu'ils sont susceptibles de procurer* »²¹⁴⁶. Ceux-ci affirment également que tout droit subjectif a pour objet, « *non une chose ni une personne* » mais « *une faculté* »²¹⁴⁷. Cette faculté procure elle-même une utilité au titulaire du droit, et c'est en cela que celui-ci constitue un bien. La référence à Zachariae permettait également de soutenir cette argumentation²¹⁴⁸, bien que leur pensée ne se soit subtilement écartée de la sienne, en introduisant les concepts d'« utilité » puis de « valeur » dans la nature des biens²¹⁴⁹.

Cette définition du patrimoine, si datée soit-elle, démontre bien que le droit ne s'intéresse qu'aux rapports existant entre les personnes et les choses, non aux choses prises en elles-mêmes²¹⁵⁰. Ces rapports sont eux-mêmes fondés sur l'utilité que les choses peuvent donner aux individus. C'est le pouvoir de l'individu sur cette utilité qui constitue un bien

²¹⁴³ MIGNOT M., *op. cit.*, pp. 1841-1853 ;

²¹⁴⁴ MIGNOT M., *op. cit.*, p. 1811 ;

²¹⁴⁵ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 227-231 ;

²¹⁴⁶ AUBRY C. et RAU C., *Cours de droit civil français, op. cit.*, p. 230 ;

²¹⁴⁷ AUBRY C. et RAU C., *Cours de droit civil français, op. cit.*, p. 8 ;

²¹⁴⁸ AUBRY C. et RAU C., *Cours de droit civil français, op. cit.*, p. 232 (« il répugne à la raison que le patrimoine, dont les éléments sont purement intellectuels, puisse recevoir une division qui ne reposerait que sur les qualités naturelles des objets qui s'y trouvent compris. ») ;

²¹⁴⁹ XIFARAS M., *ibid.* ;

²¹⁵⁰ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 186 ; MIGNOT M., *op. cit.*, p. 1836 (« Le patrimoine est composé de l'universalité des *droits* et des *dettes*. Il n'est pas composé des *choses* et des *dettes*. Les choses ne sont pas dans le patrimoine ; ce sont les *droits sur les choses* qui sont dans le patrimoine. ») ;

entrant dans le patrimoine²¹⁵¹. Il faudrait donc distinguer la chose et les droits sur la chose²¹⁵², ces derniers seulement constituant des biens entrant dans le patrimoine d'un individu. Mais limitons-nous pour l'instant à la conception classique.

Au regard de ces développements, il apparaît évident que l'œuvre créée par l'artiste constitue un bien.

2. L'application de la notion de bien aux œuvres graphiques et plastiques

476 - Les œuvres graphiques et plastiques, des biens au sens classique - L'œuvre artistique constitue une chose corporelle dotée d'une valeur économique. Comme toute œuvre de l'esprit, elle accède donc à la qualité de bien²¹⁵³.

Cette valeur peut elle-même se diviser en « plusieurs branches ». Elle peut ainsi être intrinsèque à l'œuvre, c'est-à-dire porter sur la valeur de l'objet. Il s'agit là de la valeur classique des œuvres d'art. Celle-ci trouve son fondement exclusif dans l'expression de la personnalité de l'auteur. La valeur peut aussi être extrinsèque à l'œuvre, c'est-à-dire qu'elle provient d'un acte extérieur à celle-ci. La reproduction ou la représentation de l'œuvre constitueront naturellement une telle utilité. Ces valeurs correspondent elles-mêmes au tryptique que nous avons évoqué. Ainsi, l'œuvre pourra procurer une valeur d'usage à son propriétaire, notamment par tous les actes de reproduction et de représentation qui peuvent en être faits. Elle est également dotée d'une valeur d'échange, puisqu'elle pourra être cédée à titre onéreux. Au-delà, sa circulation dans le commerce juridique intéressera l'auteur, dès lors que des actes de communication publique peuvent être effectués. Enfin, elle est incontestablement dotée d'une valeur de crédit, puisqu'elle peut faire l'objet de sûretés. L'existence de ces valeurs fait incontestablement des œuvres des biens, puisqu'elles justifient leur appropriation. Cette affirmation est valable pour tous les exemplaires de l'œuvre, supports de création ou supports de commercialisation. C'est seulement leur potentiel économique qui pourra varier, la valeur intrinsèque étant absente pour la deuxième catégorie. Malgré tout, c'est encore là une spécificité de bon nombre des œuvres artistiques que d'être dotées de cette double valeur pécuniaire.

Enfin, la qualification de bien suppose d'intégrer le critère de la patrimonialisation. On connaît les difficultés qui ont été soulevées à ce niveau, notamment au titre de la divulgation. Il nous paraît à ce titre raisonnable de considérer l'œuvre comme un bien dès sa conception. L'idée se comprend, au sens classique, du fait de la nature corporelle des œuvres artistiques. Cette nature invalide la théorie affirmant que l'œuvre n'est pas détachée de la personne de

²¹⁵¹ MIGNOT M., *op. cit.*, 1837 (s'agissant de l'article 537 du Code civil : « la libre disposition des biens, c'est la libre disposition des *droits* sur les choses. ») ;

²¹⁵² BATIFFOL H., *op. cit.*, p. 15 ;

²¹⁵³ RECHT P., *op. cit.*, pp. 218-219 (« L'œuvre littéraire et artistique est un "bien", c'est-à-dire un "moyen négociable" de satisfaire des besoins humains ») ;

l'auteur avant divulgation²¹⁵⁴. Elle est de plus appréhendée par un droit subjectif dès sa création, comme en atteste le Code de la propriété intellectuelle. L'exercice du droit de divulgation ne serait que le premier exercice de ce droit, permettant à l'œuvre d'intégrer le circuit économique, ou se répéterait à chaque communication de celle-ci. Il est donc incontestable que l'œuvre graphique ou plastique constitue un bien corporel, doté d'utilités constitutives d'une valeur économique. Cependant, on voit immédiatement que celles-ci peuvent être divisées entre plusieurs droits, selon que l'on s'attache à sa valeur d'usage (qui serait celle du droit d'auteur) ou sa valeur d'échange (qui serait celle du droit de propriété de l'objet matériel). Il n'y a cependant pas d'obstacle à cette qualification au stade où l'auteur est encore détenteur de l'œuvre qu'il a créée. Il est bien maître de toutes les utilités de l'œuvre. La question se complique évidemment lorsque ces valeurs sont réparties entre plusieurs personnes. C'est là qu'un choix déterminant devra être fait entre la conception classique et la conception moderne du bien et de la propriété.

Au-delà de cette première qualification, il faut soumettre les œuvres graphiques et plastiques à la distinction des biens corporels et des biens incorporels.

B. LES NOTIONS DE BIENS CORPORELS ET DE BIENS INCORPORELS APPLIQUÉES À L'ŒUVRE

477 - La distinction des biens corporels et des biens incorporels (1), dans sa définition classique, peut être appliquée aux œuvres graphiques et plastiques (2). Cela renouvelle, comme nous le verrons, les interrogations tenant à la nature du droit de propriété incorporelle et du droit de propriété de l'objet matériel.

1. Les questionnements préliminaires relatifs à la distinction des biens corporels et incorporels

La distinction entre ces deux catégories de droits est ancienne (α). Cependant, son contenu et sa portée n'ont cessé d'être débattus, sur un point qui retiendra particulièrement notre attention pour le droit d'exposition (β).

a. Le contenu de la distinction entre biens corporels et biens incorporels

478 - La classification des biens - La distinction des biens corporels et incorporels a été énoncée par Demolombe, dans son *Cours de Code Napoléon*.

« [Elle] consiste à mettre d'un côté toutes les choses qui peuvent être utiles à l'homme, c'est-à-dire tous les biens proprement dits, et de l'autre côté les droits que l'homme peut avoir sur ces biens. En d'autres termes, cette division aboutit finalement à distinguer le droit du bien sur lequel il existe, à distinguer le droit de son objet. Le droit, lui-même, n'est en effet qu'une abstraction. Le droit lui-même n'est pas un bien, ou du moins il n'est qu'un bien fictif

²¹⁵⁴ RECHT P., *op. cit.*, p. 229 (« Si l'œuvre existe avant l'aliénation, elle était donc déjà un bien dans le patrimoine de l'auteur, puisque l'objet du droit est précisément une conception matérialisée. ») ;

et conventionnel, qui ne peut se comprendre que par son rapport avec la chose corporelle, qui en est l'objet et que le droit représente »²¹⁵⁵.

Au sens classique, les biens corporels sont donc les choses corporelles appropriées²¹⁵⁶, alors que les biens incorporels comprendraient des droits, notamment les démembrements du droit de propriété, autrement dit des droits sur « la chose d'autrui »²¹⁵⁷. Tel est le cas notamment du droit d'usufruit²¹⁵⁸. Ils sont réfractaires au droit de propriété, faute d'être en soi des choses corporelles²¹⁵⁹. De plus, alors que le droit de propriété donne droit à l'universalité des services de la chose, hormis ceux qui lui sont défendus, ces autres droits sont déterminés dans leur contenu, leur titulaire ne pouvant aller au-delà de ce qui leur est autorisé²¹⁶⁰. Notons que Demolombe, comme Aubry et Rau, admet la dissociation du droit et de son objet, sans en tirer toutes les conséquences. En effet, il réaffirme que le droit ne trouve sa substance que dans une chose corporelle. Inversement, cette chose ne trouverait sa qualité de bien que par référence à un droit²¹⁶¹. Par analogie à ce modèle, beaucoup d'auteurs rangent usuellement les droits de propriété intellectuelle dans la catégorie des biens incorporels, légitimant d'importantes différences d'appréciation.

Ainsi, la classification des biens corporels et incorporels peut également se fonder sur les caractères de leur valeur. L'utilité et la rareté de la chose objet du droit sont souvent invoquées à ce titre²¹⁶². Cela est vrai, que la chose soit corporelle ou incorporelle. La rareté est même le fondement commun de tous les droits « privés », permettant de répartir les utilités des choses entre les individus²¹⁶³. Mais la valeur des choses incorporelles est en plus caractérisée par un travail individuel²¹⁶⁴, ce qui évoque bien sûr le droit d'auteur. Par ailleurs, leur valeur serait essentiellement, pour ne pas dire exclusivement, une valeur d'échange. Cela s'explique par la nature des « nouveaux biens » dont le caractère économique marqué suppose

²¹⁵⁵ DEMOLOMBE C., *Cours de Code Napoléon – Tome IX, op. cit.*, p. 18 ; voir également : TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 35-36 ;

²¹⁵⁶ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, p. 233 ; PIEDELIÈVRE A., *op. cit.*, p. 55 ;

²¹⁵⁷ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 134 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 691 ; ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 451 ;

²¹⁵⁸ CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 150 ;

²¹⁵⁹ JOSSERAND L., « Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », *op. cit.*, p. 96 ;

²¹⁶⁰ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., « La définition et la notion juridique de la propriété », *RTD-Civ.*, 1905, pp. 444-446 ;

²¹⁶¹ VILLEY M., « Les Institutes de Gaïus et l'idée du droit subjectif », *op. cit.*, pp. 175-176 (« La chose du juriste n'est pas constituée uniquement par un certain objet matériel. A son point de vue, la res est envisagée *cum jure suo* ; elle est une chose aménagée pour les besoins de l'homme, pour remplir un certain office sur le théâtre juridique ; elle est une institution juridique. ») ;

²¹⁶² MOUSSERON J.-M., *op. cit.*, p. 278 ;

²¹⁶³ MACKAAY E., « La propriété est-elle en voie d'extinction ? », in *Nouvelles technologies et propriété – Actes du colloque tenu à la Faculté de Droit de l'Université de Montréal, les 9 et 10 novembre 1989*, Ed. Thémis, Litec, 1991 pp. 217-221 ; ZÉNATI F., « L'immatériel et les choses », *op. cit.*, pp. 90-91 ;

²¹⁶⁴ MIGNOT M., *op. cit.*, p. 1821 ;

l'échange dans le commerce juridique²¹⁶⁵. Il n'est pas sûr que ce même critère soit valable pour les démembrements du droit de propriété.

De façon plus générale, cette distinction des biens révèle des insuffisances certaines dès lors que l'on considère que les biens incorporels sont exclusivement composés de droits. C'est la conclusion à laquelle nous sommes parvenus précédemment, lors de l'examen de la notion de « propriété incorporelle ».

β. Les incohérences de la distinction entre biens corporels et biens incorporels

479 - Les biens, des droits ou des choses ? - Les choses corporelles ne constituent elles-mêmes des biens que sous l'emprise du droit de propriété.

En effet, c'est le rapport de droit entre l'individu et une chose qui confère à celle-ci la qualité de bien²¹⁶⁶. La chose juridique même ne se conçoit que sous ce rapport²¹⁶⁷. Or, au sens strict, le droit de propriété constitue également un droit, qui devrait dès lors être distingué de son objet²¹⁶⁸. En soi, cela permettrait de le qualifier de bien²¹⁶⁹ et, plus précisément, de bien incorporel²¹⁷⁰, indépendamment de son objet. La matérialité des rapports de droit, que nous avons défendue précédemment, ne doit pas être considérée comme une « absorption » du droit par la chose qui en est l'objet²¹⁷¹. Elle dicte seulement le régime qui s'attache à ces droits. Ceux-ci sont à la fois distincts des personnes qui en sont les titulaires et distincts des choses qui en sont l'objet²¹⁷². Ainsi en va-t-il de tout droit subjectif, et en particulier, selon certaines conceptions, du droit de propriété²¹⁷³. « *Les choses sont extérieures au système juridique, elles*

²¹⁶⁵ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 218, et « Une "approche" économique de la propriété en droit privé », *op. cit.*, pp. 2505-2506 ;

²¹⁶⁶ SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, p. 2 ; voir également : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 1 (« La notion de biens est ainsi dominée par celle de droits relatifs aux choses et désigne en réalité surtout les droits qui portent sur les choses, plutôt que les choses elles-mêmes [...] ») ;

²¹⁶⁷ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *ibid.* (« [...] Autrement dit, les biens ne seraient plus les choses elles-mêmes, mais les droits portant sur les choses. ») ; GARDIES J.-L., *op. cit.*, p. 158 (« L'épure de la chose devenue juridique par la médiation de la pensée raisonnante se caractérise donc, non par sa matière labile et concrète, mais par la *forme*, la structure, l'architecture que construit l'intellect. La chose juridique est un modèle : elle est devenue le *concept*, général et abstrait, de propriété. ») ; PIEDELIÈVRE A., *op. cit.*, p. 56 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 199 ;

²¹⁶⁸ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1603 (« Les droits sont des biens incorporels, lors même qu'ils porteraient sur des biens corporels. ») ;

²¹⁶⁹ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 151-156 ;

²¹⁷⁰ ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 31 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 91 (« les choses corporelles ne sont pas des droits de propriété, comme on l'a soutenu de manière divinatoire, mais des biens en eux-mêmes, comme le perçoit justement le sens commun. ») ;

²¹⁷¹ JOSSERAND L., « Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », *op. cit.*, p. 97 ;

²¹⁷² DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 457 ;

²¹⁷³ SANCHEZ DE LA TORRE A., *op. cit.*, pp. 13-14 (« Ce n'est pas la chose volée qui fait l'objet de la restitution ; c'est plutôt le droit de propriété qui est restitué à son maître ; et son droit est aussi une chose immatérielle. ») ; voir également : FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 601 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 6 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 126 ;

ne peuvent donc être proprement qualifiées de biens, car cette notion est un concept juridique, qui n'a d'autre existence qu'au sein de ce système »²¹⁷⁴.

Quelle est alors la portée de la distinction entre biens corporels et biens incorporels ? Si ces derniers ne s'attachent qu'à l'utilité d'une chose, quelle que soit sa portée et son étendue, la distinction perd sa validité car les biens incorporels englobent tous les droits, y compris le droit de propriété. L'assimilation de ce dernier à la chose corporelle serait donc un « mythe fondateur » dont il faudrait se départir²¹⁷⁵. Il n'y aurait pas à placer sur le même plan des choses matérielles et des droits subjectifs²¹⁷⁶. Les biens sont tous soit corporels soit incorporels, mais il ne peut y en avoir des uns et des autres simultanément. Demolombe signalait déjà la contradiction consistant à qualifier le droit de propriété de droit corporel et ses démembrements de droits incorporels²¹⁷⁷. C'est également ce qu'affirmaient Planiol et Ripert, estimant la distinction entre biens corporels et biens incorporels totalement inopérante du fait de la différence de nature entre les choses et les droits²¹⁷⁸. Josserand critiqua également cette assimilation du droit de propriété à la chose qui en est l'objet²¹⁷⁹. Enfin, Savatier reprit plus tard cette critique, en affirmant que tout bien est constitué d'un droit, ce dernier eut-il une chose corporelle pour objet²¹⁸⁰.

La personne qui cède la chose dont elle est propriétaire ne ferait que transférer le droit de propriété de cette chose à une autre personne²¹⁸¹. On ne voit d'ailleurs pas comment le droit de propriété et ses démembrements pourraient être classés dans deux catégories différentes, les seconds procédant, pour la théorie classique, du premier²¹⁸². En conséquence, tous les droits seraient des biens incorporels²¹⁸³.

En matière de propriété intellectuelle, l'idée a également trouvé un certain écho dès le dix-neuvième siècle. Ainsi s'exprimait Frédéric Passy à ce sujet : « *La propriété n'est pas*

²¹⁷⁴ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 151 (ajoutant : « C'est pourquoi elle ne peut pas correspondre aux choses mais seulement à des droits. ») ;

²¹⁷⁵ ATIAS C., *Droit civil – Les biens, ibid.* ;

²¹⁷⁶ VILLEY M., « Les *Institutes* de Gaius et l'idée du droit subjectif », *op. cit.*, p. 175 ;

²¹⁷⁷ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, p. 19 ;

²¹⁷⁸ PLANIOL M. et RIPERT G., *op. cit.*, p. 60 (« Cette distinction est critiquable car elle consiste à mettre d'un côté les choses, de l'autre les droits, c'est-à-dire deux catégories qui n'ont aucun caractère commun étant de nature profondément différente. Or une classification ne peut servir qu'à distinguer les parties d'un même tout. L'opposition faite entre les droits et les choses n'est pas une classification ; c'est un rapprochement incohérent. ») ; voir également : MIGNOT M., *op. cit.*, p. 1838 et p. 1841 ;

²¹⁷⁹ JOSSERAND L., « Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », *op. cit.*, p. 97 ;

²¹⁸⁰ SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, p. 2 ;

²¹⁸¹ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, pp. 457-458 ;

²¹⁸² XIFARAS M., *op. cit.*, p. 101 ;

²¹⁸³ SAVATIER R., « Essai d'une présentation nouvelle des biens incorporels », *op. cit.*, p. 331 ; voir également : SANCHEZ DE LA TORRE A., *op. cit.*, p. 14 (« Le droit est un sens immatériel qui pose son signe sur une chose matérielle, en signifiant les conditions où le sujet peut, ou non, en "disposer", sous le seul contrôle de sa volonté. ») ; XIFARAS M., *ibid.* ;

matérielle, et il n'y a pas de propriété matérielle. La matière est indispensable à la manifestation de l'esprit, mais elle n'en est pas l'objet, elle n'en est que le moyen, comme le corps n'est que le moyen de l'esprit ; c'est par elle qu'on possède, mais ce n'est pas elle qu'on possède ; et ce qu'on possède par elle, c'est ce qu'on y a mis de soi »²¹⁸⁴. Cette affirmation générale exclut l'existence de biens corporels et distingue le droit de propriété de son objet. Elle ne serait cependant pas confirmée par le droit positif, et notamment le Code civil, qui emploie les deux notions alternativement ou cumulativement²¹⁸⁵. Le paradoxe ainsi révélé oblige à reconsidérer le droit de propriété et à le distinguer des biens²¹⁸⁶. Ceux-ci, objets même du droit, seraient alternativement corporels (soit des choses) ou incorporels (soit des droits)²¹⁸⁷.

En vérité, pour certains, le droit de propriété se confond avec la notion de patrimoine²¹⁸⁸. Il doit donc être « dématérialisé », distingué de tout objet corporel²¹⁸⁹. Ne serait-ce pas là la solution permettant de régler tous les paradoxes que nous avons soulevés ? C'est une question qu'il faudra examiner, car elle est nécessaire pour la qualification du droit d'exposition.

Signalons, pour terminer, que les œuvres de l'esprit ne figurent nullement dans la catégorie des biens incorporels. Il ne s'agit que d'une assimilation doctrinale, dont les fondements ont déjà été décrits et commentés maintes fois au cours de cette étude. Pouillet admettait d'ailleurs qu'il y avait là une innovation pour le moins singulière. Il semble avoir perçu la portée du terme « incorporel » en affirmant que droit d'auteur se suffisait à lui-même, indépendamment de toute attache corporelle²¹⁹⁰.

Il n'empêche que l'œuvre artistique, qu'elle soit plastique, graphique, photographique ou architecturale, s'incorpore indéniablement à un objet corporel.

²¹⁸⁴ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 16 ;

²¹⁸⁵ MIGNOT M., *op. cit.*, pp. 1833-1835 ;

²¹⁸⁶ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 21 (« Il n'est guère concevable que la propriété soit un bien, car il serait tautologique et absurde de s'approprier le rapport d'appropriation. Le droit de propriété ne peut être un bien parce qu'il est ce qui permet aux choses d'être des biens. Ce sont les objets de propriété qui sont des biens, non pas la propriété elle-même. ») ;

²¹⁸⁷ JOSSERAND L., « Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », *op. cit.*, p. 98 ; ZÉNATI F., « L'immatériel et les choses », *op. cit.*, p. 85 ;

²¹⁸⁸ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 601 (« Tous les éléments composant l'actif du patrimoine sont des objets de propriété. Le droit de propriété ne doit pas alors figurer dans le patrimoine à côté des choses ; il marque la relation d'appartenance entre la personne et tous les biens qui composent son patrimoine. En outre, le droit de propriété est, comme tous les droits, un lien entre des personnes, et un lien ne saurait être un bien. ») ;

²¹⁸⁹ JOSSERAND L., « Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », *op. cit.*, pp. 97-98 (« le droit de propriété, à l'instar de toutes les autres prérogatives juridiques, présente un caractère immatériel, incorporel, et il s'établit sur la chose sans être absorbé, annexé par elle. ») ;

²¹⁹⁰ POUILLET E., *op. cit.*, p. 27 (le droit d'auteur est un droit « véritablement incorporel, ne se résumant dans aucun objet matériel qui puisse rester dans la main de son propriétaire et former son contrat, son titre ») ;

2. L'œuvre artistique, un bien corporel

480 - L'œuvre comme bien corporel - Si l'on suit la conception classique, l'œuvre artistique constitue un bien corporel, eu égard à ses caractéristiques physiques.

Cela les fait échapper aux canons des droits de propriété intellectuelle puisqu'il y a négation d'un quelconque caractère immatériel. Du moins, le caractère corporel n'est reconnu qu'au support matériel, soi-disant distinct de l'œuvre immatérielle. C'est justement l'absence de ce caractère qui a fait prévaloir la conception classique du droit de propriété. La nature corporelle et surtout l'unicité de ces œuvres ont longtemps justifié la prééminence d'une utilité fondée sur la seule rareté ; cela entraînait l'application d'un droit de propriété corporelle plein et entier. Cette conception serait définitivement révolue, pour les raisons que nous avons exposées dans la première partie.

Il n'empêche que cette distinction n'est pas aussi réaliste qu'il paraît. Si le droit d'exposition est maintenant « distinct » de la chose et rattaché à l'auteur, son objet demeure une chose corporelle. Son utilité est à la fois fondée sur le travail créateur de l'artiste et sur la rareté de l'objet créé. Dans quelle catégorie peut-on alors le classer ? Admettre que l'œuvre demeure un bien corporel suppose de considérer le droit d'exposition comme l'expression d'un droit de propriété, y compris dans l'acception classique de ce droit. L'objection évoquée précédemment réapparaît à ce niveau. Ainsi, au sens classique, le droit d'auteur ne pourrait constituer un droit de propriété de l'œuvre, non pas parce qu'il ne confère aucune emprise sur la matérialité, mais surtout parce que celle-ci peut faire l'objet d'un autre droit de propriété.

L'opposition entre les deux droits dits « de propriété » semble sans solution en matière d'exposition des œuvres artistiques. Tout dépend néanmoins de la portée que l'on accorde à la notion de propriété. Une partie de la doctrine s'interroge d'ailleurs sur l'existence d'une propriété « spéciale » des œuvres graphiques et plastiques, destinée à mieux appréhender leurs spécificités²¹⁹¹. Mais, au-delà, il y a également lieu d'accueillir les autres formes de créations. Celles-ci sont aussi, dans une mesure différent, caractérisée par la corporalité de leurs exemplaires, eussent-ils une fonction technique. C'était là l'une des conclusions à la laquelle nous sommes parvenus en réintégrant la corporalité dans le Code de la propriété intellectuelle. La problématique est donc la même pour toutes les œuvres, qu'elles soient littéraires, artistiques, dramatiques, musicales,...

Cette perspective implique d'apprécier le contenu même du droit. C'est à ce niveau qu'intervient de nouveau la classification des droits subjectifs en fonction de leur objet, puisqu'il nous faut soumettre le droit d'exposition à la distinction entre droits personnels et droits réels.

²¹⁹¹ Voir notamment : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 257 ;

§ 2. LE DROIT D'EXPOSITION, UN DROIT NÉCESSAIREMENT RÉEL

481 - Le bien, un droit patrimonial - La référence à la notion de bien implique logiquement celle de droit patrimonial.

On connaît les théories qui ont été dégagées à ce niveau, faisant des droits patrimoniaux soit des droits exclusivement réels, soit des droits nécessairement personnels. Quoi qu'il en soit, il faut se garder de tout monothéisme juridique, l'opposition entre ces classifications ayant un caractère profondément artificiel²¹⁹². Nous verrons de surcroît que les nombreux points de contacts entre ces deux piliers oblige à revisiter leur substance (*cf. infra.*). Il nous faut pour l'instant envisager les deux qualifications *stricto sensu*. Le droit d'exposition entre naturellement dans la catégorie des droits patrimoniaux, et plus précisément des droits réels (B). L'idée même d'envisager la qualification de droit personnel semble vouée à l'échec (A).

A. L'EXCLUSION DE LA QUALIFICATION DE DROIT PERSONNEL

482 - Le recours à la catégorie des droits personnels a pu être légitimé par une doctrine autorisée. Elle démontre que la distinction entre les droits réels et les droits personnels n'est pas entièrement hermétique. Ainsi, tout serait une question d'opposabilité, l'ensemble des droits subjectifs pouvant alors constituer des droits personnels. Tel pourrait être le cas du droit d'auteur, à travers le rapport entretenu avec la propriété de l'objet matériel (1). Mais cette qualification ne saurait prospérer, la distinction de ces deux droits ne pouvant être interprétée comme incluant un rapport d'obligation personnelle entre leurs titulaires (2).

1. Le droit subjectif comme droit personnel

483 - L'opposabilité du droit comme critère - L'idée qu'un droit personnel puisse permettre de qualifier le rapport entre une personne et une chose paraît surprenante.

Elle n'est pourtant pas inconcevable si l'on reprend une certaine conception du droit personnel, entendu comme le rapport de droit entre deux personnes relativement à une chose. La conclusion serait que tous les droits sont des droits personnels, car ils relient nécessairement des personnes entre elles, même par l'intermédiaire d'une chose. Il n'y aurait alors que des « variations d'intensité » dans l'opposabilité de ces droits, cette conception permettant de dépasser la classification traditionnelle entre les droits réels et les droits personnels²¹⁹³. La notion d'obligation passive universelle entre dans ce cadre de pensée. Sans aller jusqu'à souscrire à ces théories, il nous faut vérifier si un véritable rapport personnel peut s'établir par le biais du droit d'exposition. Le compromis établi par la loi entre le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété de l'objet matériel pourrait ainsi être envisagé sur le terrain des obligations. On peut concevoir l'idée que l'auteur a accordé, par contrat, un

²¹⁹² CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 186 ;

²¹⁹³ DEMOGUE R., *Les notions fondamentales du droit privé – Essai critique*, La mémoire du droit, Paris, 2001 (réédition de 1911), p. 440 ;

droit d'usage sur la chose dont il est propriétaire, exactement comme le propriétaire d'un bien immobilier pourrait louer celui-ci.

L'idée découle du simple fait que plusieurs personnes sont mises en présence d'une seule et même chose ; dans de pareilles hypothèses, il n'est pas rare que leurs rapports soient réglés sur la base de droits personnels²¹⁹⁴. Mais tout dépendra du caractère direct ou indirect du rapport entre la chose et la personne en cause. « *Il y a droit réel chaque fois qu'un des intéressés a un pouvoir direct de jouissance sur la chose. Il y a, au contraire, droit personnel chaque fois que l'un des intéressés doit obtenir de l'autre la jouissance qu'il attend de la chose* »²¹⁹⁵. De la sorte, le droit personnel « *apparaît comme un certain assujettissement de la personne à la personne* »²¹⁹⁶. Un droit personnel pourrait dès lors exister entre l'auteur et le propriétaire d'un exemplaire de l'œuvre. De manière plus générale, il pourra s'agir de toute personne, composant le « public » qui a accès à l'œuvre en utilisant l'un de ses exemplaires. Outre qu'il a en théorie l'obligation de conserver l'œuvre en l'état, l'acquéreur de l'objet se voit interdire la possibilité d'exposer l'œuvre en public, et d'en faire tout autre usage réservé à l'auteur. Il y a là une obligation passive, qui peut également se révéler active, lorsque l'auteur sollicitera l'accès à l'œuvre pour l'exercice de son droit. Ainsi, le droit d'exposition ne serait pas un droit « à réalisation immédiate », tout simplement parce que l'intervention d'un tiers est nécessaire pour obtenir celle-ci²¹⁹⁷. De plus, ce même tiers est habilité par la loi à refuser à l'auteur d'accéder à l'œuvre (art. L 111-3 Du Code de la propriété intellectuelle).

Par-delà ces considérations, on peut voir dans le droit de l'auteur un droit personnel, par lequel il accorde l'usage de son œuvre, que ce soit au bénéfice d'une personne déterminée ou d'un nombre indéterminé de personnes. C'était là l'idée de Renouard quant à la nature du droit d'auteur. Cette qualification ne peut cependant être soutenue efficacement.

2. L'impossible qualification du droit d'exposition en droit personnel

484 - L'absence de droit personnel entre l'auteur et le propriétaire de l'objet matériel -

En effet, la limite instaurée par l'abus de droit démontre qu'il ne s'agit nullement d'une telle hypothèse, mais bien d'une séparation entre deux droits réels. C'est là l'un des caractères de ces droits qu'est l'opposabilité absolue, laquelle implique que les tiers s'abstiennent d'en entraver l'exercice²¹⁹⁸, caractère analysé par Planiol comme l'obligation passive universelle²¹⁹⁹.

²¹⁹⁴ ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 3 ;

²¹⁹⁵ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 99 ;

²¹⁹⁶ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1581 ;

²¹⁹⁷ Sur ces notions : HAGE-CHAHINE F., *op. cit.*, p. 716 (« Le droit à réalisation immédiate, c'est le "sien" ; le droit à réalisation médiate, le "dû". ») ;

²¹⁹⁸ CAPITANT R., « Sur la nature des droits réels », in *Mélanges juridiques dédiés à Monsieur le Professeur Sugiyama*, Sirey, Paris, 1940, p. 29 ;

²¹⁹⁹ PLANIOL M. et RIPERT G., *op. cit.*, pp. 42-45 ; voir également : ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 93-94 (« Les droits incorporels ont une caractéristique commune : ils consistent dans un rapport juridique entre deux personnes déterminées ou déterminables. Ce rapport s'établit entre un sujet passif et un sujet actif qui exerce sur lui un pouvoir. Le droit et l'obligation étant corrélatifs, on peut rechercher dans tout

Certes, ce caractère a pu être considéré comme propre à tous les droits subjectifs²²⁰⁰. Mais l'analyse du contenu révèle également les insuffisances de la qualification de droit personnel.

Comment considérer qu'il existe un rapport d'obligation entre l'auteur et chaque détenteur d'un exemplaire de l'œuvre ? La tentative de dépassement de la théorie de Renouard ne survit pas à l'analyse. En effet, on ne voit pas comment l'artiste pourrait être lié par une quelconque convention avec chaque personne qui use d'un exemplaire de son œuvre. L'idée trouve ses limites avec le développement des licences, notamment les licences libres, qui s'analysent comme des contrats en bonne et due forme par lesquels l'auteur autorise à l'avance un certain nombre d'usages de son œuvre. Mais l'objection ne peut tenir efficacement, au regard de la conception du droit de propriété que nous défendrons. A ce titre, l'idée paraît plus facilement admissible en matière d'œuvres graphiques et plastiques, où l'unicité de l'exemplaire original implique traditionnellement un rapport particulier entre l'auteur et l'acheteur de son œuvre. Ainsi, il existerait bien une obligation ayant pour objet la délivrance, voire la réalisation, d'une œuvre artistique. Mais cette constatation n'est qu'une vue de l'esprit formatée par la pratique, et trois objections peuvent y être opposées.

Tout d'abord, il ne s'agit que d'une spécificité propre à certains courants de création artistique, où la vente d'un exemplaire unique remplit encore un rôle fondamental ; on ne saurait donc y voir une solution généralisée à l'ensemble des créations graphiques et plastiques. Cette critique rejoint la seconde objection, qui consiste à rappeler l'indifférence du droit d'auteur à l'égard de la valeur pécuniaire dudit exemplaire de l'œuvre ; cela explique encore qu'on ne saurait en tirer un principe général applicable aux autres types de créations. Enfin, et c'est là la critique la plus importante et à la fois la plus simple, l'obligation liant l'auteur à l'acheteur ne porte que sur la transmission d'un droit réel dont l'œuvre est l'objet. Il y a ainsi un point de contact évident entre le droit personnel et le droit réel²²⁰¹. C'est d'ailleurs pourquoi l'article 1138 du Code civil affirme que « *l'obligation de livrer la chose [...] rend le créancier propriétaire et met la chose à ses risques dès l'instant où elle a dû être livrée* ».

C'est uniquement à ce niveau que pourra naître un droit personnel, celui pour l'acheteur d'exiger la délivrance de la chose objet du contrat, autrement dit le transfert d'un (et non « du ») droit de propriété sur l'œuvre. Il nous faut ici faire appel à la conception rigoureuse que nous avons exposée précédemment, consistant à distinguer nettement les rapports de droit des choses et des personnes qu'ils relient. Dès lors, il ne faut pas confondre la jouissance d'un droit réel avec l'obligation qui en assure le transfert d'un patrimoine à un autre.

La conclusion s'impose, et il serait particulièrement audacieux d'affirmer que l'acheteur d'un exemplaire de l'œuvre ne dispose pas d'un droit réel sur celle-ci, fut-il réduit à peau de chagrin du fait du droit d'auteur. La même logique a été débattue en matière de

droit incorporel un rapport d'obligation *lato sensu*. [...] Dans le droit réel, la détermination du sujet passif de l'obligation ne présente aucun caractère personnel. ») ;

²²⁰⁰ DABIN J., *Le droit subjectif*, op. cit., p. 186 ; GINOSSAR S., op. cit., p. 10 ; XIFARAS M., op. cit., p. 32 ;

²²⁰¹ GINOSSAR S., op. cit., pp. 24-25 ;

servitudes ; ainsi, même si elles peuvent être créées sur la base d'un contrat, leur fonction est seulement de mettre en relation des fonds, non des personnes²²⁰². Il s'agit donc bien de la délimitation de deux droits réels, l'un supportant la servitude au profit de l'autre. Le propriétaire d'un fonds peut renoncer à exercer sur celui-ci un quelconque acte au profit d'un autre fonds ; il peut également souffrir que le propriétaire de ce dernier exerce un acte sur le sien, l'expression la plus emblématique de cette situation étant le droit de passage en matière immobilière²²⁰³. Mais l'instauration d'un rapport de droit entre deux propriétaires ne remet nullement en cause la nature réelle de leurs droits respectifs²²⁰⁴. Il en va de même pour le propriétaire de l'objet matériel en matière d'œuvres artistiques, qui doit renoncer à exercer les actes réservés à l'auteur, comme le fait de communiquer l'œuvre au public, et souffrir que ce dernier puisse accéder à l'œuvre pour les exercer, sous les réserves prévues par le Code de la propriété intellectuelle. De même, le caractère inaliénable du droit moral atteste que l'auteur conserve un contrôle sur le sort de son œuvre, ce qui est assimilable à une servitude en matière immobilière. A l'inverse, on ne saurait donc soutenir que l'auteur reste « entièrement » propriétaire de tous les exemplaires de son œuvre, fut-elle imprégnée de sa personnalité. Si l'exigence d'intangibilité de l'œuvre aura un intérêt pour l'exemplaire original d'une œuvre graphique ou plastique, elle devient totalement excessive à l'égard d'un exemplaire de commercialisation.

La violation du droit d'auteur par l'usage d'un de ces exemplaires prouve qu'il conserve un droit sur ceux-ci, mais cela ne signifie pas qu'il existe une obligation, entendue au sens strict comme un droit personnel, entre l'acquéreur et l'auteur²²⁰⁵. Chacun est titulaire d'un droit sur l'œuvre, dont la portée est strictement délimitée. Si obligation il y a entre l'artiste et le propriétaire d'un exemplaire de l'œuvre, il ne peut s'agir que d'une obligation réelle, laquelle « *a pour fonction d'harmoniser l'exercice de deux droits réels principaux présentant un caractère concurrent* »²²⁰⁶. C'est là l'une des caractéristiques du droit réel, de même qu'un élément fondamental de la détermination de tout droit patrimonial, comme nous le verrons ultérieurement.

On ne saurait donc considérer le droit d'exposition comme un droit personnel mais seulement comme un droit réel.

B. LA VALIDITÉ DE LA QUALIFICATION DE DROIT RÉEL

A défaut d'être un droit personnel, il faut se tourner vers l'autre grande catégorie des droits patrimoniaux que constituent les droits réels (1). Cela ne résout cependant pas le problème du contenu de ce droit (2).

²²⁰² ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, op. cit., pp. 184-185 ; BERLIOZ P., op. cit., pp. 60-64 ;

²²⁰³ DEMOLOMBE C., op. cit., T. I, p. 362 ;

²²⁰⁴ MARTIN R., « De l'usage des droits et particulièrement du droit de propriété », op. cit., pp. 60-61 ;

²²⁰⁵ BOUCHET-LE MAPPIAN E., op. cit., pp. 111-113 ;

²²⁰⁶ SCAPEL J., *La notion d'obligation réelle*, PUAM, Aix-en-Provence, 2002, p. 105 ;

1. Le droit d'exposition, rapport direct entre l'auteur et l'œuvre

485 - Un rapport de droit direct entre un individu et une chose - Que ce soit par déduction ou par élimination, le droit d'exposition ne peut constituer qu'un droit réel.

Cette qualification paraît indubitable, tant par le contenu du droit que par ses caractères, en dépit de l'objection tirée de la présence du droit moral²²⁰⁷. En effet, le droit réel est classiquement défini comme « *le pouvoir juridique qu'a une personne de retirer directement tout ou partie des utilités économiques d'une chose* »²²⁰⁸ ou plus simplement, « *la relation directe qui s'instaure entre la personne, sujet actif du droit, et la chose qui en est l'objet* »²²⁰⁹.

Le droit d'exposition institue un rapport de droit direct entre l'auteur et l'œuvre²²¹⁰, puisqu'il donne à celui-ci le pouvoir d'autoriser ou d'interdire un mode de communication de celle-là²²¹¹. En l'occurrence, il s'agit de l'exposition de la création, considérée dans sa matérialité. Qui plus est, l'auteur peut tirer des revenus de ce droit patrimonial. Il peut ainsi assortir l'autorisation de communiquer l'œuvre, ou la cession même de tout ou partie de son droit, d'une rémunération, ce qui explique le caractère évaluable en argent du droit d'exposition. Enfin, ce droit est qualifié d'« exclusif et opposable à tous » par le Code de la propriété intellectuelle (art. L 111-1). L'exclusivité est même le caractère du droit d'auteur unanimement reconnu par tous les courants de la doctrine²²¹², de même que l'opposabilité absolue, qui est un caractère des droits réels²²¹³. Le droit dit « d'exploitation » que nous avons précédemment étudié tire ainsi sa véritable nature du patrimoine de l'auteur.

Mais l'objet du droit d'exposition brouille les critères de la classification usuelle des droits réels.

2. La problématique du contenu du droit réel

486 - Droit réel et droit de propriété - Les droits réels font eux-mêmes l'objet d'une classification, fondée sur le droit de propriété.

²²⁰⁷ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 313-315 ;

²²⁰⁸ AUBRY C. et RAU C., *Droit civil français*, *op. cit.*, pp. 85-86 ; CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1580 ;

²²⁰⁹ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, p. 339 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 50 et p. 54 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 37 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens*, 13^{ème} éd., *op. cit.*, p. 50 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, 90 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 8-9 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 57 ;

²²¹⁰ RECHT P., *op. cit.*, p. 212 ;

²²¹¹ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, 13^{ème} éd., *op. cit.*, p. 50 (« Tous les droits réels principaux ont pour trait commun de permettre à leur titulaire d'utiliser directement la chose qui est l'objet du droit selon la destination naturelle de celle-ci, pour une utilisation directe (en main directe). ») ;

²²¹² CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 242 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 18 ;

²²¹³ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1583 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 56 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 38 ; CARON C., « Du droit des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *op. cit.*, p. 1624 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens*, 13^{ème} éd., *op. cit.*, p. 52 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *ibid.* ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 58 ;

Dans la conception classique, le droit de propriété est considéré comme le droit réel le plus complet, celui qui donne à son titulaire une emprise sur la matérialité même de la chose. En revanche, les autres droits réels, qui procèdent du droit de propriété, ne portent que sur la valeur pécuniaire de celle-ci²²¹⁴. On parle dans ce cas de « droit sur la chose d'autrui »²²¹⁵, la « chose » étant considérée comme celle qui fait l'objet d'un droit de propriété plein et entier. D'autres « nomenclatures » ont pu être proposées, distinguant « les » droits réels principaux, à savoir le droit de propriété et ses démembrements, et les droits réels accessoires, constitués des sûretés réelles mobilières et immobilières²²¹⁶. On retrouve, à travers la première distinction, la dichotomie entre les biens corporels et les biens incorporels. Le droit de propriété donne une emprise totale sur la matérialité d'une chose, ce qui n'est pas le cas de ses démembrements, qui ne porte que sur une ou plusieurs de ses utilités. Dès lors, le droit de propriété de l'objet matériel constituerait le droit réel principal, car il confère à son titulaire une emprise sur le support matériel de l'œuvre. Le droit d'auteur ne serait qu'un droit sur la valeur pécuniaire de celle-ci, ce qui exclut, une fois encore, la qualification de droit de propriété. La présence d'un « intermédiaire obligé » par la jouissance du bien par l'auteur en atteste parfaitement, tant le droit de propriété ne se conçoit que comme un rapport direct et exclusif entre la chose et le sujet²²¹⁷.

Une telle analyse peut cependant être combattue, car elle ne rend pas suffisamment compte de la réalité des droits de chaque propriétaire. Notre but est seulement ici de soulever les controverses que suscite la conception classique du droit de propriété, afin de « préparer » son analyse dans les développements à venir.

487 - Controverses autour de la distinction du droit d'auteur et du droit de propriété de l'objet matériel - S'il est incontestable que l'objet matériel est voué à circuler entre différents acquéreurs, dans le but d'assurer la communication de l'œuvre, l'auteur n'en est pas moins le propriétaire dès l'origine. Il peut également le rester pendant la durée du droit exclusif. En ce cas, le droit qu'il détient sur l'œuvre n'est pas divisé et inclut autant le droit de propriété de l'objet matériel que le droit d'auteur. La distinction entre les deux n'a dès lors plus lieu d'être.

Elle ne naît que lorsqu'une personne autre que l'auteur est mise en contact avec l'œuvre. Or ce tiers ne peut y avoir accès que par une décision de l'auteur, soit qu'il ait vendu l'œuvre soit qu'il ait accordé un droit de communication. Ce serait dès lors le droit de propriété de l'objet matériel qui pourrait recevoir la qualification de droit réel sur la chose d'autrui. L'idée trouve encore plus de force si l'on considère l'œuvre comme empreinte de la personnalité de l'auteur. En ce cas, ce dernier serait « le » propriétaire de l'œuvre, l'acquéreur n'étant titulaire que d'un démembrement de ce droit limité par l'auteur lui-même. Par ailleurs,

²²¹⁴ CARBONNIER J., *ibid.* ;

²²¹⁵ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 91 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 61 ;

²²¹⁶ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 45-48 ;

²²¹⁷ ATIAS C., « Destin du droit de propriété », *Droits – Revue française de théorie juridique*, 1985/1, p. 10 (« Ce que veut le propriétaire, ce qu'il vit le plus souvent, c'est la relation immédiate avec son bien, c'est l'exclusion de tout intermédiaire, intrus privé ou puissance publique surveillante. La propriété, c'est une chose particulière dans la main d'une personne particulière... ») ;

la distinction entre les droits qui donnent une emprise sur la matérialité de la chose et ceux qui ne portent que sur la valeur pécuniaire de celle-ci est inadaptée pour qualifier le droit d'exposition. Celui-ci aura à la fois pour objet la matérialité de l'œuvre et la valeur pécuniaire que représente son exposition. Une fois de plus, c'est à ce niveau que l'acte de communication apparaît finalement comme le véritable objet du droit d'auteur, sans se distinguer du support matériel qui en est la base. Enfin, la qualification de droit réel accessoire ne saurait être retenue pour le droit d'exposition, tout simplement parce que cette catégorie comprend des droits précisément déterminés, dont la fonction est seulement de réserver la valeur de la chose au profit de leur titulaire. Il s'agit principalement des sûretés réelles.

Dans tous les cas, l'existence de deux droits de propriété sur le même objet semble exclue. Il resterait à envisager cette distinction sur la base des composants classiques du droit de propriété. On peut en effet rechercher si elle ne correspondrait pas à la division des différents démembrements du droit de propriété, dont l'usufruit et la nue-propriété sont les exemples emblématiques. Mais ces qualifications se révéleront également erronées, aucune de ces prérogatives ne pouvant expliquer clairement la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle. De plus, ce raisonnement aboutit à nier la qualification même de droit de propriété pour l'un et pour l'autre. Le droit y perdrait ses caractères absolus et exclusifs, puisque les utilités de l'œuvre seraient réparties entre deux ou plusieurs personnes. C'est là un point que nous examinerons plus en détails ultérieurement.

Il reste à envisager le droit d'exposition sous l'angle d'une autre distinction classique : celle des droits mobiliers et des droits immobiliers.

§ 3. LE DROIT D'EXPOSITION, UN MEUBLE PAR DÉTERMINATION DE LA LOI

488 - Droit mobilier ou droit immobilier - Les choses corporelles qui constituent l'objet du droit d'exposition peuvent être de nature mobilière ou immobilière.

Est-ce à dire que le droit va acquérir la même nature que son objet ? Cela serait logique, au sens de la conception classique. Mais la question soulève à nouveau des difficultés certaines, opposant différentes conceptions de la notion de bien. Traditionnellement, un bien (ou un droit) se verra attribuer la même qualité que la chose qui en est l'objet, meuble ou immeuble²²¹⁸. On parle ainsi de « droit mobilier » et de « droit immobilier », cette qualification emportant l'application d'un régime juridique différent à de nombreux niveaux. Logiquement, le droit d'exposition devrait donc être qualifié en fonction de cette distinction, qui s'étend aux œuvres graphiques et plastiques qui en sont l'objet.

Mais cette assimilation se révélera à nouveau erronée, du fait de la diversité des objets du droit d'exposition. Si ce droit peut effectivement avoir pour objet des choses mobilières (A) ou des choses immobilières (B), l'hypothèse qu'il ait à la fois pour objet des choses

²²¹⁸ CARBONNIER J., *op. cit.*, pp. 1603-1604 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 45 ;

meubles et immobilières ne résiste pas à l'analyse. Il faut donc se résoudre à admettre, comme une grande partie de la doctrine, qu'il s'agit d'un meuble par détermination de la loi (C).

A. LE DROIT D'EXPOSITION ET LES ŒUVRES MOBILIÈRES

489 - Les œuvres graphiques et plastiques, des œuvres majoritairement mobilières - Les œuvres graphiques et plastiques comprennent une grande variété de créations, comme en attestent les définitions précédemment étudiées.

Dans la plupart des cas, ces œuvres seront plutôt des meubles, au sens qu'il s'agit de choses qui peuvent être transportées d'un lieu à un autre (art. 528 du Code civil)²²¹⁹. Tel est le cas pour les tableaux, sculptures, photographies, et toute autre création qui peut être déplacée. Le droit commun offre d'ailleurs des précisions édifiantes sur la notion de meuble en matière artistique. Ainsi en est-il de la notion de meuble meublant qui peut être appliquée aux œuvres. L'article 534 du Code civil établit une distinction en fonction de la disposition que leur a donnée leur propriétaire²²²⁰. Cette sous-catégorie ne change aucunement la nature de meuble des œuvres en cause, mais elle révèle une attention certaine à la valeur esthétique de l'exposition des œuvres, fut-elle privée. Ainsi sont exclues de cette qualification les œuvres qui intègrent une collection faisant l'objet d'un aménagement particulier destiné à la mettre en valeur. Même si le Code ne la mentionne pas, cette disposition vise implicitement la destination artistique de l'aménagement particulier. On pense spontanément à l'exposition, considérée dans sa fonction esthétique, avec un bémol tenant au fait qu'elle est effectuée dans un cadre privé²²²¹. Ces œuvres, faisant partie d'une collection, sont considérées comme des œuvres d'art, dotées d'une valeur intrinsèque et soumises à un régime particulier. L'article 2 du décret du 17 février 1995 établit une liste des choses corporelles considérées comme des œuvres d'art pour l'application des dispositions relatives à la taxe sur la valeur ajoutée²²²². Par

²²¹⁹ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1603 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 33 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 31 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 46 (« L'article 528 vise les animaux et les corps qui peuvent se transporter d'un lieu à un autre, soit qu'ils se meuvent par eux-mêmes, soit qu'ils ne peuvent changer de place que par l'effet d'une force étrangère, comme les choses inanimées, tels des tableaux. ») ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 93-94 ;

²²²⁰ Art. 534 du Code civil : « Les mots *meubles meublants* ne comprennent que les meubles destinés à l'usage et à l'ornement des appartements [...]. Les tableaux et les statues qui font partie du meuble d'un appartement y sont aussi compris, mais non les collections de tableaux qui peuvent être dans les galeries ou pièces particulières. » ;

²²²¹ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *ibid.* ; JADAUD B., « Les "tableaux de maître" sont des meubles meublants », note sur C. Cass., Ch. Comm., 17 octobre 1995, *Tenoudji, JCP-N*, 22 mars 1996, n° 12, p. 453 (« Il ne suffit pas que la famille, des invités la voient, comme le public regardant les statues de Maillol dans le Jardin des Tuileries. Il faut une "mise en scène" : que l'œuvre d'art soit montrée, révélée, exposée en tant que telle. ») ; NEMOZ E., « L'œuvre d'art et les droits de succession : le tableau, meuble meublant ou objet de collection ? – Lyon, séminaire du 15 mai 1997 », *PA*, 18 juin 1997, p. 4 (citant F. Zénati : « Selon que [le propriétaire des biens] destinait certaines pièces à la décoration de son logement ou à l'exposition dans une galerie ou une pièce particulière, elles seront considérées ou non comme des meubles meublants. ») ; ZÉNATI F., « Propriété et droits réels », *RTD-Civ.*, 1996, pp. 650-653 ;

²²²² Décret n°95-172 du 17 février 1995 relatif à la définition des biens d'occasion, des œuvres d'art, des objets de collection et d'antiquité pour l'application des dispositions relatives à la taxe sur la valeur ajoutée, art. 2 :

analogie avec l'article 534 du Code civil, « *l'exposition en public est une qualité essentielle de qualification de l'œuvre d'art* »²²²³. Cette distinction intéresse essentiellement le droit fiscal et le droit des successions.

Son existence démontre que le Code civil intègre parfaitement la valeur artistique des œuvres graphiques plastiques. Cela plaide à nouveau pour un rapprochement entre le droit d'auteur et le droit commun des biens. La corporalité des œuvres visées est le dénominateur commun de ces deux ordres de dispositions. Mais ceux-ci sont même interdépendants, comme nous tenons à le démontrer. Il n'empêche qu'elle est sans effet sur l'exercice du droit d'exposition, qui aura pour objet tant l'exemplaire de l'œuvre ayant une finalité décorative que celui qui intègre une collection particulière. Ces dispositions du Code civil ne visent, sous l'appellation « meubles meublants », que des supports originaux. Mais, par extension, l'objet du droit sera constitué de toute chose mobilière qui matérialise l'œuvre, indépendamment de sa fonction ou de sa valeur. Nous renvoyons ici aux développements précédents consacrés à la distinction entre support de création et supports de commercialisation. Ainsi, un tableau sera une chose corporelle autant que les copies qui en ont été tirées, que celles-ci en soient des reproductions à l'identique, des reproductions photographiques ou des versions présentées sur support numérique.

Cependant, l'objet du droit d'exposition ne sera pas systématiquement une chose mobilière. De même, des œuvres initialement conçues comme mobilières pourront faire l'objet d'une immobilisation. Enfin, les différents exemplaires d'une même œuvre pourront être autant de nature mobilière que de nature immobilière.

« Sont considérées comme œuvres d'art les réalisations ci-après : 1° Tableaux, collages et tableaux similaires, peintures et dessins, entièrement exécutés à la main par l'artiste, [...] ; 2° Gravures, estampes et lithographies originales tirées en nombre limité directement en noir ou en couleurs, d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que soit la technique ou la matière employée, à l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique ; 3° [...] productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture en toutes matières dès lors que les productions sont exécutées entièrement par l'artiste ; fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit ; 4° Tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes, à condition qu'il n'existe pas plus de huit exemplaires de chacun d'eux ; 5° Exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés par l'artiste et signés par lui ; 6° Emaux sur cuivre, entièrement exécutés à la main, dans la limite de huit exemplaires numérotés et comportant la signature de l'artiste ou de l'atelier d'art, à l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie ; 7° Photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus. » ;

²²²³ JADAUD B., *ibid.* ;

B. LE DROIT D'EXPOSITION ET LES ŒUVRES IMMOBILIÈRES

490 - Les œuvres graphiques et plastiques immobilières - D'autres catégories d'œuvres graphiques et plastiques peuvent également être qualifiées d'immobilières ; elles peuvent même être qualifiées noblement d'« œuvres d'art »²²²⁴.

Le cas des œuvres d'architecture reste irréductible à la qualification de meuble. Celles-ci sont par définition des choses immobilières, donc des bâtiments, considérés comme immeubles par nature (art. 518 du Code civil). Il en est de même pour un grand nombre de créations des arts appliqués, notamment celles qui remplissent une fonction décorative sur des bâtiments²²²⁵.

Un certain nombre d'œuvres mobilières peuvent également être qualifiées d'immeubles par destination, lorsqu'elles sont attachées à perpétuelle demeure à un immeuble par nature. Le Code civil vise explicitement les œuvres d'art à ce niveau. L'article 525 comprend notamment les « *tableaux et autres ornements* » attachés à perpétuelle demeure par le propriétaire « *quand ils y sont scellés en plâtre ou à chaux ou à ciment, ou, lorsqu'ils ne peuvent être détachés sans être fracturés ou détériorés, ou sans briser ou détériorer la partie du fonds à laquelle ils sont attachés* » ou « *lorsque le parquet sur lequel [ils] sont attachés fait corps avec la boiserie* ». De même sont visées les « *statues placées dans une niche pratiquée exprès pour les recevoir, encore qu'elles puissent être enlevées sans fracture ou détérioration* ». Sous ces dénominations quelque peu obsolètes, il est certain qu'un grand nombre de créations contemporaines pourront être qualifiées d'immeubles par destination, dès lors qu'elles accroissent « l'agrément » de l'immeuble auquel elles sont affectées²²²⁶. La jurisprudence a pu faire application de ces principes à plusieurs reprises, notamment à l'égard des œuvres d'Odilon Redon ornant la bibliothèque de l'Abbaye de Fontfroide²²²⁷. Aucune difficulté de qualification n'est à relever ici.

Passée cette première étape, ces choses accèdent, selon la théorie classique, au statut de bien corporel, meuble ou immeuble selon la nature de la chose. Elles ne peuvent constituer des biens que si elles font l'objet d'un droit qui leur donne cette qualité. Le droit qui confère à ces choses la nature de bien peut lui-même être qualifié de meuble ou immeuble. Il en sera de même pour les droits incorporels. C'est là que le bât blesse en matière d'œuvres graphiques et

²²²⁴ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 43 ;

²²²⁵ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, 13^{ème} éd., *op. cit.*, p. 31 ;

²²²⁶ VOIRIN P. et GOUBEAUX G., *op. cit.*, p. 263 ;

²²²⁷ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 30 juin 1992, n° 90-18063, inédit (« Attendu que [...] l'ensemble décoratif litigieux avait été commandé en 1908, par les époux Fayet-d'Andoque, alors propriétaires de l'Abbaye de Fontfroide, et que ses éléments exécutés pour la plupart, sur place, étaient constitués de grands panneaux de toile, faits sur mesure, pour être affectés à l'ornementation de la bibliothèque de l'Abbaye ; [...] qu'enfin [la Cour d'appel] en a justement déduit, avec les premiers juges, que les œuvres d'Odilon I... devaient être qualifiées d'immeubles par destination et que faisant partie, comme telles du bien immobilier qui composait le patrimoine de la société civile immobilière de l'Abbaye de Fontfroide, par l'apport que lui en avait fait Marie H... Fayet-d'Andoque, elles ne pouvaient être licitées séparément comme meuble dépendant de la succession de cette dernière. ») ; voir également : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 mars 1991, *Heuls c./ Epoux Rayon, D.*, 1991, somm., p. 304, obs. A. ROBERT ;

plastiques. En effet, une même œuvre pourra revêtir une forme mobilière ou immobilière selon le mode de communication qui est utilisé. L'architecture est évidemment l'exemple de type de cette mutabilité. L'œuvre « finie » pourra effectivement consister en une chose immobilière ; mais elle pourra également prendre la forme de plans ou de maquettes, dont la nature mobilière n'a pas à être prouvée. De même, certaines œuvres mobilières peuvent « devenir » des immeubles par destination, selon la volonté de leur propriétaire.

On comprend d'autant mieux la facilité que procure la distinction entre l'œuvre et le support. Le fait d'affirmer la transcendance de l'œuvre sur la matière permet effectivement de donner au droit d'auteur un objet unique, qui ne peut être que mobilier. Cela permet d'éviter qu'une multiplicité de choses de nature différente soient considérées comme faisant l'objet d'un seul et même droit. L'idée même n'est pas concevable au sens des dispositions du Code civil, qui visent les choses comme des individualités.

Comment dès lors surmonter la difficulté suscitée par cette « immanence » des œuvres de l'esprit en matière artistique ?

C. LE DROIT D'EXPOSITION ET LA DIVERSITÉ DES EXEMPLAIRES D'UNE ŒUVRE ARTISTIQUE

491 - En considérant que le droit d'exposition a pour objet une chose de nature corporelle, il est évident que celle-ci pourra revêtir une multiplicité de formes qui pourront être mobilières ou immobilières (1). C'est à ce titre qu'il y a « diversité » des exemplaires, et non simplement « multiplicité ». Or comment appréhender cette diversité pour qualifier le droit d'exposition ? Comment un tel droit réel pourrait-il être alternativement mobilier ou immobilier ? Une fois encore, la solution consiste à distinguer le droit de son objet, et de le considérer pour sa seule valeur économique. Celle-ci pouvant être « mobilisée », le droit d'exposition ne peut être qu'un droit mobilier par détermination de la loi (2).

1. La problématique naissant de la diversité des exemplaires d'une œuvre artistique

492 - **Le droit d'exposition et la diversité des exemplaires de l'œuvre** - Le droit d'exposition remet en cause la validité de la distinction entre droits mobiliers et droits immobiliers.

Tout droit réel peut être alternativement mobilier ou immobilier, selon la nature de la chose qui en est l'objet. Ainsi en est-il du droit de propriété, qui confère à une chose mobilière la qualité de meuble par nature et à une chose immobilière celle d'immeuble par nature. Il en est de même pour d'autres droits. Ainsi en est-il des droits immeubles par l'objet auquel ils s'appliquent, au sens de l'article 526 du Code civil (usufruits, servitudes,...). Cette alternance de qualification s'explique du fait que chaque droit subjectif aura un sujet et surtout un objet déterminé. A chaque chose corporelle s'attacheront un ou plusieurs droits réels, dont la qualité mobilière ou immobilière découlera de sa propre nature physique. Cela est vrai autant pour les corps certains que pour les choses de genre.

Or ce schéma ne peut être étendu au droit d'auteur, et spécialement au droit d'exposition. En effet, ce droit peut avoir pour objet une multitude de choses corporelles, qui peuvent être de natures fort différentes. Leur seul point commun est de permettre la communication publique de l'œuvre, quoi que cela puisse encore se faire selon des procédés différents. Le nombre même de ces objets peut varier. La question ne soulève aucune difficulté en présence d'une œuvre d'art unique. Mais la vocation de l'œuvre à se répandre dans le public implique souvent le tirage en série. Il existe aussi certaines catégories d'œuvres, telles les bronzes, pouvant connaître de multiples exemplaires originaux. Comme on l'a déjà vu, il est impossible de réduire l'objet du droit d'exposition à l'exemplaire original ou aux copies de l'œuvre.

Par-delà ces différents objets, le rapport de droit les reliant à l'auteur reste exactement le même. Dans sa version la plus schématique, il s'agit du pouvoir d'autoriser ou d'interdire l'exposition de l'œuvre, autrement dit de toute chose à laquelle celle-ci s'incorpore. On ne peut donc qualifier le droit d'exposition de mobilier ou d'immobilier en fonction de chaque objet auquel il s'applique, dès lors que c'est toujours la même œuvre qui est présentée au public. Cela amène à rejeter toute distinction en fonction de ces caractères et à ramener le droit à sa plus simple expression. Celui-ci est considéré de façon abstraite, indépendamment des objets auxquels il s'applique. Le droit d'exposition, qui a pourtant des choses corporelles comme objet, vide ainsi de sens la distinction entre meuble et immeuble. Cette conclusion rejoint une critique plus générale mettant en cause la pertinence de cette distinction. Exactement comme en matière de biens corporels et incorporels, le caractère abstrait des droits subjectifs inviterait à les considérer indépendamment du monde physique²²²⁸. Autrement dit, les droits ne sont ni mobiliers ni immobiliers ; ils ne sont « que des droits ».

La conception qui distingue l'œuvre de l'esprit de son support matériel parvient sans peine à surmonter cette difficulté. Elle présente une part de vérité, au sens que c'est bien chaque matérialisation de l'œuvre qui fait l'objet du droit d'auteur. Cette matérialisation la fait apparaître toujours identique, quelle que soit la nature du procédé employé, ce pourquoi elle devrait en être distinguée. Mais cette conception trouve ses propres limites à travers la nécessité de l'objet corporel propre à communiquer l'œuvre.

Il est néanmoins possible de se déplacer sur un autre terrain pour considérer le caractère mobilier ou immobilier du droit d'exposition.

493 - Le déplacement de la chose à la communication publique - Par-delà la diversité de nature des exemplaires d'une même œuvre artistique, on peut considérer qu'il existe pour chacun un droit d'exposition, exercé *hic et nunc*, c'est-à-dire aux lieux, places et moments où se situent ces objets. Cela serait corroboré par les dispositions du Code de la propriété intellectuelle, notamment dans l'article L 131-3 relatif à la cession du droit patrimonial. Cet

²²²⁸ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 26 (« L'objection est simple. Les droits (subjectifs) consacrés par le droit (objectif) n'ont aucune existence matérielle, aucune réalité tangible. Ce sont de pures abstractions, des créations de l'esprit nécessairement incorporelles. Il ne serait donc pas possible de leur appliquer, si ce n'est au prix d'une fiction, un quelconque critère de mobilité ou d'immobilité exclusivement conçu pour l'univers physique. ») ;

article détermine en effet des conditions précises de validité de la cession, incluant la durée et le lieu d'exercice dudit droit.

Par extension, on en déduit que le droit d'exposition de l'exemplaire immobilier d'une œuvre architecturale sera distinct du droit d'exposition des exemplaires mobiliers de celle-ci, tels des modèles réduits. Il en serait de même si une œuvre mobilière, telle une photographie ou une peinture, était exposée au public sous une forme immobilière, par exemple en étant reproduite sur la surface d'un objet immobilier, comme la façade d'un bâtiment. En ce cas, il y aurait encore distinction entre deux droits d'exposition, en fonction de leur objet. Le raisonnement semble exact dans son principe. Mais il démontre un inéluctable déplacement de l'œuvre à sa communication publique. On aboutit en effet à faire du droit d'exposition un « corps » certain, dont le caractère mobilier ou immobilier est déterminé par les conditions de présentation de l'œuvre. C'est donc une fois de plus la communication publique qui apparaît comme le véritable objet du droit de propriété de l'auteur.

Pour cette raison, la nature du droit d'exposition ne peut être que mobilière. Elle ne l'est cependant que « par défaut ».

2. Le droit d'exposition, droit mobilier par détermination de la loi

494 - Le nécessaire caractère mobilier du droit d'exposition - Tout en maintenant le principe de la corporalité des objets du droit d'exposition, il importe de cerner la qualification la plus adéquate pour englober leur diversité de nature.

Une qualification semble tout à fait indiquée, bien qu'elle soulève de nouvelles difficultés pour notre analyse. Le caractère mobilier du droit d'auteur ayant très tôt été affirmé²²²⁹, c'est presque par défaut que la doctrine a classé le droit d'auteur dans la catégorie des meubles par détermination de la loi, tels qu'ils sont visés par l'article 527 du Code civil (« *Les biens sont meubles par leur nature ou par la détermination de la loi* »). Cette catégorie comprend de façon résiduelle les meubles incorporels, entendus comme les droits considérés indépendamment de leur objet²²³⁰. De ce fait, il n'est pas inconcevable que ces droits aient des choses corporelles pour objet²²³¹. Le caractère mobilier s'explique simplement. Il découle à la fois de l'attachement personnel du droit d'exposition et de la diversité de ses objets. Ainsi, le droit pourra être exercé ou cédé pour des usages effectués en des lieux et places différents, qui peuvent par ailleurs être simultanés. C'est à ce niveau que la doctrine classique perçoit la « transcendance » de l'œuvre de l'esprit, distincte des objets qui la présentent au public. De plus, le droit est attaché à la personne et non exclusivement à la chose. L'idée reste valable en matière d'architecture, puisque le droit sera exercé pour l'œuvre « finie » mais il peut toujours l'être pour d'autres exemplaires, de nature mobilière ou non. Le droit est donc meuble à

²²²⁹ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, pp. 295-297 ;

²²³⁰ ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, pp. 34-35 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 34-36 ; CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 202 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 153-154 ;

²²³¹ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 27 ;

travers sa capacité à être « déplacé », c'est-à-dire exercé en un lieu ou un autre, même simultanément.

Si cette qualification semble *a priori* satisfaisante, elle n'est peut-être pas encore la plus opportune. Du moins, son emploi nécessite des ajustements. En effet, elle traduit encore une approche traditionnelle fondée sur la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel. Ainsi, c'est le soi-disant caractère incorporel de l'œuvre qui justifie de ranger le droit d'auteur dans cette catégorie²²³². L'exercice du droit frapperait ainsi toute communication de l'œuvre, en quelque lieu que celle-ci soit assurée. Cette considération exclut effectivement la qualification d'immeuble et transcende l'ensemble des objets corporels propres à communiquer l'œuvre. Mais la nature corporelle des exemplaires des œuvres graphiques et plastiques exclurait par définition cette qualification. Une fois de plus, celle-ci ne trouverait sa validité que du fait que « *l'œuvre ne saurait être ramenée à son support matériel* »²²³³. Nous retrouvons ici les critiques que nous avons déjà formulées auparavant, et dont les fondements tiennent à l'opposition entre *propriété littéraire* et *propriété artistique*. Il y a donc lieu d'exclure cette acception, et de considérer la qualification proposée sous un autre angle.

Une autre objection peut être opposée à la qualification de meuble par détermination de la loi. L'article 529 du Code civil ne range dans cette catégorie que « *les obligations et actions qui ont pour objet des sommes exigibles ou des effets mobiliers, les actions ou intérêts dans les compagnies de finance, de commerce ou d'industrie* » ainsi que « *les rentes perpétuelles ou viagères, soit sur l'État, soit sur des particuliers* ». La liste fixée par cet article semble limitative. Au sens classique, il faut y inclure les biens incorporels que sont les démembrements du droit de propriété²²³⁴. Mais il n'est pas sûr que le droit d'auteur puisse être considéré comme un tel démembrement. Cela est d'autant plus vrai si l'on prétend que ce droit est en lui-même un droit de propriété ! Cette analyse soulève encore des problématiques qu'il nous appartiendra de régler dans les paragraphes à venir.

495 - La qualification légale du droit d'auteur - La qualification de meuble par détermination de la loi semble s'imposer pour une raison simple : elle fait quand même l'objet d'une détermination légale.

Ainsi les termes « propriété incorporelle » sont-ils utilisés explicitement par le Code de la propriété intellectuelle. Plus qu'une assimilation formelle, cela traduit une certaine

²²³² CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1605 (« Ce sont des droits absolument détachés de tout support matériel. ») et pp. 1899-1900 ; voir également : BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle, op. cit.*, pp. 21-24 ; FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 597 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 25-26 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 85 ; MARTY G. et RAYNARD P., *op. cit.*, p. 3 (affirmant que le droit d'auteur a été rangé « pêle-mêle » dans la catégorie des meubles, comme un certain nombre de nouveaux biens) ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 75 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 96-97 ;

²²³³ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique, ibid.* (mais ne citant comme exemples que les supports suivants : livre, partition, négatif) ;

²²³⁴ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 34 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 95 (réservant toutefois l'approche traditionnelle s'attachant à la nature de la chose, mobilière ou immobilière) ;

réalité de fond. Le droit d'auteur, à l'instar d'autres biens incorporels, survit à l'aliénation de la chose corporelle qui en est l'objet. C'est ce « détachement » qui permet de le qualifier comme tel. Celui-ci provient de l'« attachement » à la personne de l'auteur. Cela nous renvoi à la qualification de droit patrimonial à caractère personnel, ainsi qu'à la conception personnaliste du droit d'auteur, dont l'intérêt est d'avoir mis en relief cet attachement personnel.

Ce raisonnement semble logique en soi, mais il aboutit à un paradoxe inéluctable : celui de nier totalement notre objectif de départ, qui était de considérer le droit d'exposition comme l'expression d'un droit de propriété de l'auteur sur l'œuvre. En effet, au sens classique, le droit de propriété ne saurait être qualifié de meuble incorporel, puisque ceux-ci en seront au mieux des démembrements²²³⁵, autrement dit des droits sur la chose d'autrui, des droits sur la valeur de la chose, non sur sa matérialité²²³⁶. Sauf, une fois encore, à considérer l'œuvre « immatérielle » comme l'objet d'un droit de propriété, ce qui lui confère la qualité de « bien incorporel » par analogie aux « biens corporels » ? Le postulat de départ du droit de propriété littéraire et artistique ne résiste pas à l'analyse.

S'il est donc incontestable que le droit d'exposition constitue un droit patrimonial, en tant que droit réel mobilier, sa nature corporelle ou incorporelle est largement mise en doute. Ces difficultés se comprennent à un niveau plus général, en reprenant la conception classique du droit de propriété.

SECTION 2 - LE DROIT D'EXPOSITION, EXPRESSION RELATIVE DU DROIT DE PROPRIÉTÉ SUR L'ŒUVRE

496 - Le caractère symbolique du droit de propriété - La qualification du droit d'exposition en droit de propriété semble *a priori* s'imposer, si l'on s'en tient aux consécutions formelles européennes et constitutionnelles²²³⁷.

Elle a cependant une valeur symbolique qui tend parfois à éclipser le contenu de cette qualification légale²²³⁸. « *La propriété demeure un concept clé, une idée phare, pis une image à laquelle les juristes eux-mêmes se sont laissés et se laissent prendre* »²²³⁹. En serait-il de

²²³⁵ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *ibid.* ;

²²³⁶ JOSSERAND L., *op. cit.*, p. 762 ;

²²³⁷ TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 76 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 35 (« Quand le mouvement international et européen est à la qualification du droit d'auteur comme un droit de propriété, quand le Conseil constitutionnel français s'est expressément prononcé en ce sens, quand rien ne s'oppose à cette qualification pourvu qu'on reconnaisse à la propriété la plasticité qui est la sienne, il nous semble que, contre toutes les préventions, il est raisonnable d'envisager effectivement le droit d'auteur comme un droit de propriété. ») ;

²²³⁸ ALMA-DELETTRE S., *op. cit.*, p. 25 ; voir également : ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 29 ;

²²³⁹ ATIAS C., « Destin du droit de propriété », *op. cit.*, p. 9 ; voir également : ZÉNATI F., « Sur la constitution de la propriété », *op. cit.*, p. 171 (« Il en est de certaines institutions juridiques comme de la prose de Monsieur Jourdain : beaucoup en font usage sans le savoir. Tel est le cas de la propriété, dont le rôle

même pour le droit d'exposition ? Ce droit confirme-t-il ou remet-il en cause les aspects du droit de propriété en matière littéraire et artistique ? La conception même du droit de propriété a largement évolué depuis la définition qu'en a donnée Demolombe au dix-neuvième siècle, dans son cours de Code Napoléon²²⁴⁰. Lui-même admettait que d'autres formes de propriété pouvaient exister, le modèle de ce droit pouvant être reproduit pour d'autres objets que ceux qui lui sont classiquement reconnus (*cf. infra.*). Nous n'en reprendrons pas les origines historiques, ni les spécificités, mais tenterons d'en cerner les éléments principaux afin de vérifier l'applicabilité de cette conception.

Notre démarche se fondera à nouveau sur la difficulté fondamentale que représente la nature de l'objet du droit d'exposition. Cette spécificité bouleverse, on l'a vu, la classification des droits patrimoniaux et, partant, la qualification même du droit d'auteur, entendu comme un « droit incorporel ». Cette analyse a posé les bases de la principale controverse qu'il nous reste à régler : quelle est la conception du droit de propriété qu'il nous faut retenir pour qualifier le droit d'exposition ? Dans la vision classique, ce droit, qui est au « *centre du Code* »²²⁴¹, peut être considéré comme le droit réel le plus complet qu'une personne puisse avoir sur une chose déterminée, celle-ci étant traditionnellement considérée comme étant de nature corporelle²²⁴². Le droit de propriété est alors considéré comme un faisceau de prérogatives, comprenant l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus*, eux-mêmes considérés comme les principaux droits réels existants²²⁴³. De là en découle, comme nous l'avons vu, la notion de bien corporel.

Eu égard à son objet, une œuvre corporelle, le droit d'exposition pourrait être considéré comme une expression ou un élément du droit de propriété de l'auteur. On peut encore s'interroger sur la nature du droit de propriété de l'objet matériel. Cette nature de droit de propriété est défendue par une grande partie de la doctrine spécialiste du droit d'auteur, et pourrait donc s'appliquer au droit d'exposition (§ 1). Elle correspond en théorie à la conception classique du droit de propriété, considérée sur le plan du droit commun. Il peut être tentant d'appliquer cette conception au droit d'exposition, ce qui ne semble pas, en théorie, complètement impossible (§ 2). Cependant, les difficultés pratiques que soulèvent cette conception ne permettent pas d'en confirmer la validité. C'est surtout au stade de la cession d'un exemplaire de l'œuvre que ces difficultés apparaissent, cette cession opérant en effet une division des droits sur l'œuvre (§ 3).

technique semble tellement mineur, qu'on en parle le plus souvent comme d'un vieux droit politique, affaibli par les coups de boutoir de la législation moderne. ») ;

²²⁴⁰ DEMOLOMBE C., *Cours de Code Napoléon – Tome IX - Traité de la distinction des biens – Tome I*, Durand et Pedone Lauriel, Paris, 1875, 654p., et *Cours de Code Napoléon – Tome X - Traité de la distinction des biens – Tome II*, Durand et Pedone Lauriel, Paris, 1875, 738p. ;

²²⁴¹ MARTIN R., « De l'usage des droits et particulièrement du droit de propriété », *op. cit.*, p. 53 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 91 ;

²²⁴² DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 178 ; ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 29 ;

²²⁴³ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, pp. 359-361 ; voir également: BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 90 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 126-127 ;

§ 1. LE DROIT D'AUTEUR, UN DROIT DE PROPRIÉTÉ AU SENS DE LA DOCTRINE SPÉCIALISTE

497 - Droit de propriété et droit d'auteur - L'assimilation formelle du droit d'exposition au droit patrimonial a été exposée en détails dans nos précédents développements.

L'assimilation matérielle du droit patrimonial au droit de propriété est maintenant défendue par une large partie de la doctrine, y compris par des auteurs dualistes, en dépit des contradictions que suscite cette acception avec la qualification du droit moral. La solution, pour certains, revient à affirmer le caractère « spécial » du droit d'auteur, dont le Code de la propriété intellectuelle serait l'élément principal de distinction du droit commun de propriété²²⁴⁴. Cela n'empêche pas de reconnaître le droit d'auteur comme une branche du droit des biens²²⁴⁵. La distinction entre le droit de propriété littéraire et artistique et le droit commun de propriété est essentiellement formelle, et ne rend pas entièrement compte de la nature du premier de ces droits. Elle est surtout un produit de l'histoire législative, spécialement d'une tendance légistique propre à légiférer en détails sur tous les aspects du droit d'auteur, en distinguant les types d'œuvres, les types de communication, la qualité des titulaires du droit, ...²²⁴⁶ La démarche peut susciter le doute pour certains, et l'emploi du terme « propriété » y perdrait de son authenticité²²⁴⁷.

De façon plus simple, si un droit patrimonial a été reconnu à l'auteur, c'est parce qu'il était revêtu des caractères de tout droit patrimonial, entendu au sens général du terme. Ce droit patrimonial ne serait ni plus ni moins qu'un droit de propriété sur l'œuvre, analogue au droit de propriété sur les choses corporelles. Indépendamment de l'objet auquel il s'applique, le droit reste caractérisé par la notion même de propriété, réduite à sa plus simple expression : le droit de se servir d'une chose et d'en tirer des fruits²²⁴⁸.

Cette assimilation procède en fait de certains éléments constitutifs du droit patrimonial, plus que de ceux du droit moral (B). Ainsi, la doctrine se fonde essentiellement sur la dimension pécuniaire du droit d'auteur pour affirmer qu'il s'agit d'un droit de propriété (A). Le droit d'exposition en serait dès lors une expression, puisqu'il confère à l'auteur le pouvoir de tirer les revenus d'un mode d'exploitation de l'œuvre (C).

²²⁴⁴ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 37 et p. 43 ; RECHT P., *op. cit.*, p. 275 (« La vérité c'est qu'il faudrait concevoir le droit d'auteur comme une forme nouvelle de propriété unitaire comprenant des prérogatives multiples, pécuniaires et morales, différente de la propriété ordinaire à laquelle on a vainement, pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle, demandé de résoudre tous les problèmes. ») ;

²²⁴⁵ CARON C., « Du droit des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *op. cit.*, pp. 1623-1626 (« La propriété intellectuelle et le droit des biens ont une même fonction : organiser le pouvoir qu'une personne peut exercer sur une chose, corporelle ou non. »), et *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 11-12 ;

²²⁴⁶ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, pp. 268-273 ;

²²⁴⁷ ATIAS C., « Destin du droit de propriété », *ibid.* (« Toutes les branches du droit veulent avoir leur propriété, car celle-ci est le symbole de la protection juridique absolue. ») ;

²²⁴⁸ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 214 ;

A. LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU DROIT DE PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

498 - Absolutisme et exclusivité - Les notions de bien et de droit patrimonial, telles qu'elles sont conçues dans le droit « commun », nous ont déjà permis d'anticiper sur plusieurs éléments constitutifs du droit de propriété de l'auteur.

La qualification de droit réel permet déjà de ranger le droit d'exposition dans la catégorie des droits patrimoniaux. Ce constat est confirmé par « élimination », au regard de la classification des droits subjectifs. Il n'est pas nécessaire de s'appesantir davantage sur ce point, qui a déjà fait l'objet de développements substantiels. La critique de la doctrine personnaliste a éclairé notre étude, afin d'exclure la qualification de droit extrapatrimonial. L'existence d'une chose (l'œuvre) extérieure à la personne du titulaire du droit était l'obstacle insurmontable permettant de rejeter l'assimilation à un droit de la personnalité. L'objet du droit d'exposition, constitué d'une chose corporelle, a confirmé cette exclusion. L'idée est conforme à l'opinion de la doctrine majoritaire, tous courants confondus, qui considère l'œuvre de l'esprit comme un bien. Puisque l'œuvre est à tout le moins une chose, le rapport de droit qui la relie à l'auteur ne peut être qu'un droit réel. « *Si la soumission [de l'œuvre à l'auteur] est complète, absolue et exclusive, ce droit réel est un droit de propriété* »²²⁴⁹.

Le caractère pécuniaire du droit patrimonial semble être le principal élément de qualification du droit d'auteur en droit de propriété (1). Pourtant, cet élément n'est pas suffisant pour qualifier le droit de propriété. Les prérogatives prévues par le Code de la propriété intellectuelle, déterminées dans leur contenu, font également douter de cette qualification (2).

1. Le caractère pécuniaire du droit patrimonial, élément discutable de qualification du droit de propriété de l'auteur

499 - Droit patrimonial de l'auteur et droit de propriété - Les dispositions du Code de la propriété intellectuelle, que nous avons précédemment évoquées, attesteraient de cette assimilation au droit de propriété.

Les articles L 111-1 et L 112-1 traduisent notamment cette nature, en affirmant que l'auteur jouit d'un droit sur l'œuvre du seul fait de sa création, sans autre considération. Les éléments propres au droit d'auteur devraient de ce fait être interprétés sous cet angle. La doctrine spécialiste s'en tient essentiellement au caractère pécuniaire du droit d'auteur, à savoir le seul droit patrimonial, pour en inférer la qualification de droit de propriété. En matière de droit d'auteur, le droit patrimonial représente, au sens le plus classique, le « monopole d'exploitation » dont l'auteur bénéficie du seul fait de la création de l'œuvre²²⁵⁰. C'était même là la première qualification du droit d'auteur, dans son aspect strictement

²²⁴⁹ RECHT P., *op. cit.*, p. 212 ;

²²⁵⁰ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 239 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 319 (évoquant des « prérogatives qui permettent à l'auteur de vivre. ») ;

pécuniaire. Eu égard à la destination de l'œuvre, il donne à l'auteur un pouvoir sur la communication publique de celle-ci.

L'expression la plus aboutie de ce droit est la capacité qu'a l'auteur de monnayer la communication de son œuvre. Ce caractère pécuniaire justifie à lui seul la nature de droit patrimonial. Celle de droit réel découle du rapport de droit qui s'instaure entre l'auteur et l'œuvre. Le droit patrimonial « *ancre le droit d'auteur dans le droit des biens* »²²⁵¹. Ses qualités sont unanimement reconnues par la doctrine, y compris par les partisans de la conception dualiste. Seuls les personnalistes « purs » l'excluent, pour les raisons que nous connaissons, bien que leurs idées trouvent un certain écho dans d'autres courants. Le Professeur Caron donne une définition du droit patrimonial qui nous paraît synthétiser efficacement ces caractères : « *Les droits patrimoniaux sont les prérogatives économiques qui organisent le pouvoir de droit de l'auteur ou de son ayant droit sur l'œuvre et qui permettent de décider des conditions de son exploitation, tout en recueillant les fruits qui en sont la conséquence* »²²⁵². En tant que tel, le monopole d'exploitation de l'œuvre est un élément du patrimoine de l'auteur. Cela ne résout en rien, nous le savons, la question de savoir s'il s'agit d'un bien corporel ou incorporel. Mais cette qualification est indiscutable. Cela explique pourquoi l'article L 122-2 du Code est rangé sous le volet des « droits patrimoniaux », l'expression choisie par le législateur reflétant incontestablement une réalité de fond.

500 - Imprécisions terminologiques - Il est néanmoins symptomatique que les auteurs ne désignent cette prérogative que comme un « droit pécuniaire », un « droit d'exploitation » ou un « monopole d'exploitation », liant le caractère patrimonial à un intérêt économique²²⁵³.

Ce vocabulaire apparaît dépassé et ne reflète qu'en partie la réelle qualification du droit en cause²²⁵⁴. Il intervient au titre du droit de la concurrence, mais ne rend aucunement compte du fondement de l'appropriation de l'œuvre²²⁵⁵. Si l'aspect pécuniaire caractérise bien les droits patrimoniaux, ce n'est pas là leur seule signification. Ces droits sont certes évaluables pécuniairement, mais cela ne veut pas dire qu'ils le soient systématiquement. Le Code de la propriété intellectuelle prévoit expressément, en son article L 122-7, que le droit de communiquer l'œuvre au public puisse être cédé à titre gratuit. L'article L 122-7-1, dont l'utilité est contestée²²⁵⁶, affirme de surcroît que « *l'auteur est libre de mettre ses œuvres gratuitement à la disposition du public* ». Le droit patrimonial n'est donc pas qu'un seul droit

²²⁵¹ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, op. cit., p. 105 ;

²²⁵² CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *ibid.* ;

²²⁵³ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, op. cit., pp. 455-456 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., op. cit., pp. 319-320 ;

²²⁵⁴ RECHT P., op. cit., p. 233 ;

²²⁵⁵ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, op. cit., p. 106 ;

²²⁵⁶ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., op. cit., p. 245 ;

d'exploitation ; il est bien plus que cela et inclut, comme nous le verrons, une certaine dimension morale²²⁵⁷. Son caractère pécuniaire est certain, mais il n'est pas suffisant.

Cette vision, quelque peu archaïque, peut néanmoins être dépassée pour redonner au droit patrimonial sa véritable nature : celle d'un droit réel intégrant le patrimoine de l'auteur, incluant notamment l'ensemble des droits dont il dispose sur les choses²²⁵⁸.

2. L'absence de caractère absolu, élément relativisant la qualification du droit de propriété de l'auteur

501 - Le droit d'auteur, un droit au contenu déterminé - La valeur pécuniaire, ici la valeur d'exploitation, est seulement la qualité de la chose qui donne à ce droit la nature d'un droit patrimonial²²⁵⁹.

C'est également le caractère exclusif du droit d'exploitation qui justifie, pour la doctrine, la qualification de droit patrimonial, et spécialement de droit de propriété²²⁶⁰. C'est là en effet le caractère le plus représentatif de ce droit, si on le considère comme un modèle²²⁶¹. Mais celle-ci n'en est pas le seul caractère. Le caractère personnel du droit, qui atteste de ce fondement, sera examiné dans les paragraphes suivants. Par-delà la qualification de droit patrimonial, la doctrine s'efforce de voir dans le droit patrimonial un véritable droit de propriété, à ranger dans la catégorie des droits de propriété intellectuelle²²⁶². On peut pourtant s'interroger sur ce point, dès lors que le droit d'auteur, tel qu'en dispose le Code de la propriété intellectuelle, ne comporte que des prérogatives déterminées. Le droit de reproduction, le droit de représentation et le droit de suite apparaissent comme les seuls modes permettant à l'auteur d'exploiter l'œuvre, d'en tirer une utilité pécuniaire. Or ces droits

²²⁵⁷ RECHT P., *op. cit.*, p. 249 (« Le cas de transfert gratuit du droit de reproduction ou d'exécution révèle l'erreur de ceux qui veulent ne voir dans cette prérogative qu'un droit pécuniaire, par opposition au droit dit moral qui n'engloberait que des prérogatives non pécuniaires : si j'autorise la reproduction ou l'exécution gratuite de mon œuvre, je n'exerce pas une prérogative pécuniaire ; je le fais peut-être par vanité, amour de la notoriété, etc... ») ; voir également, de façon plus générale : PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, pp. 44-46 ;

²²⁵⁸ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 240-241 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 45-46 ; RECHT P., *op. cit.*, p. 219 ;

²²⁵⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 26-27 ;

²²⁶⁰ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 242 (« L'auteur a seul le pouvoir d'autoriser toute exploitation de son œuvre, ce qui signifie que, a contrario, il peut aussi interdire. Bien évidemment, il a également la possibilité de déterminer les rémunérations qui lui sont dues en contrepartie de l'utilisation de ces œuvres. Il maîtrise donc tous les rouages de l'exploitation de ses créations et, comme tout propriétaire il doit être associé aux fruits qui en résultent. ») ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 37 (estimant que ce sont là les seuls points communs de la propriété littéraire et artistique et de la propriété de droit commun) ; voir également : MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 143 ;

²²⁶¹ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 287 ;

²²⁶² CARON C., « Du droit des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *op. cit.*, p. 1624 (« Force est de constater que la jouissance de l'article 544 s'applique incontestablement aux meubles incorporels, dont une des finalités principales réside dans l'exploitation. Il en est de même pour le pouvoir de disposer : les différents biens immatériels du Code de la propriété intellectuelle sont tous susceptibles d'être cédés. ») ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 32 ;

sont délimités dans leur contenu. Pris dans leur ensemble, peut-on considérer qu'ils représentent un droit de propriété sur l'œuvre ?

La question se heurte à de vives critiques, et devrait appeler une réponse négative. En effet, le droit de propriété est en principe indéterminé dans son contenu, ce qui caractérise son absoluté²²⁶³. Il n'est que le droit de jouir et disposer des choses de la façon la plus absolue, c'est-à-dire sous toutes les formes possibles et imaginables. Les prérogatives usuelles que sont l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus* ne visent en elles-mêmes que la finalité des actes que peut exercer le propriétaire, non leur contenu matériel. Une telle indétermination s'oppose à la délimitation des prérogatives du titulaire du droit²²⁶⁴. Les droits patrimoniaux ne représenteraient donc pas l'expression d'un droit de propriété, puisqu'ils ne confèrent de pouvoirs que sur certains actes, certaines utilités de l'œuvre²²⁶⁵. Tel est le cas du droit d'exposition, dont la plus simple expression est le droit d'autoriser ou d'interdire l'exposition d'une œuvre.

De plus, ce dispositif est à géométrie variable, puisque ces droits seront plus ou moins exercés en fonction de la nature des œuvres en cause. Ils ne pourraient donc être pris comme tenant d'une seule prérogative sur tous les modes de communication d'une œuvre. C'est ce qui justifiait, pour Josserand, la qualification de meuble incorporel s'agissant des propriétés incorporelles²²⁶⁶.

502 - L'adaptation à la nature des œuvres littéraires et artistiques - Ces critiques peuvent être combattues avec un certain pragmatisme. En effet, si les droits patrimoniaux n'ont pour objet que la reproduction et la représentation, c'est qu'il en est de la nature des créations littéraires et artistiques²²⁶⁷.

Celles-ci ont nécessairement vocation à être communiquées au public. L'objet du droit d'auteur ne pouvait donc être différent, et ses caractères d'exclusivité et d'absolutisme sont vérifiés à ce niveau. Ainsi l'auteur est-il libre de décider du mode de communication de l'œuvre, libre d'en tirer des revenus ou non, libre d'en fixer les conditions à sa guise. C'est en cela que son droit est absolu et exclusif²²⁶⁸. De plus, comme nous l'avons mentionné, les prérogatives usuelles du droit de propriété ne visent que la finalité des actes que peut effectuer

²²⁶³ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 119 ; MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *ibid.* (« Il est techniquement plus difficile de définir le second caractère d'*absoluité* des prérogatives du propriétaire. Nous y verrons, aujourd'hui, l'affirmation du caractère illimité du pouvoir conféré par le droit. ») ;

²²⁶⁴ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 160 ;

²²⁶⁵ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, pp. 287-288 (« Ces droits n'ont pas le caractère illimité du rapport de propriété, en ce que le législateur, définit l'emprise du pouvoir qu'ils confèrent par la reconnaissance d'un certain nombre de prérogatives dont l'œuvre et l'invention restent l'objet. L'absoluité des droits d'auteur se trouverait, alors, prise en défaut. ») ;

²²⁶⁶ JOSSERAND L., *op. cit.*, p. 762 ;

²²⁶⁷ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, pp. 589-590 (« La consistance et la portée des pouvoirs que l'on a sur une chose dépendent nécessairement de la nature de cette chose, par exemple de sa nature corporelle ou incorporelle ») ;

²²⁶⁸ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 49 ;

le propriétaire, c'est-à-dire user de la chose, en tirer des revenus ou en disposer. Au-delà, le propriétaire est libre de poursuivre ces finalités comme bon lui semble. Par conséquent, le droit patrimonial peut en lui-même permettre d'user de l'œuvre, d'en tirer des revenus ou d'en disposer²²⁶⁹. Son contenu peut donc être celui d'un droit de propriété, car il comporte tous les invariants du modèle²²⁷⁰. De surcroît, le développement de nouvelles techniques a induit un rapprochement certain entre la reproduction et la représentation. Cela met en relief le caractère artificiel de la distinction entre ces deux modes de transmission de l'œuvre²²⁷¹. Il ne faut pas oublier non plus que le Code de la propriété intellectuelle ne fixe qu'une liste non exhaustive de modes de représentation, ce qui sous-entend que tout nouveau moyen de communication directe pourra être rangé sous l'égide du droit de représentation.

On peut donc conclure de ces brèves idées que le droit d'auteur constitue un droit sur toute communication publique de l'œuvre. Par extension, cela reviendrait à en faire un droit sur l'œuvre, puisque celle-ci n'existerait juridiquement que par la communication au public. Les dispositions du Code se révèlent ainsi archaïques et maintiennent une distinction dont les justifications historiques sont désormais dépassées. Du reste, cela a déjà été démontré dans la première partie de notre étude. Par conséquent, le lien avec le droit de propriété apparaît de façon plus nette. Il y a bien l'expression d'une prérogative absolue et exclusive conférée à l'auteur sur la communication de son œuvre. Et puisque cette communication assure l'existence même de l'œuvre, on peut considérer que le droit de l'auteur lui confère le pouvoir d'en user, d'en jouir et d'en disposer²²⁷². Certains actes lui échapperaient-ils encore ? On pense bien sûr au devenir de l'œuvre dans la sphère privée des acquéreurs, dont le droit trouve sa portée définie par les exceptions au droit d'auteur. Mais ce droit, dont ils disposent sur un exemplaire de l'œuvre, découle lui-même d'une décision de l'auteur, lequel concède un droit d'usage sur sa création. Pouillet avait déjà démenti, sur ce fondement, l'argument selon lequel le droit de propriété de l'auteur ne serait plus absolu une fois son œuvre publiée²²⁷³.

Il s'agirait donc bien de l'exercice d'un droit de propriété dont l'auteur dispose à titre originaire. Cependant, le droit patrimonial ne rend pas encore compte de l'étendue du droit de l'auteur, en dépit de l'appréciation large qui en a été proposée. Surtout, il n'explique pas son caractère personnel, lequel le distinguerait du droit commun de propriété. A ce niveau, l'intégration de la dimension personnaliste fait l'objet de divergences dans la doctrine.

²²⁶⁹ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle, op. cit.*, p. 106 ;

²²⁷⁰ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, pp. 288-289 ;

²²⁷¹ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle, op. cit.*, pp. 105-106 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 320-321 et p. 342 ;

²²⁷² MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur, op. cit.*, p. 141 ;

²²⁷³ POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 31-32 ;

B. L'INTÉGRATION RELATIVE DE LA DIMENSION PERSONNELLE DU DROIT D'AUTEUR

503 - L'éternelle controverse - L'appréhension du droit moral constitue le point d'ancrage des principales controverses relatives à la nature du droit d'auteur. Ce point est largement débattu, alors même que le droit moral constitue le lien le plus étroit qui existe entre l'auteur et l'œuvre.

La place qui lui est donnée dans le dispositif du droit d'auteur conditionne la qualification de droit de propriété. Or les opinions des spécialistes sont fort divergentes à ce niveau. Ainsi devons-nous exclure les conceptions employant le vocable de « propriété » sans en tirer toutes les conséquences. Nous visons bien entendu les partisans de la conception dualiste, qui maintiennent la qualification de droit de la personnalité pour le droit moral (1). Pour des raisons similaires, l'intégration de la dimension personnelle est également discutée par les partisans de la conception propriétaire (2). Une tentative de dépassement des critiques peut néanmoins être tentée (3).

Nous devons garder à l'esprit le but de notre démonstration : prouver que le droit d'exposition rassemble autant la dimension morale que la dimension patrimoniale du droit d'auteur.

1. L'incompatibilité apparente entre propriété et personnalité

504 - Droit de la personnalité et droit de propriété - Techniquement, l'intégration de la dimension personnaliste semble incompatible avec la qualification de droit de propriété.

C'est d'ailleurs ce qui justifiait le rejet de cette qualification par les personnalistes et, dans une certaine mesure, par les dualistes²²⁷⁴. Outre l'objet corporel, le caractère économique du droit de propriété ne refléterait pas suffisamment la véritable nature du droit d'auteur. Elle n'est plus un obstacle à l'heure actuelle, bien que l'intégration ne soit pas toujours rigoureusement établie. Nous devons ainsi mettre de côté la conception dualiste du droit d'auteur. Ses principaux partisans ne récusent nullement l'appellation de « propriété littéraire et artistique », y voyant même l'unité conceptuelle du droit d'auteur²²⁷⁵. Mais, comme l'affirment les Professeurs Lucas, « *le tout est de savoir si cette expression doit être prise au pied de la lettre* »²²⁷⁶. La réponse semble négative pour la majorité des dualistes, selon lesquels la nature du droit moral reste celle d'un droit de la personnalité, le droit patrimonial seul étant assimilé à un droit de propriété²²⁷⁷. Pour certains, la qualification de droit de la

²²⁷⁴ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 41 et pp. 43-44 (affirmant privilégier l'appellation de « droit d'auteur » à celle de « propriété littéraire et artistique », pour rendre mieux compte du caractère personnel de ce droit) ;

²²⁷⁵ Voir notamment : POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 45 ;

²²⁷⁶ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 23 ;

²²⁷⁷ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 213-214 (« N'étant pas une propriété pécuniaire mais un lien spirituel, [le droit moral] ne saurait pas plus faire l'objet d'une prescription acquisitive ou être éteint par le non-usage. ») ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, pp. 45-46 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 282 ;

personnalité n'est nullement incompatible avec l'emploi de l'expression « droit de propriété »²²⁷⁸. Cette vision peut paraître conforme aux caractères usuellement reconnus à la propriété, à savoir l'absolutisme et l'exclusivité, lesquels peuvent d'une certaine façon valoir pour la personnalité. Elle occulte cependant une grande partie des aspects techniques de la propriété, et spécialement son caractère patrimonial, manifestement incompatible avec les droits de la personnalité. Autrement dit, la référence à la propriété ne vaut que pour le fondement du droit de l'auteur, et non pour son contenu même²²⁷⁹.

Les incidences de cette qualification ne sont pourtant pas négligeables. Ainsi, les biens sont-ils voués à circuler, ce qui suppose notamment qu'ils puissent être cédés. Cette qualité est peu compatible avec le caractère incessible des droits de la personnalité. La rigueur obligerait donc à exclure le droit moral hors du champ du droit d'auteur, ou bien à réformer complètement la qualification de celui-ci. Une troisième voie est naturellement envisageable. Elle consisterait à revisiter la qualification du droit moral, ainsi que ses caractères, afin de pouvoir l'intégrer pleinement dans la propriété de l'auteur. Nous ne pouvons donc nous rallier à la vision qui ne retient que l'aspect symbolique du droit de propriété, car elle sacrifie une grande part de rigueur dans l'analyse²²⁸⁰.

Sur le plan de la doctrine « vraiment » propriétaire, les conceptions relatives au droit moral sont partagées.

2. L'intégration discutée de la personnalité à la propriété

505 - L'assimilation de la personnalité à la propriété - Certains auteurs ont affirmé que le droit moral pouvait être assimilé au droit de propriété. L'idée est ancienne ; elle remonte au dix-neuvième siècle²²⁸¹, et apparaît implicitement chez Pouillet²²⁸². Elle a ensuite été défendue par d'autres auteurs²²⁸³, et trouve encore des partisans à l'heure actuelle²²⁸⁴. Pour ces auteurs, le droit moral attesterait même du lien étroit entre l'auteur et l'œuvre²²⁸⁵.

²²⁷⁸ CARON C., « Du droit commun des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *op. cit.*, p. 1626 (« Si la propriété est très présente en droit de la propriété intellectuelle, cette discipline n'est pourtant pas réductible à la seule propriété comme l'atteste le droit moral qui appartient à la catégorie juridique des droits de la personnalité. ») ;

²²⁷⁹ ATIAS C., « Destin du droit de propriété », *op. cit.*, p. 9 (« Ce n'est plus en termes de qualification juridique, mais en termes de fondement et de légitimité que raisonne celui qui présente la propriété de l'auteur d'une œuvre artistique en disant : "il n'est aucune appropriation qui se justifie mieux que celle des œuvres de l'esprit, puisque l'auteur déduit sa revendication d'un acte de création" », s'agissant d'une célèbre citation de Desbois) ;

²²⁸⁰ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 87 (« Admettre la coexistence de deux sortes de droits de propriété pour éviter qu'il soit, selon l'objet matériel ou immatériel auquel il s'applique, perpétuel ou non, prête en effet le flanc à la critique, laquelle a été, à juste titre, formulée. ») ;

²²⁸¹ Voir notamment le discours de Lamartine, que nous avons déjà évoqué dans la première partie de notre étude : Séance du samedi 13 mars 1841, Chambre des Députés, *Le Moniteur universel*, dimanche 14 mars 1841, p. 634 ; voir également : PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, pp. 7-20 ;

²²⁸² POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 27-28 ;

²²⁸³ GEORGHIU-VIERU C., *op. cit.*, p. 279 ;

Certains n'hésitaient pas à employer le discours des personalistes ; ainsi de Pouillet qui affirmait l'œuvre est « *tellement personnelle* [à l'auteur] *qu'elle forme comme une partie de lui-même* »²²⁸⁶. Ce serait le fondement des caractères absolu et exclusif du droit d'auteur, similaires à ceux du droit de propriété. L'idée est conforme au principe selon lequel le droit d'auteur est la propriété « la plus personnelle » qui soit, ce qui rapproche bien du discours de la doctrine personaliste²²⁸⁷. Il reste à savoir en quoi le droit moral donne concrètement à l'auteur le droit de jouir et de disposer de l'œuvre. Inversement, un autre courant, plus récent, tente de rattacher le droit d'auteur au droit commun de la propriété en faisant une relative abstraction du droit moral. Seul l'aspect économique est valorisé, ce qui nous rapproche effectivement de la conception classique du droit de propriété, fondée sur la seule utilité économique des choses. Le droit patrimonial serait donc le seul « vrai » droit de propriété de l'auteur, le droit moral étant relégué à n'en être que l'accessoire²²⁸⁸. Certains auteurs n'ont pas hésité non plus à affirmer que le droit moral serait une servitude contraignant la libre exploitation de l'œuvre²²⁸⁹. L'idée n'est pas entièrement nouvelle ; elle a déjà été défendue par Pierre Recht, dont la critique du droit moral fut l'une des plus farouches²²⁹⁰. De manière générale, ce courant semble davantage formaté par la propriété industrielle²²⁹¹, et tente d'y assimiler la propriété littéraire et artistique.

Il n'y a donc pas consensus sur l'assimilation du droit moral au droit de propriété de l'auteur. L'idée n'est pas inconcevable, à condition d'assouplir l'interprétation des dispositions du Code de la propriété intellectuelle.

²²⁸⁴ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle, op. cit.*, p. 94, pp. 100-101 et p. 106 ;

²²⁸⁵ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle, op. cit.*, p. 43 (« Le droit moral relève le lien particulier établi entre un créateur et son œuvre, lien indéfectible quel que soit le devenir de l'œuvre, et qui impose au propriétaire de l'œuvre certains comportements. ») ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 205 ;

²²⁸⁶ POUILLET E., *ibid.* ;

²²⁸⁷ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur, op. cit.*, p. 162 (« Il est finalement paradoxal de constater que la même volonté de mettre en avant la personne de l'auteur a tour à tour justifié deux analyses aussi techniquement inconciliables. ») ;

²²⁸⁸ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 290 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, p. 318 et p. 325 (« L'attraction qu'exerce le monopole sur le droit moral est unilatérale : la reproduction à l'identique de l'œuvre, après sa divulgation, laisse sans effet le droit moral. Ainsi, si ce dernier n'existe que par référence au monopole, le monopole peut naturellement exister puis développer ses effets indépendamment du droit moral [...] à l'inverse des thèses personalistes qui interprétaient le droit d'exploitation comme un appendice du droit moral dès après la divulgation de l'œuvre, ce dernier apparaît dans cette circonstance comme une sujétion au jeu du monopole. ») ;

²²⁸⁹ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *ibid.* (« L'analyse de l'œuvre de l'esprit en termes d'expression de la personnalité de l'auteur, et non de simple bien, se révèle techniquement inutile et, sans doute, inexacte ») ; voir également : CARON C., « Du droit commun des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *op. cit.*, p. 1626 (admettant néanmoins la légitimité de cette limite) ;

²²⁹⁰ RECHT P., *op. cit.*, pp. 272-327 (s'agissant d'un chapitre dont le premier paragraphe s'ouvre sur la phrase suivante : « Le droit moral isolé est une idée fausse ») ;

²²⁹¹ POLLAUD-DULIAN F., « Droit moral et droits de la personnalité », *op. cit.*, §§ 1-2 et § 7, et « L'évolution récente du droit d'auteur en France », *op. cit.*, p. 2 et p. 4 ;

3. La tentative de dépassement de l'opposition entre propriété et personnalité

506 - La réinterprétation des dispositions légales - Tout d'abord, il convient de rappeler que le droit moral constitue un vrai droit subjectif, ne serait-ce que parce que le Code de la propriété intellectuelle, loin de cantonner cette prérogative à un simple attribut, emploie explicitement le terme de « droit » pour le qualifier. Le mot « attribut », qui figure dans le deuxième alinéa de l'article L 111-1, ne peut être pris au pied de la lettre, sans quoi le droit patrimonial ne saurait lui non plus être un droit subjectif²²⁹². L'idée sert les détracteurs de l'analyse dualiste²²⁹³, mais on voit bien qu'elle peut se retourner contre leur propre acception du droit d'auteur.

Ainsi, même si le droit moral est constitué de plusieurs prérogatives distinctes, dont principalement le droit de divulgation, le droit au respect et le droit à la paternité, il est possible d'« unifier » ces différents pouvoirs et de les considérer eux aussi comme l'expression du droit absolu et exclusif de l'auteur sur l'œuvre. Le droit de divulgation ne donne-t-il pas à l'auteur le pouvoir de fixer les conditions de communication de l'œuvre au public ? Son contenu est par définition indéterminé, ce qui laisse une grande marge de liberté à son titulaire. Par ailleurs, nous pouvons considérer que le droit moral vient non seulement au soutien du droit patrimonial mais même qu'il se confond avec lui. C'est, du reste, la conception à laquelle nous souscrivons, sous réserve de certaines précisions. Ainsi, l'exercice du droit patrimonial relèverait du droit de divulgation et s'opèrerait sous réserve du droit au respect et du droit à la paternité.

Ces deux prérogatives peuvent de plus être considérées sous un jour positif, c'est-à-dire comme permettant à l'auteur d'autoriser des modifications de son œuvre ou de renoncer à la mention de son nom. Cette assimilation fera l'objet de plus amples développements dans les paragraphes à venir, au titre de la conception moderne du droit de propriété. A ce stade, il n'y a pas d'incompatibilité manifeste, pour une partie de la doctrine propriétaire, entre le droit moral et la qualification de droit de propriété. Il faudra néanmoins vérifier si ses principaux éléments correspondent aux prérogatives usuelles du droit de propriété, telles qu'elles sont reconnues par la conception classique.

Cette conception peut s'appliquer au droit d'exposition, que ce soit sur le plan pécuniaire ou sur le plan moral.

C. LE CARACTÈRE PATRIMONIAL ET PERSONNEL DU DROIT D'EXPOSITION

507 - Le droit d'exposition, droit patrimonial - Les principes que nous venons d'évoquer sont applicables au droit d'exposition. Il convient de les rappeler brièvement, l'essentiel ayant déjà été développé tout au long de notre étude.

²²⁹² MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, op. cit., p. 108 ;

²²⁹³ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., p. 244 ;

Juste rétribution du travail créateur de l'artiste, le droit d'exposition permet d'autoriser ou d'interdire l'exposition de l'œuvre. Il permet surtout d'en tirer une rémunération. L'auteur peut donc décider de partager ou non son œuvre avec le public, d'exercer sur celle-ci tout acte d'usage, de jouissance ou de disposition qui procéderait de l'exposition. C'est pour cela qu'il est évaluable en argent et peut être cédé à titre onéreux. La sanction de la contrefaçon en assure la garantie, en frappant toute exploitation non autorisée. De là en découle le caractère exclusif, corroboré par les dispositions du Code de la propriété intellectuelle et soutenu par le droit moral.

Ces quelques éléments suffisent pour qualifier le droit d'exposition de droit patrimonial. Les caractères que lui confère la loi ainsi que son objet confirment cette qualification. Au sens de la doctrine spécialiste, il s'agirait donc de l'expression du droit de propriété de l'auteur sur l'œuvre. Le droit d'exposition constitue l'appréhension d'une nouvelle utilité de l'œuvre, comme peut l'être le droit de reproduction ou le droit de représentation en matière télévisuelle. L'idée peut ainsi se comprendre au regard de la description que nous avons développée dans la première partie de notre étude. Le droit d'exposition a définitivement harmonisé le droit de propriété littéraire et artistique en conférant aux auteurs d'œuvres graphiques et plastiques une plénitude de pouvoirs sur celles-ci. Aucune des utilités que procure l'œuvre artistique ne lui échappe, grâce au tryptique que représentent le droit de reproduction, le droit de représentation, incluant toutes ses « ramifications », et le droit de suite. Il n'y aurait plus lieu de distinguer entre les différents procédés de communication, ces distinctions ayant finalement davantage obscurci le droit d'auteur et limité son application.

Ce pouvoir « entier » dont dispose l'auteur serait assimilable à un droit de propriété sur l'œuvre.

508 - Le caractère personnel du droit d'exposition - Ajoutons à cela que le droit moral peut permettre d'affermir ce pouvoir. Le droit d'exposition en est encore le témoin, à travers le développement que lui a donné la jurisprudence du dix-neuvième siècle. Ses différents éléments permettent à l'auteur de conserver une emprise certaine sur son œuvre, fut-elle vendue et cédée par différents propriétaires. Ainsi en est-il de la protection de sa paternité ou de l'intégrité de son œuvre.

On rappellera que, corrélativement, le propriétaire de l'objet matériel se voit (partiellement) privé de ses droits d'usage et de disposition, dès lors que l'exercice de ceux-ci pourraient compromettre le respect du droit moral de l'auteur. Cet élément renforce et confirme le caractère absolu et exclusif du droit de l'auteur. Certes, l'idée n'est pas partagée par tous, au motif que le droit de propriété ne pourrait permettre de protéger des biens de la personnalité, dès lors que la valeur protégée ne se distingue pas de la personne du titulaire du droit²²⁹⁴. De plus, un tel bien ne pourrait prendre la forme d'une chose corporelle, sans perdre son caractère de droit de la personnalité. Cette problématique a déjà été soulevée au niveau des critiques adressées à la théorie personnaliste. Nous pouvons cependant rappeler que la

²²⁹⁴ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 166-167 ;

notion même de bien est historiquement rattachée à celle de bonheur, et que l'utilité que les biens procurent à leur propriétaire peut être d'ordre moral²²⁹⁵. On ne voit donc pas pourquoi le droit de propriété de l'auteur ne serait pas doté d'une telle dimension, tout simplement parce que l'œuvre porte en elle-même la personnalité de l'auteur. Le droit d'exposition en serait alors une expression, puisque l'auteur peut l'exercer à des fins non pécuniaires.

De façon assez générale, il n'y a donc pas d'obstacle à la qualification de droit de propriété, sachant que le droit d'exposition n'en serait qu'un élément, une expression. On pourrait aussi envisager que ce droit soit en lui-même un droit de propriété, distinct des autres prérogatives patrimoniales. L'idée, nous le verrons, a pu être envisagée, mais elle n'apparaît pas satisfaisante, ni même utile. En effet, pourquoi distinguer les différentes prérogatives de l'auteur ? Ce serait certes suivre la lettre du Code de la propriété intellectuelle ; cependant, il est plus judicieux de considérer ces prérogatives comme formant une unité réelle, et non conceptuelle. Le droit de propriété de l'auteur lui donne une emprise absolue et exclusive sur l'œuvre, lui conférant le pouvoir sur tous les usages qu'elle peut procurer. L'exercice de son droit pourra varier en fonction de la nature de ces derniers, et c'est seulement à ce niveau, autrement dit celui du régime juridique, que l'on retrouve l'intérêt d'une distinction entre droit de reproduction et droit de représentation. Ces différences ne portent nullement atteinte à l'intégrité du droit de l'auteur, qui est le même pour tous ces usages.

Nous remarquerons néanmoins que la vision ici critiquée induit un certain « glissement » dans la description du droit d'auteur. En effet, d'un droit sur l'œuvre, on passerait incontestablement à un droit sur une utilité de l'œuvre. Le droit d'exposition serait alors un droit de propriété « de l'exposition » de l'œuvre, comme le droit de reproduction serait un droit de propriété « de la reproduction » de celle-ci. Nous retrouvons alors une vision plus moderne où ce sont davantage les utilités des choses que les choses elles-mêmes qui constituent des biens. Nous développerons plus loin les incidences de cette conception, à laquelle nous n'adhérons pas en totalité, mais qui nous paraît plus conforme à la véritable nature du droit d'exposition et, partant, du droit d'auteur.

Dans l'attente, il convient de poursuivre l'analyse au regard de la conception classique du droit de propriété. L'approche que nous avons retenue jusqu'à présent n'est pas suffisante, car elle ne retient que certains éléments du droit de propriété, spécialement ses caractères et son objet. Il convient de vérifier si les pouvoirs que procure le droit d'exposition à l'auteur peuvent être assimilés à ceux du droit de propriété de droit commun. Autrement dit, il importe d'examiner le contenu même du droit pour vérifier si celui-ci correspond ou non à celui du droit de propriété.

Cet examen est nécessaire si l'on veut assimiler pleinement le droit d'auteur à un droit de propriété, et non se contenter d'une vision où la propriété littéraire et artistique n'a de « propriété » que le nom et les caractères.

²²⁹⁵ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 165-166 ;

§ 2. LE DROIT D'EXPOSITION, EXPRESSION DU DROIT DE PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

« La notion de propriété a une telle vertu d'expansion qu'une tentation théorique commune est d'y absorber toutes les modalités juridiques des relations entre hommes et choses »²²⁹⁶.

509 - Propriété et destination publique des œuvres - Le lien de droit entre l'auteur et l'œuvre vient d'être mis en relief sous plusieurs angles. Il nous faut maintenant prouver que les caractères et le contenu de ce droit réel permettent également de le rapprocher du droit de propriété.

On voit tout de suite que l'exercice de ce droit remplit une double fonction : l'une permet à son titulaire de tirer un profit de l'œuvre ; l'autre permet de diffuser l'œuvre au public. La diffusion de l'œuvre est ainsi l'objet du monopole de l'auteur. Cette idée d'une double fonction a été avancée pour la propriété en général²²⁹⁷. Elle évoque naturellement la conception « sociale » du droit de propriété selon Duguit²²⁹⁸. Celle-ci, bien que décriée²²⁹⁹, apparaît pourtant essentielle au niveau du droit de propriété littéraire et artistique. Elle traduit une certaine évolution caractérisant l'érection de nouveaux droits subjectifs²³⁰⁰. C'est ce qui fonde justement la nécessité de concilier le droit de l'auteur avec le droit dit du « public »²³⁰¹. Mais c'est également ce qui implique une nécessaire division du droit sur l'œuvre, laquelle remet en cause la validité du droit de propriété (*cf. infra.*).

En théorie, le droit d'exposition semble remplir la double fonction qui vient d'être évoquée, puisqu'il permet à la fois de tirer profit de l'œuvre et d'assurer sa circulation au sein du public. De même satisfait-il les deux besoins susmentionnés, lesquels se retrouvent parfaitement au niveau de l'auteur d'une œuvre graphique et plastique. Il serait ainsi assimilable à un droit de propriété sur l'œuvre. Ce dernier confère à son titulaire un droit direct sur une chose corporelle, ce droit étant déclaré exclusif et opposable à tous par le Code de la propriété intellectuelle. On retrouve ainsi les grands traits du droit de propriété, tels

²²⁹⁶ ATIAS C., « Destin du droit de propriété », *op. cit.*, p. 10 ;

²²⁹⁷ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 236 (« La propriété assure une double fonction, qui correspond aux deux faces du patrimoine. Tournée vers son titulaire, elle permet à celui-ci de tirer profit de la chose. Tournée vers les tiers, elle permet à la chose de circuler. ») ; JOSSERAND L., « Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », *op. cit.*, p. 104 ;

²²⁹⁸ MESTRE A., « Remarques sur la notion de propriété d'après Duguit », *Arch. Phil. Droit*, 1932/1-2, pp. 163-173 ;

²²⁹⁹ MORIN G., « Le sens de l'évolution contemporaine du droit de propriété », *op. cit.*, p. 13 ;

²³⁰⁰ MICHAELIDES-NOUAROS G., « L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *op. cit.*, p. 220 (l'érection de nouveaux droits subjectifs satisfait « l'instinct de l'appropriation, qui est le fondement psychologique du droit de propriété privée » ainsi que « la tendance de se faire distinguer, de se valoriser, en déployant une activité conforme au statut social. ») ;

²³⁰¹ SIMON J., préface à PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, pp. IX-X (« De toutes les propriétés, il n'en est pas une qui montre aussi clairement l'opposition du droit particulier et de l'intérêt public. Le travail n'est nulle part plus personnel et plus méritant, et l'intérêt commun n'est nulle part d'un ordre plus élevé. ») ;

qu'en dispose l'article 544 du Code civil. Plusieurs auteurs se sont efforcés de relever des rapprochements entre ces deux droits, non au niveau de leur objet, mais de leurs caractères. Ainsi, l'absolutisme et l'exclusivité, éléments caractéristiques du droit de propriété²³⁰², pourraient également être étendus au droit d'auteur.

Au sens le plus élémentaire, le droit d'exposition constitue le droit d'autoriser ou d'interdire l'exposition d'une œuvre de l'esprit, et d'en tirer des revenus. On peut concevoir qu'il est l'expression d'un droit plus général dont l'œuvre est l'objet. Ce droit peut être considéré comme un droit de propriété dont l'œuvre serait l'objet. Les pouvoirs accordés à l'auteur semblent aller en ce sens. Il dispose ainsi du droit de vendre le(s) exemplaire(s) de son œuvre, de les multiplier, les présenter au public sous différentes formes, d'en contrôler, dans une certaine mesure, le devenir et de veiller au respect de leur intégrité.

Il faut pour cela vérifier si les prérogatives usuelles du droit de propriété sont réunies au sein du droit d'exposition. L'étude des caractères du droit de propriété (A) ainsi que de ses démembrements (B) permettra de vérifier si le droit d'exposition peut être qualifié comme tel.

A. LE DROIT D'EXPOSITION, EXPRESSION DU POUVOIR COMPLET DE L'AUTEUR SUR L'ŒUVRE

« Dans son acception spéciale et technique, le mot propriété ne s'applique qu'au droit de la personne sur les objets corporels, meubles ou immeubles, qui lui appartiennent ; et c'est toujours ainsi qu'il a été entendu »²³⁰³.

510 - Une souveraineté accordée à l'individu²³⁰⁴ - Le droit de propriété constitue, pour la doctrine classique, le droit réel type, dont procèdent tous les autres²³⁰⁵, assurant une emprise complète sur une chose corporelle²³⁰⁶. Comme l'a si bien résumé le Marquis de Vareilles-Sommières : *« C'est le droit en vertu duquel une personne peut en principe tirer d'une chose tous ses services. Ou encore : c'est le droit en vertu duquel une personne peut en principe faire d'une chose ce qu'elle veut »²³⁰⁷*. C'est de ce droit que plusieurs démembrements ou

²³⁰² SANCHEZ DE LA TORRE A., *op. cit.*, p. 14 (« La seule faculté qui demeure, en tant que juridique, au propriétaire, n'est pas l'usage de la chose, mais le pouvoir licite d'empêcher quelqu'un d'autre de prendre sur la chose une utilité que seule la permission du maître pourrait signaler comme licite. ») ;

²³⁰³ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, 460 ;

²³⁰⁴ MARTIN R., « De l'usage des droits et particulièrement du droit de propriété », *op. cit.*, p. 52 ;

²³⁰⁵ JOSSERAND L., *op. cit.*, p. 745 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 49 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 121 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 66 ; FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 585 (« La propriété est classiquement définie comme le parangon des droits réels. ») ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 363 ;

²³⁰⁶ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, p. 231 ; DEMOLOMBE C., *op. cit.*, p. 462 (« Droit absolu, la propriété confère au maître sur sa chose un pouvoir souverain, un despotisme complet. ») ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 75 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 70 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 107 et p. 121 ;

²³⁰⁷ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 443 ;

dissociations peuvent être effectués²³⁰⁸, constituant autant d'autres droits réels. De façon classique, on oppose l'usufruit et la nue-propriété comme éléments de répartition des prérogatives usuelles du droit de propriété²³⁰⁹. Ses caractères d'absolutisme et d'exclusivité attestent de sa prééminence dans le droit des biens ainsi que de l'étendue du pouvoir de son titulaire sur les choses qui en sont l'objet.

On peut donc tenter d'« appliquer » ce modèle au droit d'auteur afin de vérifier si la qualification de droit de propriété, longtemps proclamée, est justifiée. De là pourra-t-on en déduire sa validité à l'égard du droit d'exposition. Les caractères usuels du droit de propriété (1) semblent ainsi vérifiés pour le droit d'auteur (2), ce qui transparaît sur le droit d'exposition (3).

1. La réunion des caractères usuels du droit de propriété

511 - Le caractère absolu du droit de propriété - Les caractères principaux du droit de propriété ont été énoncés par Demolombe au dix-neuvième siècle. Ils ont depuis été maintenus par la doctrine pour décrire la conception classique dudit droit²³¹⁰.

La référence à Demolombe ne doit pas abuser le lecteur. Si cet auteur, comme bien d'autres à sa suite, a effectivement défini la conception classique du droit de propriété, il a également admis que cette vision pouvait être dépassée, notamment à l'égard de la propriété littéraire et artistique. Ces arguments nous serviront au titre de la qualification du droit d'exposition, sous l'angle d'une conception rénovée du droit de propriété. Dans l'attente, la conception classique semble pouvoir s'appliquer au droit d'auteur.

Elle suppose néanmoins un premier écart, du fait que l'œuvre soit considérée comme l'objet d'un droit de propriété de l'auteur alors même qu'elle ne serait plus « entre ses mains ». La notion de bien corporel, qui confond le droit de propriété et la chose qui en est l'objet, postule cette emprise matérielle et directe, ce qui exclurait le droit d'auteur²³¹¹. Il est cependant vrai que l'auteur dispose, dès la création de l'œuvre, d'un droit de propriété sur celle-ci. Nous considérerons celui-ci comme un droit de propriété corporelle, pour les raisons que nous connaissons. Au sens du Code civil, le droit de propriété aurait deux caractères : il serait absolu et exclusif. Examinons brièvement ces deux principaux caractères, tant dans leur contenu que dans leur portée.

²³⁰⁸ ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 58 (« Du tout qu'est la propriété, des pièces ont été dissociées de différentes façons. ») ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 287-288 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 363 ;

²³⁰⁹ CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, pp. 147-149 (« Matière première du démembrement, la pleine propriété fait place, après sa décomposition, à l'usufruit et à la nue-propriété. Deux noms, deux programmes : d'un côté la jouissance dans l'immédiat, de l'autre le dénuement dans l'attente. ») ;

²³¹⁰ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 448 ;

²³¹¹ TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 76-77 ;

L'absolutisme du droit de propriété suppose que le propriétaire puisse accomplir sur sa chose tous les actes qu'il souhaite²³¹². La propriété se confond alors, en un certain sens, avec la liberté²³¹³. Cette totale liberté d'action, dont jouit le propriétaire, a parfois été qualifiée de véritable principe d'irresponsabilité²³¹⁴. Les actes que peut accomplir le propriétaire relèvent traditionnellement de trois prérogatives classiques : le droit d'user de la chose (*usus*) ; le droit d'en jouir (*fructus*) ; le droit d'en disposer (*abusus*). Il existe cependant des éléments remettant en cause la validité de ce modèle. Ainsi, l'*usus* et le *fructus* apparaissent confondus à bien des égards, au point que le terme « jouir », employé par le Code civil, semble inclure, tant pour les juristes que dans le langage commun, le droit d'usage²³¹⁵. L'un et l'autre procèdent d'un usage de la chose, le second rapportant des fruits au propriétaire. Du reste, Demolombe admettait lui-même que la distinction de ces prérogatives n'a d'intérêt que lorsqu'elles sont divisées ce qui, *a contrario*, confirme l'absolutisme du droit de propriété : « Il est évident que toutes ces distinctions disparaissent dans le droit total de propriété ; car le propriétaire ayant le droit le plus absolu, et pouvant même abuser et mésuser de sa chose, ne saurait être arrêté dans l'usage auquel il l'emploie, ou dans la jouissance qu'il en retire, par les limites légales du droit spécial d'usage et de jouissance, puisqu'il a le droit, lui, de dépasser ces limites en arrivant jusqu'à l'*abusus* »²³¹⁶.

L'*abusus* est à ce titre considéré comme l'élément le plus fondamental du droit de propriété²³¹⁷, bien que son assimilation au pouvoir de disposer soit débattue par certains auteurs²³¹⁸. Il assure l'échange de la chose, sa circulation dans le commerce juridique²³¹⁹,

²³¹² DEMOLOMBE C., *op. cit.*, p. 462 ; voir également : AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, p. 232 (« Les facultés inhérentes à la propriété ne sont pas susceptibles d'une énumération détaillée ») et p. 236 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 71 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 143 ;

²³¹³ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 444 (« Il faut et il suffit, pour qu'un droit réel s'appelle et soit la propriété, que, pour son titulaire, sur la chose, la liberté d'agir soit le principe. ») ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 84 (la propriété et la liberté étant elles-mêmes indissociables de la responsabilité) ; ZÉNATI F., « Sur la constitution de la propriété », *op. cit.*, p. 172-173, et « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *op. cit.*, p. 316 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 313-314 ;

²³¹⁴ MORIN G., *op. cit.*, p. 5 (« Souverain sur sa chose, le propriétaire est irresponsable dans l'exercice de son droit. ») ; voir également : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 90 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 134 ;

²³¹⁵ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 449 ; voir également : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 91-95 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 69 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 333 (estimant même qu'une conception extensive de l'*usus* devrait permettre d'y inclure les deux autres) ;

²³¹⁶ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, pp. 463-464 ; DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, pp. 444-445 ;

²³¹⁷ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 96 (« La liberté d'aliéner les choses, longtemps ignorée et contestée, paraît désormais inhérente à la propriété et en constituer le trait le plus spécifique : c'est l'expression suprême de la maîtrise des biens qui n'est véritablement reconnue qu'au propriétaire ») ; MAULARIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 122 (l'*abusus* confère au propriétaire un pouvoir sur la substance de la chose alors que « les autres droits réels doivent, au contraire, toujours en conserver la substance. ») ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 335 ;

²³¹⁸ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 335-338 ;

²³¹⁹ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 591 ;

puisqu'il permet au propriétaire d'accomplir des actes juridiques ou matériels entraînant la perte de tout ou partie de son bien²³²⁰. C'est pourquoi on a pu affirmer que le nu-propiétaire restait un propriétaire en tant que tel, ne serait-ce que par vocation²³²¹, son pouvoir sur la chose étant complet hormis les utilités dont jouit l'usufruitier²³²². Du reste, celui-ci ne peut effectuer d'actes de disposition sur la chose, dont l'existence conditionne le bénéfice des services qu'il en tire.

512 - L'exclusivité du droit de propriété - Au-delà des éléments de contenu du droit de propriété, censés caractériser l'absoluité de ce dernier, l'exclusivité constitue le second de ses caractères principaux, bien que décrié, au motif que tous les droits subjectifs seraient nécessairement exclusifs²³²³. L'exclusivité assure au propriétaire la possibilité d'exclure toute personne de la jouissance de ses biens, pour se les réserver²³²⁴. Ainsi, ce caractère suppose que le titulaire du droit de propriété sur une chose soit la seule et unique personne à pouvoir jouir et disposer de celle-ci. L'exclusivité est alors entendue comme une faculté d'exclusion, permettant au titulaire du droit d'écarter toute autre personne dans la jouissance de la chose dont il est propriétaire. Inversement, il est le seul à pouvoir autoriser une telle « intrusion ».

On perçoit immédiatement le lien avec le droit de propriété littéraire et artistique, dès lors que l'auteur est le seul à pouvoir autoriser la divulgation de l'œuvre, donc à permettre à des tiers d'accéder à celle-ci.

2. Les caractères usuels du droit de propriété de l'auteur

513 - L'absolutisme et l'exclusivité du droit de l'auteur - L'absolutisme et l'exclusivité semblent *a priori* vérifiés au niveau du droit d'auteur. Ainsi peut-il décider *ab initio* de l'usage qu'il entend faire de son œuvre, à commencer par l'exploitation de celle-ci.

Il n'est en effet pas nécessaire que l'œuvre soit exploitée pour caractériser l'existence d'un droit de propriété. Il suffit seulement qu'elle « puisse » être exploitée. De même qu'il est reconnu au propriétaire d'une maison le droit d'en jouir, c'est-à-dire d'en tirer des revenus, mais plus simplement encore d'en user. Le lien de droit est ici purement égoïste car il correspond au droit d'avoir la chose à soi. La même logique sous-tend le droit d'auteur, Ainsi

²³²⁰ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *ibid.* ;

²³²¹ ATIAS C., « Des vocations à la propriété », *Le droit privé français à la fin du XXème siècle – Etudes offertes à Pierre Catala*, Litec, Paris, 2001, p. 599 (« La nue-propiété ne peut être seulement un attribut détaché d'une propriété qui serait amoindrie, amputée, démembrée. Elle est une propriété dont les attributs sont suspendus, mis en attente. ») ;

²³²² ATIAS C., « Des vocations à la propriété », *ibid.* (« La vocation du nu-propiétaire à la propriété procède du caractère temporaire de l'usufruit. Son extinction laisse place à l'unité ordinaire de la propriété. ») ; DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 468 ;

²³²³ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, pp. 589-590 ;

²³²⁴ AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, p. 232 et p. 240 ; DEMOLOMBE C., *op. cit.*, p. 468 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, pp. 95-97 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 109 ; MAULAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 134 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, pp. 71-76 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 366-367 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 144 ;

l'auteur peut-il conserver pour lui l'œuvre qu'il a créée comme il peut la partager avec le public. Cela est vrai, que l'œuvre soit ou non achevée. Les quelques exemples cités dans la première partie, comme l'affaire *Whistler*, ont démontré cette faculté de l'auteur, qui s'exprime à tous les « stades » de l'œuvre, c'est-à-dire qu'elle soit considérée comme une action de création ou comme le produit d'une action.

Cette logique d'exclusivité, voire d'égoïsme, semblait plus difficile à caractériser pour le droit d'auteur. Cela s'explique par la destination publique de l'œuvre, laquelle a longtemps fondé les contestations à la qualification de droit de propriété. Mais les nombreuses prérogatives qui sont laissées à l'auteur par le Code de la propriété intellectuelle attestent bien de l'absolutisme du droit dont il dispose sur l'œuvre. L'exclusivité est également caractéristique du droit d'auteur, à travers son caractère de monopole sur l'exploitation de l'œuvre²³²⁵. Cet absolutisme se vérifie sur tous les plans, et spécialement sur les dimensions patrimoniales et morales, qui n'ont pas à être distinguées. Le pouvoir qu'a l'auteur d'exercer ou de céder son droit à titre gratuit ou à titre onéreux reflète ainsi l'absolutisme du droit de propriété²³²⁶. Il peut même s'en dessaisir complètement et renoncer à l'exercice de son droit. C'est aussi ce qui explique qu'il puisse choisir le moment, le lieu, le procédé de divulgation et même le public de son œuvre. Les conditions prévues par l'article L 131-3 du Code, quant à la validité de la cession du droit patrimonial, reflètent à nouveau ce caractère absolu. L'auteur maîtrise la durée, le lieu, la destination et le mode d'exploitation de son œuvre. Ainsi, on ne voit pas ce qui pourrait échapper à son pouvoir de décision. La sanction de la contrefaçon, pour tout exercice non autorisé de ce droit, atteste également du respect de cet absolutisme, de même qu'elle assure celui de l'exclusivité du droit d'auteur. Ainsi, seul l'auteur peut décider d'exercer ou de céder le droit de communiquer l'œuvre en un lieu donné, pour une durée et une destination données, et un mode d'exploitation donné.

Le principe de spécialité des cessions, également garanti par le Code, confirme encore la réunion de ces caractères. Chaque cession ou exercice du droit est déterminé dans son contenu et sa portée. L'expression la plus simple de ce pouvoir signifie que tout ce qui n'est pas autorisé par l'auteur lui est automatiquement réservé. On objectera que la cession du droit patrimonial s'effectue toujours sous la réserve du droit moral, qui est supposé inaliénable. Cela serait justement un obstacle à la qualification de droit de propriété, qui exige que l'objet puisse être cédé, afin d'intégrer le commerce juridique. Mais c'est justement exercer ce droit de façon positive que d'autoriser tout usage de l'œuvre. Nous examinerons en effet comment la détermination des conditions de cession et d'exercice du droit relève à la fois du droit patrimonial et du droit moral de l'auteur.

²³²⁵ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 88-89 (évoquant un « principe d'interdiction » comme caractéristique première du droit d'auteur) et pp. 140-141 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 145 (pour qui l'exclusivité est synonyme de monopole) ;

²³²⁶ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 245 (qui y voit « l'expression précieuse de son pouvoir de propriétaire qui lui permet de disposer de ses œuvres comme il l'entend ») ; voir également : BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 93 ;

Ces principes peuvent et doivent être appliqués au droit d'exposition, qui apparaît comme l'expression du droit de propriété de l'auteur sur l'œuvre.

3. Les caractères usuels du droit d'exposition

514 - L'absolutisme et l'exclusivité du droit d'exposition - L'application des caractères du droit de propriété au droit d'exposition peut être résumée sous la forme de règles simples.

Tout d'abord, l'existence du droit de propriété sur l'œuvre permet d'exercer tout acte sur celle-ci. La réunion des trois prérogatives usuelles s'efface dans ce cas pour laisser la place au caractère absolu du droit, lequel ne saurait être défini de quelque manière que ce soit. Il est donc évident que le droit d'exposer ou de ne pas exposer une œuvre constitue un élément du droit de propriété de l'auteur.

Ce dernier peut effectuer un nombre d'actes illimités à ce niveau. La jurisprudence a fourni de nombreux exemples d'exercice du droit d'exposition. L'auteur peut tout d'abord décider d'exposer son œuvre, comme de la tenir « enfermée ». Son droit s'apparente alors au droit de divulgation. Tout déplacement de l'œuvre propre à la rendre accessible à des tiers en vaut exposition. De façon plus positive, l'auteur peut aussi décider de l'exposer en un certain lieu, pour un certain temps, pour un certain public. Cet exercice du droit peut être gratuit comme il peut être onéreux. L'auteur peut également exposer l'œuvre sous sa forme définitive comme il peut la présenter sous une forme modifiée, telle qu'un format différent. Il peut à ce titre reprendre l'œuvre et la retoucher comme bon lui semble et à tout moment. Le Code lui garantit le bénéfice du droit dès le commencement de réalisation de l'œuvre. C'est pourquoi il peut être exercé même si celle-ci est inachevée.

Il peut enfin se séparer matériellement de l'œuvre, soit en la cédant à un tiers soit en la détruisant. C'est encore faire exercice du droit d'exposition, puisqu'en cédant l'œuvre, l'auteur transmet un droit de l'exposer au bénéfice de l'acquéreur. Ce droit est naturellement limité à l'usage privé, en l'absence de toute volonté positive de l'auteur. C'est là inclure le droit de propriété de l'objet matériel dans le principe de spécialité des cessions. Inversement, la transmission de l'objet corporel pourra, dans certains cas, emporter un droit de l'exposer publiquement. Il en va ainsi lorsque l'œuvre a une nature immobilière et qu'elle ne peut être soustraite aux regards. Tel est le cas pour une œuvre d'architecture qui se situerait en place publique. Ce principe démontre encore les liens étroits qu'entretiennent le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété de l'objet matériel. La problématique est, on le sait, plus ambiguë lorsque l'auteur cède l'exemplaire d'une œuvre mobilière à une institution vouée à l'exposer. On sait les solutions qu'ont proposées certains auteurs à ce niveau, tels le Professeur Sirinelli. Dans tous les cas, nous retiendrons que c'est là se comporter comme un propriétaire, l'exposition étant dépendante de l'usage de l'objet corporel.

Tous les actes que nous venons d'énoncer supposent que l'auteur soit en possession de l'œuvre, du moins d'un ou plusieurs exemplaire(s) matériel(s) de celle-ci, original(aux) ou non. Il apparaît cependant une inéluctable division des prérogatives de l'auteur, dès lors que l'œuvre est communiquée à un public ou cédée à une personne déterminée.

C'est ce qui remet en cause la qualification de droit de propriété, puisque celui-ci ne peut rester entier au-delà de la première communication de l'œuvre. Il convient d'abord d'examiner si le droit d'exposition peut, en théorie, relever de l'un ou plusieurs des démembrements du droit de propriété.

B. LE DROIT D'EXPOSITION ET LES DÉMEMBREMENTS DU DROIT DE PROPRIÉTÉ

Le droit d'exposition doit être confronté aux démembrements classiques du droit de propriété que sont le droit d'usage, le droit de jouissance et le droit de disposer. Il importe de cerner au préalable à quoi correspond chacune des prérogatives classiques du droit de propriété, une fois celui-ci divisé. On peut partir de l'idée que l'exercice du droit d'exposition vaudra tour à tour exercice de l'*usus* (1), du *fructus* (2) ou de l'*abusus* de son droit de propriété (3).

1. Le droit d'exposition et le droit d'usage

515 - L'*usus* du droit d'exposition - L'*usus* est traditionnellement conçu comme « *le droit de faire de la chose tous les emplois, tous les usages qui ne la modifient pas ou ne la modifient qu'imperceptiblement et qui peuvent se répéter autant de fois qu'on veut* »²³²⁷, ou « *le droit de se servir personnellement de sa chose suivant la destination de celle-ci* »²³²⁸.

Il ne causerait, en principe, aucune difficulté d'appréciation²³²⁹. Il pourra s'agir en premier lieu de l'exposition privée, « égoïste », de l'auteur qui a conservé l'œuvre pour lui, à l'abri des regards. Cela s'explique du fait que le droit d'usage est considéré comme la prérogative la moins « intellectualisée » du droit de propriété²³³⁰, au sens qu'elle est la moins juridique. Dans l'absolu, elle correspond à l'usage strictement direct et personnel de la chose. De plus, le droit d'user de la chose emporte celui de ne pas en user²³³¹. L'artiste peut donc conserver jalousement son œuvre et en « user » seul, c'est-à-dire en « se » l'exposant. Il peut également se priver de l'exposition pour lui-même. Le cas des artistes retournant dans leurs ateliers les tableaux inachevés ou ceux dont ils sont insatisfaits constitue un exemple typique d'usage de l'œuvre par l'exposition ou la non-exposition.

Le droit d'usage s'étendra ensuite à l'exposition de l'œuvre au profit d'autres personnes. C'est bien l'auteur qui est maître de cet usage ; il peut donc décider d'y associer des tiers. L'auteur peut ainsi « concéder » un droit d'usage au profit des personnes avec lesquelles il accepte de « partager » la jouissance intellectuelle de l'œuvre. Ce sera le cas dès

²³²⁷ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 448 ;

²³²⁸ CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 69 ;

²³²⁹ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur, op. cit.*, p. 141 ;

²³³⁰ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 123 ;

²³³¹ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 122 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 77 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 91 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 69 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 364-365 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 128 ;

la vente d'un exemplaire de l'œuvre, l'acquéreur bénéficiant ainsi d'un droit d'usage délimité par l'auteur et par le Code de la propriété intellectuelle, à travers les exceptions au droit exclusif²³³². Enfin, l'exercice le plus emblématique de l'*usus* par l'auteur se produira au stade de l'exposition publique, lorsque le nombre de personnes autorisées à jouir de l'œuvre est indéterminé. Même si l'on dépasse l'usage direct et personnel, il s'agit encore de l'exercice du droit d'usage. En effet, l'exposition publique, fut-elle répétée en différents lieux, ne « modifie pas » ou ne « modifie qu'imperceptiblement » l'œuvre qui en est l'objet.

Cette exposition publique pourra cependant être exploitée par l'auteur. C'est à ce stade que l'on passe de l'*usus* au *fructus*.

2. Le droit d'exposition et le droit de jouissance

516 - Le *fructus* du droit d'exposition - La distinction entre l'*usus* et le *fructus* n'est pas toujours évidente à établir.

Pour les distinguer en matière de droit d'auteur, on peut supposer que tous les actes relevant de l'*usus* sont effectués à titre gratuit²³³³. La destination publique de l'usage est indifférente à la nature de la prérogative en cause ; ainsi l'usage peut très bien être public et la jouissance privée. Cette distinction reste artificielle, le pouvoir de jouir étant généralement considéré comme renfermant celui d'user de la chose²³³⁴, et le droit d'usage peut inversement avoir des finalités économiques²³³⁵. Il n'y aurait alors qu'une différence de point de vue. Ainsi, toute communication de l'œuvre, prise dans sa plus simple expression, constitue un usage de celle-ci. Il y aura jouissance si cet usage procure également des revenus au titulaire du droit. Il faut également rappeler que l'exercice du droit d'exposition est indissociable de la mobilisation de l'objet corporel auquel l'œuvre s'intègre. Par conséquent, tout usage de cet objet peut être considéré comme l'exercice du droit d'exposition. Ainsi en serait-il de la cession du support à un tiers, comme nous l'avons vu. Le droit d'usage représente la prérogative la plus « pure » du droit d'auteur, puisqu'il intéressera les aspects les plus fondamentaux de son exercice, à savoir le droit d'autoriser, d'interdire ou de délimiter l'exposition de l'œuvre, ce qui inclut également le devenir de l'objet corporel. Le *fructus* s'en distingue, au sens qu'il se calque entièrement sur la dimension économique du droit d'auteur²³³⁶, autrement dit sur sa dimension de monopole d'exploitation²³³⁷. De façon plus générale, le *fructus* est le droit de recueillir les fruits de la chose et de lui en faire produire²³³⁸.

²³³² RECHT P., *op. cit.*, p. 312 (« Si l'artiste a vendu une œuvre d'art, il a fait une double opération : il a vendu le support de l'œuvre (propriété ordinaire) et il a cédé l'usage de sa propriété artistique sur l'œuvre (sur le contenu d'art) pour permettre à l'acheteur d'en jouir. ») ;

²³³³ CORNU G., *Droit civil – Les biens, ibid.* ; Voir également : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 94 (« Le droit de jouir de la chose et celui d'en user ne sauraient se confondre. Ils s'excluent même souvent dans la mesure où l'usage de son bien implique souvent de ne pas en percevoir les fruits : on ne peut à la fois habiter sa maison et la louer. ») ;

²³³⁴ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 31-32 ; MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur, op. cit.*, p. 144 ;

²³³⁵ TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 127 ;

²³³⁶ RECHT P., *op. cit.*, p. 248 ;

En termes d'exposition, il s'agira simplement du droit d'exploiter l'œuvre par l'exposition et d'en tirer des revenus, soit par l'exercice du droit soit par sa cession. La confusion parfois opérée entre les « droits d'auteur » et ces revenus attestent que le *fructus* occupe une place prééminente dans le langage courant. Ainsi le droit d'auteur est-il (trop ?) souvent perçu comme le droit de tirer une rémunération de l'œuvre. En soi, le droit patrimonial, autrement appelé droit d'exploitation constitue, à part entière, le droit de jouissance de l'œuvre. La limite avec l'*abusus* est ici aussi contingente, puisque le droit peut être cédé en totalité, pour sa durée légale. Il peut l'être « en soi », c'est-à-dire en tant que droit incorporel, comme l'être à l'occasion de la cession d'un exemplaire de l'œuvre. La distinction entre corporel et incorporel perd ainsi de son sens. Il ne faut pas non plus trop réduire cette prérogative au monopole d'exploitation. En effet, l'exploitation intéresse aussi la dimension morale de la création, même si celle-ci semble plus secondaire. Il suffit encore de s'en référer aux conditions de validité de cession du droit pour comprendre l'éminente subjectivité qui peut imprégner la communication de l'œuvre. De même, l'exploitation non autorisée de l'œuvre peut à la fois porter atteinte au droit de jouissance de l'auteur comme à son droit moral, si elle est effectuée dans un contexte désavoué par l'auteur.

Ces principes trouvent naturellement application en matière d'exposition, ce qui les rend applicables au droit d'exposition. Enfin, l'*abusus* peut également être vérifié à ce niveau, si ce n'est que son contenu se prêtera encore à une diversité de situations.

3. Le droit d'exposition et le droit de disposer

517 - L'*abusus* du droit d'exposition - Le droit de disposer est défini comme le « *droit de tirer de la chose tous les services [...] qui ne peuvent pas ou guère être répétés : ceux qui altèrent ou transforment la chose, ceux qui la détruisent, ceux qui la font sortir du patrimoine du propriétaire* »²³³⁹. Il s'agit donc de la disposition physique comme de la disposition juridique de la chose²³⁴⁰. L'exposition peut également intéresser ces actes, pour différentes raisons.

Au sens strict, il s'agira de disposer de l'œuvre elle-même, ou de son exposition. La destruction de l'œuvre, qui rend impossible l'exercice du droit d'exposition, en sera l'accomplissement le plus extrême. L'idée doit cependant être relativisée et limitée au cas d'une œuvre exécutée en un seul exemplaire et n'ayant fait l'objet d'aucune reproduction. Autrement, on ne concevrait pas que l'auteur puisse exiger la destruction de tous les exemplaires de son œuvre, son droit portant seulement sur leur communication publique. De ce fait, l'hypothèse envisagée suppose que l'auteur n'ait pas aliéné le support de création de

²³³⁷ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *ibid.* ;

²³³⁸ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 449 ; voir également : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 93 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 365 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 129 ;

²³³⁹ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *ibid.* ; voir également : MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 122 (considérant qu'il s'agit d'un droit sur la substance de la chose) ;

²³⁴⁰ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, pp. 67-68 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 130-132 ;

son œuvre. Elle retrouve cependant du sens si l'on considère que la cession d'un exemplaire de l'œuvre emporte renoncement à se la réserver. Il y a alors bien un acte de disposition, à la fois matérielle, puisqu'il porte sur l'objet corporel, et juridique, puisqu'il emporte le transfert d'un droit d'exposition « privée » de cet objet. Mais c'est donc plus du droit, et spécialement du droit d'exposition, qu'il peut disposer, nonobstant la cession de ce support. Le droit pourra ainsi être cédé en totalité, ce qui équivaut à en disposer. Le non-usage du droit pourrait également être qualifié comme tel ; en effet, l'auteur peut très bien avoir cédé le(s) exemplaire(s) de son œuvre et interdire toute exposition publique de ceux-ci. Mais cela serait confondre l'existence et l'exercice du droit. Comme son nom l'indique, le non-usage du droit d'exposition relève de l'*usus* et non de l'*abusus*, l'auteur restant investi du droit de disposer sans l'exercer. Il n'y aurait disposition que si l'auteur cédait en totalité, sous les réserves du Code, son droit d'exposition.

518 - Droit de repentir et droit de disposer - Le droit de repentir pourrait-il alors être assimilé au droit de disposer ? Cela ne semble pas pouvoir être le cas non plus.

Si l'œuvre a été cédée, vendue, on ne voit pas comment l'auteur pourrait exiger de reprendre celle-ci des mains de son acquéreur. Du reste, la doctrine n'a jamais considéré que le droit de repentir puisse avoir une telle portée, qui correspond à un cas d'« expropriation privée »²³⁴¹, sauf intervention expresse du législateur, non vérifiée à l'heure actuelle²³⁴². Le droit de repentir ne trouve en principe son intérêt qu'en cas de cession du droit patrimonial. L'affirmation trouve naturellement ses limites en matière d'œuvres graphiques et plastiques, puisque la cession de leurs exemplaires emporte nécessairement celle d'un droit d'exposition ! Mais les dispositions du Code de la propriété intellectuelle posent des limites à l'exercice de ce droit par l'auteur, y compris à l'égard du simple objet corporel. Ainsi de l'article L 111-3, qui interdit à l'auteur et ses ayants droit d'en exiger la remise. Il est vrai cependant que la portée de cet article mérite des réflexions supplémentaires.

Il ne semble donc y avoir aucune objection à ce que le droit d'exposition relève des prérogatives usuelles du droit de propriété. Mais le raisonnement ne trouve sa validité que si celles-ci sont réunies. Elle ne survit pas à la nécessaire division qu'implique la circulation ou, plus simplement, l'exposition publique de l'œuvre.

Dès lors, le droit d'auteur, et spécialement le droit d'exposition, ne peut nullement être l'expression d'un droit de propriété.

²³⁴¹ RECHT P., *op. cit.*, p. 308 et p. 312 ;

²³⁴² DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 458-459 ;

§ 3. L'EXCLUSION DE LA QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION EN TANT QUE DROIT DE PROPRIÉTÉ SUR UNE CHOSE CORPORELLE

« Deux personnes ne peuvent avoir en même temps, chacune pour le tout, la propriété de la même chose »²³⁴³.

519 - L'opposition entre « propre et « commun » - Cette citation résume la problématique qui retient notre attention depuis le début de cette étude. Elle s'explique du fait qu'une chose ne peut être propre et commune à la fois. Deux personnes ne peuvent à la fois avoir un droit de propriété plein et entier sur la même chose, sans quoi l'un comme l'autre doivent nécessairement se révéler inertes, limités l'un par l'autre²³⁴⁴. Seuls peuvent coexister au droit de propriété d'autres droits réels, qui procèdent de démembrements de celui-ci, quoi que cela aboutisse à une division même de ce droit. La controverse tenant à la coexistence de deux droits de propriété sur l'œuvre rejaillit à ce niveau. Puisque l'œuvre artistique consiste en une chose corporelle, il est faux d'affirmer qu'elle puisse faire l'objet de deux droits de propriété. Le droit de propriété de l'auteur se divise en effet à mesure que l'œuvre est communiquée, lui faisant ainsi perdre ses caractères absolu et exclusif. Les dispositions du Code de la propriété intellectuelle ont donc un autre sens, une autre portée, qu'il nous faudra définitivement révéler.

D'ici là, il importe de comprendre comment s'opère la division du droit de propriété, considéré dans sa conception classique. Cette division est à la fois inéluctable, au sens que le droit de propriété de l'œuvre ne peut rester « plein et entier » (A), et aléatoire, du fait de l'impossibilité de « classer » les utilités de l'œuvre au sein du triptyque de prérogatives du droit de propriété. Ainsi, nous verrons, à titre d'exemple, que l'œuvre est insusceptible de faire l'objet d'une division entre un droit d'usufruit (B) et un droit de nue-propriété (C). Il est donc nécessaire de tirer des enseignements de ces limites à la conception classique du droit de propriété pour rechercher une qualification plus adéquate du droit d'auteur (D).

A. L'INÉLUCTABLE DIVISION DU DROIT DE PROPRIÉTÉ

520 - Unité de l'objet, division du droit - Si l'on reprend les trois prérogatives classiques du droit de propriété, on s'aperçoit très vite que celles-ci ne peuvent qu'être divisées lorsque l'œuvre est communiquée au public.

Ainsi, on constate que si l'auteur dispose originellement d'un droit entier et complet sur l'œuvre, celui-ci ne peut demeurer comme tel alors que la loi ne réserve à l'auteur que certaines utilités économiques. Le droit de propriété ne peut dès lors conserver son caractère complet alors qu'il fait l'objet de démembrements répartis entre l'auteur et le(s) propriétaire(s) des exemplaires de son œuvre. De surcroît, il apparaît impossible de distinguer

²³⁴³ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, p. 469 ;

²³⁴⁴ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, pp. 470-471 ;

nettement l'usufruit et la nue-propiété de celle-ci, si l'on reprend les démembrements classiques du droit de propriété. La critique est certes générale, et tient à l'obsolescence des concepts d'usufruit et de nue-propiété²³⁴⁵. Il n'empêche que ces démembrements remettent totalement en question les caractères du droit de propriété, qu'il s'agisse du droit de l'auteur ou de celui du propriétaire de l'objet matériel.

Sans s'intéresser encore aux trois prérogatives classiques du droit de propriété, on constate que la division est inéluctable du fait même de la communication de l'œuvre au public ou de sa cession à un acquéreur. Le droit de propriété cesse donc d'être « plein et entier » (1). De surcroît, la distinction entre le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété de l'objet matériel trahit le fait que le premier est l'exception du second, ce dernier seul étant indéterminé dans son contenu, ce qui lui confère la nature de droit de propriété (2).

1. La division du droit de propriété « plein et entier »

521 - La propriété originaire de l'œuvre - Admettons que l'auteur soit originairement propriétaire de son œuvre.

Il y a là une vérité incontestable, tant par le fait que l'auteur est le premier « possesseur », spécificateur ou occupant de l'œuvre²³⁴⁶. Elle se justifie également au regard de la conception classique du droit de propriété, qui ne conçoit que l'existence d'objets corporels pour celui-ci. Le droit de propriété de l'auteur sera alors plein, entier, absolu et exclusif tant que la chose reste en sa possession. Ce droit inclura toutes les utilités potentielles de l'œuvre, couvrant les deux droits, ce que le Code désigne comme « le droit de propriété de l'objet matériel » et le « droit de propriété incorporelle »²³⁴⁷. On retrouve là l'un des fondements de la solution antérieure à la loi du 9 avril 1910, l'œuvre étant cédée comme l'objet d'un droit de propriété, c'est-à-dire dans son intégralité, incluant toutes ses utilités économiques. Tel n'est plus le cas désormais, puisque le législateur a imposé la distinction des utilités de l'œuvre et des droits qui s'y attachent. Avant même la loi précitée, le transfert du droit de propriété commençait à subir des limitations, lesquelles allaient connaître leur consécration avec la loi du 11 mars 1957.

En effet, l'œuvre ne peut en soi faire l'objet d'une « cession intégrale ». Le Code réserve à l'auteur tous les usages qu'il n'aurait pas explicitement cédés. L'idée est particulièrement vraie en matière d'œuvres artistiques, la présence d'une chose corporelle attestant de la répartition des prérogatives entre l'auteur et le propriétaire de cette chose. Par conséquent, la simple cession de l'objet à un acquéreur déterminé emportera une première division du droit de propriété. L'auteur perdra l'usage direct et exclusif de cet exemplaire,

²³⁴⁵ TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 691-692 (« Il est certain que les droits ainsi présentés ne se caractérisent pas par une redistribution rigoureuse des prérogatives attachées à la pleine propriété et ne constituent pas des fractions de celle-ci, dont l'addition serait égale au tout que serait la propriété pleine et entière. ») ;

²³⁴⁶ Nous verrons cependant qu'aucun de ces modes d'appropriation ne convient en soi pour expliquer l'appropriation originaire du droit d'auteur ;

²³⁴⁷ CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 347 ;

mais il conservera l'usage « public » de celui-ci. Inversement, l'acquéreur bénéficiera du premier de ces droits, mais il ne devra pas empiéter sur le second. Il ne dispose que d'un droit d'usage limité à la sphère privée, ainsi que du droit de revendre l'exemplaire de l'œuvre, mais non d'un droit de propriété « plein et absolu »²³⁴⁸. Il en serait de même en présence d'une multiplicité d'exemplaires, s'agissant par exemple de supports de commercialisation. Ainsi, l'auteur d'une photographie n'aurait aucun droit sur l'emprise directe et exclusive des cartes postales qui la reproduisent et qui ont été légalement acquises. *A contrario*, les acquéreurs de celles-ci ne pourraient en faire un usage « public » en les exposant ou les reproduisant à leur tour.

522 - La perte de l'exclusivité et de l'absolutisme - L'idée reste valable même si le droit d'exploitation a été entièrement cédé avec l'objet corporel, l'auteur conservant toujours le bénéfice du droit moral²³⁴⁹.

En termes de droit de propriété, cela signifie bien que certaines utilités, *a priori* non économiques, sont indisponibles pour l'acquéreur-cessionnaire de l'œuvre. Son droit sur la chose ne sera donc pas absolu²³⁵⁰. De surcroît, l'auteur peut très bien accorder le droit sur l'objet matériel à une personne et le droit de l'exposer à une autre, ce qui associe trois personnes aux utilités de l'œuvre. Le droit de propriété de l'auteur comme de l'acquéreur ou du cessionnaire y perdent donc un de leurs caractères essentiels : l'exclusivité. Cela emporte, par voie de conséquence, une atteinte à son caractère absolu²³⁵¹, puisque les utilités d'une même œuvre seront réparties entre plusieurs personnes. Chacune de ces personnes en tirera des avantages.

Dans ce schéma, le droit d'exposition constitue bien l'expression d'un droit de propriété sur l'œuvre. L'exposition est un acte que le propriétaire (l'auteur) peut effectuer sur sa chose. Le fait d'exploiter cet acte représente l'un des services qu'elle peut rendre à l'auteur. On voit cependant que la structure même du droit de propriété, initialement entier et complet, ne peut perdurer dans le temps. Le droit d'exposition ne correspond alors qu'à une fraction des utilités économiques de la chose, qui sont maintenues au profit de l'auteur. A ses prérogatives limitativement énoncées par le Code de la propriété intellectuelle s'opposent celles du propriétaire de l'objet matériel, dont le droit, indéterminé dans son contenu, est quand même limité par le Code.

2. L'indétermination de principe du contenu du droit de propriété

523 - La conception classique irriguant le Code de la propriété intellectuelle - L'opposition que nous venons d'énoncer rappelle que le contenu du droit de propriété est en

²³⁴⁸ BONDIA ROMAN F., *op. cit.*, p. 20 ;

²³⁴⁹ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 160 ;
MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 290 ;

²³⁵⁰ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 192-193 ;

²³⁵¹ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, pp. 466-467 ; voir également : TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 145 ;

principe indéterminé, indéfini, à l'inverse des autres droits réels, déterminés, définis et limités.

Le Marquis de Vareilles-Sommières l'avait encore parfaitement résumé : « *Le droit de se servir de la chose est la règle pour le propriétaire et pour le propriétaire seul, non pas la règle sans exceptions, mais la règle générale. C'est là que gît la différence essentielle entre la propriété et tout autre droit réel, qui est seulement le droit de se servir de la chose par exception, et c'est cette différence qui doit apparaître nettement dans la définition de la propriété* »²³⁵². Comme l'ont affirmé plus récemment les Professeurs Malaurie et Aynès : « *il n'y a pas à décrire les prérogatives du propriétaire, il suffit d'en rechercher les limites* »²³⁵³.

Or on voit finalement que le Code de la propriété intellectuelle traite le droit de propriété de l'objet matériel comme le droit de propriété « de principe », puisqu'il ne définit nullement son contenu. Il ne fait que lui fixer des limites, à travers les exceptions au droit de propriété de l'auteur. Inversement, ce droit de propriété incorporelle est traité comme une exception, puisqu'il voit sa structure, son contenu et ses modalités d'application délimités par le Code. En effet, les prérogatives de l'auteur sont limitativement énumérées, à travers le droit de reproduction, le droit de représentation, le droit de suite et les différents éléments du droit moral. De plus, les conditions de leur cession sont également déterminées par la loi. Cela en fait bien un droit réel, que l'on peut qualifier de bien incorporel, mais pas de droit de propriété. Une fois encore, il suffit de rappeler que c'est là la vision retenue par le législateur, tant en 1910 qu'en 1957, puisque la loi oppose la « propriété incorporelle », autrement dit la propriété d'un « bien incorporel », à la propriété de l'objet matériel. Les dispositions de la loi de 1910 étaient encore plus explicite sur ce point, puisqu'elles opposaient l'aliénation de « l'objet matériel » à celle du droit de reproduction. On retrouve donc l'opposition classique entre un bien corporel (l'objet matériel) et un bien incorporel (le droit de l'auteur), le premier étant un droit de propriété, le second un droit réel sur la chose d'autrui.

Cela reste vrai même si la portée du droit de propriété de l'objet matériel se réduit à peau de chagrin. L'essentiel est qu'il reste indéterminé dans son contenu, à l'intérieur du cadre fixé par la loi.

524 - L'impossible inversion de la conception classique - L'on pourrait persister, par-delà l'objection, à voir dans le droit de l'auteur un droit de propriété, au sens classique du terme, le droit de propriété de l'objet matériel constituant alors l'exception. C'était d'ailleurs l'une des conclusions à laquelle nous sommes parvenus au titre de la distinction entre biens corporels et biens incorporels. Mais elle ne résisterait pas non plus à la critique.

²³⁵² DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 478 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, pp. 94-95 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 106 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 142-143 ; ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *op. cit.*, p. 315 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 313 et p. 332 (« Il est techniquement inexact d'affirmer que le propriétaire a, comme l'usufruitier, le droit d'user de la chose et d'en percevoir les fruits, parce que, contrairement aux droits réels, le droit de propriété n'est pas le droit de faire ce qui est permis mais, au contraire, de faire tout ce qui n'est pas interdit. ») ;

²³⁵³ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 134 ;

En effet, le droit de l'auteur étant déterminé dans son contenu, il ne peut constituer un droit de propriété « entier » sur la chose. Quand bien même des limitations peuvent être apportées au droit de propriété, par exemple dans l'intérêt général, celui-ci ne cesserait d'être entier dans les limites ainsi fixées²³⁵⁴. En ce sens, « *si le droit de propriété peut n'être ni total, ni perpétuel, il sera toujours résiduaire, et c'est ainsi qu'il semble porter directement sur la chose même* »²³⁵⁵. Mais il n'en va pas de même du droit de l'auteur, puisque l'emprise qu'il confère sur l'œuvre ne fait pas l'objet de limites externes mais bien de limites internes. Par définition, le droit d'auteur est limité à certaines utilités de l'œuvre.

Les prérogatives de l'auteur peuvent maintenant être transposées au triptyque constitutif du droit de propriété. Il apparaît ainsi que ni l'*usus*, ni le *fructus* ni l'*abusus* n'appartiennent en propre à une seule et même personne. Il n'est même pas évident de les répartir dans leur intégralité. La distinction de ces trois prérogatives a quelque chose d'artificiel, tant elle peut parfois être malaisée et varier en fonction de la nature de la chose qui en est l'objet²³⁵⁶. Ainsi, certains biens corporels ne sont susceptibles, par leur nature, que de certains usages et peuvent par exemple être exclusifs de tout caractère frugifère²³⁵⁷. Par extension, cela permet de relativiser la conclusion que nous venons de tirer. En effet, les œuvres graphiques et plastiques ne sont elles-mêmes susceptibles que d'utilités limitées, comme l'usage direct, la reproduction, l'exposition ou tout autre mode de représentation. Comme nous l'avons vu, il n'est pas contestable que l'auteur en dispose dans leur totalité *ab initio*. Dès lors, le fait qu'il accorde l'une de ces utilités à un tiers ne serait nullement exclusif de la qualification de droit de propriété. De même, les conditions de validité des cessions du droit d'exploitation attestent de la liberté dont il dispose dans l'octroi de ces utilités. Mais l'on voit encore se profiler un inéluctable déplacement. Dans ces hypothèses, ce ne serait plus directement sur l'œuvre que l'auteur exerce son droit de propriété mais seulement sur ses utilités. Celles-ci seraient de plus formalisées par les prérogatives que définit le Code de la propriété intellectuelle.

Dès lors, il faudrait extraire ces utilités de la définition du droit de propriété de l'auteur. Loin d'en être des éléments, ils n'en seraient que des objets. L'auteur serait ainsi « propriétaire » des droits de reproduction, de représentation et même du droit sur l'objet matériel (qui n'est qu'un droit de propriété résiduelle lorsqu'il est cédé). C'est là finalement la

²³⁵⁴ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, pp. 446-447 ;

²³⁵⁵ GINOSSAR S., *op. cit.*, p. 32 ;

²³⁵⁶ ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 78 (« La situation du propriétaire dépend largement des caractéristiques réelles et concrètes du bien ») ; FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 590 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 332 ; voir également : DABIN J., *Le droit subjectif, op. cit.*, p. 91 ;

²³⁵⁷ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 486 (« Si je suis propriétaire d'un pic de granit, d'une aiguille que l'on ne peut gravir, où est le *fructus* ? Où est même l'*usus* ? Mon droit sur ce rocher porte pourtant le nom de propriété et il le mérite parfaitement, car il est de tout point en règle avec la définition de la propriété : le droit en vertu duquel une personne peut en principe tirer d'une chose tous ses services. Si la chose ne peut fournir que de rares et minimes services, la propriété est peu avantageuse mais est quand même la propriété. ») ;

conception à laquelle nous parviendrons au terme de notre étude, car elle semble être la seule conception valable du droit de propriété de l'auteur.

D'ici là, il convient d'examiner encore si le droit d'auteur, et plus particulièrement le droit d'exposition, peut être assimilé aux prérogatives constitutives du droit de propriété, à travers la distinction classique entre droit d'usufruit et droit de nue-propriété. L'hypothèse se placera au stade où l'œuvre a pu faire l'objet d'une cession, et trouve donc être l'objet de prérogatives appartenant à deux personnes différentes.

B. L'IMPOSSIBLE USUFRUIT DE L'ŒUVRE GRAPHIQUE OU PLASTIQUE

525 - Le démembrement le plus classique du droit de propriété consiste à séparer les droits d'usage et de jouissance du droit de disposer. C'est ce qui donne naissance d'une part à l'usufruit, d'autre part à la nue-propriété. Le droit d'auteur peut théoriquement être qualifié de droit d'usufruit, au sens qu'il s'agit d'un droit sur la valeur de l'œuvre ; cela remet déjà en cause la qualification de droit de propriété, tant pour l'auteur que pour l'acquéreur d'un exemplaire de l'œuvre (1). Cependant, la distinction se révèle pratiquement inapplicable, les trois prérogatives du droit de propriété étant impossibles à délimiter en matière d'œuvres graphiques et plastiques (2).

1. La qualification théorique du droit d'auteur en droit d'usufruit

526 - Usufruit et droit d'auteur - En apparence, le schéma qui a été énoncé semble applicable aux œuvres graphiques et plastiques.

Ainsi, l'auteur conserverait le droit d'user et de jouir de l'œuvre au-delà de l'aliénation d'un ou plusieurs exemplaires de celle-ci. Il serait donc usufruitier de l'œuvre, au sens de l'article 578 du Code civil. Droit réel temporaire, fondé en principe sur une totale « ignorance » du nu-proprétaire²³⁵⁸, l'usufruit pourrait regrouper les prérogatives conférées à l'auteur par le Code de la propriété intellectuelle. L'auteur peut en effet consentir à de nouvelles communications de l'œuvre, effectuées à titre gratuit ou onéreux, ce qui correspondrait aux droits d'user et de jouir. L'exercice du droit d'exposition en relèvera naturellement. En revanche, le droit de disposer de l'œuvre lui échapperait, dès lors que la chose corporelle n'est plus entre ses mains. Il est de plus en totale indépendance vis-à-vis du propriétaire de cet objet. Il peut également céder le droit d'usufruit²³⁵⁹, la cession du droit d'exploitation en étant l'exemple type. De même, le cessionnaire pourra lui-même céder ce droit d'exploitation, donc l'usufruit de l'œuvre. Nous aurions donc un auteur usufruitier et un nu-proprétaire de l'œuvre en la personne propriétaire de l'objet matériel. L'usufruit de

²³⁵⁸ ATIAS C. *Droit civil – Les biens, op. cit.*, p. 157 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, pp. 152-153 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, pp. 261-264, p. 270 et p. 278 (la nue-propriété « est un droit isolé de celui de l'usufruitier, avec lequel il n'entretient pas de rapports personnels, car un droit réel n'établit pas de rapports entre les personnes. ») ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 700-701 et p. 715 ; XIFARAS M., *op. cit.*, p. 104 ;

²³⁵⁹ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 274 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 727-729 ;

l'auteur serait un droit sur la valeur pécuniaire de l'œuvre, alors que le (nu-)propriétaire de l'objet ne disposerait que d'un droit sur la substance matérielle de celle-ci.

Cela correspond encore à la distinction classique entre biens corporels et biens incorporels. Le nu-propriétaire est souvent assimilé au propriétaire, du fait qu'il peut disposer de la substance de la chose, à l'inverse de l'usufruitier, qui ne dispose que d'un bien incorporel. La qualification du droit d'auteur comme un droit incorporel pourrait donc trouver un autre fondement à ce niveau. Toutefois, les expressions du Code de la propriété intellectuelle révèlent leurs propres limites. En aucun cas, l'auteur ou l'acquéreur de l'objet ne seraient des propriétaires, au sens plein du terme. Chacun ne dispose que de prérogatives distinctes sur l'œuvre, lesquelles, si elles étaient réunies, formeraient le droit de propriété. Ce n'est qu'en forçant le sens du mot « propriété » que l'on peut ainsi qualifier le droit de chacun, ce qui atteste encore d'un ajustement légitimé par la spécificité du droit d'auteur.

Au-delà de cette critique, la dichotomie entre l'usufruit et la nue-propriété semble difficilement transposable aux œuvres graphiques et plastiques.

2. La difficile qualification du droit d'auteur en droit d'usufruit

527 - Un schéma difficilement applicable - Le droit d'usufruit ne peut permettre de qualifier le droit d'auteur pour de multiples raisons.

Tout d'abord, l'indépendance supposée de l'un par rapport à l'autre n'est finalement que très théorique. Critiquée de façon générale en matière d'usufruit²³⁶⁰, cette idée tombe avec le droit d'exposition, qui nécessite l'usage de la chose à laquelle s'incorpore l'œuvre. Dès lors, une « communauté d'intérêts et des rapports de fait »²³⁶¹ peuvent s'établir entre l'auteur et le propriétaire de l'objet matériel, ce qui remet en cause la séparation stricte entre l'usufruit et la nue-propriété. Cela est d'autant plus vrai que le Code de la propriété intellectuelle prévoit une limite à l'indépendance des deux propriétaires à travers l'abus de droit (article L 111-3). Les choses ne sont de plus pas si simples. Comme nous l'avons mentionné, l'*usus* et le *fructus* sont difficilement dissociables en termes de droit d'auteur. Si l'on tentait de donner plus de rigueur à notre raisonnement, il apparaît que l'*usus* revient en fait au propriétaire de l'objet matériel. Il échapperait ainsi à l'auteur une fois l'œuvre divulguée. Cela s'explique du fait que l'œuvre, une fois livrée au public, peut être utilisée par toute personne²³⁶². Or le droit d'usage est en principe une prérogative exclusive de l'usufruitier²³⁶³. C'est encore là la perte

²³⁶⁰ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, op. cit., pp. 154-155 ; Voir notamment : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., op. cit., p. 297 ; GINOSSAR S., op. cit., pp. 14-15, pp. 156-158 et p. 172 ;

²³⁶¹ MALAURIE P. et AYNÈS L., op. cit., p. 264 et p. 267 (estimant, s'agissant de l'usufruit des biens incorporels, qu'il est « impossible d'appliquer le rigoureux cantonnement de l'usufruit et de la nue-propriété, tel que le conçoit le Code, car il est inévitable, plus encore que pour les autres biens, que des rapports s'établissent entre usufruitier et nu-propriétaire. ») ;

²³⁶² MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, op. cit., pp. 160-161 ; MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., op. cit., p. 287 ;

²³⁶³ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, op. cit., p. 156 ;

d'un caractère essentiel du droit de propriété, qui est l'exclusivité²³⁶⁴. L'idée a été combattue, notamment par Pierre Recht, pour qui l'acquéreur du support n'acquiert qu'un droit d'usage « limité » par l'auteur, ce dernier pouvant se réserver tous usages, dont l'exposition²³⁶⁵. Ce recours au contrat est cependant contestable, les droits étant réservés à l'auteur par la loi. L'*usus* est donc partagé entre l'auteur, qui pourra « user » publiquement de l'œuvre, et le propriétaire de l'objet matériel, qui n'a qu'un droit d'usage privé. Enfin, que faire des obligations qui s'imposent traditionnellement à l'usufruitier, à savoir payer les intérêts des dettes de son auteur, conserver la destination et assurer l'entretien de la chose ? Ces obligations paraissent être celles du cessionnaire du droit d'exploitation, mais ne pourraient être celles de l'auteur qui a aliéné un ou plusieurs exemplaires de son œuvre. Il peut en effet modifier la destination de la chose contre la volonté du propriétaire de l'objet matériel en décidant de la communiquer au public (sous la réserve de l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle). Pourtant l'usufruitier ne pourrait, en principe, changer la destination de la chose objet de son droit²³⁶⁶. Le droit de l'auteur est donc plus large qu'un droit d'usufruit.

528 - *Fructus* et *abusus* réunis dans le droit d'auteur - C'est pourquoi certains auteurs affirment au contraire que l'auteur reste titulaire du *fructus* et de l'*abusus*²³⁶⁷.

Cette vision a au moins l'avantage de se concentrer sur les deux prérogatives qui sont vraiment visées par l'article 544 du Code civil. L'usage de l'œuvre apparaîtrait alors « hors » du champ du droit de propriété de l'auteur. Au mieux, il ne pourrait constituer que « l'objet du droit de jouissance intellectuelle de l'œuvre », au sens que l'auteur « concède » ce droit au public à titre onéreux. Le droit d'user ne serait que le droit du public d'accéder à l'œuvre. Ce droit peut donc être « monnayé » par l'auteur, ce qui assure ainsi l'exploitation de sa création. Par ailleurs, l'auteur conserve le droit de préserver la substance de l'œuvre, à travers son droit moral. L'idée trouve un autre appui dans la distinction entre les fruits et les produits de la chose. Alors que les premiers reviennent à l'usufruitier, les seconds appartiennent au nu-propriétaire²³⁶⁸. S'il est exact que l'auteur percevra des fruits de l'exploitation de son œuvre, notamment par l'exposition, on ne voit pas comment le propriétaire de l'objet matériel

²³⁶⁴ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 334-335 ;

²³⁶⁵ RECHT P., *op. cit.*, p. 248 (« L'acheteur [...] d'un objet d'art fait une double opération : il achète le support (propriété ordinaire) en même temps qu'il acquiert le droit de jouir de l'œuvre (usus) ; en faisant l'achat du support, il acquiert simultanément un droit réel sur le support et le droit d'user de la conception intellectuelle de l'auteur (droit d'usage démembré du droit plénier de propriété artistique). L'auteur peut, en ce cas (ce qui se fait en réalité) stipuler que l'œuvre ne pourra pas être exécutée, représentée ou exposée publiquement. ») ;

²³⁶⁶ Ce qui va à l'encontre d'une obligation usuelle de l'usufruitier : BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 306-307 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 275 (précisant justement que l'usufruitier « ne peut changer sa destination en transformant par exemple son mode d'exploitation » !) ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 731-732 ;

²³⁶⁷ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *ibid.* ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 334 ;

²³⁶⁸ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 94-95 et pp. 300-301 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, pp. 50-51 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 716-718 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 140-141 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 191-192 ;

pourrait prétendre aux produits, lesquels supposent de transformer la substance de la chose, autrement dit de modifier l'intégrité de l'œuvre. Les produits seraient par exemple des œuvres dérivées, que seul l'auteur peut autoriser.

Mais cette vision, outre les critiques auxquelles elle s'expose quant à l'*abusus* (cf. *infra.*), manque encore de pertinence, tout simplement parce que le droit de l'auteur, dépourvu du droit d'usage de l'œuvre, perd au moins son caractère exclusif. De plus, elle témoigne encore d'un déplacement de l'objet du droit d'auteur de l'œuvre à son mode de communication. C'est en effet le seul moyen d'exploitation dont l'auteur peut entièrement jouir²³⁶⁹. C'est pourquoi le seul *fructus* semble pouvoir être attribué en totalité à l'auteur, ou à ses ayants droit. Ce serait même la seule prérogative recoupant en totalité le droit patrimonial de l'auteur, perçu essentiellement comme un droit d'exploitation de l'œuvre²³⁷⁰. En tant que tel, il correspondrait au « droit de jouissance » visé par l'article 543 du Code civil, qui le distingue du droit de propriété. Le raisonnement est juste, car il explique pourquoi, au sens classique du terme, le droit d'auteur est un « droit de propriété incorporelle ». Mais c'est encore admettre que la propriété littéraire et artistique n'est que la propriété d'un droit, dont l'objet est la communication de l'œuvre sous diverses formes et par divers moyens.

Ces critiques sont justes, et démontrent l'ambiguïté qui s'attache à une autre prérogative : l'*abusus*.

C. L'IMPOSSIBLE NUE-PROPRIÉTÉ DE L'ŒUVRE GRAPHIQUE OU PLASTIQUE

529 - Nue-propriété et droit d'auteur - Le droit de disposer, visé explicitement par l'article 544 du Code civil, serait pour certains la prérogative la plus essentielle du propriétaire, fut-il temporairement nu-propriétaire²³⁷¹.

En effet, c'est par ce pouvoir qu'il peut « disposer » de la chose, soit pour la détruire soit pour la céder, ce qui l'oblige à renoncer à tous les avantages qu'elle peut procurer²³⁷². L'*usus* et le *fructus* ne trouvent en effet leur raison d'être que dans la disposition de la chose. Le propriétaire peut disposer de ces prérogatives autant qu'il dispose de la chose elle-même. L'idée, on l'a vu, se comprend également au regard de la distinction entre biens corporels et biens incorporels. Ainsi, la chose sera nécessairement dans le patrimoine d'une personne, le nu-propriétaire, en tant que bien corporel ; les droits d'usage et de jouissance, quant à eux, apparaîtront dans le patrimoine de l'usufruitier en tant que bien incorporel²³⁷³. C'est pourquoi l'on a pu affirmer que le nu-propriétaire « restait » propriétaire de la chose par simple

²³⁶⁹ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 288 ;

²³⁷⁰ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 160 ;

²³⁷¹ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 67 ; FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 590 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 365 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 130 ; XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 115-117 ;

²³⁷² TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 735-736 ;

²³⁷³ FABRE-MAGNAN M., *ibid.* ;

vocation²³⁷⁴, ne serait-ce que parce qu'il reste maître de la substance de la chose. On perçoit immédiatement le lien de cette conception avec le droit d'auteur, où tout ce qui n'est pas cédé ou autorisé par l'auteur est automatiquement retenu, réservé. Les droits d'usage et de jouissance de l'œuvre sont ainsi délimités par son créateur, qui peut en dernier lieu en disposer. Le droit moral joue ici un rôle essentiel, comme nous l'avons vu, et se distingue, par sa dimension non pécuniaire, de l'*usus* et du *fructus*. Mais cette vision simpliste se révèle une fois encore inexacte. Au-delà du sort quelque peu discuté des droits d'usage et de jouissance, l'*abusus* ne semble pas pouvoir être attribué en propre à une seule personne.

A y regarder de plus près, il semble que ce droit soit partagé entre l'auteur et le possesseur de l'objet matériel. S'agissant des œuvres graphiques et plastiques, celui-ci voit certes ses droits considérablement diminués²³⁷⁵, mais conserve le droit d'en revendre les exemplaires ce qui, en soi, constitue bien un acte de disposition juridique. Même si ce transfert n'emporte qu'un droit d'usage limité de la chose, le propriétaire de l'objet ne pouvant transmettre plus de droits qu'il n'en a acquis, il n'en demeure pas moins qu'il puisse disposer de l'œuvre. Il peut même aller jusqu'à effectuer des actes de disposition matérielle. Certes, on sait que la question de savoir si le propriétaire de l'objet matériel peut altérer ou détruire celui-ci a donné lieu à de vifs débats, et qu'une réponse négative devrait en toute logique être apportée.

Il faut cependant distinguer entre support de création et support de commercialisation. On sait à quel point l'exemplaire original revêt une importance capitale en matière graphique et plastique, ce qui justifie la limitation du droit de l'acquéreur. Il en va différemment des supports de commercialisation, pour lesquels la liberté de l'acquéreur sera plus grande. Il peut ainsi détruire l'exemplaire qu'il possède, sans que cela porte préjudice au droit de l'auteur. Il ne saurait néanmoins lui faire subir des dégradations et l'exposer publiquement, ce qui serait une atteinte au droit d'exposition. Mais, dans tous les cas, il ne serait pas exact d'affirmer que le droit de disposer passe entièrement au propriétaire de l'objet matériel. Bien au contraire, celui-ci sera contraint par le droit moral de l'auteur, qui comporte, en soi, le droit de disposer de l'œuvre, le droit d'en conserver la substance. De même, l'auteur pourra disposer de l'œuvre pour effectuer des actes d'exploitation, ou la retirer du commerce, alors que le propriétaire du support voit son droit de disposer limité à la vente. Le deuxième alinéa de l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle trouve là toute sa raison d'être. Les mêmes contraintes s'imposeront au cessionnaire du droit d'exploitation, qui disposerait d'un simple usufruit sur l'œuvre²³⁷⁶, quoique celui-ci puisse ne pas être entier selon la volonté de l'auteur. La nue-propriété, plus spécialement le droit de disposer, se confond donc avec le

²³⁷⁴ ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, pp. 156-157 ;

²³⁷⁵ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 201-202 ;

²³⁷⁶ RECHT P., *op. cit.*, p. 252 ; voir également : MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 290 ; PFISTER L., « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 171 (l'idée avait déjà été avancée au dix-neuvième siècle) ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 724 (« L'usufruit des droits de propriété littéraire ou artistique permet à son titulaire de percevoir tous les droits d'auteur et même d'autoriser les éditions et reproductions dans la mesure nécessaire à la mise en valeur de son droit [...] ») ;

droit moral²³⁷⁷, mais le champ d'application de celui-ci inclut également l'exploitation, donc l'usage et la jouissance de l'œuvre. Il semble excessif d'attribuer à l'auteur le rôle passif qui sied d'habitude au nu-propiétaire²³⁷⁸.

Ces quelques développements démontrent que le schéma classique du droit de propriété ne survit pas à l'analyse en matière de droit d'auteur, et plus spécialement de droit d'exposition. Il n'est donc pas possible de distinguer totalement la substance de la chose de ses utilités, autrement dit sa dimension utilitaire et sa dimension privative, à moins d'admettre que celle-ci ne puisse faire l'objet d'un droit²³⁷⁹.

Fidèle à la méthode que nous avons suivie précédemment, nous pouvons néanmoins tirer un certain intérêt de ces réflexions.

D. LA NÉCESSAIRE RÉVISION DE LA CONCEPTION CLASSIQUE DU DROIT DE PROPRIÉTÉ

530 - Le droit d'auteur ne peut constituer en lui-même un droit de propriété. A défaut, il est possible d'envisager chaque prérogative du droit d'auteur comme un droit de propriété plein et entier. Mais cette qualification ne peut encore être retenue sans certains assouplissements. Ainsi, l'objet du droit ne pourrait être qu'une utilité de l'œuvre, et non l'œuvre elle-même. Le droit d'exposition révèle parfaitement ce nécessaire « déplacement » de l'objet (1), ce qui induit une distinction entre les utilités de l'œuvre et les droits dont elles peuvent faire l'objet (2).

1. La difficile assimilation du droit d'exposition à un droit de propriété

531 - Le droit d'exposition comme droit de propriété - Les remarques que nous venons de développer sont générales et valent pour l'ensemble du droit d'auteur. On peut toutefois tenter de contester cette critique, afin de réhabiliter la conception classique du droit de propriété en matière de droit d'auteur.

Il peut être opportun d'adopter une autre vision des choses et de considérer que chaque prérogative patrimoniale du droit d'auteur porte en elle-même les caractères d'un droit de propriété. Le droit d'exposition ne serait donc pas une simple expression d'un droit de propriété mais un droit de propriété à part entière. L'idée a pu être proposée par certains auteurs, afin de simplifier la qualification du droit d'auteur. Ainsi en est-il, une fois encore, de Pierre Recht, pour qui chaque droit patrimonial peut faire l'objet de démembrement. Selon lui, « *les cessions ont souvent le caractère de constitution d'un droit réel restreint, démembré*

²³⁷⁷ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, op. cit., p. 348 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *ibid.* (« [...] En revanche, le nu-propiétaire reste titulaire du droit moral. ») ;

²³⁷⁸ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, op. cit., p. 161 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., op. cit., p. 270 ;

²³⁷⁹ Ce qui était le cas en droit romain : ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », op. cit., p. 449 (la *proprietas* désignait « ce qu'il reste de la chose lorsque, grevée d'usufruit, elle est dissociée de ses satellites utilitaires ; la *proprietas* désignait ce que nous entendons aujourd'hui par nue-propiété, à cette différence près, différence importante, que la *proprietas* n'a jamais été un droit à Rome. ») ;

du droit plénier »²³⁸⁰. C'est ainsi qu'il décrit le mécanisme du contrat d'édition comme conférant un droit d'usufruit à l'éditeur, l'auteur conservant la nue-propriété. Il y a cependant une certaine contradiction chez cet auteur, qui expose ce raisonnement au titre du seul *fructus*. Plus récemment, d'autres spécialistes réaffirment cette conception, en considérant que chaque droit patrimonial réunit à lui seul les trois éléments constitutifs du droit de propriété²³⁸¹.

Mais cette idée se révèle également intenable, pour les mêmes raisons qui ont été évoquées précédemment. En effet, dès lors que l'on considère l'auteur titulaire *ab initio* d'un droit plénier sur chaque mode de communication de l'œuvre, celui-ci ne pourra conserver ses caractères par-delà la cession d'un droit d'exploitation ou d'un droit sur un exemplaire de l'œuvre. De plus, la cession du droit sur l'œuvre ne peut être totale, tout simplement parce que l'auteur conservera toujours les prérogatives qui s'attachent à la dimension morale de son droit²³⁸². Enfin, cela supposerait d'admettre que l'auteur est titulaire, non d'un seul droit de propriété, mais d'une pluralité de droits de propriété, ayant chacun une utilité de l'œuvre pour objet.

Pierre Recht se contredit une nouvelle fois à ce niveau et adopte, sans le vouloir, la théorie dualiste. Ainsi considère-t-il que l'auteur peut céder la totalité de son droit, ce qui revient à en disposer, tout en conservant la « propriété éminente » de son œuvre, propriété qui inclut... le droit à la paternité et le droit de divulgation²³⁸³. C'est pour admettre au final que la cession partielle ou totale n'est autre chose qu'un véritable droit réel, l'auteur et le cessionnaire exerçant parallèlement leurs droits sur la même chose.

532 - La distinction des propriétés de l'œuvre - Ainsi revient l'idée d'une distinction des droits de propriété sur l'œuvre. Le droit d'exposition peut être considéré sous ce point de vue, comme nous le défendons dans cette étude. S'il est incontestable qu'il s'agit d'un droit réel, il n'est pas sûr qu'il s'agisse d'un droit de propriété ayant l'œuvre pour objet.

L'œuvre de l'esprit peut être de nature corporelle, mais cela ne signifie pas qu'elle constitue un bien corporel unique. Cette conception, que nous avons suivie jusqu'à présent, relève de la théorie classique du droit de propriété. Ses limites, ses contradictions et ses incohérences ont été démontrées. Celles-ci tiennent en deux limites : d'une part, la pluralité des objets du droit d'auteur ; d'autre part, la nature corporelle de ces objets. L'analyse invite à se détacher de toute matérialité. Ainsi, le droit d'auteur peut être considéré indépendamment de la nature de l'œuvre. Les développements consacrés à l'usufruit, à la nue-propriété et les objections que nous avons pu leur apporter implique cette dématérialisation. Ainsi, pour que

²³⁸⁰ RECHT P., *op. cit.*, pp. 248-249 ;

²³⁸¹ BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle, op. cit.*, p. 106 (« Compte tenu de la spécificité de l'exploitation des biens intellectuels, de leur immatérialité, le législateur isole des catégories d'actes d'exploitation, chaque catégorie traduisant l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus* du bien intellectuel. ») ;

²³⁸² MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur, op. cit.*, p. 160 (« Le droit, pour [l'auteur] d'exiger le respect de l'œuvre limite le pouvoir plein et entier, insusceptible de partage, qui caractérise traditionnellement le droit de propriété. ») ;

²³⁸³ RECHT P., *op. cit.*, pp. 249-250 ;

l'auteur, comme l'acquéreur d'un exemplaire, et même le cessionnaire d'un droit d'exploitation, soient considérés comme titulaires d'un droit de propriété, c'est parce que celui-ci n'a pour objet que des utilités de l'œuvre.

Ainsi doit-on se tourner vers un double modèle de propriétés simultanées et de propriété des droits. Là est le vrai sens de l'expression « propriété incorporelle », comme nous l'avons déjà signalé. On ne parlera donc plus de « division » du droit de propriété de l'œuvre mais bien de « distinction » des droits de propriété de l'œuvre.

2. La distinction des droits de propriété comme seule solution

533 - La propriété du droit d'auteur - Les réflexions que nous avons menées ne remettent nullement en cause le fait que l'auteur dispose d'un droit de propriété.

Encore faut-il savoir quel en est le véritable objet. On constate bien que, peu ou prou, l'auteur conserve la maîtrise des usages de son œuvre, quelles que soient les prérogatives qui sont cédées. Celles-ci, considérées comme formant un ensemble, font perdre en apparence les caractères d'absoluité et d'exclusivité du droit de propriété sur l'œuvre. Mais ces mêmes caractères apparaissent finalement dans la capacité qu'a l'auteur de délimiter les usages de l'œuvre qu'il autorise à des tiers. Ils se poursuivent avec le pouvoir de contrôle dont il dispose sur le devenir des exemplaires de l'œuvre, ce pouvoir étant lui-même considéré comme inaliénable et imprescriptible. Plus que sur le « devenir des exemplaires », c'est, finalement, à la fois sur le droit d'usage, le droit de jouissance et le droit de disposer de l'œuvre que l'auteur exerce ce contrôle. Une fois de plus, le raisonnement nous amène à nous déplacer sur un autre terrain, à savoir que l'objet du droit de propriété incorporelle ne serait nullement l'œuvre en soi, mais le(s) droit(s) qui ont cette œuvre pour objet. Ceux-ci, en tant que droits réels, ne peuvent qu'imparfaitement être rattachés à la propriété, entendue comme le droit réel le plus complet. Les caractères du droit de propriété leurs sont donc extérieurs.

C'est là la solution qui nous apparaît la plus raisonnable pour décrire les mécanismes du droit de propriété incorporelle, tel qu'en dispose le Code de la propriété intellectuelle.

534 - Des propriétés simultanées - Cette solution permettrait également d'expliquer les insuffisances des démembrements du droit de propriété que nous avons relevées. Nous devons admettre que l'analyse de l'usufruit et de la nue-propriété d'une œuvre graphique et plastique se fonde sur une vision bien schématique de ces deux droits réels, laquelle ne saurait recouvrir toutes les situations que l'on peut rencontrer au niveau de la division du droit de propriété.

A ce titre, il faut rappeler que la jurisprudence, avec le célèbre arrêt *Caquelard*²³⁸⁴, a admis la liberté de création des droits réels, au-delà des dispositions légales. On peut dès lors en déduire une conséquence logique : « le découpage de toutes les utilités que l'on peut tirer d'un bien et que l'on a regroupé dans le droit de propriété peut librement s'effectuer, sans avoir à respecter la décomposition prévue par la loi »²³⁸⁵. C'est là une objection importante à

²³⁸⁴ C. Cass., req., 13 février 1834, *D.*, 1834, I, p. 218 ; *S.*, 1834, I, pp. 205-206 ;

²³⁸⁵ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 324 ;

nos précédents développements. Ainsi, il n'y aurait aucune difficulté à admettre un démembrement du droit de propriété où l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus* seraient partagés entre différents titulaires. L'idée, qui est d'une grande souplesse, convient parfaitement au droit de propriété littéraire et artistique, pour au moins deux raisons principales. D'une part, c'est le législateur lui-même qui organise une division du droit de propriété en faisant abstraction de toute segmentation des prérogatives précitées. D'autre part, l'auteur peut encore faire varier lui-même l'étendue des droits qu'il confère au cessionnaire de son droit ou à l'acquéreur d'un exemplaire de l'œuvre. Les articles L 122-7-2, L 131-3 ou encore L 131-4 du Code de la propriété intellectuelle attestent en eux-mêmes de cette liberté de l'auteur.

Cette perspective, si elle est défendable, amène cependant à envisager une autre qualification pour le droit d'auteur.

CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER

535 - Le recours à la conception classique du droit de propriété est totalement inadapté pour qualifier le droit d'auteur à travers le droit d'exposition.

Le caractère corporel des œuvres graphiques et plastiques implique nécessairement que plusieurs personnes soient associées à leur jouissance pour en assurer la communication. De ce fait, tant le droit de l'auteur que celui de tout propriétaire d'un support ne peuvent être qualifiés de droit de propriété. Chacun y perd son caractère absolu, du fait que certains usages soient réservés à l'un ou à l'autre de ces deux titulaires de droit. De même, aucune exclusivité ne peut leur être reconnue dans la jouissance de la chose en question. On ne peut donc pas les qualifier de droit de propriété. Il ne pourrait s'agir que de démembrements du droit « total » de propriété, mais la recherche d'une qualification adéquate s'avère elle aussi hasardeuse. Ainsi, chaque « propriétaire » disposerait d'une partie de l'*usus* et de l'*abusus* sur l'objet corporel, la distinction se faisant en fonction du caractère public ou privé des actes d'usage qui sont effectués, ainsi que de la portée des actes de disposition.

L'adaptation de la propriété au droit d'auteur suppose donc de faire abstraction de ces schémas trop réducteurs. Nous retiendrons que la propriété incorporelle désigne à l'origine la propriété d'un droit, ce qui nous renseigne déjà sur le sens de l'expression « propriété incorporelle » employée par le Code. Ainsi, celle-ci n'a pu être utilisée que parce que le droit d'auteur est l'objet d'une propriété, définie par exception à la propriété corporelle. C'était là le sens de la loi du 9 avril 1910, qui avait extrait le droit de reproduction des utilités de la chose à laquelle l'œuvre s'incorpore. Mais on ne peut plus se référer au droit de propriété de cette chose comme à un principe. L'essentiel est de constater qu'il existe une répartition des utilités de l'œuvre entre plusieurs personnes, indépendamment de leur nature et de leur portée.

De plus, il faut avoir à l'esprit que c'est l'auteur, propriétaire originaire de l'œuvre, qui détermine l'étendue de ces utilités, tant pour son propre compte qu'au profit des cessionnaires du droit ou de l'objet. Cette détermination procède elle-même d'aspects qui sont purement subjectifs et qui touchent à la dimension personnelle de la communication de l'œuvre. C'est ainsi que le droit moral doit être réintégré à la propriété pour déterminer sa place respective par rapport au droit patrimonial. Ce droit a lui-même pour objet une utilité de l'œuvre : la communication publique par tous moyens.

In fine, ce détour nous permettra de mieux qualifier le droit d'exposition. Celui-ci apparaît finalement comme l'objet du droit de propriété incorporelle de l'auteur.

CHAPITRE SECOND

LE DROIT D'EXPOSITION, UN BIEN INCORPOREL DE L'AUTEUR

536 - La propriété du droit d'auteur - Ne pouvant être l'expression d'un droit de propriété de l'auteur sur l'œuvre, le droit d'exposition ne peut non plus être un droit de la personnalité ou un droit personnel. Il est donc nécessaire d'adopter une autre conception du droit de propriété afin de pouvoir qualifier le droit d'exposition.

Un certain nombre de caractères du droit de propriété doivent ainsi être « retirés » du droit d'exposition car ils ne lui sont pas propres. Ces caractères traduisent bien un rapport d'appropriation par l'auteur, mais celui-ci porte exclusivement sur le droit et non sur l'œuvre en elle-même. C'est ce qui explique un certain nombre de « distorsions » par rapport au modèle du droit de propriété. Le caractère incorporel du bien que constitue le droit d'auteur donne au législateur plus de liberté dans la détermination de son régime juridique²³⁸⁶. Ainsi en est-il de la limitation de durée qui porte, non sur le droit de propriété, mais sur le droit d'auteur, entendu comme le droit de communiquer l'œuvre. Cette limitation n'interdit nullement que ce droit, en tant que bien incorporel, fasse l'objet d'un droit de propriété. D'ailleurs, la perpétuité reste de principe s'agissant du droit dit « moral », tout simplement parce que ce dernier relève de la propriété de l'auteur. Le droit d'auteur est un bien incorporel intégrant le patrimoine de l'auteur ; or le droit de propriété est « *le pouvoir juridiquement protégé d'une personne sur l'actif de son patrimoine* »²³⁸⁷. C'est en cela que le droit d'exposition est l'objet d'un droit de propriété.

537 - La propriété du droit d'exposition - Il y a lieu d'exposer ces idées en les appliquant au droit d'exposition. Nous partons du postulat que ce dernier constitue en soi un bien incorporel dont l'auteur est propriétaire. Le droit de propriété de l'objet matériel recevrait la même qualification, dès lors qu'il ne peut non plus constituer un droit de propriété, sa portée et son contenu étant strictement délimité par l'auteur. Il s'agirait d'un droit d'usage, cédé ou autorisé par l'auteur, qui est lui-même l'objet d'un droit de propriété. Cette vision, à laquelle nous avons maintes fois fait référence, peut paraître à bien des égards « absolutiste ». En effet, elle ferait de tous les droits des biens incorporels et abolit ainsi la distinction entre le corporel et l'incorporel. La distinction conserverait son intérêt si l'on oppose la substance de l'œuvre à ses utilités, sa « valeur ». Mais cette distinction n'est pas entièrement exacte, l'emprise sur la substance pouvant elle-même être considérée comme une utilité.

²³⁸⁶ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 599 ;

²³⁸⁷ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, pp. 604-605 ;

Dès lors, la principale valeur que confère le droit d'auteur porte sur la communication publique de l'œuvre. Cela est logique, puisque l'auteur n'a d'autre finalité que d'assurer la diffusion de sa création au public²³⁸⁸. Or cette diffusion pourra procéder de différentes techniques, en fonction de la nature des œuvres et des procédés qui peuvent lui être appliqués. Ces techniques, procédés, outils de diffusion sont usuellement classés en deux catégories : ceux qui relèvent de la reproduction, d'une part ; ceux qui relèvent de la représentation d'autre part. Nous avons déjà souligné le caractère relatif et discutable de cette distinction, tant il semble que le droit d'auteur constitue, de façon générale, un droit sur la communication de l'œuvre. Cette communication constitue en elle-même une utilité de l'œuvre appropriée par l'auteur. Ce dernier peut la « fragmenter » et donner naissance à de multiples utilités, chacune correspondant à un procédé de communication de l'œuvre dont il délimite la portée. L'auteur peut en céder certaines comme s'en réserver d'autres. Ces valeurs ou utilités de l'œuvre font elles-mêmes l'objet de droits constitutifs de biens.

Le droit d'exposition constitue un tel bien, donnant une emprise sur un mode de communication de l'œuvre. C'est ce qui explique que les différents droits qui ont l'œuvre pour objet soient des biens, pouvant appartenir à des propriétaires différents. Les caractères exclusif et absolu du droit de propriété ne sont donc vérifiés qu'au niveau de la disposition de ces biens.

Il importe de comprendre en quoi le droit d'exposition constitue un tel bien, que nous qualifierons d'incorporel (Section 1). De là en déduira-t-on que ce bien est l'objet d'un droit de propriété de l'auteur, lequel peut à sa guise « fractionner » les utilités de l'œuvre et donner naissance à autant de biens différents. Cette idée découle du fait que la communication de l'œuvre suppose nécessairement d'octroyer à d'autres personnes un droit sur celle-ci (Section 2). Enfin, la dimension personnelle doit être considérée comme un élément primordial du droit de propriété de l'auteur. Elle est le fondement même de l'appropriation des utilités de l'œuvre, et explique que l'auteur puisse faire respecter le produit de sa pensée. Des développements substantiels permettront de le vérifier, tant sur le plan des principes fondateurs du droit de propriété que de ceux du droit d'auteur (Section 3).

SECTION 1 - LA QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION COMME BIEN INCORPOREL

538 - La valeur économique du droit d'auteur - La distinction traditionnelle des biens corporels et des biens incorporels a révélé ses limites, ne serait-ce que parce qu'elle oppose l'objet corporel et ses utilités, sa valeur pécuniaire, alors que ceux-ci sont étroitement liés²³⁸⁹. C'est seulement des utilités des choses dont il devrait être question. En ce qui nous concerne, il s'agira des utilités de l'œuvre artistique.

²³⁸⁸ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 76 ;

²³⁸⁹ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 104 ;

C'est bien par la communication publique que la création d'un auteur peut être transmise au public. C'est l'exploitation de cette diffusion qui pourra lui assurer des revenus ; surtout, c'est par ce moyen que l'œuvre pourra être déformée, ce pourquoi l'auteur a intérêt à la contrôler. Ces brèves affirmations nous ramènent à une idée simple, déjà évoquée dans cette étude : le droit d'auteur est un droit sur la communication publique des œuvres de l'esprit. L'analyse des autres courants de la doctrine nous a systématiquement ramené à cette solution. Il s'agit en soi d'une utilité, constitutive d'un bien, autant que le droit dont elle est l'objet. C'est là la finalité du droit de propriété incorporelle conféré à l'auteur, qui répond « *aux besoins de réservation de valeurs économiques nouvelles nées de la seule activité humaine* »²³⁹⁰. Il s'agit ainsi d'une sorte de propriété économique, permettant de retirer les utilités pécuniaires (mais pas seulement) de la chose, indépendamment de son appropriation, au sens physique du terme²³⁹¹.

Il convient donc de s'interroger sur le point de savoir si c'est la communication ou le droit sur la communication de l'œuvre qui constitue une valeur et, de ce fait, un bien. Ces réflexions peuvent bien sûr être appliquées au droit d'exposition. L'exposition pourra ainsi apparaître comme une valeur économiquement appropriable (§ 1), tout comme le droit d'exposition, qui constituerait en lui-même un bien incorporel (§ 2).

§ 1. L'EXPOSITION COMME VALEUR ÉCONOMIQUE APPROPRIABLE

Si l'exposition a toujours été une utilité propre des œuvres graphiques et plastiques, elle n'a jamais été conçue de façon autonome ; elle ne se distinguait pas de la valeur intrinsèque de l'œuvre. Elle a fini par devenir une valeur d'exploitation purement distincte et isolée de celle-ci, ce qui en ferait un bien²³⁹². Cette conception s'insère naturellement dans l'évolution de la notion de bien, que nous avons précédemment évoquée. Il convient d'en préciser la portée (A), avant d'en vérifier l'application à l'exposition publique (B).

A. LA VALEUR ÉCONOMIQUE, FONDEMENT DE LA CONCEPTION MODERNE DU BIEN

539 - L'utilité d'une chose constitutive d'un bien - Plusieurs de nos développements se sont attachés à l'évolution de la notion de bien. Ainsi avons-nous relevé que la valeur, au sens économique du terme, prenait une place centrale dans la conception moderne de cette notion. C'est l'existence de cette valeur qui légitime leur appréhension par un droit subjectif. La conception moderne du bien se fonde donc sur la notion de valeur économique. Elle s'est ainsi détachée du cadre historique de la corporalité pour n'appréhender que les utilités des choses. Ce sont ces utilités, sources de valeur, qui constitueraient désormais des biens.

²³⁹⁰ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 289 ;

²³⁹¹ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 161 ;

²³⁹² CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 203 ;

« La diversité des droits compte autant que la diversité des choses. Ce n'est que par les droits dont elles peuvent faire l'objet que vivent les choses. Sans eux, elles resteraient juridiquement inertes et économiquement stériles. Elles ne se transmettraient pas ; elles ne serviraient à rien ; elles ne rapporteraient rien ; elles ne se valoriseraient pas... Sans les droits qui portent sur elles, les choses ne seraient rien, même pas des biens »²³⁹³. Cette affirmation sur le droit des biens démontre la nécessité d'un droit propre à tirer les utilités des choses. Mais plus que les choses, ce sont justement leurs utilités qui constituent des objets de droit, car elles sont source de valeurs économiques. Une fois encore, l'idée n'est pas nouvelle²³⁹⁴, mais elle a trouvé de considérables développements dans la doctrine ces dernières années. Ainsi, les choses peuvent se voir dotées de nouvelles utilités en fonction des évolutions techniques, économiques ou sociologiques. Une même chose pourra voir son statut évoluer et ses utilités se diviser. Tel est le cas avec les œuvres artistiques.

Même si cette analyse fait toujours l'objet de discussions doctrinales, l'existence d'une valeur semble être le point commun de tous les courants qui s'affrontent sur la notion de bien ; elle permet de dépasser le clivage produit par la définition classique de la propriété entre matériel et immatériel²³⁹⁵, entre bien corporel et bien incorporel²³⁹⁶. C'est donc une qualité de la chose qui fait désormais le bien, et non plus seulement la chose elle-même²³⁹⁷. Cette qualité constitue en quelque sorte « l'objet attendu de la réalisation du droit [qui] n'est d'ailleurs lui-même qu'une chose (de l'argent par exemple), mais seulement en puissance, potentiellement. Ce produit sera réellement une chose lorsque le droit sera réalisé par son titulaire. En attendant sa réalisation, un droit ne figure dans le patrimoine qu'en tant que valeur représentant le produit attendu de ce droit »²³⁹⁸. En soi, l'idée n'était pas inconnue de la conception classique du droit de propriété. La doctrine considérait en effet que le propriétaire a droit autant aux services présents qu'aux services futurs, ou potentiels, de la chose ; il peut céder le bénéfice de ces derniers pour en tirer immédiatement la valeur économique, ce qui rappelle la cession du droit d'exploitation en matière de propriété

²³⁹³ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 53 ;

²³⁹⁴ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 17 (« Qu'est-ce que s'emparer de la matière, nous le demandons au plus simple bon sens, sinon mettre par un acte de sa liberté et de sa puissance, cette matière à son usage, faire apparaître en elle, à ses dépens, une utilité qu'elle n'avait pas ? Et qu'est-ce que se servir de la matière, sinon retirer d'elle, à son profit, cette utilité qu'on lui avait donnée, et s'en dessaisir en en disposant ? ») ;

²³⁹⁵ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 9 ;

²³⁹⁶ BERGEL J.-L., « Une "approche" économique de la propriété en droit privé », *RRJ – Cahiers de méthodologie juridique*, n° 22, 2008, p. 2504 ;

²³⁹⁷ BATIFFOL H., *op. cit.*, p. 13 (« la notion de bien paraît se dissoudre : ce n'est plus la chose corporelle dont le propriétaire est maître, elle se ramène à des prérogatives déterminées reliées par une idée. ») ; GRZEGORCZYK C., *op. cit.*, p. 265 (« L'appropriation n'est pas un critère suffisant pour la définition du bien juridique, il faut que la chose en question ait une certaine valeur pour qu'elle intéresse le droit. ») ; MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 467 ; MIGNOT M., *op. cit.*, p. 1807 ; PARAIN-VIAL J., *op. cit.*, p. 185 (« Le droit n'aurait plus à partager des choses, mais à ordonner voir hiérarchiser des fins. ») ;

²³⁹⁸ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 604 ; voir également : BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 162-164 (évoquant le « résultat utilitaire des droits ») ;

littéraire et artistique²³⁹⁹. La deuxième catégorie de services s'est ainsi autonomisée pour constituer des biens à part entière. Cet objet, qui consiste le plus souvent en une action, est lui-même porteur d'une valeur économique. Il s'agit donc d'une utilité propre à être exploitée dans le commerce juridique. Cette utilité se rattache elle-même à une chose corporelle « dans le monde physique », mais elle s'en distingue dans le monde juridique. D'une certaine façon, le bien ne correspond plus qu'à la propriété économique des choses, non à leur emprise matérielle. Le critère économique est d'une importance fondamentale, sans quoi cette nouvelle acception des biens se confondrait avec tout droit subjectif²⁴⁰⁰.

L'idée de généraliser la notion de bien est d'ailleurs ancienne, et certaines expressions attestent de cette acception large. Ainsi en est-il, comme nous l'avons vu, des « biens de la personnalité » ou « biens innés », qui ne sont que les droits de la personnalité²⁴⁰¹. Le bien couvrirait également des valeurs purement morales, tout en étant patrimonialisées. Certains auteurs proposent ainsi de distinguer au sein des biens entre ceux qui intègrent le commerce juridique et ceux qui en sont exclus²⁴⁰², ce qui revient à concilier leurs caractères patrimonial et inaliénable²⁴⁰³. Il existerait ainsi des « degrés possibles de patrimonialité »²⁴⁰⁴, idée que l'on rapprochera de la catégorie des droits patrimoniaux à caractère personnel. Il n'est pas certain que cette généralisation soit satisfaisante, au risque de « diluer » la notion de bien. C'est là un autre débat, fort ancien d'ailleurs²⁴⁰⁵, que celui qui nous préoccupe, les biens de la personnalité pouvant faire figure d'« hérésie juridique »²⁴⁰⁶. Nous en retiendrons un élément essentiel : celui consistant à intégrer des éléments de la personnalité dans la notion de bien. Nous verrons que le caractère patrimonial de ces derniers n'est pas à exclure de principe, dès lors qu'ils sont porteurs d'une valeur économique. Il en sera particulièrement ainsi du droit moral de l'auteur.

540 - Les multiples utilités des choses - Il est donc essentiel de circonscrire le bien à tout ce qui peut faire l'objet d'une évaluation pécuniaire. Il s'agit donc d'une utilité des choses, mais dont le produit se monnaie et constitue la source d'un enrichissement pour le propriétaire.

Par voie de conséquence, la conception subjectiviste du bien ouvre de nouvelles perspectives. Une même chose pouvant faire l'objet de plusieurs utilités, chacune constitutive

²³⁹⁹ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, pp. 455-456 ;

²⁴⁰⁰ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 164-165 ; faisant cette assimilation : ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 129 ;

²⁴⁰¹ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 166 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 277 ;

²⁴⁰² ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 65-82 ; ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, pp. 462-463 ;

²⁴⁰³ REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, p. 279 ; contra. : ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 129 p. 138 (pour qui les cas d'intransmissibilité et d'inaliénabilité sont des anomalies, les droits de la personnalité ne pouvant, dès lors, constituer des droits subjectifs) ;

²⁴⁰⁴ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 208 ;

²⁴⁰⁵ Voir sur cette question : XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 212-223 ;

²⁴⁰⁶ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 207 ;

d'une valeur, il est permis d'admettre que ces utilités pourront faire l'objet de droits revenant à des titulaires différents²⁴⁰⁷. Un nombre infini de qualités pourrait donc faire l'objet de biens, leur valeur même étant intuitivement déduite par la pratique²⁴⁰⁸. L'analyse économique du droit peut ici jouer un rôle primordial pour déterminer les nouvelles utilités économiques des choses²⁴⁰⁹, comme cela est le cas pour l'exposition (*cf. supra.*). Il résulte de ces évolutions que le bien s'est dématérialisé, la valeur seule faisant l'objet d'un droit, indépendamment de son attache à une chose corporelle. Cette dématérialisation avait été annoncée par Savatier, pour qui la valeur constitue « *le bien patrimonial le plus pleinement incorporel* »²⁴¹⁰. Elle est particulièrement utile pour qualifier de biens les droits de propriété intellectuelle²⁴¹¹. La superposition de la valeur et du bien est souvent l'affaire des spécialistes de ce domaine²⁴¹².

Cette conception se détache naturellement de la corporalité, puisque c'est l'existence d'une valeur économique qui forge le bien. Mais le recours au corporel ne peut être entièrement exclu ; en effet, cette valeur consiste en l'utilité d'une chose corporelle. Cette utilité peut elle-même procéder d'actes purement matériels. Ainsi en irait-il de l'exposition publique, valeur économique distincte de l'œuvre graphique ou plastique.

B. L'EXPOSITION, UTILITÉ ÉCONOMIQUE DE L'ŒUVRE CONSTITUTIVE D'UN BIEN

541 - Les développements que nous avons consacrés à l'analyse économique du droit d'auteur dans notre première partie ont éclairé sur le fondement du droit d'exposition.

C'est bien parce que celle-ci est devenue un objet économique qu'elle devait devenir un bien sur le plan juridique. Elle a en effet intégré le commerce juridique à part entière, en se détachant du seul commerce des œuvres, prises dans leur corporalité. Un véritable « marché » de l'exposition a fait son apparition, de même que de nouveaux professionnels chargés de son exploitation. Elle est donc devenue productrice de richesse pécuniaire. Dès lors, l'exposition apparaît bien comme une utilité de l'œuvre, mais elle est dotée d'une valeur économique

²⁴⁰⁷ BATIFFOL H., *op. cit.*, p. 15 (« L'identité du bien [corporel, nldr] et du droit n'était pas tenable après la dégradation des biens en objets – occasions – de prérogatives déterminées. Déjà le Code civil connaissait "les démembrements de la propriété" [...]. Donc sur une même chose, des prérogatives diverses peuvent être distinctes et attribuées à différents titulaires. ») ; MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, pp. 467-468 ;

²⁴⁰⁸ GRZEGORCZYK C., *op. cit.*, p. 265 (elle est déduite par le biais d'un « moyen intellectuel ou affectif spécifique, par une méthode propre de l'observation du monde axiologique – qu'on appelle souvent "intuition" ») ;

²⁴⁰⁹ BERGEL J.-L., « Une "approche" économique de la propriété en droit privé », *op. cit.*, p. 2501 ;

²⁴¹⁰ SAVATIER R., *Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 3^{ème} série – Approfondissement d'un droit renouvelé*, *op. cit.*, pp. 166-195 ; voir également : MIGNOT M., *op. cit.*, pp. 1815-1820 (relativisant néanmoins la portée de cette distinction ; voir spéc. : 1819-1820) ;

²⁴¹¹ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 168-169 ; MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, pp. 474-475 ;

²⁴¹² MOUSSERON J.-M., « Valeurs, biens, droits », in *Mélanges en hommage à André Breton et Fernand Derrida*, Dalloz, Paris, 1991, p. 277 ; voir également : MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 468 (« La difficulté grandit lorsque cet objet économique est susceptible d'une utilité ou d'une valeur pour plusieurs personnes : son propriétaire ou son créateur, et son détenteur ou son exploitant. ») ;

propre, distincte de celle-ci. Son assiette en est radicalement différente, de même que son actionnement. Ainsi, d'une même catégorie de choses préexistante, celle des œuvres artistiques, une nouvelle utilité est apparue, justifiant l'érection d'un nouveau droit subjectif, qui est le droit d'exposition. Notre analyse historique a permis de démontrer comment cette utilité s'est « détachée » de la propriété dite corporelle de droit commun, pour rejoindre la grande famille des propriétés incorporelles. L'œuvre reste un bien corporel, objet d'un droit de propriété ; mais il en est de même pour ses utilités, lesquelles constituent autant de biens incorporels distincts de celle-ci.

Comme on l'a vu, la distinction serait elle-même consacrée par le Code de la propriété intellectuelle, à travers la distinction du droit de propriété incorporelle (les utilités de l'œuvre) et du droit de propriété de l'objet matériel (la substance de l'œuvre). Ainsi devrait-on réinterpréter ces expressions, qui s'avèrent inadaptées pour la conception classique du droit de propriété. Certes, cette distinction mérite encore des précisions, tenant notamment aux limites de chacun de ces droits, sachant que l'œuvre, en tant qu'objet, peut elle-même participer de certaines utilités incorporelles. Cela est d'autant nécessaire qu'il semble que l'auteur puisse lui-même faire varier les limites de ces utilités, ce qui remet en question le caractère étanche de la distinction précitée en matière d'œuvres artistiques. Néanmoins, l'existence d'utilités distinctes prouve que le droit d'auteur, et spécialement le droit d'exposition, n'a pas pour objet exclusif une œuvre de l'esprit, quelle que soit la forme qu'elle revêt. Nous aurions ainsi tendance à préciser l'affirmation du Professeur Revet, selon lequel « *le support, s'il permet à l'œuvre d'exister, ne l'absorbe pas pour autant* »²⁴¹³. L'affirmation a du vrai, mais elle reste marquée par la conception traditionnelle distinguant l'œuvre immatérielle et le support matériel. Il nous paraît plus exact d'énoncer que « le support, s'il permet *aux utilités* de l'œuvre d'exister, ne *les* absorbe pas pour autant ».

C'est donc davantage « la jouissance de l'œuvre » que l'œuvre elle-même qui constitue une valeur appropriable²⁴¹⁴. « *L'homme ne crée point une parcelle de matière, mais seulement de l'utilité, et l'utilité est immatérielle* »²⁴¹⁵. La matière en laquelle l'œuvre est incorporée préexiste à celle-ci ; elle est seulement spécifiée, mais demeure, en tant que telle, une chose corporelle. Simplement, la spécification aura fait naître une nouvelle utilité à la matière, dont l'auteur peut disposer à sa guise. Cette utilité n'est que la communication publique de l'œuvre.

542 - Le retour au « droit de clientèle » - C'est cette utilité que l'on retrouve à travers toutes les matérialisations de l'œuvre créée par l'auteur. Elle est dépendante d'un objet matériel, mais celui-ci est également l'objet d'un autre droit, celui de l'acquéreur. Le droit d'auteur est donc indépendant de la nature de la chose qui assure la communication de l'œuvre. Son

²⁴¹³ REVET T., *op. cit.*, p. 535 ;

²⁴¹⁴ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 209 ;

²⁴¹⁵ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 234 ;

caractère immatériel, que l'on vient de retrouver à travers la citation précitée, s'explique par ce détachement « physique » de la valeur économique²⁴¹⁶.

Le sens que nous adoptons ici est proche de celui que défendaient Roubier et Kohler sous les vocables de « droits de clientèle » et « droits sur des biens immatériels ». Il était déjà défendu auparavant par Laboulaye, qui estimait que le droit d'auteur n'avait pour objet que l'exploitation économique exclusive de l'œuvre, non l'œuvre elle-même²⁴¹⁷. De surcroît, sa conception partait du principe de l'exploitation exclusive d'un objet corporel matérialisant l'œuvre. La valeur que représente la communication publique de l'œuvre est en soi constitutive d'un bien incorporel, que l'auteur peut « diviser » et céder, en fonction du mode de communication qu'il souhaite exercer. La distinction entre droit de représentation et droit de reproduction puis celle des différents modes de représentation retrouvent ainsi leur intérêt. Mais ces utilités de l'œuvre ne peuvent être valorisées que si elles font l'objet de droits subjectifs²⁴¹⁸. C'est pourquoi la simple érection de l'exposition en valeur économique ne suffit pas pour éclaircir la distinction des droits. Cela explique que la valeur ne puisse être correctement employée que par l'intermédiaire d'un droit, qui participe lui aussi de la constitution d'un bien incorporel. Il importe également de cerner la nature du droit qui permettra d'intégrer cette valeur dans le commerce juridique.

Le caractère « incorporel » de ce bien sera ainsi conforme à la définition classique, celle d'un droit approprié par un individu.

§ 2. LE DROIT D'EXPOSITION, UN BIEN DE L'AUTEUR

543 - Le droit comme valeur - La valeur d'exposition de l'œuvre pourrait elle-même faire l'objet d'un droit de propriété au profit de l'auteur. Cette conception impliquerait alors d'assimiler le droit d'exposition à un droit de propriété « sur » l'exposition de l'œuvre.

Or nous avons vu comment cette vision se révélerait finalement impropre pour décrire le contenu des prérogatives de l'auteur, à moins bien sûr de réviser celles-ci. Il n'empêche que la présence d'un tiers pouvant jouir de l'exposition de l'œuvre, à commencer par le propriétaire de l'objet matériel, enlève au droit de l'auteur au moins son caractère exclusif, si ce n'est son caractère absolu, eu égard à la nécessité de préserver ce droit. Finalement, il semble plus raisonnable de considérer le droit d'exposition comme un droit réel sur un mode de communication de l'œuvre. C'est certainement là la véritable signification du droit

²⁴¹⁶ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 286 (maintenant toutefois une analyse en termes de séparation de l'œuvre de l'esprit et du support matériel, pour considérer celle-là comme une « valeur économique » autonome et distincte de celui-ci) ;

²⁴¹⁷ LABOULAYE E., *Étude sur la propriété littéraire en France et en Angleterre*, *op. cit.*, p. XXXIV ;

²⁴¹⁸ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 163 (« si le profit se distingue ainsi de sa source, c'est uniquement parce qu'un droit existe qui permet de retirer une utilité de l'objet qui en est la matière. C'est pourquoi il est possible de renverser la perspective et de mettre davantage l'accent sur le droit lui-même. ») ;

d'auteur. Sa fonction est d'exploiter les utilités de choses corporelles nécessaires à la « propagation » de l'œuvre²⁴¹⁹.

En tant que tel, le droit d'exposition est un droit sur l'exposition de l'œuvre qui peut être évalué pécuniairement ; il s'agit donc d'un bien intégrant le patrimoine de l'auteur (C). Cela découle de la nature même du droit d'auteur, dont il n'est qu'une expression (B). C'est là faire application d'une conception des biens qui paraît plus adaptée à la réalité (A).

A. LES ÉLÉMENTS D'ACTIFS DU PATRIMOINE CONSTITUTIFS DES BIENS D'UNE PERSONNE

« La notion de patrimoine évolue dans le domaine de l'avoir non dans celui de l'être. Il est ce qu'ont les personnes et non ce qu'elles sont »²⁴²⁰.

544 - Le droit patrimonial comme bien - La nouvelle conception des biens dépasse la simple réservation d'une valeur économique. Plus que cela, c'est de la réservation d'un droit dont il est question. L'utilité économique ne peut en effet être tirée des choses que grâce à l'exercice d'un droit subjectif, dont elle n'est que le résultat. Ce droit subjectif se réduit lui-même à sa plus simple expression : le droit de faire ou de ne pas faire une action déterminée²⁴²¹.

Le caractère pécuniaire de cet exercice n'est que surabondant dans la pratique, bien que déterminant en théorie. C'est en effet ce caractère qui confère à un droit sa qualité de droit patrimonial. Cela n'est cependant pas encore suffisant. En effet, si le bien revêt un caractère patrimonial, il ne peut cependant consister qu'en un actif du patrimoine²⁴²². C'est ce qui distingue le bien de l'obligation, qui aurait également un caractère patrimonial. Cela est conforme à l'acception commune du terme « bien », qui fait référence au bonheur, à une valeur « positive » de l'individu. L'ensemble des biens, formant le patrimoine, constitue les richesses d'une personne²⁴²³. Pour certains auteurs, le patrimoine n'inclurait que les éléments d'actif, autrement dit les biens, car ce sont les seuls éléments du patrimoine représentant une valeur positive pour leur titulaire. Le Code civil n'en disposerait pas autrement, distinguant notamment les obligations de l'individu et la garantie que lui procure son patrimoine pour s'engager²⁴²⁴. Le bien ne se définit donc plus par référence exclusive au droit de propriété ou

²⁴¹⁹ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 56 (« Cette propagation n'a lieu pourtant qu'autant que quelqu'un la fait ; et par conséquent elle dépend de la volonté et des actes de ceux qui sont en mesure de la faire. Elle n'a lieu, aussi, que par l'intermédiaire d'objets qui sont matériels et bornés ; et par conséquent de l'existence et de l'emploi de ces objets. ») ;

²⁴²⁰ SERIAUX A., « La notion juridique de patrimoine », *op. cit.*, p. 804 ;

²⁴²¹ ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 129 ;

²⁴²² BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 165-168 ;

²⁴²³ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 172-175 ;

²⁴²⁴ SERIAUX A., « La notion juridique de patrimoine », *op. cit.*, pp. 802-803 (« Au lieu d'établir une corrélation fictive entre un actif et un passif et d'en conclure que c'est là ce qu'il faut entendre par

aux choses corporelles. De même, si la valeur économique constitue le critère exclusif de qualification d'un bien, elle ne peut être que la valeur d'un droit subjectif, et non de la simple utilité d'une chose. Une fois encore, il faut séparer ce qui relève du monde juridique, d'une part, et ce qui relève du monde des hommes et des choses d'autre part.

Les droits subjectifs et situations juridiques déterminent les rapports entre ces derniers, mais ils ne peuvent leur être assimilés. La personne qui dispose de l'utilité d'une chose est titulaire d'un droit dont l'objet est cette utilité. Seule cette dimension intéresse le juriste. C'est pourquoi la notion de bien ne peut être conçue en-dehors de celle de droit subjectif susceptible d'une évaluation pécuniaire. Cependant, si le droit de propriété n'est plus l'élément décisif de la notion de bien, il n'en resterait pas moins un droit patrimonial au regard de cette conception²⁴²⁵. Il y a là un certain nombre de précisions à apporter. Enfin, il faut rappeler que la distinction de la valeur économique et de la chose est également valable à l'égard des droits. Ainsi l'utilité qui fait l'objet d'un droit patrimonial se distingue-t-elle de la chose qui en est le support²⁴²⁶. Le droit en question peut donc être exercé ou cédé indépendamment de cette chose. C'est là l'expression même du bien au sens moderne, qui correspond à la notion de valeur, comme l'affirmait Savatier. La réservation de la chose n'est en effet plus nécessaire ; seules ses utilités peuvent être réservées à titre exclusif.

Cette conception semble, au moins pour partie, avoir été reprise dans l'avant projet de réforme du droit des biens proposé par l'association Henri Capitant. Ainsi, l'article 520 du projet range parmi les biens les « droits réels et personnels » (mais pas seulement). Ce choix « déverrouille » l'interprétation classique qui ne connaissait que des choses et des biens « corporels »²⁴²⁷. Un certain nombre de conséquences devrait pouvoir être tiré de cette conception.

B. LE DROIT D'AUTEUR, DROIT PATRIMONIAL SUR LA COMMUNICATION DE L'ŒUVRE

545 - Le droit d'auteur comme bien incorporel - Le droit d'auteur est un droit sur la communication publique de l'œuvre. Ce droit est consacré par la loi, qui en détermine le contenu et la portée.

Le droit de propriété incorporelle ne s'exprime dès lors pas entre l'auteur et l'œuvre, à proprement parler, mais entre l'auteur et ce droit de communication publique de l'œuvre. Ainsi les caractères d'absolutisme et d'exclusivité ne valent pas pour ce droit en lui-même

patrimoine, n'est-il pas à la fois plus simple et plus exact de soutenir que le patrimoine est constitué par l'ensemble des biens qui appartiennent à une personne et que c'est avec ces biens que cette personne réglera les dettes qu'elle a pu contracter envers autrui ? ») ;

²⁴²⁵ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 169 ;

²⁴²⁶ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 202 (« La chose n'apparaît alors plus que comme un accessoire de la valeur, d'une certaine manière le support de celle-ci, qui constitue le véritable objet de propriété et par conséquent le bien. ») ;

²⁴²⁷ ZÉNATI-CASTAING F., « La proposition de refonte du livre II du Code Civil – Étude critique », *RTD-Civ.*, 2009, p. 219 ;

mais seulement pour la jouissance et la disposition de ce droit. C'est ce qui explique que la propriété littéraire et artistique soit systématiquement incorporelle, quelle que soit la nature de l'objet²⁴²⁸. Par là-même, ce droit accède, *a priori*, à la nature de bien incorporel²⁴²⁹. Il paraît en effet plus juste de considérer que c'est le rapport de droit instauré entre l'auteur et l'œuvre qui constitue un bien. Ce monopole d'exploitation est en soi une valeur économique. Dans son expression fondamentale, le droit d'auteur n'est que le droit de communiquer ou de ne pas communiquer une œuvre de l'esprit, par quelque procédé que ce soit. L'exercice ou la cession de ce droit peut se faire moyennant paiement, ce qui confirme son caractère évaluable en argent.

Un autre enseignement peut être tiré de cette qualification. Puisque la catégorie des meubles par détermination de la loi ne comprend que des droits, c'est bien le droit d'auteur, et non l'œuvre, qui revêt cette qualification²⁴³⁰. Le droit d'auteur est conçu comme la réservation d'une valeur économique au profit du créateur de l'œuvre. Mais cette valeur ne prend elle-même forme que si elle fait l'objet d'un droit propre à en assurer l'utilité. « *L'intervention juridique n'est pas justifiée par la valeur économique de l'objet du droit d'auteur mais inversement, c'est l'intervention juridique qui donne à l'objet du droit une valeur économique potentielle. Or, cette valeur juridique n'est apparue nécessaire que dans la mesure où la volonté a été clairement affirmée de soutenir l'effort de création de l'auteur par l'attribution de prérogatives morales et patrimoniales* »²⁴³¹. Ces prérogatives patrimoniales, qui forment un droit réel, ne constituent pas en elles-mêmes un droit de propriété, mais un bien incorporel objet d'un droit de propriété.

Cette vision rappelle encore les conceptions de Roubier et Kohler. La notion de droit de clientèle a ainsi pu être un antécédent remarquable de la nouvelle conception des biens, fondée sur la valeur économique des droits²⁴³². Certains auteurs considèrent logiquement que cette conception permet d'y recevoir les droits intellectuels, « affranchis » du carcan du droit de propriété²⁴³³. L'idée paraît d'autant plus logique que les partisans mêmes des droits intellectuels peinaient à dépasser le paradigme du droit de propriété, en persistant à qualifier les caractères d'absolutisme et d'exclusivité comme propres au droit d'auteur. Finalement, leur conception consistait à affirmer l'existence d'un droit de propriété sur une valeur économique²⁴³⁴, ce qui les rapprochait déjà de l'acception moderne des biens. Il ne manquait

²⁴²⁸ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 347 ;

²⁴²⁹ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 210 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 75 ;

²⁴³⁰ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, 13^{ème} éd., *op. cit.*, p. 30 (visant, sous le vocable des « propriétés incorporelles », « le droit de propriété littéraire et artistique du créateur sur son œuvre ») ;

²⁴³¹ BERGÉ J.-S., *La protection internationale et communautaire du droit d'auteur : essai d'une analyse conflictuelle*, LGDJ, Paris, 1996, p. 81 ;

²⁴³² CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 204 ;

²⁴³³ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 168-169 ;

²⁴³⁴ Outre les auteurs cités supra., voir également : AUBRY C. et RAU C., *op. cit.*, p. 233 (« On qualifie de propriété littéraire, artistique et industrielle le droit exclusif des auteurs, artistes et inventeurs, sur la valeur pécuniaire de leurs compositions, œuvres d'art ou inventions, valeur qui se détermine par les profits

que la « formalisation » juridique de cette valeur, qui ne peut procéder que d'un droit subjectif.

Le droit d'exposition constitue une telle formalisation, s'agissant de l'une des utilités des œuvres graphiques et plastiques.

C. LE DROIT D'EXPOSITION, DROIT SUR L'EXPOSITION DE L'ŒUVRE ET ÉLÉMENT D'ACTIF DU PATRIMOINE DE L'AUTEUR

« La présence du droit de propriété et de son modèle suggère, alors, que ce droit puisse, à son tour, constituer un modèle, celui de la réservation juridique »²⁴³⁵.

546 - Le droit d'exposition comme bien incorporel - La propriété incorporelle, visée par le Code de la propriété intellectuelle, assure la réservation juridique des utilités de l'œuvre à l'auteur. Le droit d'exposition n'est que le moyen d'actionner l'une de ces utilités, et c'est pourquoi il ne peut être qu'objet d'un droit de propriété. Il y a lieu de préciser ce que nous entendons par ces termes.

La conclusion que nous venons d'énoncer était déjà apparue à plusieurs reprises, ne serait-ce que parce que la notion d'« incorporel » est elle-même indissociable de celle de « droit ». C'est ce qui explique que les caractères du droit de propriété soient applicables au droit d'auteur, non parce qu'il en constitue l'expression, mais parce qu'il en est l'objet. Il en va ainsi du droit d'exposition. La qualification du droit d'exposition en droit patrimonial se comprend également au regard des éléments constitutifs de ce dernier, tels qu'ils découlent des dispositions du Code de la propriété intellectuelle. Le droit d'exposition est donc un bien de l'auteur, si l'on suit cette conception. Le droit d'autoriser ou d'interdire l'exposition d'une œuvre graphique ou plastique porte sur une utilité de celle-ci. Cette utilité constitue une valeur au sens économique du terme, puisque son propriétaire peut en tirer profit par de multiples moyens. L'exercice du droit d'exposition, dont la plus simple expression est le fait d'exposer ou de ne pas exposer une œuvre graphique ou plastique, est évaluable en argent. Nous renvoyons encore à l'analyse économique qui a été effectuée auparavant dans cette étude. Le développement de nouvelles conditions de diffusion des œuvres graphiques et plastiques a érigé l'exposition au rang de chose juridique. C'est par l'observation de la réalité qu'elle est apparue comme telle, et que vint la nécessité de la qualifier juridiquement. L'exposition constituant une valeur économique, sa qualification ne pouvait que prendre la forme d'un droit subjectif.

547 - Le droit d'exposition comme élément du droit d'auteur - L'essence même du droit de propriété, qui assure une emprise sur les utilités d'une chose, est de s'adapter aux évolutions de celles-ci, modifiant par là-même la portée de la jouissance qu'il procure au

commerciaux ou industriels qu'on peut retirer de la publication, de la reproduction ou de la mise en application de ces créations ou découvertes. ») ;

²⁴³⁵ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 281 ;

propriétaire²⁴³⁶. La notion de bien tire une grande partie de sa signification de son potentiel économique²⁴³⁷. Elle est fondamentale en matière de propriété intellectuelle²⁴³⁸, ce potentiel s'exprimant à travers le public qui accède à l'œuvre, et qui représente lui-même, au sens économique du terme, une clientèle²⁴³⁹.

L'existence d'une valeur et d'un commerce de l'exposition fait nécessairement du droit d'exposition un bien, au sens que nous avons évoqué précédemment²⁴⁴⁰. Cette nouvelle valeur peut elle-même être décrite au regard du tryptique caractérisant la valeur d'un bien. Le droit d'exposition procure bien à l'auteur une valeur d'usage, dont la plus simple expression est le fait d'autoriser ou d'interdire l'exposition de son œuvre, et d'en tirer profit. Il dispose également d'une valeur d'échange, puisque ce droit peut être cédé en tout ou en partie à titre onéreux. Enfin, comme tout droit d'auteur, il peut faire l'objet de sûretés, tel le nantissement, que l'on ne doit pas confondre avec le gage de l'objet matériel²⁴⁴¹.

Le droit d'exposition constitue donc un nouveau bien, mais cela ne suffit pas encore pour le qualifier. Comme nous l'avons vu, le rapport de droit dont tout bien est constitutif suppose l'existence d'une personne qui en est titulaire (pour ne pas dire « propriétaire »). Il est donc nécessaire, pour être complet, de qualifier le bien en fonction de son appartenance. En soi, le fait de reconnaître le droit d'exposition comme tel ne nous renseigne nullement sur sa nature de droit d'auteur. Il pouvait ainsi être attaché ou confondu avec le droit de propriété de l'objet matériel, comme cela a longtemps été le cas. Il n'y aurait eu aucune difficulté à admettre qu'il s'agit là d'une utilité intrinsèque de la chose corporelle, comme le droit à l'image des biens (des choses corporelles, devrait-on dire) fut un temps reconnu au propriétaire d'une chose corporelle. La valeur économique de l'exposition était (relativement) ignorée des artistes, la nécessité d'une intervention juridique portant sa réservation ne s'étant pas faite sentir²⁴⁴². Or la valeur d'exposition des œuvres a été non seulement reconnue, mais elle est de surcroît devenue autonome. Elle s'est détachée de la chose en laquelle les œuvres s'incorporent. Ce détachement s'explique par le fondement même du droit d'auteur, entendu comme le travail « intellectuel », la création d'une chose nouvelle²⁴⁴³, qui donne droit à

²⁴³⁶ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, pp. 139-142 (« Un nouveau mode d'exploitation du fruit du travail se révèle, le droit de propriété était le droit au fruit du travail. [...] il est aujourd'hui le droit à tous les modes d'exploitation du fruit du travail qui se révéleront par milliers et ne sont pas encore. ») ;

²⁴³⁷ MIGNOT M., *op. cit.*, pp. 1853-1857 ; MOUSSERON J.-M., *op. cit.*, p. 280 ;

²⁴³⁸ MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 474 ;

²⁴³⁹ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 204 ;

²⁴⁴⁰ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 30 (s'agissant des droits de propriété intellectuelle en général) ;

²⁴⁴¹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 700-702 (l'auteur « peut nantir l'œuvre incorporelle, i. e. le monopole d'exploitation et les droits pécuniaires y afférents. ») ;

²⁴⁴² MOUSSERON J.-M., *op. cit.*, pp. 279-280 (« Dans le passé, depuis bien longtemps sans doute, des créations immatérielles telles que les créations intellectuelles de l'art et de l'artisanat ont existé. Leurs maîtres du moment ont longtemps ignoré la possibilité d'obtenir une intervention à leur propos et c'est, bien souvent, par le secret des traditions réservées à certaines corporations que la "protection" de ces informations a été obtenue. » ; en substance, cette affirmation nous rappelle le fonctionnement du système académique, qui fut si longtemps le seul moyen de protection des droits des artistes) ;

²⁴⁴³ MOUSSERON J.-M., *op. cit.*, p. 283 ;

l'auteur sur toute communication de celle-ci. Et c'est pourquoi le droit d'exposition constitue un bien « en lui-même » ; il peut appartenir à un individu alors même que la chose qui en est l'objet appartiendrait à un autre individu. Il est une utilité au sens plein du terme, détaché de toute autre considération. Les conceptions doctrinales qui distinguent l'œuvre de l'esprit du support matériel parviennent au même résultat, sans autant de peine. Mais, comme nous ne cessons de le répéter, c'est là confondre le fondement « intellectuel » du droit avec son caractère « incorporel ».

Passé la qualification de bien, c'est justement de cette question qu'il faut maintenant traiter, le Code employant lui-même l'adjectif « incorporel » pour qualifier le droit d'auteur. Il faut donc cerner pourquoi le droit d'exposition constituerait un bien incorporel, tout en ayant pour objet une chose corporelle.

SECTION 2 - L'APPRÉHENSION DU BIEN INCORPOREL PAR LE DROIT DE PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

« Le mot propriété, dans son acception la plus générale, exprime le pouvoir souverain et absolu qui appartient à une personne sur un bien quelconque, corporel ou incorporel, et qui le lui rend propre »²⁴⁴⁴.

548 - La propriété, mécanisme fondamental du droit - Ainsi Demolombe admettait-il que le droit de propriété puisse s'étendre à d'autres objets que les seules choses corporelles. L'idée est en elle-même sous-tendue dans le Code civil, lequel vise la propriété des choses et des biens, sans exiger de ceux-ci un caractère corporel²⁴⁴⁵. Cela atteste de la valeur éminente de la propriété dans le droit positif.

La propriété peut être considérée plus généralement comme un mécanisme fondamental du droit, dont l'essence même tient à l'exclusivité qu'elle confère sur tout droit subjectif²⁴⁴⁶. Les caractères usuels de la propriété, tels que le droit romain les connaissait sous le vocable de « domaine », ont ainsi été « redécouverts » au niveau des droits subjectifs. Dabin définissait ceux-ci comme une relation d'« appartenance-maîtrise » entre le sujet et l'objet du droit, ce qui ne peut qu'évoquer la propriété²⁴⁴⁷. Sa place même et son omniprésence au sein du Code civil en attestent parfaitement²⁴⁴⁸. Plus qu'un droit, la propriété apparaît ainsi

²⁴⁴⁴ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, p. 460 ;

²⁴⁴⁵ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *RTD-Civ.*, 1993, p. 309 ;

²⁴⁴⁶ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 453 ;

²⁴⁴⁷ DABIN J., *Le droit subjectif, op. cit.*, pp. 80-105 (spéc. p. 85 : « les droits subjectifs impliquent tous, d'une certaine manière, propriété ») ; voir également : ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques, op. cit.*, p. 29 et p. 129 ;

²⁴⁴⁸ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, pp. 445-446 (« On retrouve chez les rédacteurs du code, comme chez les parlementaires qui en ont débattu, l'idée que l'ensemble du code est consacré à l'exercice de la propriété. ») ;

comme le rapport fondamental qui relie un individu à ses biens²⁴⁴⁹. Ceux-ci peuvent être constitués de choses corporelles comme de choses incorporelles, à savoir des droits, réels ou personnels²⁴⁵⁰. L'idée de « propriété des droits réels » permet de dépasser la conception classique, en plaçant l'une et les autres à des niveaux distincts²⁴⁵¹. Cette conception semble avoir été relativement suivie dans l'avant-projet de réforme du droit des biens²⁴⁵². L'article 534 du projet précise bien que la « *propriété est le droit exclusif et perpétuel d'user, de jouir et de disposer des choses et des droits* ». L'idée est confirmée par la définition des biens donnée par l'article 520, qui inclut les « *droits réels et personnels* ».

En matière de propriété littéraire et artistique, il apparaît certain que c'est le sens de l'expression « propriété incorporelle ». Comme l'affirmait Laboulaye en matière littéraire, « *ce que demande l'écrivain, ce n'est pas qu'on lui laisse dans les mains un manuscrit stérile, c'est que personne n'ait le droit de le reproduire sans sa permission. Ce qu'il veut protéger, ce n'est pas une chose, c'est un droit* »²⁴⁵³. L'idée avait également été défendue par Pataille, Vernet et Philippe, pour assurer à l'auteur la propriété du droit de reproduction (*cf. supra.*). Cette argumentation préfigurait elle aussi la notion de valeur²⁴⁵⁴, si essentielle à la conception moderne du bien. L'idée peut sans peine être étendue à la propriété artistique, où l'objet de la création pourra apparaître comme un bien de l'auteur, mais aussi le droit de la communiquer au public. Le droit d'exposition ne serait alors qu'un droit réel déterminé par la loi, ce qui confirme sa qualité de bien meuble incorporel. Les caractères exclusifs, absolus et personnels ne lui sont pas conférés en propre par le Code de la propriété intellectuelle ; ils ne sont que l'expression de ce rapport fondamental entre l'auteur et le droit, et dont le Code ne fait que tirer les conséquences.

Ce rapport reste le même par-delà la distinction des biens corporels et des biens incorporels, pour lesquels existe une simple différence de régime juridique²⁴⁵⁵. Le droit de propriété de l'objet matériel apparaît alors comme un autre bien, cédé par l'auteur. La solution

²⁴⁴⁹ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 605 ; XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 272-277 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 92 et p. 260 ;

²⁴⁵⁰ ZÉNATI F., « Sur la constitution de la propriété », *op. cit.*, p. 172, « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *ibid.*, « L'immatériel et les choses », *op. cit.*, p. 85 (« Le *dominium* n'est pas un droit, au sens romain de chose, comme l'a prouvé Villey, mais une puissance attachée à la personne s'exerçant sur toutes les formes de choses, incorporelles comme corporelles, *jura* comme *corpora*. Ces dernières ne sont pas des droits, contrairement aux choses incorporelles ; le système romain des biens repose sur une taxinomie réelle : un bien est un corps (*corpus*) ou un droit (*jus*), une chose matérielle ou un rapport juridique réifié, mais pas les deux à la fois. »), et « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 454 ;

²⁴⁵¹ GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 112-113 (« Tout droit réel "appartient" à son titulaire comme objet d'un droit de propriété qui lui en assure le bénéfice exclusif à l'égard de tous. ») ;

²⁴⁵² POLLAUD-DULIAN F., « Le patrimoine et les biens qui le composent », in PERINET-MARQUET H. (Dir.) *Propositions de l'Association Henri Capitant pour une réforme du droit des biens*, Litec, Paris, 2009, pp. 25-26 ; ZÉNATI-CASTAING F., « La proposition de refonte du livre II du Code Civil – Étude critique », *op. cit.*, p. 225 ;

²⁴⁵³ LABOULAYE E., *Etudes sur la propriété littéraire en France et en Angleterre*, *op. cit.*, p. XXXV ;

²⁴⁵⁴ PFISTER L., « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, p. 155 ;

²⁴⁵⁵ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 606 ;

ainsi proposée permettrait de résoudre les difficultés tenant à la nature corporelle de l'œuvre graphique et plastique. C'est là un des apports les plus essentiels du droit d'exposition à la théorie du droit d'auteur.

Il importe donc de distinguer les droits dont l'œuvre sera l'objet. La distinction est elle-même fournie par le Code de la propriété intellectuelle, mais son fondement et sa portée peuvent être revisités à l'aune de la nouvelle conception que nous proposons (§ 1). Celle-ci est corroborée par le principe de spécialité des cessions, autrement appelé principe « d'interprétation stricte », au sein duquel il faut inclure le droit de propriété de l'objet matériel (§ 2). Enfin, cela démontre que la propriété incorporelle de l'auteur est bien la propriété des droits sur l'œuvre qu'il conserve au-delà de son aliénation. Il en va ainsi du droit d'exposition (§ 3).

§ 1. LA DISTINCTION DES DROITS AYANT L'ŒUVRE POUR OBJET

« Admettre qu'il puisse exister des propriétés simultanées sur un même bien contrevient à la notion de propriété telle qu'elle ressort du Code civil »²⁴⁵⁶.

549 - La tendance à la « fragmentation » des droits sur une chose fut très vite perçue comme une atteinte au droit de propriété, puis comme un retour à la propriété coutumière de l'ancien régime²⁴⁵⁷. La notion même de bien incorporel, entendu comme tout droit sur la chose d'autrui, en atteste parfaitement. Cette problématique fondamentale est remise au goût du jour avec le droit d'exposition. La division des droits paraît pourtant nécessaire, pour ne pas dire logique. Elle a été mentionnée à différents niveaux de notre étude, les dispositions du Code de la propriété intellectuelle fournissant elles-mêmes un appui à cette conception. Le caractère corporel des œuvres graphiques et plastiques explique la nécessité de recourir à cette distinction. Nous examinerons donc comment se répartissent leurs différentes utilités, à travers la redéfinition du droit de propriété incorporelle et du droit de propriété de l'objet matériel (A). Le second procède en vérité du droit de propriété de l'auteur et voit ses contours délimités par le Code de la propriété intellectuelle. Il n'est cependant nullement exclu que l'auteur puisse faire varier son contenu et sa portée (B).

A. LA DISTINCTION DES DROITS DONT L'ŒUVRE EST L'OBJET : APPROPRIATION DE PLUSIEURS UTILITÉS

« La propriété coutumière utilise les mécanismes du dominium romain afin de donner la maîtrise à chaque bénéficiaire d'un aspect du bien, maîtrise à géométrie variable en quelque sorte ! »²⁴⁵⁸. Il en va ainsi pour les œuvres de l'esprit à l'époque contemporaine, et spécialement les œuvres graphiques et plastiques.

²⁴⁵⁶ MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 479 ; MORIN G., *op. cit.*, p. 15 ;

²⁴⁵⁷ MORIN G., *ibid.* ;

²⁴⁵⁸ MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 480 ;

550 - La distinction des droits a été évoquée à maintes reprises dans notre étude. Malgré les critiques dont elle a fait l'objet, elle apparaît pourtant dans la théorie classique à travers les prétendus démembrements du droit de propriété²⁴⁵⁹. C'est qu'elle se révèle en vérité nécessaire, sans pouvoir être décrite dans des cadres trop rigides.

Elle apparaît comme une solution de principe pour maintenir la dichotomie des deux droits de propriété sur l'œuvre. Il apparaît peu utile de se calquer sur le modèle de l'ancien régime, comme l'a tenté Pierre Recht (1), mais plutôt d'envisager plus librement cette distinction comme la conséquence même du droit de propriété (2). Cette distinction ne peut qu'être le fait de l'auteur, déclaré propriétaire originaire de l'œuvre (3).

1. La « propriété éminente » et la « propriété utile », première formalisation de la division des droits sur l'œuvre

551 - La distinction des utilités de l'œuvre - L'idée n'est pas nouvelle, mais elle retrouve une certaine vigueur avec l'irruption de « nouveaux biens »²⁴⁶⁰. En un sens, elle évoque le retour à la saisine, modèle de la propriété coutumière de l'ancien droit²⁴⁶¹. Ainsi l'auteur est-il maître de toutes les utilités de son œuvre, qu'il peut diviser et céder, le principe étant que tout ce qui n'est pas explicitement cédé lui est automatiquement réservé.

L'idée se comprend par rapport à la *summa divisio* des choses, considérée d'un point de vue philosophique : d'une part, la terre, créée par Dieu ; d'autre part, tout ce que l'Homme a fabriqué et qui se meut avec lui. « *La richesse de la terre n'appartient qu'au maître du Ciel et des éléments, qui en délègue la gestion au souverain ou au seigneur. Il en confie, à son tour, à des tenanciers l'exploitation et la récolte.* »²⁴⁶². Le même raisonnement pourrait être étendu aux œuvres de l'esprit, et spécialement aux œuvres graphiques et plastiques. Ainsi l'auteur est-il investi « gestionnaire » de cette chose, créée par lui, la création même ayant, comme nous l'avons vu, un caractère divin. Il peut ensuite en déléguer l'exploitation, ou plus simplement en concéder l'usage, l'étendue du pouvoir ainsi conféré au(x) bénéficiaire(s) relevant de son « propre » pouvoir.

²⁴⁵⁹ BERGEL J.-L., « Une "approche" économique de la propriété en droit privé », *op. cit.*, p. 2504 ; XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 98-99 (« Étonnant paradoxe d'une lutte acharnée contre la féodalité en tant qu'elle est identifiée au *domaine divisé*, de la recherche d'un critère ferme et certain qui permette de distinguer celui qui est utile de celui qui n'est que direct, et qui conduit tambour battant... à une théorie de la division du domaine ! ») et p. 104 ;

²⁴⁶⁰ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 220 ;

²⁴⁶¹ MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, pp. 468-469 (« Avant la Révolution, la culture juridique de la propriété foncière est fondée sur le système des propriétés simultanées [...]. Concrètement le même immeuble supporte une pluralité de propriétés différentes, portant chacune sur une utilité distincte du fonds. Chacun tire ainsi privativement profit d'un aspect particulier de l'immeuble. ») ; XIFARAS M., *op. cit.*, p. 430 (« Conviendrait-il de chercher l'esprit du droit d'auteur dans le passé du droit des biens, et plus exactement, en deçà des qualifications romaines, dans le droit coutumier de l'ancien droit français ? ») ;

²⁴⁶² DAGOGNET F., *op. cit.*, pp. 28-29 ;

552 - La distinction selon Pierre Recht - En matière de droit d'auteur, elle avait été défendue, sous une certaine forme, par Pierre Recht, dans son ouvrage consacré au droit d'auteur en tant que nouvelle forme de propriété.

Selon lui, la propriété littéraire et artistique est une propriété « stratifiée » et « divisible »²⁴⁶³. Elle se partage entre un domaine éminent et un domaine utile. Le domaine éminent correspond à la propriété « publique » de l'œuvre, l'idée étant que la destination de l'œuvre en fait un bien public par essence. Le domaine utile est le droit exclusif d'exploiter l'œuvre, d'en tirer des revenus pendant une durée donnée ; ce domaine bénéficie à l'auteur de son vivant, puis à ses héritiers pendant la durée légale *post mortem*. L'idée de Pierre Recht se fonde sur le constat (bien connu) selon lequel l'auteur n'est plus « physiquement » le seul propriétaire de l'œuvre une fois qu'il l'a publiée. En effet, elle a été transmise au public, et celui-ci se l'est appropriée, ne serait-ce que par la jouissance intellectuelle²⁴⁶⁴. En soi, cette conception théorique rappelle celle de Renouard²⁴⁶⁵, ce qui justifiait pour lui l'exclusion du droit de propriété²⁴⁶⁶.

Les mêmes reproches peuvent être adressés à la théorie de Pierre Recht, notamment le caractère trop abstrait de l'idée selon laquelle le « public » tout entier dispose d'un droit de propriété sur l'œuvre. Elle correspond à une conception plus philosophique que juridique et dispose du soutien de prestigieux auteurs²⁴⁶⁷. Mais elle ne peut servir de fondement à la division des droits de propriété sur l'œuvre. Ses virtualités légitiment de surcroît une présence étatique latente dans le giron du droit de propriété, le domaine éminent étant invocable par ce dernier au nom de l'intérêt général²⁴⁶⁸. On peut toutefois l'analyser sous un angle plus pragmatique. En effet, ce n'est pas le public qui dispose d'un tel droit sur l'œuvre, mais chaque personne qui le compose et qui possède un exemplaire de l'œuvre. Ainsi, la distinction des droits de propriétés sur l'œuvre correspond à l'appropriation de plusieurs de ses utilités. Celles-ci, appréhendées par un droit, forment des biens. Les exceptions au droit d'auteur permettent de délimiter ces utilités, et d'attribuer la part du propriétaire de l'objet matériel.

²⁴⁶³ RECHT P. *op. cit.*, pp. 234-256 ;

²⁴⁶⁴ RECHT P., *op. cit.*, p. 235 (« Le public qui a reçu l'œuvre a aussi un "droit moral", y compris le droit au respect; il peut désormais critiquer l'œuvre. ») ;

²⁴⁶⁵ RENOUARD A.-C., *op. cit.*, T. I, p. 435 (« Par la publication, l'auteur ne demeure plus seul avec sa pensée ; et son œuvre est entrée dans toutes les intelligences auxquelles il en a communiqué l'expression. ») ;

²⁴⁶⁶ Contrairement à Le Chapelier avant lui : Rapport Le Chapelier sur la loi des 13 et 19 janvier 1791 relative aux spectacles, *Le Moniteur universel*, samedi 15 janvier 1791, p. 56 (« Lorsqu'un auteur fait imprimer un ouvrage ou représenter une pièce, il les livre au public, qui s'en empare quand ils sont bons, qui les lit, qui les apprend, qui les répète, qui s'en pénètre et qui en fait sa propriété. ») ;

²⁴⁶⁷ Voir notamment : HUGO V. [Discours d'ouverture], *Congrès littéraire international de Paris*, Société des gens de lettres de France, Paris, 1878, p. 107 (« Le livre, comme livre, appartient à l'auteur, mais comme pensée, il appartient – le mot n'est pas trop vaste – au genre humain. Toutes les intelligences y ont droit. Si l'un des deux droits, le droit de l'écrivain et le droit de l'esprit humain, devait être sacrifié, ce serait le droit de l'écrivain, car l'intérêt public est notre préoccupation unique. ») ;

²⁴⁶⁸ ATIAS C., « Destin du droit de propriété », *op. cit.*, p. 14 (« C'est la théorie qui se saisit d'une vague idée de fonction sociale pour tenter de justifier toutes les ingérences étatiques et de donner une prétendue base technique aux restrictions de la propriété. ») ;

Celui-ci apparaît donc bien comme le titulaire d'un droit de propriété dont l'objet seul est délimité.

2. La liberté de distinction des droits sur l'œuvre

« *La figure de la communauté qu'offrent les saisines multiples est celle de la décomposition des divers usages possibles d'une même chose, alloués privativement à des personnes distinctes* »²⁴⁶⁹.

553 - Distinction contre division des droits - La distinction des droits de propriété apparaît lorsque les choses corporelles, auxquelles s'intègrent les œuvres artistiques, sont cédées ou vendues, qu'il s'agisse d'un support unique de création ou de multiples supports de commercialisation²⁴⁷⁰. C'est là que se distinguent le « droit de propriété incorporelle » et le « droit de propriété de l'objet matériel ».

La théorie qui distingue l'œuvre de l'esprit de son support matériel parvient sans peine à surmonter la controverse naissant de cette division, en attribuant un objet unique pour chaque droit de propriété. Nous savons qu'elle est erronée, car l'œuvre de l'esprit peut faire corps avec une chose corporelle. De plus, le droit d'auteur nécessite systématiquement l'usage de telles choses pour assurer la communication de l'œuvre. De même, la conception classique du droit de propriété se révèle incohérente à ce niveau. Cette classification reposait elle-même sur une confusion entre le droit de propriété et les autres droits réels. La distinction entre biens corporels et biens incorporels reposait entièrement sur cette confusion. Mais la divisibilité des utilités d'une chose n'a jamais été contestée, de même que leur appréhension par le droit de propriété. Ainsi le Marquis de Vareilles-Sommières, dans son célèbre article, affirmait que le droit de propriété est « *un droit collectif [...] qui comprend ou peut comprendre une foule de droits* »²⁴⁷¹. Certes cette foule de droits comprend les droits d'usage, de jouissance et de disposition, considérés comme des éléments constitutifs du droit de propriété. Mais ce tryptique ne peut être considéré de façon hermétique. Les utilités d'une chose forment un « bloc » que le propriétaire peut à loisir distinguer (et non diviser).

Cela lui permet d'attacher à chacune un droit subjectif, de nature patrimoniale, de l'exercer ou de le céder à titre gratuit ou onéreux. L'expression rappelle les dispositions mêmes du Code de la propriété intellectuelle. Mais nous pensons qu'il en va ainsi du droit de propriété en général. C'est peut-être là l'une des plus importantes influences du droit de propriété littéraire et artistique sur le droit commun des biens.

²⁴⁶⁹ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 455 ;

²⁴⁷⁰ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 373-374 (« Revêtant une forme sensible, accessible ipso jure à tous, l'auteur choisit de grever son œuvre des droits de jouissance du public. ») ;

²⁴⁷¹ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, p. 447 (« C'est tout un faisceau de droits, un faisceau changeant, le plus souvent très gros, parfois très mince, toujours conforme à sa définition, donc toujours entier : l'ensemble de tous les droits qu'il est naturellement possible à une personne d'avoir sur la chose, moins ceux qui sont suspendus par les lois positives ou par des conventions ») ;

554 - Distinction des biens - En admettant une division des droits réels sur l'œuvre, ces droits étant eux-mêmes, non des droits de propriété, mais des objets de propriété, la distinction entre biens corporels et biens incorporels ne pose plus aucune difficulté.

Ainsi, les différents droits sont-ils délimités dans leur contenu, sans que cela confère un pouvoir absolu et exclusif sur l'œuvre. Ce pouvoir n'existe que dans la disposition de ces droits²⁴⁷². C'est à ce niveau que l'on retrouve l'idée de saisines, l'ancien droit admettant parfaitement l'existence de saisines multiples sur une même chose corporelle en matière immobilière. Le raisonnement peut sans peine être étendu aux œuvres de l'esprit, et les caractères de la saisine se révéleront d'une grande modernité. « *On dira encore que la saisine opère une réservation privative des seuls usages de la chose, que son objet n'est pas la chose matérielle elle-même, ou encore que la réservation de jouissance opère la dématérialisation de la propriété, qui porte désormais sur des activités productives et non plus sur un corps physique certain* »²⁴⁷³. Ainsi retrouvons-nous ici des caractères aujourd'hui attribués au droit de propriété littéraire et artistique. Le droit d'auteur apparaît donc comme une saisine sur les utilités d'une chose, dont les effets sont à la fois de pouvoir multiplier celle-ci et d'en suivre les exemplaires.

Précisons néanmoins que le fait de la division des droits (ou saisines) sur l'œuvre est avant tout le fait de l'auteur lui-même.

3. La distinction par l'auteur des droits sur l'œuvre

555 - La confusion des droits au stade initial - Comme nous l'avons vu lors de l'étude de la théorie classique, l'artiste est originairement propriétaire de l'œuvre graphique ou plastique.

Dans cette situation, l'artiste serait titulaire des « deux » droits de propriété de l'œuvre, au sens de l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle²⁴⁷⁴. L'affirmation résume bien la plénitude d'action de l'auteur, et rappelle encore que la propriété corporelle de l'œuvre peut être insérée dans une branche de la propriété intellectuelle. Mais nous aurions tendance à corriger l'un de ses termes. Ainsi, les deux droits de propriété n'apparaissent pas « réunis » mais bien plutôt « confondus ». Comme nous le savons, la cession de l'objet corporel vaut en elle-même communication de l'œuvre, et le droit dont il est l'objet comporte également un mode de communication limité à un cercle ou un usage privé. C'est ce qui explique que l'œuvre soit aussi l'objet d'un droit de communication publique. Il n'y a donc pas à distinguer ces deux droits lorsque l'œuvre n'a pas encore fait l'objet d'une cession ou d'une reproduction. L'auteur dispose d'*un* droit de propriété sur toutes les utilités potentielles

²⁴⁷² MÉLÉDO-BRIAND D., *op. cit.*, p. 480 (s'agissant de la propriété coutumière, « Il n'y a pas de différence entre la maîtrise corporelle et la plus modeste jouissance d'utilité. Seule importe et diffère l'étendue concrète de cette jouissance, il n'y a pas de différence de nature. ») ;

²⁴⁷³ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 453 ;

²⁴⁷⁴ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 347 (« lorsque l'auteur de l'œuvre conserve entre ses mains (et pour lui) l'objet matériel qu'il a créé, se trouvent alors réunis sur sa tête [la propriété] de l'objet matériel et le droit d'auteur (qui lui permet, notamment, d'exposer cette œuvre sans la vendre, d'en autoriser la photographie et la reproduction, etc.) ») ;

de son œuvre. Celle-ci apparaît alors comme un bien corporel, y compris au sens classique. La division des droits n'apparaît que lorsque l'auteur décide de communiquer son œuvre sous quelque forme que ce soit et pour quelque personne que ce soit. Elle apparaît également lorsque l'auteur cède le droit sur une utilité particulière de l'œuvre. Il confère ainsi à d'autres que lui des droits réels sur son œuvre. C'est cette communication qui est l'objet même de son droit et qui constitue une caractéristique essentielle des nouveaux biens²⁴⁷⁵. Le raisonnement est simple.

556 - La distinction des droits en fonction de la communication de l'œuvre - Les utilités de l'œuvre forment un « bloc », que l'on peut résumer comme un droit de communication de l'œuvre²⁴⁷⁶.

Ce bloc peut lui-même être divisé au regard de la dichotomie des droits patrimoniaux en un droit de reproduction et un droit de représentation. Ces droits subjectifs sont de nature patrimoniale et constituent chacun une valeur économique. Ils peuvent encore se subdiviser en différents modes de reproduction ou de représentation. Chacun pourra faire l'objet d'un droit subjectif se réduisant à sa plus simple expression : le droit d'exposer ou de ne pas exposer ; le droit de reproduire ou de ne pas reproduire ; le droit de télédiffuser ou de ne pas télédiffuser ; le droit de vendre ou de ne pas vendre ; le droit d'user ou de ne pas user, etc. Enfin, ces mêmes droits peuvent encore être fractionnés par l'auteur, puisque le Code lui permet de délimiter leur cession en fonction du lieu, de la durée, du mode d'exploitation et de la destination.

Dans la pureté des principes, c'est là disposer à sa guise du bien incorporel que constitue le droit d'auteur²⁴⁷⁷. C'est donc sur ces droits, qui sont des biens incorporels, que l'auteur peut exercer des actes de jouissance et de disposition, par exemple en distinguant les utilités qu'ils peuvent produire. C'est ainsi que le droit d'exposition prend sa vraie signification, en tant que droit réel sur une utilité de l'œuvre graphique ou plastique. Lorsqu'il autorise une autre personne à exposer son œuvre, il lui transfère la propriété d'un bien incorporel, qui est le droit d'exposer cette œuvre dans les limites qu'il a lui-même fixées.

557 - Le droit de propriété de l'objet matériel - Il en va de même du droit dit de « propriété de l'objet matériel », qui n'est qu'un droit d'usage privé de l'œuvre, dont les limites, en l'absence de volonté expresse de l'auteur, sont fixées par le Code de la propriété intellectuelle²⁴⁷⁸. L'existence de ce droit suppose que l'auteur ait souhaité communiquer son œuvre par la cession d'un ou plusieurs exemplaires de celle-ci. Dans ce second cas, il s'agira de l'exercice du droit de reproduction. Il faut néanmoins se dégager de la conception classique

²⁴⁷⁵ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, pp. 218-219 ;

²⁴⁷⁶ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 42 (« Est une œuvre d'art une œuvre immatérielle présente dans un support matériel, le tout, réunion de plusieurs biens (corporel et incorporel) en un seul support, constituant un bien, lui-même objet de propriété. ») ; voir également : CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, 2^{ème} éd., p. 136 ;

²⁴⁷⁷ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 100 ;

²⁴⁷⁸ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 79 ;

de ce droit. Il n'est en effet qu'un droit de vendre en masse des exemplaires de l'œuvre. Ce droit, qui est un droit de l'auteur, est exercé dès la vente d'un seul exemplaire. Par conséquent, la vente du support de création d'une œuvre graphique ou plastique doit être considérée comme un acte de communication que seul l'auteur peut décider. C'est seulement à ce niveau qu'apparaît le droit de propriété de l'objet matériel, indépendamment de la fonction de celui-ci. Ce droit inclura nécessairement celui d'exposer l'œuvre, mais uniquement dans un cercle privé²⁴⁷⁹, conformément à l'exception dite du « cercle de famille ». Il ne s'agit donc que d'une jouissance personnelle de l'œuvre²⁴⁸⁰.

Les « propriétés simultanées », dont les œuvres font l'objet, ne perdent rien de leur caractère exclusif. Simplement, l'exclusivité s'étendra à certaines utilités de l'œuvre ; elle sera délimitée par la saisine exclusive qu'exerce un autre propriétaire sur d'autres de ses utilités²⁴⁸¹. Le « droit de propriété incorporelle » apparaît alors comme le principe visé par l'article L 111-3 du Code, là où le « droit de propriété de l'objet matériel » n'est qu'une exception, un droit sur la chose d'autrui. La logique de la conception classique se trouverait de cette façon entièrement inversée. Du moins, elle devrait être entendue beaucoup plus strictement ; ainsi, le droit de propriété de l'objet matériel, loin de constituer un bien corporel « absorbant » le droit de propriété, ne viserait que l'emprise sur la substance de l'œuvre.

La distinction de l'article précité ne viserait donc, au sens strict, que la substance et les utilités de l'œuvre, les secondes étant réservées à l'auteur. Ces deux ensembles lui appartiennent dès la conception de l'œuvre, mais sont voués à être distingués avec la communication de celle-ci. Ce postulat nécessite quelques éclaircissements, car il est susceptible de soulever d'importantes controverses quant à la portée des dispositions légales.

B. LE DROIT DE PROPRIÉTÉ DE L'OBJET MATÉRIEL COMME UTILITÉ DE L'ŒUVRE

558 - Substance ou utilité de l'œuvre ? - On objectera à notre conception que le Code ne déclare que le bénéficiaire du droit de propriété incorporelle du fait la création de l'œuvre. Cette expression n'aurait pas lieu d'être dans la conception que nous avons décrite. En effet, seul compterait le fait que l'auteur soit propriétaire originaire de l'œuvre, tant dans sa substance que dans ses utilités. Au sens strict, la propriété incorporelle serait même celle des tiers cessionnaires d'un droit sur une de ces utilités. Sauf à dénoncer une mauvaise formulation des dispositions du Code, un travail de réinterprétation est nécessaire.

²⁴⁷⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 291 (« L'œuvre s'exprime à travers la reproduction ou la représentation qui peut être faite, à partir du support matériel, dans lequel elle s'incorpore, mais qu'elle transcende. La propriété ordinaire ne permet pas son utilisation publique. ») ;

²⁴⁸⁰ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 347 (« L'acquéreur de l'objet n'a pas le droit d'en tirer un profit distinct de la jouissance personnelle qu'il en a (il n'est pas maître d'organiser une exposition publique ni d'autoriser la photographie de l'objet et de percevoir des droits de reproduction). Ayant seulement la jouissance personnelle de l'objet, il n'a, sur l'œuvre, aucun droit d'exploitation. ») ;

²⁴⁸¹ DAGOGNET F., *op. cit.*, p. 131 (« Nous n'assurons alors sur [les œuvres] qu'une maîtrise relative, puisqu'elle porte sur un produit élaboré par un autre qui s'est inscrit en elles, bien qu'il nous les ait cédées. ») ; XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 454-455 et p. 461 ;

Dans la continuité de la loi du 9 avril 1910, on comprend que le législateur de 1957 ait eu le souci de réaffirmer le principe de distinction entre le droit de l'auteur et le droit de propriété de l'objet matériel. C'était déjà se départir de la conception classique du droit de propriété. Pourquoi n'a-t-il pas également déclaré l'auteur propriétaire de l'objet matériel dès la création de l'œuvre ? Cette mention ne semblait peut-être pas nécessaire, tant ce principe semble évident. Dans la continuité des principes du droit romain, l'auteur d'une œuvre graphique et plastique est nécessairement propriétaire de l'objet créé. De plus, le seul souci du législateur était d'encadrer l'exercice d'un droit sur la communication publique de l'œuvre, une fois encore plus adapté aux œuvres allographiques. A trop valoriser l'incorporel, le législateur aurait oublié l'essentiel, à savoir la propriété originaire des exemplaires d'une œuvre de l'esprit.

On ne pourrait cependant opposer « frontalement » le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété de l'objet matériel, pour une raison très simple : le second de ces droits découle du premier. Il n'est accordé que par l'auteur et emporte en lui-même communication de l'œuvre. On ne peut donc pas le réduire à un droit sur la simple substance de l'œuvre. Par conséquent, ce droit ne peut être défini par référence au droit de propriété sans quelques précisions. Il intègre en fait la « masse » incorporelle des droits sur les utilités de l'œuvre, masse qui appartient par principe à l'auteur. Son autonomie n'apparaît que lorsque l'auteur décide de divulguer son œuvre en la communiquant à une ou plusieurs personnes. Que ce soit à un acquéreur unique ou à un public indéterminé, le transfert de ce droit est nécessaire pour assurer la communication, plus précisément l'exposition. Comme nous l'avons déjà vu, ce droit n'est une propriété que de façon résiduelle, au sens que son titulaire ne pourra effectuer sur l'œuvre que ce qui n'est pas réservé à l'auteur. Le droit du propriétaire de l'objet se voit donc réduit à un droit d'usage privé de l'œuvre. L'expression employée par le Code est encore imprégnée de la conception classique. Elle semble quand même la plus adéquate, à travers le caractère résiduel de ce droit. Cependant, il ne s'agirait pas strictement d'un droit sur la substance de l'œuvre ; la jouissance intellectuelle de celle-ci en vaut déjà communication. C'est bien pourquoi le droit de vendre tout exemplaire de l'œuvre doit être considéré comme un élément du droit d'auteur.

Dans la continuité des principes que nous avons évoqués, une autre objection peut encore être opposée à cette conclusion. En effet, le droit sur l'objet matériel peut voir ses limites varier. Elles sont définies *a minima* par le Code, mais l'auteur peut également en étendre la portée. Il peut par exemple céder l'exemplaire original de son œuvre à une institution culturelle en lui autorisant explicitement (ou implicitement ?) le droit d'exposition. En ce cas, le droit de propriété de l'objet matériel inclura également le bénéfice de l'exposition publique. Toutes les autres utilités de l'œuvre seront réservées à l'auteur, qui conserve un droit de propriété incorporelle. Le droit de propriété de l'objet matériel n'est donc pas systématiquement un droit d'usage privé. Cette qualification ne vaut que lorsque l'auteur n'a autorisé aucun usage public de l'œuvre au détenteur du support, le Code de la propriété intellectuelle déterminant les limites de ce droit. Mais il peut très bien en « élargir » le contenu en incluant certaines formes de communication. Dans tous les cas, le droit sur l'objet ne se conçoit que par élimination des usages que l'auteur n'a pas explicitement autorisés.

De façon plus générale, ces mécanismes illustrent le principe de spécialité des cessions qui irrigue l'ensemble des dispositions du Code consacrées au droit d'auteur.

§ 2. L'ÉTENDUE DU PRINCIPE DE SPÉCIALITÉ DES CESSIONS DANS LE DROIT POSITIF

« *Le bien se fragmente sous nos yeux, ainsi que les droits qui l'accompagnent* » ; ceux-ci forment des « *biens qui naissent d'un bien* »²⁴⁸².

559 - La principale difficulté qui apparaît dans notre démonstration provient des dispositions même du Code de la propriété intellectuelle. Celles-ci établissent bien la distinction de plusieurs droits sur l'œuvre en tentant de les délimiter. Cependant, il apparaît que l'auteur maîtrise la possibilité de dissocier les utilités de l'œuvre et d'en conférer la jouissance à des tiers. Le principe alors appliqué est simple : tout ce que l'auteur n'a pas autorisé ou concédé est considéré comme retenu²⁴⁸³. On parle alors d'interprétation stricte ou de spécialité des cessions. Les dispositions du Code de la propriété intellectuelle établissent avec clarté l'existence de ce principe, dont la portée doit être étendue au droit de propriété de l'objet matériel (A). La spécificité du droit d'exposition permet d'envisager un relatif assouplissement de ce principe, dans l'hypothèse où l'auteur cède un exemplaire de l'œuvre à une institution culturelle (B). Néanmoins, cela pose la question de savoir quel est le statut de l'objet corporel, notamment dans les régimes de communauté (C).

A. LA NÉCESSAIRE RÉINTERPRÉTATION DES DISPOSITIONS DU CODE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

560 - L'interprétation stricte des cessions et propriété de l'objet matériel - Le principe est simple et fondamental en droit d'auteur²⁴⁸⁴. Il exprime l'une des plus importantes garanties pour l'auteur d'avoir la maîtrise de son œuvre, et spécialement de sa communication.

C'est pourquoi on considère usuellement que ce principe vaut essentiellement pour les droits dits « patrimoniaux » que sont le droit de reproduction et de représentation, ainsi que leurs démembrements. Les articles L 122-7 et L 131-3 du Code de la propriété intellectuelle sont les principales dispositions relatives à ce principe d'interprétation stricte, ou de spécialité des cessions. Cependant, on ne voit pas pourquoi ce principe ne serait pas applicable également au droit de propriété de l'objet matériel. Il y a là quelques éclaircissements à effectuer, afin de comprendre comment ce droit pourrait être également visé par ledit principe. On aperçoit en filigrane un nécessaire rapprochement de la propriété incorporelle et de la propriété corporelle.

²⁴⁸² DAGOGNET F., *op. cit.*, p. 34 (« Tout ce qui n'est pas expressément cédé par l'auteur est retenu de plein droit, hormis les cas exceptionnels où la loi en disposerait autrement. ») ;

²⁴⁸³ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 505 ;

²⁴⁸⁴ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., p. 455 ;

Tout d'abord, l'article L 111-1 du Code de la propriété intellectuelle affirme que l'auteur dispose sur l'œuvre d'un droit de propriété incorporelle du seul fait de sa création. Comme nous l'avons vu précédemment, le droit de propriété de l'objet matériel doit pouvoir être inclus dans le champ de cet article. Il faut ainsi retenir une acception simple du droit d'auteur, dont l'objet sera toute communication de l'œuvre à un public. Cette communication peut avoir lieu par tout moyen, dont la transmission d'un ou plusieurs objets corporels. Ces objets permettent d'accéder à l'œuvre, soit parce que celle-ci s'y incorpore, soit parce qu'ils remplissent un rôle fonctionnel. Lorsque l'auteur cède ces objets sans réserve, il ne fait que transférer un droit d'usage limité sur ceux-ci. Les limites de ce droit sont fixées par le Code de la propriété intellectuelle, à travers les exceptions au droit d'auteur. Ainsi, les acquéreurs de ces objets ne peuvent en user que dans un cadre privé, et non les communiquer à un public, ou les reproduire au-delà de ce qui est autorisé. C'est naturellement en matière d'œuvres graphiques et plastiques que le principe était le plus difficile à admettre. Cela tient à la valeur économique du support, spécialement celle de l'original. Mais la jurisprudence a bien démontré que le droit de propriété de l'objet matériel était délimité par le droit d'auteur. Cela s'explique par la confusion entre l'œuvre et l'objet corporel, et le fait que toute cession de celui-ci emportera communication de l'œuvre. L'exposition en sera d'ailleurs le mode le plus élémentaire.

Dès lors, l'article L 111-3 peut être considéré comme une expression du principe de spécialité des cessions, au même titre que les articles L 122-7 et L 131-3²⁴⁸⁵. L'auteur n'a concédé qu'un droit d'usage privé sur l'objet matériel, mais s'en est réservé toutes les utilités économiques. C'est un droit dont il est lui-même le titulaire originaire, du seul fait de la création de l'œuvre. Il en va particulièrement des œuvres graphiques et plastiques. Mais l'idée est aussi valable pour les supports de commercialisation, issus de l'exercice du droit de reproduction, bien qu'elle paraisse plus abstraite.

L'article L 111-1 du Code constitue donc une survivance de la prééminence de la *propriété littéraire* sur la *propriété artistique*. Cette survivance s'explique toujours pour les mêmes raisons. L'appréhension d'un droit de propriété corporelle par l'auteur d'une œuvre littéraire, dramatique ou musicale ne présente que peu d'intérêt. Le manuscrit original n'a pas de valeur propre et n'est nullement destiné à être exploité en lui-même. Sa valeur corporelle ne grandit qu'avec le temps, souvent au-delà de la mort de l'auteur. C'est davantage la « répétition » de ce manuscrit par l'exercice du droit de reproduction qui représente un intérêt pour l'auteur. Il en est de même en matière dramatique et musicale, avec la représentation. Par ailleurs, il n'était pas nécessaire pour le législateur de rappeler que l'auteur d'une œuvre graphique et plastique est titulaire d'un droit de propriété corporelle du seul fait de la création de l'œuvre. Le fait est que l'auteur est automatiquement reconnu propriétaire de l'objet dès son origine, dans la continuité du droit romain. Certes, la matière en laquelle l'œuvre est créée peut ne pas lui appartenir, ce qui est une hypothèse classique en termes de spécification. Mais cela ne fait pas obstacle à la distinction des droits, telle que nous venons de la présenter.

²⁴⁸⁵ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, op. cit., p. 583 ;

Enfin, le vocable de « propriété incorporelle » peut se prêter à des interprétations fort divergentes, comme nous avons pu le constater. Dans l'absolu, tout droit de propriété serait incorporel, soit en lui-même, parce qu'il constitue un droit, soit par référence à son objet, qui serait lui-même un droit. Il n'y aurait alors aucune difficulté à admettre que le droit de propriété incorporelle inclut « le droit de propriété de l'objet matériel », entendu comme un droit réel conférant une emprise physique sur l'œuvre, dans les limites fixées par le Code de la propriété intellectuelle.

561 - La conception objective de la propriété de l'objet matériel - Ce serait néanmoins trahir la volonté du législateur de 1957, qui n'a certainement pas perçu ainsi le sens des termes « propriété incorporelle ». Au contraire, ceux-ci ne pouvaient viser que la propriété du droit de communication de l'œuvre, lequel ne pouvait être rattaché au droit de propriété de l'objet matériel. Il n'empêche que ces deux droits entretiennent des rapports étroits, le droit d'exposition en révélant toute la subtilité.

Il faut de plus relever la rédaction de l'article L 111-3 du Code, notamment son alinéa premier. Ainsi, cette disposition oppose, non pas deux « droits », mais seulement la « propriété incorporelle » et la « propriété de l'objet matériel ». On voit ressurgir là la conception objective de la propriété, autrement dit la qualité d'une chose d'être « propre », y compris s'agissant de biens incorporels²⁴⁸⁶. On entrevoit encore la distinction romaine entre la substance de la chose et ses utilités²⁴⁸⁷. L'article précité vise donc seulement la titularité des droits qui s'attachent à la chose, et confirme encore le principe de spécialité des cessions. Dans sa finalité d'origine, cet article ne fait que rappeler que le transfert de l'œuvre, prise en elle-même comme une chose corporelle, n'emporte pas automatiquement le transfert de ces utilités. La « propriété de l'objet matériel » ne serait donc pas un droit de propriété tel que le conçoit la conception classique. Il ne s'agit que d'une qualité objective de cette chose, celle d'être « propre ». Du point de vue subjectif, on peut donc considérer que l'auteur jouit d'un droit de propriété sur la substance de l'œuvre et toutes les utilités qu'elle peut produire. La transmission de la substance ou de l'une ou l'autre de ces utilités sera interprétée strictement.

Par conséquent, lorsque l'auteur ne cède que la substance de l'œuvre, il ne fait que transférer la qualité objective de cette chose d'être propre. Mais cela implique aussi la constitution d'un droit réel sur l'œuvre dont le contenu est délimité par les exceptions au droit d'auteur. Ce droit n'est qu'un droit d'usage, constitutif d'une utilité de l'œuvre, fut-elle privée. A ce titre, la notion d'utilité ne doit pas être entendue dans un sens exclusivement économique. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit simplement du droit d'exposition privée de l'œuvre, dont l'exclusivité est conféré au seul acquéreur. D'ailleurs, le potentiel économique

²⁴⁸⁶ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 450 (« L'expression propriétés incorporelles « met l'accent sur la dimension privative des biens, laquelle est déjà incluse dans leur définition. [...] Il y a là un procédé didactique qui permet d'avoir présent à l'esprit le principe qui veut que tout bien est soumis au régime de la propriété et pas seulement les biens corporels, rappel qui est loin d'être superflu. ») ;

²⁴⁸⁷ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *ibid.* (« Le transfert de propriété désigne le transfert de la chose elle-même, dans ce qu'elle a d'essentiel, sa qualité d'être propre, par opposition au transfert des utilités. ») ;

d'une telle utilité n'est pas négligeable lorsqu'il s'agit de l'exemplaire original d'une œuvre graphique ou plastique.

La question se complique toutefois lorsque l'auteur transmet en même temps la substance de l'œuvre et une utilité de celle-ci.

B. LA CESSION IMPLICITE DU DROIT D'EXPOSITION AVEC LE SUPPORT DE L'ŒUVRE

562 - Cession de l'objet et cession du droit pour un usage public - En application de l'article L 111-3 du Code, la cession d'un exemplaire de l'œuvre n'emportera pas par principe celle du droit d'exposition. Mais qu'en est-il lorsque l'auteur cède cet exemplaire à une institution, publique ou privée, dont l'activité est de présenter des œuvres au public ?

Tel serait le cas de l'artiste qui cède sans réserve une œuvre artistique à un musée. Cette hypothèse a déjà été évoquée dans notre étude, la doctrine l'ayant envisagée assez tôt. Elle a de plus été envisagée dans d'autres législations ; on pense ainsi aux législations grecques et slovaques, qui ont pu y voir le motif d'une exception au droit de l'auteur. Cette hypothèse est spécifique au droit d'exposition, et révèle encore la nécessité d'intégrer la corporalité des œuvres dans le champ du droit d'auteur. La cession du droit de reproduction n'implique pas forcément l'appréhension de la substance de l'œuvre. Dans la pureté des principes qui viennent d'être exposés, la cession de la substance de l'œuvre est indépendante du droit réel qui est constitué sur celle-ci. Par conséquent, deux actes de cession bien distincts seraient nécessaires, l'un pour l'exemplaire de l'œuvre, l'autre pour le droit d'exposition. On peut cependant se demander s'il n'y a pas matière à dépasser les conditions normalement fixées par le Code de la propriété intellectuelle, en les « combinant » avec les règles d'interprétation des conventions prévues par les articles 1156 et suivants du Code civil. Certains spécialistes estiment fort justement que ces deux corps de règles doivent être utilisés de façon complémentaire²⁴⁸⁸.

Par conséquent, il semble possible d'admettre que la cession de l'objet, dans cette hypothèse, emporte implicitement mais nécessairement celle du droit d'exposition. Cela est conforme à sa destination, qui est en l'occurrence publique²⁴⁸⁹. La question a déjà été évoquée en jurisprudence, notamment pour l'exposition en kiosque d'une couverture de magazine²⁴⁹⁰, ou encore dans l'affaire relative au manteau de Sonia Delaunay²⁴⁹¹. La première de ces

²⁴⁸⁸ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 579 ;

²⁴⁸⁹ VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 272 ;

²⁴⁹⁰ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *Soc. Hachette Filipacchi et Soc. d'étude et de développement de la presse périodique (SEDPP) c./ Soc. Sygma, Lexbase – Hebdo*, 6 juin 2002, note F.-J. PANSIER ; *JCP – E*, 18 juillet 2002, 1121, pp. 1246-1249, note C. CARON ; *RDPI*, novembre 2002, n° 141, pp. 18-21, note A. SINGH ; *LP*, n° 194, septembre 2002, pp. 139-142, note C. BIGOT ; *Gaz. Pal.*, 27 septembre 2002, pp. 23-24, note L. DUPONT et M. LOLIVIER ;

²⁴⁹¹ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Soc. Groupe Express c./ Soc. L et M Services, D.*, 2005, *Jurisprudence*, pp. 956-957, obs. P. ALLAEYS ; *RIDA*, n° 204, avril 2005, pp. 265-269 ; *PI*, n° 15, avril 2005, pp. 164-165, obs. A. LUCAS ;

espèces avait fait ressortir le rôle des usages professionnels en matière photographique, l'exposition desdites créations intervenant à des fins promotionnelles dans la continuité de leur reproduction²⁴⁹². Il s'agissait d'une application logique de l'article 1135 du Code civil. La seconde intéresse plus directement l'hypothèse que nous avons présentée, puisque l'œuvre avait fait l'objet d'une donation au Musée de la mode et du textile par un ayant-droit de l'auteur. Si le droit de reproduction n'avait pu être cédé, ce qui constituait le principal problème de cette affaire, la doctrine s'accorde pour considérer que le droit d'exposition l'avait été avec la substance de l'œuvre. Comme l'affirme le Professeur André Lucas, le fait de refuser au donataire le droit d'exposer l'œuvre dans ses locaux « *prive la disposition à titre gratuit de toute portée, ce qui contredit ouvertement la volonté du disposant* »²⁴⁹³. On retrouve l'argument qui avait déjà été exposé par le Professeur Pierre Sirinelli, selon lequel l'auteur doit avoir conscience de la portée de son engagement lorsqu'il cède l'œuvre à une institution culturelle (*cf. supra.*). A ce titre, le recours à une interprétation « raisonnable » n'est pas incompatible avec le respect de la volonté de l'auteur²⁴⁹⁴.

L'entorse aux articles L 111-3 et L 131-3 du Code de la propriété intellectuelle n'est qu'apparente. En effet, une telle cession doit être soumise au principe de spécialité, sans oublier qu'elle ne pourra être interprétée qu'en faveur de l'auteur²⁴⁹⁵. La reconnaissance trop générale d'une présomption de cession réduirait à néant le principe même du droit d'exposition²⁴⁹⁶. Dès lors, l'artiste qui cède sans réserve la substance de l'œuvre à un musée ne lui confère qu'un droit d'exposition strictement limité. Ainsi, ce droit ne pourrait s'exercer qu'au sein du musée acquéreur, pour la durée pendant laquelle il est propriétaire de l'œuvre, et uniquement pour une présentation à vocation esthétique. Le musée ne pourrait prêter l'œuvre à une autre institution, par exemple pour un évènement temporaire, sans demander l'autorisation de l'auteur. Cela serait en effet changer le lieu et les conditions de l'exposition de son œuvre. Celle-ci ne pourrait non plus être reproduite puis exposée à des fins publicitaires, car cela changerait la destination convenue par l'auteur²⁴⁹⁷. De même, en supposant que l'œuvre soit à nouveau cédée par le musée, celui-ci ne pourrait en transmettre que la substance, mais non le droit d'exposition qui n'a pu lui être accordé qu'*intuitu personae*. C'est ce qui explique qu'inversement un musée ne pourrait acquérir une œuvre d'un collectionneur privé et se prévaloir du droit de l'exposer.

²⁴⁹² Pour d'autres illustrations de ce principe : CA Paris, 4^{ème} ch., 17 janvier 2007, *Bayard Presse c./ Trautwein*, *JCP-E*, 2007, n° 2065, obs. M.-E. LAPORTE-LEGEAIS ; *PI*, n° 23, avril 2007, p. 216, obs. A. LUCAS ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 février 2007, *Soc. Le Figaro c./ Wilen*, *RIDA*, n° 212, avril 2007, pp. 308-314 ; *RTD-Com.*, avril 2007, pp. 362-363, obs. F. POLLAUD-DULIAN ;

²⁴⁹³ LUCAS A., *ibid.* ;

²⁴⁹⁴ VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 495-496 ;

²⁴⁹⁵ En ce sens, voir : CA Paris, 14^{ème} Ch. B, 8 septembre 2006, *L'École des loisirs c./ Hochain*, *RTD-Com.*, janvier 2007, pp. 92-93, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 20 septembre 2010, *RTD-Com.*, 2010, pp. 707-708, obs. F. POLLAUD-DULIAN ;

²⁴⁹⁶ DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 81 et p. 95 ;

²⁴⁹⁷ POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *op. cit.*, p. 111 ;

La spécificité du droit d'exposition, mode d'exploitation directement fondé sur la substance de la chose, explique la nécessité de cet assouplissement, qui ne peut être interprété que strictement. Il est certain que de telles hypothèses susciteront un contentieux nourri dans la pratique. Aussi, il est souhaitable que la cession du droit d'exposition fasse l'objet d'une mention expresse dans l'acte de vente de l'œuvre, en précisant les conditions exigées par l'article L 131-3 du Code de la propriété intellectuelle.

Cela ne manquera pas de soulever des difficultés au niveau financier. Le prix de l'œuvre doit être distingué de la rémunération due pour la cession du droit d'exposition, qui doit normalement être proportionnelle. L'établissement d'un prix forfaitaire, couvrant les deux cessions, sera forcément avantageuse pour les institutions cessionnaires. A ce titre, la donation de l'œuvre reste l'hypothèse la plus simple, comme en atteste l'affaire précitée, bien qu'elle n'autorisait pas l'institution à faire usage du droit de reproduction, qui n'était pas inclus dans la cession²⁴⁹⁸.

563 - Cession de l'objet et exposition en vue de la vente - A travers ces réflexions, on voit bien que la distinction entre la substance et les utilités de l'œuvre est quelque peu fictive. L'exposition est tellement indissociable de la substance de la chose qu'un droit d'exposition est nécessairement transmis avec celle-ci, au moins pour la sphère privée. C'est là l'intérêt des exceptions fixées par l'article L 122-5 du Code de la propriété intellectuelle, qui participent elles aussi, mais de façon résiduelle, du principe de spécialité des cessions.

Nous noterons que la portée de ces exceptions n'est pas encore fixée s'agissant du droit d'exposition. Une fois encore, les dispositions s'avèrent formatées pour le droit de reproduction ou le droit de représentation « technique », mais pas pour le droit d'exposition, qui mobilise la substance de l'œuvre. La principale controverse tient à l'existence d'une exception lorsque l'exposition de l'œuvre est destinée à la vente. Consacrée par la législation canadienne, et également par le *Copyright Act* américain sur la base de la *first sale doctrine*, cette exception a pu être envisagée par la doctrine française²⁴⁹⁹, bien que la jurisprudence y ait apporté des solutions divergentes. L'exposition en vue de la vente a ainsi été considérée comme une atteinte au droit de divulgation dans l'affaire des décors du ballet *Gisèle*²⁵⁰⁰, alors que la solution inverse a été retenue, dans un arrêt précité s'agissant d'une œuvre de Camille

²⁴⁹⁸ Voir également : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 20 décembre 1966, *Réunion des Musées Nationaux et Athanassiou c./ Epoux Istrati, D.*, 1967, p. 159 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 10 mars 1988, *SA Burov c./ Sacksick, Soc. – Les Communicateurs – et galerie Yomuri, CDA*, n° 6, juin 1988, p. 26 ;

²⁴⁹⁹ Voir notamment : DUCHEMIN W., *op. cit.*, p. 71 (estimant que « le droit d'exposition s'exerce dès que l'utilisation de l'œuvre dépasse les limites de l'usage privé sans qu'il puisse être confondu avec la vente, la location ou le prêt de cette œuvre. ») ;

²⁵⁰⁰ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 29 novembre 2005, *Binoche c./ Le Groumellec, JCP-G*, 2005, IV, n° 3794 ; *CCE*, février 2006, comm. n° 19, pp. 28-29, obs. C. CARON ; *RIDA*, n° 208, avril 2006, pp. 263-271 ; *PI*, n° 19, avril 2006, pp. 174-175, obs. A. LUCAS ;

Claudel (*La Vague*)²⁵⁰¹. Il n'est pas sûr que cette deuxième solution, qui a été appliquée par une Cour d'appel, survive à un pourvoi en cassation.

Cela est logique puisque le Code ne prévoit aucune exception à ce niveau. On doit en déduire que le transfert de la substance de l'œuvre est bien intégré au principe de spécialité des cessions. Le droit réel qui est ainsi constitué voit son contenu déterminé « *a minima* » par les exceptions au droit exclusif de l'auteur. La portée de ce droit pourra être examinée à l'aune du droit de divulgation et du droit de destination, qui participent également du principe de spécialité des cessions (*cf. infra.*). Nous affirmons d'emblée que la cession du support matériel vaut divulgation de l'œuvre, y compris lorsqu'elle est effectuée *intuitu personae*. C'est ce qui explique que l'acquéreur d'une telle œuvre ne puisse l'exposer pour la vendre sans violer le droit de divulgation de l'auteur.

Le droit d'exposition remet donc en cause la distinction entre la substance et les utilités de l'œuvre, de même que la dichotomie entre la propriété incorporelle et la propriété corporelle. L'exposition est tellement consubstantielle à la matière que ces ensembles doivent être intégrés les uns aux autres. Mieux vaut donc définitivement raisonner en termes de « droits », et considérer que l'article L 111-3 vise la distinction des droits sur l'œuvre. Le droit de propriété de l'objet matériel est donc frappé du principe de spécialité des cessions. Son contenu sera variable en fonction de la volonté de l'auteur.

Il reste à savoir quelle sera l'influence de la volonté de l'auteur sur le statut de l'objet corporel, notamment dans les régimes de communauté.

C. LA SUBSTANCE DE L'ŒUVRE DANS LES RÉGIMES DE COMMUNAUTÉ

« *L'œuvre, objet de deux droits indépendants, connaît des destinées différentes selon qu'elle est ou non appréhendée à partir de son support corporel* »²⁵⁰².

564 - L'intégration de l'œuvre à la communauté - Selon la conception classique, le Code ne proclame qu'une distinction des droits de propriété dont l'œuvre est l'objet et ne réserve à l'auteur que les utilités attachées à la communication de l'œuvre.

Il serait donc logique que l'œuvre, en tant qu'objet corporel, intègre l'actif commun ; cela ne signifie nullement que les utilités de son exploitation seront appropriées par le conjoint de l'auteur. Le droit d'exposition vient ici renouveler la problématique, puisqu'il démontre que l'on ne peut distinguer l'œuvre de son support, ni même distinguer totalement l'œuvre de ses utilités. Le droit de propriété de l'objet matériel procède ainsi du droit qu'a l'auteur de communiquer l'œuvre. Le raisonnement que nous avons retenu jusqu'à présent amènerait donc à modifier la portée de la distinction précitée, ce qui aura un impact direct sur le statut de l'objet corporel.

²⁵⁰¹ CA Paris, 1^{ère} Ch., 27 octobre 2010, *Violaine Bonzon-Claudel et a. c./ Reine-Marie Paris et a.*, JCP-G, 31 janvier 2011, pp. 209-213, note A. LUCAS-SCHLOETTER ; *PI*, n° 38, janvier 2011, pp. 88-90 et pp. 91-92, note A. LUCAS ;

²⁵⁰² REVET T., *op. cit.*, p. 537 ;

L'idée aboutit à neutraliser les droits du conjoint. La solution inverse bloque ceux de l'auteur²⁵⁰³. Dès lors que le droit de l'auteur, attaché à sa personne, lui donne seul le pouvoir de la communiquer, y compris par le biais d'une aliénation de l'objet, on ne voit pas comment ce conjoint pourrait décider lui-même d'un tel acte. Seuls les produits de la vente bénéficieraient du régime de communauté, en tant que produits de l'exercice du droit d'exploitation de l'œuvre. Inversement, le statut de bien commun interdirait à l'auteur de décider seul de la divulgation des œuvres. Dans l'absolu, on devrait même en déduire que l'objet auquel s'incorpore l'œuvre est inappropriable. La distinction ontologique entre le droit et le fait nous rappelle que seules les utilités de la chose sont objets de droits. L'objet est donc extérieur au droit, et n'y apparaît qu'au travers de ses usages. Ensuite, l'existence de propriétés simultanées sur l'œuvre implique la nécessaire indisponibilité de celle-ci ; cette conservation de la substance est nécessaire pour l'exercice des différents droits qui ont ses usages pour objets. Il en va de même en matière d'usufruit, où le droit de disposition du nu-propriétaire a souvent été considéré comme illusoire, ne serait-ce que par respect pour les intérêts de l'usufruitier²⁵⁰⁴.

De façon plus pragmatique, on peut revenir à l'argument classique selon lequel le support d'une œuvre graphique et plastique constitue nécessairement un bien propre de l'auteur, que ce soit avant ou après l'exercice du droit de divulgation (sauf, bien sûr, l'hypothèse où le support est cédé). La solution serait bien plus juste pour les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques, victimes, une fois encore, de discriminations sur ce point. Les auteurs d'œuvres littéraires, dramatiques ou musicales n'ont guère à se soucier du devenir de l'exemplaire original, le caractère propre du droit d'auteur se suffisant à lui-même pour leur donner une totale maîtrise de l'exploitation. La définition d'un droit adapté à la fois à la propriété littéraire et à la propriété artistique nécessite encore l'intégration de la corporalité des œuvres dans son champ d'application, et de lui appliquer le même régime que le droit. La tentation de distinguer la substance de l'œuvre (qui serait commune) et ses utilités (qui seraient propres) n'y survivrait pas non plus, pour une raison bien simple : le transfert de la substance est en lui-même une utilité de l'œuvre. La vente de tout exemplaire est en soi un acte d'exploitation, comme il constitue une divulgation de l'œuvre à un public. Le droit de « divulguer l'œuvre, de fixer les conditions de son exploitation et d'en défendre l'intégrité », visé par l'article L 121-9 du Code, inclurait donc la propriété de l'objet matériel. L'idée peut trouver d'autres fondements, comme nous le verrons, avec le caractère personnel de la création.

La jurisprudence, fidèle à une interprétation classique de ces dispositions, a cependant qualifié en bien commun le support de l'œuvre. Tel était la solution retenue dans les affaires Bonnard et Picabia, solution réaffirmée pour des œuvres non divulguées par un arrêt de la Cour de cassation en date du 12 mai 2011²⁵⁰⁵.

²⁵⁰³ MAFFRE-BAUGÉ A., « Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *op. cit.*, p. 97 ;

²⁵⁰⁴ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 154 et pp. 161-162 ;

²⁵⁰⁵ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 mai 2011, *Kremen c./ Bedaux*, *JCP-G*, 29 août 2011, pp. 1471-1473, note A. LUCAS ;

§ 3. LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DE L'AUTEUR, POUVOIR ABSOLU ET EXCLUSIF SUR LE DROIT D'EXPOSITION

565 - La propriété du droit d'exposition - La propriété du droit d'auteur, entendu comme un bien incorporel, apporte la solution à une problématique fondamentale.

Elle apparaît comme une solution aux controverses que suscitait la conception classique du droit de propriété. D'ailleurs, la solution apparaissait de façon inéluctable à travers la volonté de maintenir la substance du droit de propriété, entendu comme un bien corporel, en dépit des droits qui en grèvent le contenu, ceux-ci constituant des biens incorporels. Le droit de propriété, comme nous l'avons dit, doit être extrait de la classification des droits patrimoniaux²⁵⁰⁶ (A). Dès lors, on peut concevoir que l'auteur dispose, use et jouisse du droit d'exposition comme d'un bien ordinaire, propre à lui conférer une certaine utilité. Il est même possible de faire abstraction du tryptique résiduel de la théorie classique pour admettre que le droit de propriété confère à l'auteur la possibilité d'effectuer tout acte sur son bien. Cela exprime bien les caractères d'absolutisme et d'exclusivité, qui ne sont pas propres au droit d'exposition en tant que tel. C'est également ce large pouvoir qui explique comment l'auteur est maître de la division des droits ayant pour objet les utilités de l'œuvre, droits qu'il peut céder à toute personne (B). Et c'est encore ce pouvoir qui lui permet de jouir et disposer comme il l'entend du droit d'exposition (C).

A ce titre, nous nous écartons de l'idée selon laquelle les droits de propriété incorporelle seraient en eux-mêmes des biens incorporels²⁵⁰⁷. Outre la superposition de droits de propriété qu'elle induit, nous avons vu comment le droit d'auteur ne peut en lui-même constituer un tel droit. Enfin, cette vision part encore du postulat de la nature nécessairement immatérielle des œuvres de l'esprit, qui ne semble pas adaptée à l'état du droit positif. L'avant-projet de réforme du droit des biens tend néanmoins à consacrer cette vision. L'article 520 distingue, parmi les biens, les droits réels et personnels mais aussi les choses corporelles et incorporelles. Certains auteurs n'ont pas manqué d'y voir la reconnaissance de choses immatérielles distinctes des droits, ce qui pourrait inclure les œuvres de l'esprit²⁵⁰⁸.

A. LA SOLUTION AUX CONTROVERSES DE LA CONCEPTION CLASSIQUE DU DROIT DE PROPRIÉTÉ

566 - La doctrine classique peinait à admettre le caractère entier et complet du droit de propriété alors que celui-ci subit les assauts d'autres droits subjectifs ainsi que nombre de limitations justifiées par l'intérêt général. La solution à cette controverse consiste à

²⁵⁰⁶ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *op. cit.*, p. 306 ;

²⁵⁰⁷ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 99-143 (rangeant dans la catégorie des biens incorporels les « droits incorporels » et les « propriétés incorporelles ») ;

²⁵⁰⁸ POLLAUD-DULIAN F., « Le patrimoine et les biens qui le composent », in PERINET-MARQUET H. (Dir.) *Propositions de l'Association Henri Capitant pour une réforme du droit des biens*, Litec, Paris, 2009, p. 25 ; ZÉNATI-CASTAING F., « La proposition de refonte du livre II du Code Civil – Étude critique », *op. cit.*, p. 219 et pp. 222-223 ;

« rénover » le droit de propriété en l’extrayant de la classification des droits patrimoniaux (1). Ceux-ci, qu’ils soient réels ou personnels, partagent les mêmes caractères à des degrés variables, ce qui confirme l’unicité de leur nature (2). Ceci nous amène à considérer le droit d’auteur comme l’un de ces droits patrimoniaux déterminés par la loi (3).

1. La rénovation du droit de propriété

567 - La propriété des utilités - La division du droit de propriété en trois prérogatives distinctes obligeait à admettre la perte de la qualité de propriétaire, chaque titulaire n’ayant que des pouvoirs limités sur la chose²⁵⁰⁹.

Certains auteurs tentaient toutefois de maintenir les caractères absolus et exclusifs du droit de propriété en dépit de ces limitations. Tel est encore le cas du Marquis de Vareilles-Sommières, que nous avons déjà mentionné dans notre étude. Selon lui, le droit de propriété ne correspond pas, par sa définition, à la somme de tous les pouvoirs qu’une personne peut détenir sur une chose, constitutifs de ses démembrements²⁵¹⁰. Cela supposerait en effet que ceux-ci puissent être limitativement énumérés. En vérité, le droit de propriété s’analyse davantage comme le pouvoir de principe de se servir de la chose, hors les limitations imposées par l’intérêt général ou consenties par le propriétaire lui-même²⁵¹¹. La chose pourra alors consister en une ou plusieurs utilités d’une chose corporelle, formalisées par un droit patrimonial qui, lui, a une nature incorporelle.

L’idée peut être reprise au regard de la distinction entre le droit d’usufruit et le droit de nue-propriété. Ainsi, l’usufruit d’une chose n’enlèverait pas au droit de propriété son caractère entier ; celui-ci continuerait de s’exercer hors les usages réservés à l’usufruitier. La doctrine était déjà parvenue à cette conclusion. Mais, finalement, l’usufruitier serait lui-même un propriétaire capable d’exercer un pouvoir absolu et exclusif sur la chose²⁵¹², hors les usages qui ne lui sont pas réservés. Ceux-ci appartiennent au nu-propriétaire, qui conserve le droit de disposer matériellement de la chose. Dans les deux cas, chacun dispose d’un droit de propriété sur les usages qui lui sont réservés. La controverse exposée précédemment quant aux rapports entre l’usufruitier et le nu-propriétaire de l’œuvre se trouverait ainsi réglée. Ceux-ci doivent

²⁵⁰⁹ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 134 (« Le propriétaire peut être obligé de supporter le droit d’un tiers sur la chose : usufruit ou servitude. En réalité, il n’y a pas d’atteinte à l’exclusivisme du propriétaire, mais démembrement du droit de propriété, dont certains attributs appartiennent à un tiers : le droit du propriétaire n’est plus complet. ») ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, pp. 156-157 ;

²⁵¹⁰ Voir également : GINOSSAR S., *op. cit.*, p. 111 (« Depuis des siècles, nous étions habitués à les grouper ensemble. Rien ne semblait plus logique : ayant analysé la propriété comme la somme des avantages qu’une personne peut retirer d’un bien, il était tout naturel de considérer comme appartenant à la même classe de droits les démembrements de la propriété conférant à leur titulaire des fragments plus ou moins étendus des mêmes avantages. ») ;

²⁵¹¹ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, pp. 474-481 et pp. 485-487 ; voir également : ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, pp. 94-95 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 313 ;

²⁵¹² DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, pp. 482-483 (pour qui l’absolutisme et l’exclusivité ne sont pas les caractères propres du droit de propriété mais de tous les droits subjectifs) ; SERIAUX A., « La notion juridique de patrimoine », *op. cit.*, p. 810 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 494-496 ;

être considérés comme des propriétaires égaux²⁵¹³, disposant, pour l'un, des seuls fruits de la chose et, pour l'autre, de la substance matérielle de celle-ci. Cette perspective fut notamment avancée par Carbonnier, lequel y voyait un nécessaire retour aux propriétés simultanées de l'Ancien Régime²⁵¹⁴.

Cette conception revient à admettre que le droit de propriété peut avoir pour objet certaines utilités, seulement, de la chose, et non tous les services qu'elle peut fournir, sans perdre ses caractères absolu et exclusif²⁵¹⁵. C'est l'extrémité à laquelle arrivent certains auteurs confrontés aux contradictions de la théorie classique du droit de propriété. Ainsi de l'affirmation selon laquelle le droit de propriété reste intact dans sa substance, en dépit des « amputations » que lui font subir d'autres droits réels sur la chose²⁵¹⁶, ou encore de l'assimilation du droit d'usufruit au droit de propriété, l'article 578 du Code civil y faisant explicitement référence²⁵¹⁷. D'ailleurs, on doit reconnaître que les droits d'usage et de jouissance sont susceptibles de produire une multiplicité de services de par leur large définition. On retrouve donc l'idée d'un droit de propriété indéterminé dans son contenu hors les services réservés à autrui. L'idée peut être perçue dans un sens plus positif et appliquée au droit d'auteur. Elle se résume très simplement, comme l'a démontré le Professeur Raynard : « *La défection – discutable – de l'un des caractères du droit [l'exclusivité] n'affecte pas le contenu de celui-ci. En réalité, l'auteur a bien l'usage économique de l'œuvre, décidant de son éventuelle exploitation ainsi que des formes de celle-ci, mais aussi l'usage intellectuel, tant avant, qu'après sa divulgation, même s'il perd alors l'exclusivité* »²⁵¹⁸. Nous nous rapprochons encore de la conception moderne des biens, qui semble être la plus adéquate pour qualifier le droit d'auteur et plus spécialement le droit d'exposition. Précisons une fois encore que ces utilités ne peuvent être « actionnées » que par le biais de droits subjectifs, dont le titulaire peut faire un usage absolu et exclusif.

La propriété apparaît ainsi bien comme un mécanisme fondamental du droit.

2. La requalification des droits patrimoniaux

568 - Le rapprochement des droits réels et des droits personnels - Les droits réels et personnels sont constitutifs de biens en tant que sources de valeur. Ils sont donc objets de propriété, ce qui suppose de réviser la classification des droits patrimoniaux.

On doit au Professeur Ginossar le nécessaire rapprochement entre ces deux classes des droits, pour lesquels il n'existe que peu de différences. Ainsi le droit réel s'apparente-t-il,

²⁵¹³ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 266 ;

²⁵¹⁴ CARBONNIER J., *op. cit.*, pp. 1692-1693 ;

²⁵¹⁵ ATIAS C., « Des vocations à la propriété », *op. cit.*, p. 599 (« Nue-propriété et usufruit se définissent, non pas l'un par rapport à l'autre, mais dans leur relation à la propriété qui est davantage et autre chose que leur somme. ») ;

²⁵¹⁶ GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 27-29 ;

²⁵¹⁷ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 99-100 ;

²⁵¹⁸ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 334-335 ;

selon lui, à l'obligation réelle, ou obligation *propter rem*²⁵¹⁹, la seule différence étant que c'est la chose « qui oblige », et non directement une personne²⁵²⁰. Ce raccourci signifie que le propriétaire de la chose s'engage, non pas à titre personnel, mais à titre réel, *via* la chose qui est objet du droit réel²⁵²¹. De là en tire-t-il, à différents niveaux, un nécessaire rapprochement entre les droits réels et les droits personnels²⁵²². On peut donc en tirer une conclusion simple. Les droits réels et personnels consistent, à des degrés variés, en « *un rapport juridique entre deux personnes déterminées ou déterminables* »²⁵²³. Même le droit de propriété ne peut être considéré comme un droit purement égoïste ; il devient nécessairement un rapport de droit entre deux personnes, ne serait-ce que lorsqu'il est confronté au droit d'autres propriétaires²⁵²⁴. Cette caractéristique commune permet de les réunir au sein de la catégorie des droits subjectifs, et plus généralement des biens incorporels, objets d'un droit de propriété.

Les droits réels se distinguent eux-mêmes du droit de propriété, malgré les nombreux caractères qu'ils semblent en apparence partager²⁵²⁵. Ainsi en est-il notamment de leur objet (une chose), du caractère absolu de leur opposabilité et de l'absence d'obligation à la charge du titulaire du droit. Pourtant, comme le démontre cet auteur, les droits personnels peuvent également conférer « un pouvoir d'utilisation, de jouissance ou d'affectation » à leur titulaire. De même, l'opposabilité, on l'a vu, peut varier en fonction du droit en cause, et n'avoir pour sujet passif qu'une seule personne, dont le bien est grevé dudit droit. Enfin, de là peut naître un rapport d'obligation, du simple fait que deux personnes sont mises en relation sur la même chose.

Même si cette construction théorique a pu être critiquée, en ce qu'elle ajoute une catégorie à la classification des obligations dont l'utilité s'avère assez mince, elle eut au moins l'avantage de mettre en relief les différences de nature entre le droit de propriété et les

²⁵¹⁹ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 628 (« Obligation liée à une chose [...] qui pèse, non sur un débiteur personnellement, mais sur le propriétaire de cette chose en tant que tel, de telle sorte que celui-ci peut s'en affranchir en aliénant la chose (l'obligation passe à l'acquéreur même à titre particulier) ou en délaissant sa propriété (abandon, déguerpissement) ») ;

²⁵²⁰ ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques*, *op. cit.*, p. 216 ; voir également : GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 89-106 (« L'obligation réelle [...] est le droit réel, vu du côté passif. En d'autres termes, à nos yeux, un droit est réel parce que l'obligation qui lui correspond est réelle. L'obligation réelle est essentiellement l'autre face du droit réel, celui-ci étant nécessairement corrélatif et constitutif de celle-là, et réciproquement. ») ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 93 ;

²⁵²¹ GINOSSAR S., *op. cit.*, p. 182 (L'obligation réelle passe à chaque acquéreur particulier du bien, lequel détermine l'identité du sujet passif, de sorte que tout se passe comme si c'était la chose, non la personne, qui doit. ») ;

²⁵²² GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 121-122 (« Les droits réels, comme les droits personnels, sont inconcevables sans l'existence d'un sujet passif individuel : ce sera, dans le droit personnel, le débiteur ; dans le droit réel, la personne à qui appartient la chose grevée. ») ;

²⁵²³ ZÉNATI-CASTAING F., et REVET T., *op. cit.*, p. 93 ;

²⁵²⁴ MARTIN R., « De l'usage des droits et particulièrement du droit de propriété », *op. cit.*, pp. 59-61 ;

²⁵²⁵ GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 114-119 ;

droits réels²⁵²⁶. Le raisonnement apporte un certain nombre d'éclaircissements à la qualification de droit d'auteur en droit réel (mais non droit de propriété).

3. La qualification du droit d'auteur en droit patrimonial

569 - L'obligation réelle attachée à l'œuvre - Comme nous l'avons vu, le droit d'auteur ne peut utilement intégrer les prétendus démembrements dudit droit de propriété. De surcroît, il apparaît qu'un certain rapport d'obligation existe entre l'auteur et les « propriétaires » d'un exemplaire de l'œuvre. Le droit d'auteur ne peut donc être que l'objet d'un droit de propriété. L'idée est pourtant simple et le droit d'exposition peut nous servir d'exemple.

Lorsque l'artiste exerce ce droit, il confère nécessairement à des tiers un droit réel sur son œuvre. Celui-ci correspond, selon la théorie classique, au droit d'user de l'œuvre, ou d'en « jouir intellectuellement ». Il s'agit donc d'un droit réel sur l'utilité de l'œuvre que constitue l'exposition. Toute personne qui en use devra donc se conformer à la destination voulue par l'auteur, qui reste propriétaire de cette utilité, et ne pourra entreprendre d'autres actes que celui qu'il a consenti. Cette conception a l'avantage de schématiser efficacement l'existence d'une obligation réelle, mais apparaît assez théorique. L'idée prend tout son sens lorsqu'un exemplaire de l'œuvre a été cédé par l'auteur, qui souhaite ultérieurement user de son droit d'exposition. Nous retrouvons l'hypothèse réglée par l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle. Ainsi, le droit de « propriété de l'objet matériel » apparaît également comme un droit réel conféré par l'auteur à l'acquéreur sur son œuvre. Il en résultera une obligation à la charge du second au profit du premier, celle de permettre à l'artiste d'exercer son « droit de divulgation » (nous verrons ultérieurement la portée à accorder à ce droit). Et si le détenteur de l'œuvre décide de céder celle-ci, l'obligation sera transmise au nouvel acquéreur, sans que le consentement de l'auteur, créancier de l'obligation, ait à être recueilli²⁵²⁷ (à moins qu'il n'ait spécifié cette obligation dans le premier contrat). C'est là une application classique des règles prévues par le Code. C'est également un schéma usuel du mécanisme des saisines, qui suppose que les différents propriétaires puissent accéder à la chose « *dans les conditions déterminées par leurs titres respectifs* »²⁵²⁸.

Il s'agit donc bien d'une obligation réelle et non personnelle. Le respect du droit d'auteur s'impose à l'acquéreur d'un exemplaire de l'œuvre²⁵²⁹. Son droit d'usage, qui peut porter sur l'exposition de l'œuvre, est délimité par les exceptions à ce droit d'auteur ; dépasser ces limites reviendrait pour lui à se rendre coupable de contrefaçon. L'idée d'une convention

²⁵²⁶ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 461-462 ;

²⁵²⁷ GINOSSAR S., *op. cit.*, p. 125 (« Comme ce sera toujours et nécessairement le maître actuel du bien auquel se rattache l'obligation réelle, la seule aliénation du bien la fera passer de plein droit à l'acquéreur, sans qu'il soit besoin ni du consentement de ce dernier, ni de celui du titulaire du droit réel, créancier de l'obligation réelle. ») ;

²⁵²⁸ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 455 et p. 462 (« Le mécanisme des saisines multiples introduit en outre des rapports d'obligations personnelles entre les titulaires de saisines distinctes sur un même objet, qui interdisent de distinguer absolument les aspects proprement réels et proprement personnels du droit. ») ;

²⁵²⁹ GINOSSAR S., *op. cit.*, p. 136 (« C'est donc malgré moi, et même à mon insu, que je serai appelé à subir les charges qui grèvent mon bien. ») ;

doit donc être définitivement abandonnée, mais pas celle d'une obligation, celle-ci ne pouvant qu'avoir un caractère réel, fut-il teinté d'un fort *intuitus personae*²⁵³⁰. L'œuvre reste teintée de personnalité à travers sa corporalité. Corrélativement, cela confirme que le droit d'auteur constitue un droit réel, mais pas un de droit de propriété.

570 - Le régime juridique du droit d'auteur - De là en découle un certain nombre de conséquences, qui expliquent rétrospectivement pourquoi l'assimilation au droit de propriété était impossible.

Ainsi par exemple de la durée limitée du droit patrimonial, que nombre de détracteurs ont estimée incompatible avec la perpétuité du droit de propriété. La critique des personnalistes était à ce titre tout à fait juste. Mais il manquait encore à la doctrine cette nécessaire distinction entre la propriété et les droits réels, qui est désormais parfaitement reçue dans le droit positif²⁵³¹. L'idée même était déjà admise par la doctrine classique, qui s'obstinait à affirmer les caractères absolu, exclusif et perpétuel du droit de propriété en dépit des limitations d'intérêt général qui peuvent lui être infligées. C'est que ces limitations n'attendent nullement au droit mais seulement à ses objets. Cette opposition explique que le législateur puisse intervenir sur l'étendue et le régime juridique des droits réels, et non spécifiquement sur le droit de propriété²⁵³². Les limites qu'il pourra fixer aux objets de ce dernier pourront être légitimées par l'intérêt général.

Tel serait le cas du droit patrimonial, la limitation de durée étant une garantie des droits de jouissance intellectuelle du public. C'est là un élément déterminant des fondements du droit d'auteur que d'assurer un compromis entre le droit de l'auteur et celui du public. Par ailleurs, cette garantie se fonde sur un état de fait, l'œuvre devenant nécessairement propriété publique (au sens le plus général) à mesure que sa communication se généralise. La réservation perpétuelle du droit d'usage n'a ainsi plus de raison d'être. Enfin, cette limitation garantit également le respect de la liberté d'expression et de la liberté de création artistique, puisqu'elle « libère » l'accès à l'œuvre, ainsi que sa réutilisation par d'autres auteurs. Inversement, la perpétuité du droit moral atteste que certains usages de l'œuvre, soi-disant non-économiques, demeurent la propriété des héritiers de l'auteur. On peut considérer que ce sont les éléments les plus « propres » de la communication de l'œuvre qui sont ainsi réservés, puisque l'auteur, puis ses héritiers, maîtrisent la subjectivité dont l'œuvre est empreinte. « *Tant que l'œuvre peut être communiquée, cette communication évoque la personnalité de l'auteur* »²⁵³³. En vérité, la perpétuité du droit moral n'est que la perpétuité de la propriété de l'auteur, dont il est une expression.

Cela amène rétablir une conception dualiste du droit d'auteur, en plaçant de surcroît le droit moral dans une position prééminente. Celui-ci ne serait plus un droit de la personnalité

²⁵³⁰ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, pp. 208-209 ;

²⁵³¹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 333 ;

²⁵³² ZÉNATI F., « Sur la constitution de la propriété », *op. cit.*, pp. 171-175 ;

²⁵³³ POLLAUD-DULIAN F., « Droit moral et droits de la personnalité », *op. cit.*, § 17 ;

mais l'expression d'un lien de droit exclusif entre l'auteur et les utilités de son œuvre. Autrement dit, le droit moral serait l'expression du droit de propriété incorporelle de l'auteur. La confusion avec le droit réel, que nous avons invoquée à maintes reprises, ne serait donc qu'apparente. Elle se déduirait du fait que le droit moral est nécessairement sanctionné lors de la communication de l'œuvre, soit lors de l'exercice, la cession ou la violation du droit patrimonial. Du reste, c'est la conclusion qui nous est venue à l'esprit à l'étude de la jurisprudence et la doctrine du dix-neuvième siècle, qui ont dégagé l'existence d'un droit « moral » d'exposition (*cf. supra.*). Mais cela ne veut pas dire

Ces éléments feront l'objet de réflexions supplémentaires dans le paragraphe suivant, l'intégration de la dimension personnelle de la création étant nécessaire à quelque niveau que ce soit.

B. LA PLÉNITUDE D'ACTION SUR LE DROIT D'AUTEUR

571 - L'abandon du tryptique classique - Le droit de propriété est un pouvoir de principe permettant au propriétaire d'exercer sur la chose tout acte qui lui semble opportun.

Seules comptent la plénitude d'action du propriétaire, laquelle ne saurait se résumer en des actes déterminés²⁵³⁴, ainsi que l'exclusivité, l'opposabilité absolue, caractères qui valent également au niveau de la jouissance d'un bien incorporel²⁵³⁵. Plusieurs auteurs classiques ont défendu cette acception, estimant que le droit de propriété ne peut être défini que par ses limites (*cf. supra.*). C'est pourquoi le tryptique de l'*usus*, du *fructus* et de l'*abusus* a pu être condamné, pour deux séries de raisons. D'une part, certaines choses ne peuvent fournir, par leur nature, qu'un nombre limité de services²⁵³⁶. La réunion des trois prérogatives est alors impossible et le droit de propriété ne se limitera qu'à une seule d'entre elles. D'autre part, ces trois pouvoirs types ne constituent qu'une synthèse des actes autorisés au propriétaire²⁵³⁷. Ils ne peuvent donc être considérés de façon contingente et segmentée mais représentent plutôt un ensemble diffus, constituant la marge de liberté du propriétaire. Cette marge peut elle-même varier selon la nature de la chose, sans que le droit de propriété soit atteint dans sa substance²⁵³⁸.

L'application de ce tryptique au droit d'auteur, et plus précisément au droit d'exposition, a révélé les limites de cette distinction, puisque les mêmes catégories d'actes peuvent être conférés à la fois à l'auteur et au propriétaire de l'objet matériel. Certes, c'est

²⁵³⁴ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 313 (« La recherche du contenu de la propriété est délicate, voire contre-nature, car ce droit est essentiellement illimité : lui donner un statut, c'est lui assigner des limites et donc contredire sa nature. Il est inexact de définir ce que le propriétaire peut faire de sa chose par une addition de prérogatives (*usus, fructus et abusus*). ») ;

²⁵³⁵ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 201 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 260 ;

²⁵³⁶ DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L., *op. cit.*, pp. 486-487 ;

²⁵³⁷ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *op. cit.*, p. 315 ;

²⁵³⁸ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *ibid.* ;

avec pour chacun des limites propres et distinctes les unes des autres ; mais il n'empêche que le modèle ne peut valablement tenir. Si l'on doit maintenir l'existence de ce tryptique traditionnel, il faut alors l'appliquer, non à l'œuvre, mais bien au droit d'auteur considéré comme l'objet du droit de propriété. L'idée n'est en vérité pas neuve. Ainsi certains auteurs, partisans de la conception propriétaire, admettaient déjà que les actes de jouissance et de disposition portent plus sur les prérogatives d'exploitation que sur l'œuvre elle-même²⁵³⁹. L'idée a également trouvé une illustration avec la propriété des créances, considérées comme des biens incorporels, porteurs d'une valeur pour le créancier²⁵⁴⁰.

572 - La liberté d'action du propriétaire - Mais, de manière générale, il semble plus exact d'affirmer que « *le caractère illimité de la propriété est incompatible avec sa réduction à des prérogatives déterminées* »²⁵⁴¹.

Le triptyque usuel n'est qu'un résumé non exhaustif des principaux actes (et non des principales prérogatives) que peut accomplir le propriétaire²⁵⁴². Il n'y a donc pas à définir ces actes, mais seulement à rechercher comment le propriétaire peut associer d'autres personnes à l'usage de sa chose. C'est en cela que s'exprime son exclusivité²⁵⁴³. C'est également ce qui fonde la division de droits réels qui peuvent avoir une même chose pour objet. L'exclusivité est le caractère le plus essentiel que l'on croit retrouver dans le droit d'auteur. Mais il n'y a d'exclusivité que dans la jouissance et la disposition de ce droit. Le pouvoir de disposer constitue d'ailleurs un autre élément fondamental du droit de propriété. Distinct, pour certains, de l'*abusus*, le pouvoir de disposer des biens permet d'effectuer sur ceux-ci des actes juridiques²⁵⁴⁴. Il est donc à la base de la circulation des biens dans le commerce juridique. C'est ce pouvoir qui explique que l'auteur puisse effectuer la « fragmentation » des utilités de l'œuvre, en distinguant autant de droits réels qu'il le souhaite sur celles-ci. Au sens strict, ces droits sont « créés » par l'auteur, puisque l'intérêt de la distinction des droits se pose lorsqu'ils font l'objet d'une pluralité de titulaires. Ces droits sont en partie déterminés par le

²⁵³⁹ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, p. 334 ;

²⁵⁴⁰ GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 46-55 ; KRIEF-SEMITKO C., « De l'action paulienne ou de la propriété des créances, droit de propriété sur une valeur (essai d'une théorie de la valeur en droit civil) », *RRJ*, 2004/2, pp. 789-799 ; ZÉNATI F., « Le droit des biens dans l'œuvre du doyen Savatier », *op. cit.*, p. 16, et « Notion de propriété au sens de la Convention européenne des droits de l'homme », obs. sur CEDH, 9 décembre 1994, *Raffineries grecques Stran et Stratis andreadis c./ Grèce*, n° 13427/87, *RTD-Civ.*, 1995, p. 652 ; voir également : DABIN J., *Le droit subjectif, op. cit.*, p. 85 (« les droits subjectifs impliquent tous, d'une certaine manière, *propriété*, y compris le droit de créance, où le créancier est, d'une certaine manière, propriétaire des prestations auxquelles il a droit. »)

²⁵⁴¹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 313 ;

²⁵⁴² ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 332-333 (« aucune utilité n'est indispensable à la propriété et il n'est pas possible de la définir par elles. ») ;

²⁵⁴³ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *ibid.* (« Comme la propriété romaine, la propriété révolutionnaire consacrée par le Code civil est plus un espace qu'un contenu. A l'intérieur de la muraille que constitue l'exclusivité, tout est possible. ») ;

²⁵⁴⁴ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la notion de propriété », *op. cit.*, pp. 317-318 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 335 ;

Code de la propriété intellectuelle qui, à l'instar du triptyque usuel du droit de propriété, n'a fait que schématiser les utilités dont les œuvres sont susceptibles.

L'histoire du droit d'exposition nous a démontré que ces dispositions n'ont qu'un caractère déclaratif de droit commun et qu'il ne fallait pas les interpréter trop restrictivement. C'est pourquoi le caractère limitatif du nombre de droits réels doit nécessairement s'accompagner d'une certaine souplesse d'interprétation, afin d'en étendre au maximum le champ d'application. C'est aussi ce qui explique la souplesse que le législateur a conféré à l'auteur dans la jouissance et la disposition de son droit. Le principe de spécialité des cessions, que nous avons étudié précédemment, atteste parfaitement des caractères absolu et exclusif du droit de propriété incorporelle de l'auteur.

Il est temps d'appliquer concrètement cette conception au droit d'exposition. L'idée, une fois encore, sera simple, et vaudra synthèse de nos précédents développements.

C. LA PLÉNITUDE D'ACTION DE L'AUTEUR SUR LE DROIT D'EXPOSITION

« [...] la chose est un atome constellé d'une multitude d'utilités, l'usage, les fruits, la superficie et bien d'autres encore. Ces utilités appartiennent au propriétaire comme la chose elle-même tant, du moins, qu'elles n'ont pas été par lui accordées à des tiers au moyen de la constitution d'un droit »²⁵⁴⁵.

573 - La disposition du droit d'exposition - L'auteur d'une œuvre graphique et plastique est dès l'origine propriétaire de toutes les utilités qu'elle peut produire.

On pourrait dire qu'il est propriétaire de l'œuvre, mais cela serait encore faire un raccourci excluant les droits subjectifs permettant d'actionner ces utilités. On pourrait également distinguer ces utilités en deux droits subjectifs, le droit de propriété de l'objet matériel et le droit de communiquer l'œuvre. Mais le premier procédant lui-même du second, il n'y aura pas à les distinguer. C'est l'auteur seul qui pourra distinguer autant de droits réels qu'il le souhaite sur ces utilités, l'actionnement de ces droits impliquant automatiquement la communication de l'œuvre. C'est ainsi que l'exposition constitue une utilité potentielle attachée à la corporalité de l'œuvre ; l'auteur pourra en jouir et en disposer de différentes façons.

Le fait de céder l'exemplaire original de l'œuvre constituera un acte de disposition de plusieurs de ses utilités. Celles-ci tiennent tout d'abord en un droit d'usage perpétuel de l'œuvre, dont la valeur sera proportionnelle à la rareté de l'objet ; c'est à ce niveau que ressurgira, comme nous l'avons vu, la distinction entre support de création et support de commercialisation. Dans les deux cas, la cession du support s'analysera comme un acte de communication de l'œuvre, puisque l'emprise corporelle confère la faculté d'exposer l'œuvre. C'est là la seconde utilité qui serait cédée. On peut donc dire qu'il s'agit d'un droit d'exposition conféré à autrui, mais la portée de ce droit sera limitée à la sphère privée. Par

²⁵⁴⁵ ZÉNATI F., « Notion de propriété », *RTD-Civ.*, 1999, p. 861 ;

cette cession, l'auteur va créer un droit d'usage privé, dont les limites sont fixées par le Code de la propriété intellectuelle. Ce droit sera le même en présence d'exemplaires multiples, diffusés en masse. Ainsi en serait-il pour les photographies, qui se prêtent à la reproduction en série ; malgré l'étendue du tirage, la finalité de cette diffusion reste de communiquer l'œuvre par l'exposition. La « communication au public » n'est donc que d'apparence ; elle correspond en fait à la « somme de droits réels » conférés aux acquéreurs de ces exemplaires.

L'auteur peut aussi exercer ou céder le droit d'exposition de l'œuvre sans céder de droit d'usage perpétuel sur l'objet corporel. La situation sera donc inverse de la précédente, puisque l'exercice ou la cession du droit d'exposition aura une vocation publique, alors que le droit d'usage de l'objet sera nécessairement limité à assurer cette communication. Tel serait le cas si l'auteur prêtait ou louait l'œuvre pour une exposition, tel que cela se fait en matière de photographie. Ces droits peuvent encore se diviser, puisque l'auteur pourra céder un droit d'usage perpétuel sur l'exemplaire original de son œuvre, et exercer ou céder à un tiers le droit d'exposition. C'est là que se posera la difficile conciliation des droits de chaque propriétaire.

Le pouvoir d'exclusion de l'auteur s'exprime aussi à un autre niveau. Il lui permet de s'opposer à tout exercice, par autrui, de son droit d'exposition. C'est peut-être là que s'exprime encore plus le droit d'interdire. Par-delà la jouissance d'un droit d'usage qu'il confère à autrui sur l'œuvre, l'auteur peut ici se réserver la jouissance de l'utilité « potentielle » que représente le droit d'exposition. Deux hypothèses peuvent alors apparaître, fondées sur la distinction entre la jouissance et l'exercice du droit²⁵⁴⁶, sans être entièrement exclusives l'une de l'autre.

Tout d'abord, l'auteur est considéré comme propriétaire du droit, mais il ne l'exerce pas. Le droit d'exposition apparaît alors comme une potentialité, car il n'est pas distinct du droit de communiquer l'œuvre. L'exercice par autrui de ce droit « concrétisera » l'utilité en violation du droit de propriété de l'auteur. La distinction des droits dont l'œuvre peut faire l'objet sera le fait d'un tiers, alors que seul l'auteur peut la décider. Le tiers se comporte ainsi comme s'il était l'auteur, ce qui revient à une « soustraction frauduleuse de la chose d'autrui », la chose étant le droit d'exposition dont l'auteur est propriétaire. L'idée de la possession du droit d'exposition pourrait également être avancée, dans l'hypothèse où le détenteur d'un exemplaire de l'œuvre l'expose publiquement, sans que l'auteur en ait connaissance. L'article 2228 du Code civil (nouvel article 2255) définit explicitement la possession comme « la détention ou la jouissance d'une chose ou d'*un droit* que nous tenons ou que nous exerçons par nous-mêmes, ou par un autre qui la tient ou qui l'exerce en notre nom » (c'est nous qui soulignons). On ne voit donc pas pourquoi la possession se limiterait à des actes matériels ; elle peut se « concrétiser » par des actes juridiques²⁵⁴⁷. Cela est d'autant plus vrai que l'histoire du droit de propriété atteste de sa dissociation de la notion de

²⁵⁴⁶ Distinction que d'aucuns jugeraient fictive en matière de droit de propriété : ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 321 (« ne rien faire, c'est encore exercer son droit de propriété. ») ;

²⁵⁴⁷ BERGEL J.-L., « Les nouveaux biens – Rapport général », *op. cit.*, p. 218 ; REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, pp. 282-283 ;

possession²⁵⁴⁸, à l'instar de la distinction des droits et des choses. La possession d'une chose corporelle s'analyserait alors comme la possession d'un droit de propriété²⁵⁴⁹. Par extension, il pourrait y avoir possession du droit d'exposition. La question de la possession des droits est toutefois controversée, bien qu'elle ne soit pas théoriquement impossible²⁵⁵⁰. On relèvera encore que l'avant-projet de réforme du droit des biens tend à entériner cette conception dans l'article 543²⁵⁵¹ (nonobstant les articles 555 à 557, relatifs aux meubles corporels).

Ensuite, prenons le cas où le droit a déjà été exercé. Une multitude de situations peuvent être énumérées. Il pourra s'agir de la cession d'un ou plusieurs exemplaires destinés à l'exposition privée. Ce peut être aussi la cession d'un ou plusieurs exemplaires destinés à l'exposition publique ; ainsi de l'auteur qui vend ou prête son œuvre à une institution qui pourra l'exposer à des fins culturelles. Dans ce cas, nous savons que la cession de l'exemplaire est en principe distincte de celle du droit ; mais comme nous l'avons vu, les règles peuvent être interprétées plus soupagement. Ainsi la cession sans réserve d'un exemplaire à une telle institution peut être considérée comme emportant le droit de l'exposer en public, sur le fondement de l'*intuitu personae* tenant à la qualité du cessionnaire. Simplement, si assouplissement il y a, celui-ci ne peut être trop large, et l'on devra considérer que le droit d'exposer l'œuvre ne vaut qu'au sein de cette institution. L'idée a déjà été évoquée au titre du principe de spécialité des cessions.

Ce principe exprime l'exclusivité du droit de propriété de l'auteur. L'exercice ou la cession du droit d'exposition devront être entendus strictement, c'est-à-dire qu'ils ne sauraient excéder ce que l'auteur a précisément autorisé. Ainsi l'institution cessionnaire d'un exemplaire ne pourrait-elle décider d'une exposition de l'œuvre en un autre lieu ou dans un autre contexte. On pense par exemple à l'organisation d'une exposition temporaire où l'œuvre serait présentée dans de nouvelles conditions que l'auteur n'aurait pas agréées. De même les acquéreurs légitimes d'exemplaires destinés à l'exposition privée ne peuvent rendre celle-ci publique. C'est là un cas d'école illustrant encore le principe de spécialité des cessions. C'est ce qui s'était produit dans les affaires ayant mené aux arrêts de principe de la Cour de cassation du 6 novembre 2002. L'Agence culturelle de Paris avait acquis un droit d'usage sur des exemplaires de photographies. Certes, ceux-ci avaient déjà été exposés auparavant, avec le consentement de leurs auteurs. Cependant, le fait de les exposer une nouvelle fois, dans un

²⁵⁴⁸ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la notion de propriété », *op. cit.*, p. 310 ;

²⁵⁴⁹ GINOSSAR S., *op. cit.*, pp. 53-55 ;

²⁵⁵⁰ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 162 (« Il ne semble pas y avoir d'obstacle conceptuel à la possession des biens incorporels si l'on analyse la possession comme un simple pouvoir de fait se traduisant par la maîtrise d'un bien et si l'on admet que la nature incorporelle de certains biens implique une dématérialisation du corpus de leur possession qui ne peut que s'intellectualiser en prenant la forme d'actes juridiques. ») ; BINCTIN N., *Le capital intellectuel*, *op. cit.*, pp. 34-37 ; TAFFOREAU P., « Possession et propriété intellectuelle », in BRUGUIÈRE J.-M., MALLET-POUJOL N. et ROBIN A., *Propriété intellectuelle et droit commun*, PUAM, Aix-en-Provence, 2007, pp. 111-122 ;

²⁵⁵¹ « La possession est l'exercice paisible, public et non équivoque d'un droit par celui qui, alors même qu'il n'en serait pas titulaire, se comporte, en fait et en intention, comme s'il l'était » ;

contexte différent, pour un nouveau public, le tout sans l'autorisation de l'auteur, constitue une appropriation induite du droit d'exposition.

Ces deux séries d'hypothèses ne sont pas, comme nous l'avons dit, contradictoires. Le fait d'excéder la cession du droit consentie par l'auteur vaut appropriation non autorisée de son utilité, de sa jouissance. Dans toutes ces hypothèses, le droit d'interdire de l'auteur prendra la forme de l'action en contrefaçon²⁵⁵², dont la définition simple donnée par le Code de la propriété intellectuelle permet de sanctionner tous les cas de violation du droit de propriété de l'auteur. C'est là que cette action prend un caractère revendicatoire et pas seulement répressif²⁵⁵³. L'énoncé des pouvoirs de l'auteur est donc fort simple. Il ne s'agit ni plus ni moins que de disposer de l'exclusivité d'un droit de faire ou de ne pas faire, précisément un droit d'exposer ou de ne pas exposer. L'interdépendance de ce droit avec le support corporel ne causerait aucune difficulté, moyennant une interprétation souple des dispositions légales ainsi que l'adoption d'une conception rénovée du droit de propriété.

Cependant, il nous faut préciser que le rapport entretenu avec le droit de propriété de l'objet matériel reste des plus ambigus. Il est tentant d'y voir le produit d'un acte de communication de l'auteur, que ce soit par la vente d'un support de création ou par la diffusion de supports de commercialisation. Cette solution est la plus protectrice de l'auteur et permet d'intégrer la corporalité dans le champ du droit d'auteur. Cependant, la spécificité des œuvres graphiques et plastiques, bien souvent attachées à un support original, perturbe la cohérence de ce schéma. C'est encore la divulgation qui peut être source de difficultés, tant dans son appréciation que dans les conséquences qu'elle peut avoir en termes d'exposition. Mais cela ressort de la dimension personnelle de la propriété de l'auteur.

C'est là le dernier point essentiel à traiter et intégrer dans ce mécanisme. Le caractère personnel du rapport de droit liant l'auteur aux utilités de son œuvre explique ainsi les liens existant entre le droit moral et le droit patrimonial.

²⁵⁵² ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 316-317 ;

²⁵⁵³ ROUBIER P., *Droits subjectifs et situations juridiques, op. cit.*, p. 24 ; voir également : BINCTIN N., *Le capital intellectuel, op. cit.*, p. 51 et p. 240 ; SAINT-MARTIN A., « Les spécificités de l'action en contrefaçon au regard du droit commun », in BRUGUIÈRE J.-M., MALLEY-POUJOL N. et ROBIN A., *Propriété intellectuelle et droit commun*, PUAM, Aix-en-Provence, 2007, pp. 57-77 ;

SECTION 3 - LE CARACTÈRE PERSONNEL DU RAPPORT LIANT L'AUTEUR AU DROIT D'EXPOSITION

« Presque tout intérêt en effet est moral par certains côtés et presque tout se ramène à un intérêt pécuniaire, si l'on prend les choses de haut »²⁵⁵⁴.

574 - Propriété et dimension morale du droit d'auteur - La reconnaissance de la qualité de bien au droit d'exposition ne doit pas occulter la nécessaire dimension morale qui s'attache à son appropriation.

Celle-ci provient directement du caractère personnel de l'acte de création²⁵⁵⁵. C'est ce caractère qui fonde, pour les courants personnaliste et dualiste, le droit de l'auteur sur son œuvre, celle-ci ne se distinguant pas de sa personne. L'idée a cependant pu être soutenue par les partisans du droit de propriété. Elle a été défendue dès le dix-neuvième siècle et remonte, une fois encore, au discours de Le Chapelier sur la loi de 1791. La dimension morale ne serait nullement étrangère au droit de propriété, et cette assimilation conserve toute son actualité, même sur le plan des principes²⁵⁵⁶. Le Code civil, en lui-même, a opéré un rapprochement des biens et des personnes, renouvelant ainsi ces deux notions de base ainsi que la nature des relations qui s'établissent entre elles²⁵⁵⁷. Le droit moral revêt une grande importance en termes de propriété. En effet, il est le fondement même de l'appropriation exclusive par l'auteur de son œuvre²⁵⁵⁸, en même temps qu'il constitue un élément essentiel de la tradition française du droit d'auteur²⁵⁵⁹. On rappellera pour preuve que l'article L 111-1 du Code de la propriété intellectuelle vise « un » droit de propriété incorporelle, qui comprend « des » attributs d'ordre intellectuel et moral et des attributs d'ordre patrimonial. Si nous avons réfuté le dualisme, il reste néanmoins à savoir si le droit moral relève du droit de propriété de l'auteur ou de son objet, le droit de communiquer l'œuvre. L'une de ces alternatives correspondrait à une certaine forme de dualisme, avec cependant certaines nuances. Ainsi de la nécessaire confusion dans l'exercice de ces deux séries de prérogatives, que nous avons établie dès la première partie de cette étude. Pour autant, s'il y a confusion dans la pratique, une distinction

²⁵⁵⁴ DEMOGUE R., *Les notions fondamentales du droit privé – Essai critique*, *op. cit.*, pp. 183-184 ;

²⁵⁵⁵ DAGOGNET F., *op. cit.*, p. 45 (« Le créateur a tellement investi ce qu'il a réalisé qu'il s'y est projeté, qu'il l'a pénétré et qu'il s'y est logé : pratiquement, rien ne lui en reste étranger. Il a converti le matériau, l'a annexé à ses pensées. Aussi, cette conquête signifie une propriété à la fois légale et ontologique. ») ;

²⁵⁵⁶ ALMA-DELETTRE S., *op. cit.*, pp. 31-34 (« Le droit moral est un ensemble de prérogatives assurément singulières mais dont ni l'objet ni les attributs n'apparaissent finalement incompatibles avec une approche unitaire du droit d'auteur. Il semble donc que le droit moral puisse aujourd'hui, sans faiblir, être compris comme le corps de règles le plus original d'un mouvement plus général qui tend à teinter la propriété de nuances plus personnelles. ») ; ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *op. cit.*, p. 306 (« Traditionnellement réservée au monde des choses, [la propriété] s'est vue solliciter dans le domaine des personnes pour organiser la protection de certains de leurs attributs. ») ;

²⁵⁵⁷ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 446 ;

²⁵⁵⁸ GAUDRAT P., « L'importance de la référence propriétaire dans la loi du 11 mars 1957 », *op. cit.*, p. 43 (« L'appropriation naturelle de l'œuvre découle de l'empreinte qu'elle porte ») ;

²⁵⁵⁹ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 115 ;

théorique pourrait être maintenue, dotant de plus le droit moral d'une prééminence sur le droit patrimonial. En effet, il serait l'expression du pouvoir de disposition de l'auteur.

La dimension morale entrerait dans la définition de la propriété incorporelle, et non du droit réel portant sur la communication de l'œuvre. Pour la comprendre, il convient de revenir sur les fondements philosophiques du droit de propriété et réaliser qu'une véritable confusion entre la personnalité et la propriété peut être établie. Celle-ci s'explique, pour le droit d'auteur, par l'appropriation originaire des utilités de l'œuvre (§ 1). Elle se confirme à l'analyse de la notion de patrimoine, lequel a toujours été rattaché à une personnalité. Celle-ci influence donc le rapport de droit reliant l'auteur à ses biens, dont le droit d'exposition (§ 2). Enfin, les dispositions mêmes du Code de la propriété intellectuelle attestent de cette confusion entre la personnalité et la propriété. L'analyse et l'interprétation des droits de divulgation et de destination démontrent parfaitement l'unité conceptuelle du droit de propriété incorporelle l'auteur (§ 3).

Nous emprunterons, à ces différents niveaux, le langage des dualistes, qui distinguent le droit moral du droit patrimonial. Notre objectif sera de démontrer le caractère artificiel de cette distinction. Le droit moral ne trouve son expression que lors de l'exercice du droit patrimonial, tout simplement parce qu'il exprime le rapport exclusif de propriété qui relie ce droit à l'auteur.

§ 1. LES JUSTIFICATIONS THÉORIQUES DE LA CONFUSION ENTRE PROPRIÉTÉ ET PERSONNALITÉ

575 - Les œuvres graphiques et plastiques, en tant qu'œuvres de l'esprit, sont frappées du sceau de la personnalité de l'auteur²⁵⁶⁰. « *Façonnées par leur créateur, mais tellement uniques et éminentes, elles ne se rangent pas tout à fait dans le vaste groupe des "objets"* »²⁵⁶¹. De cet argument découle l'idée que ces œuvres ne pourraient faire l'objet que d'une propriété spéciale. L'expression de la personnalité dans la matière les ferait échapper au régime de droit commun de la propriété. Celui-ci doit pourtant être maintenu, même si cette spécificité donne à l'auteur de larges pouvoirs sur la communication de son œuvre. Le lien avec la personnalité se comprend sur le plan des principes en reprenant les fondements mêmes de la propriété (A). L'empreinte de la personnalité de l'auteur dans l'œuvre n'en est que le prolongement, fut-elle une chose corporelle (B).

A. LA PERSONNALITÉ, FONDEMENT DE L'ACCESSION À LA PROPRIÉTÉ DE L'ŒUVRE

576 - Appropriation originaire du bien - Les modes d'appropriation dérivés d'un bien ne peuvent expliquer pourquoi l'auteur est, dès l'origine, propriétaire de son œuvre²⁵⁶². Cette

²⁵⁶⁰ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 253-256 ;

²⁵⁶¹ DAGOGNET F., *op. cit.*, p. 8 ;

²⁵⁶² MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, pp. 284-285 ;

appropriation originaire du droit d'auteur peut s'expliquer par une certaine confusion entre les notions de personnalité et de propriété.

L'idée part du principe que l'individu peut être considéré comme propriétaire de lui-même, de par sa propre naissance. Par extension, il sera propriétaire de tout ce qui constitue le prolongement de sa personne, et notamment les choses corporelles dont il est l'auteur et dans lesquelles il a exprimé sa personnalité (1). Cela suppose néanmoins de déterminer précisément le fait générateur de son droit de propriété sur ces choses, le caractère personnel n'étant pas suffisant en soi. A ce titre, le recours à la notion de force de travail, prise dans son sens le plus subjectif, peut paraître un moyen efficace pour expliquer l'appropriation originaire des utilités de l'œuvre par l'auteur (2). Celle-ci procède d'une accession, au sens de l'article 546 du Code civil, cette notion dépassant les autres propositions qui ont pu être formulées, telles la spécification ou l'occupation (3). Appliquée à la création littéraire et artistique, ce mécanisme explique l'appropriation originaire des utilités de l'œuvre et leur « soumission » à la subjectivité de l'auteur (4), mais a pu faire l'objet de certaines critiques (5).

1. Des liens théoriques entre la propriété et la personnalité

577 - Propriété de soi, propriété des biens - Propriétaire de son corps, de son nom, des biens de sa personnalité, l'individu l'est également de sa pensée²⁵⁶³, de son travail et de tout ce qui les prolonge. « *La propriété apparaît comme une émanation de la personne* »²⁵⁶⁴.

Les biens qui composent son patrimoine, au sens classique du terme, sont « *le produit net de la personne humaine* »²⁵⁶⁵. Ce produit est l'extériorisation de son activité physique et intellectuelle, qui lui confère l'appropriation des utilités que peuvent lui procurer les choses²⁵⁶⁶. L'emploi de ces utilités n'a d'autre but que sa satisfaction personnelle, qu'elle soit strictement pécuniaire ou seulement morale. La propriété assure l'autonomie de la personne et l'épanouissement de la personnalité²⁵⁶⁷. Cette extériorisation peut procéder de l'appréhension de choses physiques, ce qui constitue l'un des modes classiques d'accession à la propriété. Mais elle peut aussi être le fait d'une création, c'est-à-dire d'un emploi des facultés intellectuelles et physiques propres à donner naissance à une chose nouvelle. Ces facultés sont elles-mêmes des facultés d'agir, qui, tout en relevant de l'être, font juridiquement l'objet d'un

²⁵⁶³ COUSIN V., *Justice et charité*, Firmin Didot Frères, Paris, 1848, p. 27 (« La propriété est sacrée parce qu'elle représente le droit de la personne elle-même. Le premier acte de pensée libre et personnelle est déjà un acte de propriété. ») ;

²⁵⁶⁴ ZÉNATI F., « Sur la constitution de la propriété », *op. cit.*, p. 172 ; ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 446 (« La propriété ne se réduit donc pas aux prérogatives que l'on peut avoir sur les biens, elle est à la base du statut personnel et de l'activité juridique. C'est la raison pour laquelle le code range les successions, les contrats, les obligations, les sûretés, l'adjudication et la prescription parmi les manières d'acquérir la propriété. ») ;

²⁵⁶⁵ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 19 ;

²⁵⁶⁶ DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 39 ;

²⁵⁶⁷ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 109 ; voir également : TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 123 (« La propriété individuelle prolonge la liberté individuelle. ») ;

avoir²⁵⁶⁸, pour ne pas dire d'une propriété, en tant que droits subjectifs. Dès lors, le produit de la création fera nécessairement l'objet d'un droit de propriété de l'auteur, celui-ci en étant le premier « occupant ».

Cette occupation originelle s'explique par le fait que la chose est le fruit d'un travail personnel de l'individu ; ce travail n'est que l'expression de sa liberté individuelle, et la chose qu'il a créée constitue un prolongement de sa personnalité²⁵⁶⁹. C'est ce fait générateur qui explique l'existence d'une dimension morale propre au bien incorporel que constitue le droit d'auteur²⁵⁷⁰. Il apparaît dès lors logique que le produit de la pensée soit considérée comme la propriété la plus personnelle qui soit, ce qui donne tout son sens aux déclarations de Le Chapelier sur la loi de 1791²⁵⁷¹. La notion de propriété-création a également été défendue par Pierre Recht, pour qui la seule différence de la propriété dite « corporelle » résidait dans le fondement, le mode d'appropriation de la chose²⁵⁷². Dans la continuité de la propriété de l'homme sur lui-même, c'est l'expression de la personnalité de l'auteur dans l'activité créatrice qui justifie le caractère personnel du droit de propriété de l'auteur.

L'idée est encore bien théorique. La « propriété » est ici entendue dans un sens plus philosophique que juridique. Pour fonder le droit de propriété de l'auteur sur son œuvre, une fois celle-ci achevée, il est nécessaire de cerner l'acte qui lui donne la qualité de propriétaire. Plusieurs hypothèses, tirées du droit commun, peuvent être examinées. L'accession peut être envisagée, telle qu'en dispose l'article 546 du Code civil²⁵⁷³. Elle donne droit au propriétaire à tous les fruits et produits de la chose²⁵⁷⁴.

Elle peut cependant se diviser en plusieurs modes, dont certains se révéleront inapplicables, pour des raisons à la fois théoriques et pratiques.

²⁵⁶⁸ DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 83 ;

²⁵⁶⁹ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, pp. 132-133 ;

²⁵⁷⁰ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 329 ;

²⁵⁷¹ Outre les discours de Le Chapelier et Lamartine, qu'il n'est plus besoin de citer : PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. XVIII-XIX (« Nulle propriété n'est plus légitime et plus profitable que celle des œuvres littéraires et artistiques, *manifestations personnelles et spontanées des facultés internes de leurs auteurs* [...] nulle part, plus que dans une semblable création, *l'effort de l'homme*, base et justification du droit de propriété, n'est visible et appréciable », c'est nous qui soulignons) ;

²⁵⁷² RECHT P., *op. cit.*, pp. 229-233 (« Le fondement de cette [propriété] est la création ; le créateur se rend maître de son œuvre par l'"occupation" au sens du droit romain [...] ; cette maîtrise est la base de son droit subjectif, qu'un statut légal entérinera et organisera ») ; voir également, déjà cité : POUILLET E., *op. cit.*, 2^{ème} éd., pp. 27-28 (l'œuvre est « *tellement personnelle [à l'auteur] qu'elle forme comme une partie de lui-même* »)

²⁵⁷³ Art. 546 Code Civ. : « La propriété d'une chose, soit mobilière, soit immobilière, donne droit sur tout ce qu'elle produit, et sur ce qui s'y unit accessoirement, soit naturellement, soit artificiellement. Ce droit s'appelle *droit d'accession*. » ;

²⁵⁷⁴ CORNU G., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, pp. 81-82 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 385 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 215-216 ;

2. L'insuffisance de l'occupation comme mode d'accession au droit d'auteur

578 - Spécification et occupation - Deux modes principaux d'accession ont pu être avancés par la doctrine et même le droit positif : la spécification et l'occupation.

Le modèle de la spécification a déjà été mentionné, et constitue l'exemple le plus ancien. Il s'agit d'un mode d'accession en matière mobilière régi par les articles 565 à 577 du Code civil. Il convient aux œuvres graphiques et plastiques, qui procèdent bien d'une transformation de la matière plus que d'une création pure, au sens physique du terme. Il ne peut cependant être étendue aux autres catégories d'œuvres, sans avoir à recourir à des artifices pour le moins discutables. Comment concevoir qu'une composition musicale ou un écrit littéraire constitue une chose spécifiée ? C'est là que le caractère immatériel de certaines œuvres retrouve son importance, puisqu'on ne saurait lier leur sort à celui des supports physiques par lesquels elles sont fixées. Il en est de même pour l'adjonction et le mélange, qui ne conviennent pas à toutes les catégories d'œuvres²⁵⁷⁵. Rappelons que le modèle que nous cherchons à établir vise seulement à intégrer la *propriété artistique* et la *propriété littéraire*, non à substituer la première à la seconde. Il est donc nécessaire de trouver un fondement qui conviennent à toutes les catégories d'œuvres.

L'occupation a également été proposée, notamment par Pierre Recht, pour déterminer le fait générateur du droit de propriété de l'auteur. L'idée, dans son sens le plus général, peut se comprendre simplement. « *L'occupation, au sens juridique, consiste à s'emparer d'une chose qui n'était la propriété de personne et à se l'approprier* »²⁵⁷⁶. Elle peut être appliquée à la création artistique et littéraire. L'œuvre, constituant une chose nouvelle, est originairement occupée par son créateur, qui en est, pour un temps réel déterminé ou par pure théorie, le seul maître. De là peut-il disposer de cette propriété, et donner naissance à de nouveaux biens, tels les droits sur les utilités de l'œuvre, droits dont il est également le propriétaire. L'occupation se comprend, sur le plan moral, du fait que l'œuvre, prolongement de la personnalité de l'auteur, n'a pu naître que de sa personne. C'est ainsi que, concrètement, la propriété et la personnalité peuvent paraître confondues.

Cette conception a de quoi séduire, mais elle est encore grevée d'un caractère symbolique trop marqué et sacrifie une part des aspects techniques propres à l'occupation. Le plus important d'entre eux est le fait que seules les *res nullius*, les *res derelictae* et les choses ayant cessées d'être appropriées peuvent être occupées²⁵⁷⁷, ce qui suppose qu'elles existent

²⁵⁷⁵ GAUTIER P.-Y., « L'accession mobilière en matière d'œuvres de l'esprit : vers une nouvelle querelle des Proculéiens et des Sabiniens », *D.*, 1988, Chroniques, p. 155 (en suivant bien entendu la conception traditionnelle faisant de l'œuvre de l'esprit une entité immatérielle) ;

²⁵⁷⁶ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 186 ;

²⁵⁷⁷ ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, pp. 225-226 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 281-284 ; CORNU G., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, pp. 79-81 ; MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur, op. cit.*, pp. 153-154 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, pp. 186-191 ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 399-400 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, pp. 328-330 ;

préalablement à l'occupation. Ce n'est pas le cas des œuvres de l'esprit, qui ne naissent que d'un acte de création de l'auteur et ne lui préexistent pas. On peut néanmoins considérer que cette création coïncide avec l'occupation, ce « *qui évacue le passage par l'état de res nullius* » et assure l'appropriation immédiate des utilités de l'œuvre²⁵⁷⁸.

Il semble néanmoins possible de se tourner vers une conception plus générale de l'accession à la propriété, fondée notamment sur l'usage de la force de travail²⁵⁷⁹.

3. L'accession par l'usage de la force de travail

579 - Le recours à la notion de force de travail - Les modes d'accession qui viennent d'être évoqués ont une part de vérité. Que ce soit l'occupation ou la spécification, la propriété est conférée du fait de l'unification de deux choses, ou la production de l'une d'elle, qui se trouve immédiatement « occupée ». Cela suppose néanmoins que la chose nouvellement appropriée soit l'accessoire d'une autre chose, elle-même appropriée²⁵⁸⁰.

Quelle pourrait être cette chose, ce bien, duquel le droit de propriété de l'auteur tire sa substance ? La force de travail a pu être proposée comme étant ce bien. Telle est l'idée défendue par le Professeur Thierry Revet, dans son ouvrage de référence sur ce sujet²⁵⁸¹. Il importe avant tout de définir la force de travail, puis d'en vérifier l'application au droit d'auteur. Comme l'affirmait Renouard : « *Le travail est la liberté en action, et s'entend de tout exercice de l'activité. Il a pour objet les idées et les choses ; pour sujet, la volonté, l'entendement, les facultés corporelles. Il engage l'homme tout entier. Ses actes, alors même qu'ils apparaissent comme résultats mécaniques des forces de notre corps, émanent de la partie spirituelle de notre être : si le bras ou la main fonctionnent, la pensée leur imprime le mouvement* »²⁵⁸². Sur cette base, la notion de force de travail se comprend essentiellement comme l'ensemble des facultés corporelles et intellectuelles qui permettent à l'homme de travailler²⁵⁸³. On voit déjà la grande généralité de la notion, qui inclura tous types de travaux, tant manuels qu'intellectuels. La création artistique comprend exactement ces deux dimensions, de par la nature corporelle de l'œuvre graphique ou plastique.

En tant que telle, la force de travail peut être objet de contrat mais aussi, et surtout, source de valeurs²⁵⁸⁴. Elle est en effet productrice de fruits ou même de produits, ce qui en fait

²⁵⁷⁸ TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 330 ;

²⁵⁷⁹ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *op. cit.*, p. 310 (« L'accession par production, qui est indiscutablement une manière d'acquisition de la propriété, est susceptible de jouer à l'égard d'entités immatérielles. ») ;

²⁵⁸⁰ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, pp. 125-126 ;

²⁵⁸¹ REVET T., *La force de travail (étude juridique)*, Litec, Paris, 1992, 727p. ;

²⁵⁸² RENOUARD A.-C., *Du droit industriel dans ses rapports avec les principes du droit civil sur les personnes et sur les choses*, Guillaumin, Paris, 1860, p. 93 ;

²⁵⁸³ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, 302 ; REVET T., *op. cit.*, p. 53 ; voir également : DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 39 ; SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, p. 23 ;

²⁵⁸⁴ C'est là le dyptique retenu par Thierry Revet pour le plan de l'ouvrage précité ;

un capital dynamique, un bien « exploitable » producteur de richesses²⁵⁸⁵. L'idée trouve son cadre général d'étude dans le droit du travail. Ainsi, le contrat de travail opère une « objectivation » de la force de travail, laquelle se trouve être l'objet même de la convention en cause. Cette objectivation conduit ainsi à la distinguer intellectuellement de la personne du travailleur, sans quoi celle-ci serait l'objet même du droit de propriété²⁵⁸⁶. En application de la théorie de l'accession, elle sera propriétaire de tout ce que produit l'usage de sa force de travail. Celle-ci produit deux catégories de valeurs : d'une part, les revenus perçus en contrepartie de sa mise à disposition et des richesses qu'elle a pu produire ; d'autre part, les biens issus de sa propre exploitation²⁵⁸⁷. En un sens, la force de travail apparaît comme un bien de production, donnant lui-même naissance à d'autres biens²⁵⁸⁸, dont la propriété revient à l'employeur.

L'idée est résumée par un autre auteur, pourtant critique avec cette théorie : « *une valeur nouvelle est l'objet d'un droit de propriété parce que sa source – en l'occurrence la force de travail – est elle-même appropriée* »²⁵⁸⁹. Elle avait également pu être décrite par Rousseau, pour qui la propriété repose à la fois sur le travail et l'occupation²⁵⁹⁰. L'opération que constitue le contrat de travail permet à l'employeur de se substituer à l'employé dans le droit de propriété sur le produit de son travail. Le revenu professionnel est la contrepartie, pour le salarié, de cette substitution²⁵⁹¹.

Cette assimilation du travail et de la propriété n'a pas toujours été clairement établie, et fut même parfois exclue, du fait d'un relâchement théorique du lien existant entre la personne et la propriété²⁵⁹². Pourtant, dès lors que l'on considère les facultés laborieuses, voire le travail même, comme des choses distinctes de la personne, laquelle peut consentir à les « louer » à l'employeur, la distinction entre personnes et choses est parfaitement sauve²⁵⁹³. On

²⁵⁸⁵ REVET T., *op. cit.*, p. 375 (réaffirmant le caractère artificiel de la distinction entre droits patrimoniaux et droits extra-patrimoniaux, ce qui doit bien sûr être considéré au niveau de la force de travail) ;

²⁵⁸⁶ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 39 (rappelant qu'au sens classique « on ne peut louer que ce dont on est propriétaire, mais en accordant la propriété du travail, et plus encore de la faculté de travail, on met en danger le principe de l'inaliénabilité de la personne. ») ;

²⁵⁸⁷ REVET T., *op. cit.*, p. 423 ;

²⁵⁸⁸ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 190 (« A la différence du capital purement immobilier, il s'agit ici d'un capital dynamique et non oisif. Les biens de production sont des entreprises au sens large, c'est-à-dire des ensembles mêlant l'activité humaine à un équipement matériel, mobilier ou immobilier, et dont la valeur est liée à l'exploitation. ») ;

²⁵⁸⁹ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 155 ; voir également : BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 194-199 ; SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *ibid.* ;

²⁵⁹⁰ TERRÉ F., « L'évolution du droit de propriété depuis le Code civil », *Droits – Revue française de théorie juridique*, 1985/1, p. 48 ;

²⁵⁹¹ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 195 ;

²⁵⁹² THÉRY R., « De l'utilisation à la propriété des choses », in *Le droit privé français au milieu du XXème siècle – Etudes offertes à Georges Ripert*, TII, LGDJ, Paris, 1950, pp. 17-32 ;

²⁵⁹³ XIFARAS M., *op. cit.*, pp. 80-81 ;

ne verrait donc pas d'objection à considérer le travailleur comme un propriétaire, les produits et les fruits de son travail étant seuls conférés à l'employeur.

L'idée peut être étendue, non sans difficultés, à la création littéraire et artistique, tant pour sa dimension économique (classiquement « patrimoniale ») que pour sa dimension morale (soi-disant « extrapatrimoniale »).

4. L'accession par l'usage de la force de travail en matière littéraire et artistique

« Il faut déclarer propriétaire le créateur, premier maître légitime d'une chose issue de son travail, qu'il s'agisse de sa propre force de travail ou d'une organisation industrielle. Il y a là un principe général qui participe du caractère fondamental de la propriété autant que de l'équité naturelle : ce caractère implique la constitution automatique et directe du droit de propriété à l'égard de toute chose utile, rare et non encore appropriée au profit de qui en a le contrôle factuel légitime »²⁵⁹⁴.

580 - La force de travail et le droit d'auteur - A titre préliminaire, nous devons relever que le Code de la propriété intellectuelle, en son article L 111-1, prévoit justement une dérogation à la règle qui vient d'être énoncée. En effet, « l'existence ou la conclusion d'un contrat de louage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte pas dérogation à la jouissance » du droit d'auteur. L'auteur est propriétaire de l'œuvre qu'il a produit, nonobstant la conclusion d'un contrat de travail. C'est dire l'importance du principe qui est ainsi affirmé, la propriété se justifiant en raison du lien étroit unissant le créateur à sa création²⁵⁹⁵.

Le mécanisme de l'accession semble donc applicable. Cela suppose encore que la force de travail de l'auteur soit distinguée de sa personne même, sans quoi il y aurait confusion avec l'activité créatrice. L'objectivation de la force de travail comprend bien sûr une importante dimension économique. De plus, elle se comprend essentiellement dans le cadre du contrat de travail, qui a justement pour effet de « désobjectiver » la volonté du salarié²⁵⁹⁶. La force de travail, pour pouvoir faire l'objet d'une telle objectivation, doit nécessairement lui préexister. Toute personne en est donc dotée, indépendamment de la conclusion d'un contrat de travail. Tel sera le cas pour l'auteur, dont la force de travail créatrice est reconnue sans avoir recours à un tel contrat. Elle est caractérisée par une totale subjectivité, le Code de la propriété intellectuelle faisant échec, par l'article précité, à toute objectivation. De ce fait, elle comprend nécessairement une dimension morale, indissociable de la dimension économique²⁵⁹⁷. Cette subjectivité même est de la nature de la force de travail

²⁵⁹⁴ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 115-116 ;

²⁵⁹⁵ REVET T., *op. cit.*, p. 73 et pp. 268-271 (« La neutralisation du contrat de travail est ainsi absolue », avec toutes les conséquences que cela peut avoir en termes de propriété du produit de la force de travail) ;

²⁵⁹⁶ REVET T., *op. cit.*, p. 88 et pp. 94-97 (cette objectivation n'est cependant que relative, et ne peut être conçue comme une dissociation absolue entre la personne et la force de travail) ;

²⁵⁹⁷ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 282 (certaines des nouvelles valeurs emparées par le droit de propriété sont « personnelles par leur source et immatérielles par leur nature ») ;

en général ; elle est « exacerbée » en matière de création littéraire et artistique. Ainsi la force de travail de l'auteur inclut-elle également un patrimoine purement intellectuel, comprenant autant les compétences artistiques que l'inspiration personnelle. Son activité créatrice constitue le fondement de l'accession à la propriété du bien incorporel²⁵⁹⁸. Elle est la base de tout bien intellectuel²⁵⁹⁹.

Preuve en est avec la prohibition de la cession globale des œuvres futures, consacrée par l'article L 131-1 du Code de la propriété intellectuelle. Même si l'on ne se situe pas strictement dans le cadre d'un contrat de travail, les contrats de commande portant sur des œuvres futures indéterminées sont considérés comme nuls. Selon le Professeur Caron, la règle se comprend pour « éviter que l'auteur aliène sa liberté et s'engage à céder des droits sur plusieurs œuvres qui n'existent pas [...] il risquerait alors de créer sous la contrainte et, aussi, de ne plus pouvoir choisir son contractant »²⁶⁰⁰. C'est bien la preuve que la subjectivité de l'auteur fait l'objet d'une protection particulière. Sur le plan économique, la propriété du droit d'auteur apparaît comme un moyen efficace de valoriser l'activité humaine en matière littéraire et artistique²⁶⁰¹. Et même si la règle trouve ses limites avec les contrats de commande portant sur des œuvres graphiques et plastiques, en tant que choses corporelles, on sait comment la jurisprudence a su protéger les intérêts de l'artiste en se fondant sur le droit moral. A cet égard, l'arrêt *Whistler* reste emblématique du pouvoir d'opposition de l'auteur. N'est-ce pas là la propriété la plus absolue que l'on puisse concevoir ? La théorie de l'accession, fondée sur un usage entièrement subjectif de la force de travail, pourrait donc constituer le fondement du droit de propriété de l'auteur.

581 - La force de travail et le « fonds commun » - Enfin, le mécanisme de l'accession par la force de travail peut encore se comprendre sur un plan philosophique, mais également plus audacieux.

On peut en effet imaginer que l'auteur qui utilise sa force de travail pour créer une œuvre emploie lui-même une somme d'idées et de pensées préexistantes, auxquelles il ne fait qu'imprimer sa marque personnelle. C'est là un principe fondamental, justifiant le fait que les idées soient de libre parcours et que le droit d'exploiter une œuvre de l'esprit soit limité dans le temps. La limitation se justifie afin que l'œuvre appartienne au « domaine public » ; plus précisément, elle appartient à tout un chacun qui se l'est intellectuellement appropriée. Cet ensemble forme ce que Renouard appelait le « domaine immatériel »²⁶⁰². Tout créateur

²⁵⁹⁸ GAUTIER P.-Y., « L'accession mobilière en matière d'œuvres de l'esprit : vers une nouvelle querelle des Proculéiens et des Sabinieniens », *op. cit.*, pp. 154-155 ;

²⁵⁹⁹ BINCTIN N., *Le capital intellectuel*, *op. cit.*, p. 40 et pp. 42-43 ;

²⁶⁰⁰ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd, *op. cit.*, p. 347 ;

²⁶⁰¹ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *ibid.* ;

²⁶⁰² RENOUARD A.-C., *Du droit industriel dans ses rapports avec les principes du droit civil sur les personnes et sur les choses*, *op. cit.*, p. 209 (« Le monde d'idées au sein duquel nous naissons et vivons n'est pas notre œuvre ; il est notre domaine. Notre être intellectuel, auquel ces idées sont susceptibles d'aboutir, est maître de les appréhender, et de les faire entrer en lui comme en un laboratoire vivant où elles fermentent et se transforment. Elles deviendront nous, si nous usons de notre droit de nous en saisir. ») ;

emploi nécessairement ce « substrat », consciemment ou inconsciemment²⁶⁰³. Dès lors, le produit qu'il tire de sa pensée et qu'il extériorise par sa force de travail sera caractérisée par sa personnalité, ce qui lui permettra d'accéder au statut d'œuvre de l'esprit.

Par voie de conséquence, les idées et pensées initiales étant originellement « siennes », la création qui résulte de leur emploi sera également sienne, et c'est pourquoi l'auteur devient propriétaire des utilités de cette nouvelle pensée extériorisée²⁶⁰⁴.

5. Les critiques de l'accession par la force de travail

582 - Le caractère théorique de la force de travail en droit d'auteur - L'idée a pu elle aussi être critiquée, du fait du caractère théorique de l'objectivation de la force de travail et du fait que l'accession, prévue par le Code civil, est d'une autre nature que la création littéraire et artistique²⁶⁰⁵.

En effet, l'accession donne droit sur tout ce que produit la chose appropriée, or la création ne donne naissance à une œuvre de l'esprit que si celle-ci est originale. Néanmoins, on ne voit pas pourquoi cet élément constituerait une incompatibilité avec le régime de l'accession. En effet, toute création de la force de travail donne droit sur ce qu'elle produit, œuvre de l'esprit ou pas. Dans le premier cas, le droit de propriété inclura le droit de communiquer l'œuvre au public, puisque c'est là sa principale destination et son utilité la plus éminente. Enfin, il convient de rappeler que la force de travail ne peut elle-même être l'objet d'un droit de propriété au sens strict, mais seulement d'une « quasi-propriété », limitée, dans la théorie classique, à l'*usus* et au *fructus*²⁶⁰⁶. Une fois encore, la référence à la propriété a pu apparaître comme un détour philosophique, mais elle ne correspond pas entièrement au contenu technique de la notion.

La raison tient à ce que la force de travail reste indissociable de la personne et ne peut être (totalement) aliénée. L'objectivation que produit le contrat de travail porte bien son nom, car elle ne correspond pas à une aliénation de celle-ci, mais seulement à une limitation de volonté de la personne. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, celle-ci reste entière pour l'auteur. Sa force de travail ne constitue donc que la base de son activité créatrice, laquelle donne naissance à l'œuvre et lui imprime la personnalité du créateur²⁶⁰⁷. L'accession par l'usage de la force de travail nous paraît donc être un fondement adéquat pour le droit de

²⁶⁰³ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 357 (« C'est dire que l'esprit [...] n'est pas seulement un être de besoins passif ; c'est un opérateur de différenciation, par fermentation et transformation, ou encore de singularisation des idées : la même idée n'est pas assimilée de la même manière par deux esprits différents. ») ;

²⁶⁰⁴ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 399 (« L'essence juridique de la rémunération des auteurs est la rétribution du service d'une dette que le public contracte à l'endroit des auteurs, en tant qu'ils paient celle que chaque génération doit à l'espèce humaine. ») ;

²⁶⁰⁵ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, pp. 155-157 ;

²⁶⁰⁶ REVET T., *op. cit.*, pp. 388-394 ; voir également : MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, pp. 302-305 (évoquant l'idée d'une « imitation » du modèle que constitue le droit de propriété) ;

²⁶⁰⁷ Sur la notion d'activité créatrice : MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, pp. 333-337 ;

propriété de l'auteur. Celui-ci a pour objet, non l'œuvre en elle-même, mais ses utilités, qui sont les produits de son travail.

583 - La force de travail et l'incorporel - Une autre objection peut être opposée à ce mécanisme. En effet, selon la doctrine, l'accession ne pourrait porter que sur des biens corporels, puisqu'elle suppose l'unification de deux choses ou, du moins, l'existence de produits « palpables » d'une chose appropriée²⁶⁰⁸.

La jurisprudence a pour l'instant confirmé cette interprétation des textes²⁶⁰⁹. L'idée a été combattue par certains spécialistes, au motif que le Code civil n'opérerait aucune distinction entre les biens corporels et les biens incorporels²⁶¹⁰. Il est vrai que les articles 565 à 577 du Code civil, consacrés à l'accession en matière mobilière, n'excluent nullement les biens incorporels, à la différence des articles 552 à 563, consacrés à l'accession en matière immobilière, qui n'évoquent que des choses corporelles. Il n'empêche que certaines expressions sont indubitablement pétries de matérialisme ; ainsi en est-il lorsque le Code évoque la « matière » dans laquelle est faite la chose, de même que la main-d'œuvre qui l'a modifiée.

Il est toutefois possible de passer outre cette objection, pour des raisons que nous avons déjà exposées. Ainsi, il convient de distinguer les éléments « matériels » que constituent les personnes et les choses des rapports de droit qu'entretiennent ces dernières. Le recours à des concepts physiques est nécessaire pour comprendre le mécanisme de l'accession, mais il ne doit pas conduire à une absorption du droit par son objet. C'est ce qui remet en cause la distinction entre biens corporels et biens incorporels. Dès lors, le droit d'accession doit être interprété strictement : il s'agit de l'accession à un droit de propriété, et seulement à ce droit. Pour l'auteur, il s'agira du droit de propriété sur les utilités de l'œuvre. Celles-ci dépendent dans tous les cas d'une chose corporelle, qu'il s'agisse de l'usage privé de l'œuvre ou de sa communication publique. L'objection tombe d'autant plus facilement que les articles du Code civil consacrés à l'accession mobilière reprennent eux-mêmes un grand nombre de principes tirés de la querelle des Sabinien et des Proculéiens. Ceux-ci sont fort à propos pour les œuvres graphiques et plastiques, qui procèdent de l'industrie d'une matière. L'idée nous semble valable pour les autres catégories d'œuvres, où l'opération d'intellectualisation sera encore plus poussée. Ainsi, c'est bien d'un droit de propriété sur les utilités d'un phonogramme, d'un livre ou d'un vidéogramme dont dispose l'auteur. Il est incontestable que ceux-ci procèdent de son industrie, fut-elle plus distanciée et « industrialisée » que pour les œuvres artistiques.

²⁶⁰⁸ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, pp. 9-10 (s'agissant de l'accession mobilière : « accession résultant de mélange ou d'adjonction d'un meuble corporel à un autre ou de transformation d'une matière par l'industrie d'un tiers (spécification) ») ;

²⁶⁰⁹ CA Paris, 13 janvier 1993, *Epoux Riou c./ Epoux Delthil et a.*, *D.*, 1993, IR, pp. 90-91 ;

²⁶¹⁰ GAUTIER P.-Y., « L'accession mobilière en matière d'œuvres de l'esprit : vers une nouvelle querelle des Proculéiens et des Sabinien », *op. cit.*, p. 155 et *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 642-643 ;

Le droit d'accèsion peut donc définitivement expliquer comment l'auteur est propriétaire *ab initio* de toutes les utilités de son œuvre. Outre l'industrie, c'est également une certaine confusion entre les notions de personnalité et de propriété qui fonde ce droit de propriété.

B. L'ŒUVRE, LA PROPRIÉTÉ ET LA PERSONNALITÉ

*« L'œuvre commence par participer du monde des êtres, et ne cesse jamais complètement d'y appartenir »*²⁶¹¹.

584 - L'œuvre de l'esprit entre la chose et la personne - Le rapport de droit qui relie une œuvre à son auteur tient des deux dimensions, personnelle et réelle.

Cette chose, fut-elle détachée de sa personne, reste empreinte de sa personnalité. Elle est à l'auteur, mais « elle est » aussi l'auteur²⁶¹². La confusion entre la personnalité et la propriété se comprend dès ce point de vue. Ainsi le travail créateur de l'artiste procède de l'expression de sa personnalité. Or, en matière graphique et plastique, ce travail donne naissance à une chose corporelle. Il est indéniable que le droit de propriété reste le rapport principal reliant les personnes et les choses. L'œuvre artistique étant le fruit d'une personnalisation des choses²⁶¹³, il y a bien intégration réciproque de la personnalité et de la propriété. Elle est donc une chose dotée d'utilités appropriées par l'auteur. Mais l'usage de celles-ci implique également la personnalité de celui-là. L'idée peut être comprise de façon plus générale au regard des autres droits « dits » de la personnalité ; ainsi, il semble parfaitement admissible que les émanations de celle-ci, détachées de la personne, puisse faire l'objet d'un droit de propriété et d'une exploitation économique²⁶¹⁴.

L'œuvre graphique et plastique fournit ainsi la nécessaire objectivation de l'œuvre de l'esprit, laquelle faisait défaut à la doctrine classique, marquée par le sceau de la théorie personnaliste²⁶¹⁵. Son existence démontre, et le droit d'exposition l'appuie, que l'œuvre est nécessairement distincte de la personne de l'auteur. Cette indépendance physique n'exclut cependant pas un rattachement intellectuel, tout simplement parce que l'œuvre est le fruit du travail de l'auteur, elle est un prolongement de sa personnalité.

« Cette richesse primordiale, le travail humain, fait d'esprit plus que de corps, transcende le patrimoine. L'esprit y domine la matière. Au sommet des biens, on retrouve

²⁶¹¹ REVET T., *op. cit.*, p. 506 ;

²⁶¹² PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 14 ;

²⁶¹³ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 137 (rappelant comme principe que « la propriété est le prolongement de la personnalité humaine ») ;

²⁶¹⁴ FABRE-MAGNAN M., *op. cit.*, p. 592 ;

²⁶¹⁵ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, pp. 80-83 ;

l'homme »²⁶¹⁶. Ainsi cela emporte-t-il le caractère personnel des biens de l'auteur, à commencer par le droit d'exposition.

§ 2. LE DROIT MORAL, FONDEMENT DU CARACTÈRE PERSONNEL DU DROIT D'EXPOSITION

*« Le sujet ne se distingue pas entièrement de ce qu'il revendique comme sien, et, inversement, l'objet personnel enferme de la subjectivité »*²⁶¹⁷.

585 - La propriété personnelle de l'auteur - En dépit de ce principe, qui semble universel, la place du droit moral dans la conception propriétaire a toujours été une source de difficultés. Certains auteurs l'excluent du champ du droit d'auteur, limitant celui-ci au pur droit d'exploitation²⁶¹⁸ ; d'autres tentent plus raisonnablement de l'intégrer et de découvrir en quoi ce droit est l'expression du droit de propriété de l'auteur.

L'unicité du droit d'exposition suppose d'intégrer ses aspects dits patrimoniaux et moraux en une seule prérogative. Certes, le droit d'exposition est à nos yeux un droit patrimonial, car il intègre le patrimoine du créateur de l'œuvre. Cela permet d'en faire une évaluation pécuniaire, propre à lui conférer une valeur patrimoniale. Mais cette qualification est sans effet sur l'existence des aspects non pécuniaires et moraux qui s'attachent à l'exercice du droit. L'intégration des aspects moraux et pécuniaires doit cependant être précisée. Dans la définition que nous avons donnée du droit d'exposition, celui-ci est réduit à un simple droit de faire ou de ne pas faire. La dimension personnelle est donc surabondante dans cette définition. En théorie, il pourrait exister un droit d'exposition sans dimension personnelle, celle-ci provenant de la nature de son objet, en l'espèce le produit d'une création de l'esprit. C'est pourquoi ces aspects personnels ne sont que la traduction du pouvoir d'exclusivité que le droit commun attache à la propriété²⁶¹⁹. Ils sont donc l'expression de la propriété incorporelle de l'auteur. Il en résulte que le droit dit « moral », s'il n'est pas dans le champ du droit d'auteur, entendu au sens strict, n'en caractérise pas moins l'appartenance exclusive à l'auteur, propriétaire des utilités de l'œuvre²⁶²⁰. C'est même le droit de propriété, comme nous l'avons vu, qui fonde cette confusion avec la personnalité de l'auteur, de par l'absence de distinction entre l'esprit et la matière²⁶²¹. Le droit moral est un droit discrétionnaire, « égoïste »²⁶²², du vivant de l'auteur, ce qui traduit le caractère absolu de sa propriété incorporelle.

²⁶¹⁶ SAVATIER R., « Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *op. cit.*, p. 23 ;

²⁶¹⁷ DAGOGNET F., *op. cit.*, p. 18 ;

²⁶¹⁸ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 53-54 ;

²⁶¹⁹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 119-122 ;

²⁶²⁰ ALMA-DELETTRE, *op. cit.*, pp. 32-33 (« Les prérogatives morales caractérisent bien une relation d'appartenance exceptionnelle de l'auteur à son œuvre, mais qui ne peut être qu'une relation de sujet à objet. ») ; BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, *op. cit.*, p. 43 et pp. 94-95 ; TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *op. cit.*, p. 5 ;

²⁶²¹ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 41 ;

La jurisprudence, depuis le dix-neuvième siècle, a su dégager cette dimension au niveau du droit d'exposition. L'essentiel du droit d'exposition s'est alors bâti sur ce fondement, limitant considérablement la portée du droit de propriété de l'objet matériel. C'était déjà prouver que celui-ci n'est qu'un droit réel constitué par l'auteur, et soumis à la subjectivité de sa volonté. La consécration de la dimension pécuniaire n'a fait que la confirmer. La prérogative d'exploitation restait inusitée, faute pour les œuvres artistiques de trouver un marché propre à leur assurer une exploitation de masse.

C'est là la conception que nous retiendrons pour qualifier le droit d'exposition. Elle nous paraît conforme aux termes mêmes de la loi, qui intègre le droit moral dans la propriété incorporelle de l'auteur²⁶²³. Les fondements mêmes du droit de propriété incorporelle sont indissociables de la personnalité de leurs titulaires, qui s'exprime par leur talent et leur travail intellectuel²⁶²⁴. Le droit patrimonial a, comme nous l'avons vu, des « incidences para-économiques »²⁶²⁵, tout simplement parce que l'auteur peut en disposer selon sa volonté et faire respecter, à travers son exercice, l'expression de sa personnalité.

Cette intégration mérite toutefois d'amples justifications, tant théoriques que pratiques. L'assimilation du droit moral à la patrimonialité se justifie tout d'abord sur le plan des principes (A). Elle découle de la nature même de la propriété, qui caractérise ce qui est *propre* à la personne. Cette assimilation nécessite des éclaircissements sur le régime juridique du droit moral, et spécialement son inaliénabilité (B).

A. L'ASSIMILATION DU DROIT MORAL A LA PATRIMONIALITÉ

« Sur le plan philosophique et moral, la reconnaissance de la personne humaine comme le seul sujet possible de droit subjectif implique nécessairement le postulat de la responsabilité morale de l'homme et le principe de sa liberté d'agir »²⁶²⁶.

586 - Propriété, liberté et responsabilité - La responsabilité et la liberté apparaissent ainsi comme des éléments fondamentaux de tout droit subjectif. La propriété apparaît comme un troisième élément fondamental, exprimant l'exclusivité dont jouit son titulaire. De ce fait, la distinction entre droits patrimoniaux et droits extrapatrimoniaux n'est pas hermétique. Elle est même discutée dans son principe.

Certains droits, considérés comme extrapatrimoniaux, peuvent acquérir un caractère patrimonial (tel est le cas avec le droit au nom)²⁶²⁷. Inversement, certains droits patrimoniaux ont un caractère exclusivement personnel. Ce constat, que nous avons déjà évoqué

²⁶²² POLLAUD-DULIAN F., « Abus de droit et droit moral », *op. cit.*, p. 99 ;

²⁶²³ GAUDRAT P., « L'importance de la référence propriétaire dans la loi du 11 mars 1957 », *op. cit.*, p. 43 ;

²⁶²⁴ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 82 ;

²⁶²⁵ PIEDELIÈVRE A., *op. cit.*, p. 62 ;

²⁶²⁶ MICHAELIDES-NOUAROS G., « L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *op. cit.*, p. 217 ;

²⁶²⁷ HAGE-CHAHINE F., *op. cit.*, p. 708 ;

précédemment, confirme l'obscurité de cette distinction, dont la portée s'étend au droit d'auteur. L'assimilation de la dimension morale au caractère patrimonial du droit d'auteur nous paraît refléter sa véritable nature. Elle peut également se faire par référence à la notion de bien. Par définition, les biens d'une personne sont les choses qui sont siennes²⁶²⁸ ; elles lui permettent d'assurer son épanouissement dans la société et de satisfaire à tous ses besoins²⁶²⁹. En matière artistique, l'épanouissement de la personnalité de l'auteur s'exprime par la création. Ses produits sont empreints de sa personnalité, de son identité. Leur exploitation permet à l'artiste de satisfaire des besoins élémentaires, en tirant des revenus de ses œuvres. C'est bien pourquoi le droit moral traduit en vérité les caractères mêmes du droit patrimonial, spécialement le lien d'exclusivité qui unit l'auteur aux utilités œuvre. Il s'agit d'un lien nature, psychologique, économique, sociologique entre l'être et l'avoir, entre la personne et les biens²⁶³⁰.

Le caractère personnel du droit patrimonial peut se comprendre par le caractère indissociable de la personnalité et du patrimoine (1). De cette assimilation, il est aisé de tirer le caractère personnel du droit d'exposition (2).

1. Le patrimoine et la personnalité de l'auteur

« Si la composition du patrimoine est d'ordre pécuniaire, sa signification est d'ordre personnel ; elle traduit la liberté et la responsabilité de chacun dans l'ordre pécuniaire »²⁶³¹.

587 - Être et avoir - Le patrimoine, tel que nous l'avons appréhendé précédemment, est indissociable de la notion de personnalité juridique²⁶³². En effet, le patrimoine, comme l'entendait Aubry et Rau, est nécessairement l'émanation d'une personne²⁶³³. L'idée, bien que contestée, reste encore caractéristique du droit civil français²⁶³⁴.

²⁶²⁸ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 5 (« Le bien, c'est l'avoir d'une personne, l'ensemble de ses biens, des choses qui sont à lui ») ; SERIAUX A., *op. cit.*, p. 810 ;

²⁶²⁹ MATHIEU-IZORCHE M.-L., *op. cit.*, p. 21 (« Cela s'explique très simplement par le fait que l'épanouissement de l'homme repose, aussi sur l'exploitation des choses, ne serait-ce que pour satisfaire les besoins les plus élémentaires, tels celui de se nourrir ; il n'est donc pas surprenant que les deux aspects soient mêlés, dans chacune des relations que le sujet entretient avec ses semblables. ») ; voir également : BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 19 ;

²⁶³⁰ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 1 ;

²⁶³¹ ATIAS C., *Droit civil – Les biens*, *op. cit.*, p. 11 ;

²⁶³² STRICKLER Y., *op. cit.*, p. 188 (« C'est la personnalité juridique qui est le support du patrimoine. ») ; XIFARAS M., *op. cit.*, p. 268 (le patrimoine est « l'être de la personne, se manifestant dans la sphère du droit sous la forme instituée de son avoir. ») ;

²⁶³³ ATIAS C., *ibid.* ; CORNU G., *Droit civil – Les biens*, 13^{ème} éd., *op. cit.*, p. 10 ; MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, pp. 9-13 ; TERRÉ F. et SIMLER P., *op. cit.*, p. 25 ; VOIRIN P. et GOUBEAUX G., *ibid.* ;

²⁶³⁴ Voir notamment l'art. 519 de l'avant-projet de réforme du droit des biens ; POLLAUD-DULIAN F., « Le patrimoine et les biens qui le composent », in PERINET-MARQUET H. (Dir.) *Propositions de l'Association Henri Capitant pour une réforme du droit des biens*, Litec, Paris, 2009, p. 23 ;

Certains auteurs, comme Jean Carbonnier, considéraient même que le patrimoine est indivisible de la personnalité²⁶³⁵. C'est là la conception subjective du patrimoine, qui relève de l'identité de son titulaire et tire de celle-ci son unité, son indivisibilité et son incessibilité²⁶³⁶. La notion même de bien, outre le critère de la valeur, suppose l'intervention de la personne²⁶³⁷, ne serait-ce que parce qu'un rapport de droit implique au moins une personne. D'emblée, la référence à la personnalité évoque la capacité juridique de l'individu²⁶³⁸. Dans ce sens, elle n'a a priori aucun lien avec la personnalité, entendue comme ce qui est propre et essentiel à la personne, dimension garantie par les droits de la personnalité²⁶³⁹. Elle en aurait encore moins avec la notion de personnalité telle qu'elle s'exprime traditionnellement dans le droit d'auteur, et qui est caractérisée par une plus grande subjectivité et semble se confondre avec celle d'originalité²⁶⁴⁰. Il est néanmoins possible de percevoir une certaine cohérence dans ces différentes acceptions de la personnalité, et d'en tirer des liens avec le patrimoine. L'idée a encore été résumée par le Professeur Xifaras : « *la personne est en même temps qu'elle a un patrimoine. Elle est un patrimoine puisque ce dernier est la forme juridique de son être au monde dans le droit des biens, elle a un patrimoine puisque le rapport qu'elle entretient à la totalité de ses biens constituée en être juridique distinct est nécessairement un rapport d'appropriation* »²⁶⁴¹.

La personnalité juridique doit avant tout être entendue comme la capacité à avoir des biens²⁶⁴² ; ces biens sont eux-mêmes, comme nous l'avons vu, le prolongement de la personnalité humaine, prise cette fois-ci dans un sens plus subjectif. Il y a donc matière à déceler une certaine cohérence dans ces notions. En tant qu'être, la personne dispose d'une totale liberté d'action sur son avoir, ce qui suppose un lien d'appartenance nécessairement subjectif. Cette quasi-confusion entre l'être et l'avoir suppose de recourir à d'autres notions proches de celle-ci, telle la volonté et l'identité personnelle de l'individu.

²⁶³⁵ CARBONNIER J., *op. cit.*, p. 1519 (« On peut bien dire (parce que le mot est vague) que l'individu est titulaire de son patrimoine, non pas qu'il en est propriétaire, puisque le patrimoine, en un sens, c'est lui-même. ») ;

²⁶³⁶ ATIAS C., *Droit civil – Les biens, op. cit.*, pp. 16-20 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, pp. 4-5 (« Émanation économique de la personnalité juridique, le patrimoine ne se conçoit pas sans titulaire et n'est pas plus transmissible ni divisible que la personnalité de son titulaire. ») ; STRICKLER Y., *op. cit.*, pp. 188-198 ;

²⁶³⁷ PIEDELIÈVRE A., *op. cit.*, p. 55 ;

²⁶³⁸ CORNU G., *Vocabulaire juridique, op. cit.*, p. 679 (qui donne comme premier sens du terme « personnalité » la définition suivante : « aptitude à être titulaire de droits et assujetti à des obligations qui appartient à toutes les personnes physiques, et dans des conditions différentes aux personnes morales ; on spécifie volontiers personnalité juridique. ») ; TERRÉ F. et FENOUILLET D., *op. cit.*, p. 45 ;

²⁶³⁹ CORNU G., *Vocabulaire juridique, ibid.* (qui en donne également une troisième définition selon laquelle la personnalité est « ce qui caractérise en particulier un individu (dans ses tendances et son tempérament), son individualité son caractère. ») ;

²⁶⁴⁰ Sur ces questions, voir : MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur, op. cit.*, pp. 23-28 ;

²⁶⁴¹ XIFARAS M., *op. cit.*, p. 267 ;

²⁶⁴² ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, pp. 456-462 ;

588 - L'expression de la volonté - Tout d'abord, c'est bien la volonté, au-delà de la capacité, qui assure à la personne la possibilité de passer des actes juridiques.

La volonté est ainsi un élément essentiel de la liberté, laquelle trouve son expression dans le monde des biens avec la propriété²⁶⁴³. Elle intervient de fait au stade de l'exercice de tout droit subjectif qui, comme on le sait, se définit notamment comme une faculté²⁶⁴⁴. Ce libre arbitre s'étend jusqu'aux pouvoirs dont dispose la personne sur son patrimoine, incluant ses biens²⁶⁴⁵. Plus simplement encore, nous pouvons dire que « *le patrimoine est, pour partie, ce que les individus veulent qu'ils soient* »²⁶⁴⁶. La personnalité de l'individu apparaît dès lors indissociable de sa volonté. Celle-ci doit, à notre sens, être entendue dans le sens le plus général. Ce sens dépasse celui du consentement, car la volonté peut s'exercer indépendamment de toute relation inter-individuelle. Son respect passe par la protection de nombreux droits subjectifs, à commencer par les droits de la personnalité. Respecter ces droits d'un individu, c'est respecter « ce qu'il veut être ». Ce vouloir être peut également s'exprimer par un certain nombre d'actes juridiques dont les biens de la personne seront l'objet. Cela s'explique du fait que la volonté ait son siège dans la personnalité juridique, entendue comme la capacité à avoir des biens²⁶⁴⁷.

Enfin, la volonté joue également un rôle essentiel au niveau de la force de travail, notion que nous avons déjà rencontrée. Le processus d'objectivation de la force de travail suppose une soumission de la volonté du salarié à son employeur, à travers un lien de subordination. Cette soumission purement intellectuelle en est l'un des éléments les plus caractéristiques²⁶⁴⁸. Or nous avons justement relevé que la force de travail de l'auteur échappait à toute objectivation. La volonté s'y exprime donc pleinement et librement, donnant libre cours à la personnalité de l'auteur.

589 - L'identité personnelle - A la volonté s'ajoute une autre donnée, qui peut également influencer sur le régime des biens : celle d'identité personnelle.

Cette dernière peut être comprise comme l'ensemble des éléments constitutifs de l'individu, incluant son état civil, ses données personnelles, mais aussi ses opinions, ses convictions, sa religion, ses créations,... tout ce qui fait que l'individu « se sente lui-même ». Du point de vue philosophique, l'identité personnelle est également une propriété de la

²⁶⁴³ ZÉNATI F., « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *op. cit.*, pp. 316-317 (« La propriété est, comme la liberté, un pouvoir de vouloir et surtout un pouvoir de vouloir juridiquement. Elle permet à celui qui l'exerce de modifier l'état du droit. ») ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 314 ;

²⁶⁴⁴ DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, pp. 104-105 ;

²⁶⁴⁵ AUBRY C. et RAU C., *Cours de droit civil*, *op. cit.*, pp. 229-231 (les biens qui composent le patrimoine sont directement soumis « au libre arbitre d'une seule et même volonté, à l'action d'un seul et même pouvoir juridique », « le patrimoine étant une émanation de la personnalité et l'expression de la puissance juridique dont une personne se trouve investie comme telle .») ;

²⁶⁴⁶ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *op. cit.*, p. 213 ;

²⁶⁴⁷ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 462 ;

²⁶⁴⁸ REVET T., *op. cit.*, p. 97-98 et pp. 127-194 ;

personne en même temps qu'elle participe de sa personnalité²⁶⁴⁹. In fine, on peut la rapprocher de la force de travail, puisque le capital de travail de l'individu pourra aussi être caractérisé par des éléments propres de son identité. Tel est bien le cas lorsque la force de travail est employée en matière de création littéraire ou artistique. En effet, cette identité, qui existe pour chaque personne, se retrouve nécessairement dans toute action de l'individu, et spécialement toute action créatrice²⁶⁵⁰. Elle est une part de la subjectivité qu'il exprime dans ses créations et caractérise leur originalité. Desbois l'avait très bien compris pour le droit d'auteur, en donnant la signification de ce que la loi appelle les « attributs d'ordre intellectuel et moral ». Selon lui, « *les deux épithètes ne font pas double emploi, car les œuvres de l'esprit expriment, sous des formes différentes, non seulement les conceptions esthétiques, philosophiques, sociales et politiques de l'auteur mais aussi ses prises de position dans le domaine moral, religieux ; aussi bien, il est parfois impossible de séparer les unes des autres, et la même attention doit être portée aux unes et aux autres par les exploitants* »²⁶⁵¹. Ces éléments pourront intéresser la destination de l'œuvre, sur laquelle l'auteur conserve un certain contrôle²⁶⁵².

Dès lors, si l'unicité du patrimoine répond à l'unicité de la personne, il reflète également tout ce qui constitue sa personnalité, à tous les sens du terme. Comme émanation de la personnalité, le patrimoine est soumis à sa volonté et empreint de son identité. Il est la projection de la personne dans le monde des choses²⁶⁵³. L'« avoir » relève de ce sentiment personnel de l'individu²⁶⁵⁴. L'expression la plus remarquable de cette empreinte de la personnalité sur le patrimoine se trouve dans le principe de libre disposition des biens, proclamé par l'article 537 du Code civil. Il s'agit ici du pouvoir de disposer propre au droit de propriété, que nous avons évoqué précédemment. Si les fondements de ce pouvoir peuvent faire l'objet de débats²⁶⁵⁵, il semble raisonnable d'admettre qu'il y a à ce niveau une véritable confusion entre la propriété et la personnalité²⁶⁵⁶. Le pouvoir de disposer traduit l'exercice de la volonté de l'individu sur ses biens et constitue l'expression de son pouvoir souverain de

²⁶⁴⁹ COUSIN V., *ibid.*, (« Notre première propriété, c'est nous-mêmes, c'est notre moi, c'est notre liberté, c'est notre pensée ; toutes les autres dérivent de là et la réfléchissent. ») ; ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 465 (la personnalité « est ce qu'il y a d'unique chez chaque personne, ce qui la distingue irréductiblement de toutes les autres personnes, elle est son originalité. ») ;

²⁶⁵⁰ CHÂTEAU B., *op. cit.*, p. 173 (« L'action n'est pas la création, mais l'homme a droit au respect de la paternité de ses actions comme de ses œuvres. ») ;

²⁶⁵¹ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 421 ;

²⁶⁵² POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *op. cit.*, pp. 113-115 ;

²⁶⁵³ MATHIEU-IZORCHE M.-L., *op. cit.*, p. 23 et p. 25 (en tant que « projection de la personne dans le monde économique ») ;

²⁶⁵⁴ DAGOGNET F., *op. cit.*, p. 122 (« Comment nier qu'il signifie aussi la "visibilité" de l'être, sa manifestation et son assurance ? Le sujet ne peut s'en séparer puisqu'il s'investit en lui et le signe de son empreinte. ») ;

²⁶⁵⁵ ZÉNATI F., « Caractère constitutionnel du droit de propriété », *RTD-Civ.*, 1996, p. 932 ;

²⁶⁵⁶ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 337 (« En affirmant que les particuliers ont la libre disposition des biens qui leur appartient, [l'article 537] suggère que le pouvoir de disposer qui leur est reconnu est autant inhérent à leur qualité personnelle qu'à leur droit de propriété. Être une personne, c'est notamment être apte à avoir des biens et à en disposer. ») ;

propriétaire²⁶⁵⁷. Au sens ontologique, le bien est un rapport de droit liant une chose à un individu, et procurant à ce dernier une utilité particulière. Outre que celle-ci peut être strictement morale, l'idée même d'une emprise de l'individu sur les choses du monde extérieur sous-entend qu'il puisse leur imprimer sa propre subjectivité. Cette conception a clairement été mise en lumière par Hegel²⁶⁵⁸.

Des considérations purement subjectives, pécuniaires ou gracieuses, peuvent donc présider aux actes juridiques qu'effectue l'auteur. Il n'y a là nulle incompatibilité entre la personnalité et la patrimonialité. L'idée s'étend même à tous les droits subjectifs, si l'on considère la maîtrise qu'ils confèrent à l'individu sur une chose, quelle qu'elle soit²⁶⁵⁹. On ne voit donc pas pourquoi les différentes acceptions de la personnalité devraient être distinguées. Certes, la cohésion du patrimoine et de la personnalité d'un individu a pu être mise à mal par la jurisprudence, notamment en excluant l'atteinte à la vie privée en cas de révélation d'informations d'ordre patrimonial²⁶⁶⁰. La personnalité apparaît avec la naissance de l'individu et disparaît avec sa mort. Entre-temps, elle représente à la fois sa capacité à être sujet de droits et, en tant que telle, son intégrité « intellectuelle », son originalité²⁶⁶¹. Ce dernier terme évoque bien sûr l'une des conditions de protection des œuvres de l'esprit par le droit d'auteur, ce pourquoi le rapprochement paraît plus que nécessaire.

C'est au regard de ces éléments caractéristiques de la personnalité que la notion de patrimoine doit être examinée, c'est-à-dire sous l'angle du droit moral.

2. Le droit d'exposition, entre personnalité et patrimoine

590 - Le droit d'exposition empreint de la personnalité de l'auteur - Comme nous venons de le voir, il existe des liens indissociables entre les notions de personnalité et de patrimoine, ce qui permet d'affirmer que la dépendance du second par rapport à la première peut s'exprimer sur un plan strictement moral. Tout bien apparaît ainsi empreint de la personnalité,

²⁶⁵⁷ ZÉNATI F., « Protection constitutionnelle du droit de disposer », note sous *Cons. Const.*, n° 98-403, 29 juillet 1998, *RTD-Civ.*, 1999, p. 139 (« La propriété n'est pas seulement [...] une relation entre une personne et une chose, c'est aussi une structure de la personne. ») ;

²⁶⁵⁸ GOYARD-FABRE S., « La chose dans "La prose de la vie" selon Hegel », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, pp. 173-181 ; voir également : GARDIES J.-L., *op. cit.*, p. 170 (« tandis que la chose n'était qu'extériorité immédiate, dépourvue en soi de finalité [...] la chose en laquelle je place mon vouloir se trouve lestée d'un dedans : elle acquiert une finalité – *un peu de mon âme* –, et la destination qui l'anime la transfigure. En devenant une chose juridique, elle a acquis une fin, un sens, une valeur. ») ; c'est nous qui soulignons) ; PARAIN-VIAL J., *op. cit.*, p. 190 ;

²⁶⁵⁹ DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 89 ;

²⁶⁶⁰ MALAURIE P. et AYNÈS L., *op. cit.*, p. 9 ;

²⁶⁶¹ VOIRIN P. et GOUBEAUX G., *op. cit.*, p. 51 (« Au sens juridique précis du terme, être doté de la personnalité est avoir la qualité de sujet de droits [...]. Au sens large, c'est la question de la prise en considération de la spécificité de l'être humain par le droit qui est posée [...]. D'un autre côté, la personnalité peut être abordée sous un angle psycho-sociologique ; elle est alors constituée par tout ce qui fait l'originalité de l'individu, ses caractéristiques propres qui le distinguent des autres et le situent dans son milieu familial et social ») ;

à des degrés variables. Ainsi en sera-t-il pour le droit d'auteur, et spécialement pour le droit d'exposition.

C'est là un élément déterminant pour exclure le dualisme des prérogatives de l'auteur. La doctrine traditionnelle, spécialement le courant dualiste, associe au droit patrimonial l'idée d'une exploitation pécuniaire ; inversement, le droit moral représenterait autant d'intérêts non financiers, purement moraux et intellectuels²⁶⁶². Ce postulat doit pourtant être démenti car les deux ordres de prérogatives sont interdépendants. Nous avons déjà pu évoquer les critiques de la théorie fondée la nature extrapatrimoniale du droit moral lors de l'exposé de la conception dualiste. Les mêmes critiques peuvent être appliquées au droit patrimonial, trop souvent réduit à un droit d'exploitation, voire un droit à rémunération, comme si cela excluait d'office toute subjectivité dans son exercice. Les choses ne sont pas aussi tranchées entre, d'une part, un droit patrimonial qui serait exclusivement un droit d'exploitation économique et, d'autre part, un droit moral, qui ne porterait que sur des dimensions non « monnayables » de la communication de l'œuvre. Le droit patrimonial, par sa définition, est un élément du patrimoine, qui se trouve donc soumis à la volonté de l'auteur. Le droit d'en tirer des revenus n'est qu'une faculté, laissée à sa libre disposition. L'exercice ou la cession du droit de communiquer l'œuvre à titre gratuit ne produira aucun bénéfice économique ; il n'en demeure pas moins qu'il s'agit de l'exercice du droit patrimonial. Réciproquement, le droit moral pourrait lui aussi être considéré comme le droit de communiquer l'œuvre au public. En effet, son exercice même est conjoint à celui du droit patrimonial. Les prérogatives qui lui sont attachées ne trouvent leur raison d'être que lors de l'exploitation de l'œuvre²⁶⁶³. Il existe donc un « *entrelacs des intérêts pécuniaires et moraux* »²⁶⁶⁴.

De manière générale, les biens peuvent avoir une utilité strictement morale. Cette utilité peut être définie très largement : elle inclut tout ce qui peut servir à l'homme, être employé à ses besoins, à ses usages, à ses plaisirs, le terme même de bien provenant du latin *bonum*, qui signifie bonheur²⁶⁶⁵. Comme l'affirmait Demogue, « *le bien le plus matériel, un champ, un livre est pour moi une source de plaisir par l'usage par l'usage dont il est susceptible et les souvenirs qu'il me rappelle. Et le plaisir tout idéal que me procure une miniature, un beau monument représente pour moi un intérêt qui a des côtés pécuniaires* »²⁶⁶⁶. Pour la même raison, les droits de la personnalité représentent bien une valeur, une utilité propre à justifier leur appropriation²⁶⁶⁷. L'expression de « biens de la personnalité » a été

²⁶⁶² RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 290 ;

²⁶⁶³ REVET T., *op. cit.*, p. 508 (« Tout se passe, ainsi, comme si une partie de la personne était directement introduite dans le monde des valeurs – ce qui expliquerait les prérogatives exorbitantes dont l'auteur est investi, même après communication : droit au respect, droit de retrait. ») ;

²⁶⁶⁴ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 291 ;

²⁶⁶⁵ DEMOLOMBE C., *op. cit.*, T. I, pp. 6-7 et p. 10 ; voir également : PARAIN-VIAL J., *op. cit.*, p. 183 ; STOYANOVITCH K., « Les biens selon Marx », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, p. 203 ;

²⁶⁶⁶ DEMOGUE R., *op. cit.*, pp. 183-184 ;

²⁶⁶⁷ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 193-194 et p. 200 ; REVET T., « Rapport français – Les nouveaux biens », *op. cit.*, p. 279 ; ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, pp. 30-31 ;

proposée pour justifier cette assimilation. Cette qualification ne préjuge en rien du régime juridique de ces biens, qui peuvent parfaitement être hors commerce. Il n'empêche que le lien de droit reliant la personne aux éléments de sa personnalité peut être considéré comme un droit de propriété. Ainsi en est-il pour le droit sur l'image, la voix ou encore la vie privée²⁶⁶⁸.

En ce sens, les biens concourent à la recherche du bonheur par l'individu, quelle que soit leur utilité. On ne voit donc pas pourquoi leur usage serait strictement économique, si leur propriétaire en décide autrement. C'est ce qui explique que les droits de la personnalité soient également considérés, par certains auteurs, comme des biens.

591 - L'exposition de l'œuvre, expression d'une empreinte de la personnalité - Le droit d'exposition, comme tout bien, sera caractérisé par la personnalité de l'auteur. La qualification d'un droit moral d'exposition, que nous avons rencontrée dans une doctrine ancienne, était donc inexacte. Elle traduisait le fait qu'une utilité de l'œuvre était déjà emparée par l'auteur, y compris sur le plan pécuniaire, puisqu'elle avait au moins des conséquences économiques indirectes. Le développement pratique de cette dimension a légitimé le besoin d'en assurer la totale réservation au profit de l'auteur.

Seul compterait donc le rapport exclusif (l'appropriation) qui relie le droit d'exposition à l'auteur. Ce dernier peut donc user de ce droit à titre gratuit, comme en dispose le Code de la propriété intellectuelle à l'article L 122-7 du Code de la propriété intellectuelle. Surtout, il est habilité à déterminer les modalités d'exercice ou de cession de son droit patrimonial, que ceux-ci soient effectués à titre gratuit ou à titre onéreux. C'est là l'exercice pur et simple de sa volonté sur les biens composant son patrimoine. L'idée se comprend également à travers la nature des œuvres dont il est l'auteur. Celles-ci sont empreintes de sa volonté et de son identité²⁶⁶⁹. Elles sont caractérisées par son nom, moyen juridique d'individualisation. Il importe peu qu'il s'agisse de ses nom patronymique et prénom, ou d'un pseudonyme, usage répandu en matière littéraire et artistique. Elles sont également des produits de sa volonté et y restent soumises au-delà de leur aliénation. Le droit moral joue ici un rôle essentiel en préservant le lien de « parenté », à la fois objectif (avec la paternité) et subjectif (avec le droit au respect), qui relie l'œuvre à l'auteur. De ce fait, le droit moral traduit cet exercice de la volonté sur le droit patrimonial. En protégeant l'empreinte de la personnalité de l'auteur lors de l'exposition, c'est bien sa volonté et son identité personnelles

²⁶⁶⁸ ZÉNATI F., « L'immatériel et les choses », *op. cit.*, pp. 83-84 (« Lorsque la personne négocie en justice ou par voie de transaction la réparation des atteintes portées à ses sentiments les plus divers, elle n'agit pas pour la défense d'un bien. Mais lorsque l'attribut moral peut être négocié hors de toute atteinte ou délit, il devient objectivement une chose appropriée dont le possesseur dispose. Ainsi le nom, d'élément de l'état des personnes, passe au statut d'objet de propriété et tombe dans le commerce juridique. Les informations personnelles ne sont plus seulement protégées contre les indiscrétions par l'organisation de leur confidentialité. Elles deviennent des biens dont les tiers ne peuvent faire usage qu'à la condition que leur propriétaire leur en donne licence. Ainsi naît un droit à la vie privée, droit de propriété qui ne dit pas son nom, parce qu'il jure avec la conception patrimoniale que l'on a de ce droit. ») ;

²⁶⁶⁹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 120 (« Une œuvre originale appartient à son créateur dès qu'elle existe et du seul fait qu'elle existe. Il n'y a là que l'application du principe fondamental selon lequel une chose issue d'une activité humaine appartient à celui qui l'a faite. ») ;

qui sont garanties. Le droit patrimonial dépend donc du droit moral, qui est une expression de la propriété de l'auteur²⁶⁷⁰, autrement dit « *le droit d'avoir l'œuvre à soi* »²⁶⁷¹.

L'expression « empreinte de la personnalité » doit être entendue strictement. Ainsi, le droit moral ne peut revenir à protéger la personnalité de l'auteur en elle-même, au risque de retomber dans les controverses de la théorie personnaliste. C'est pourquoi certains auteurs affirment qu'il ne peut se confondre avec les autres droits de la personnalité, ce que confirme la jurisprudence²⁶⁷². Son objet ne peut être que l'œuvre créée par l'auteur, sous toutes les formes qui permettent de la communiquer. Cela le rapproche incontestablement du droit patrimonial. Le Professeur Jacques Raynard exprime l'idée en ces termes : « *l'objet du droit moral ne s'assimile pas à la personnalité de l'auteur, mais à la seule œuvre de l'esprit, objet du monopole d'exploitation économique. L'unicité de cet objet fédère puissamment les différentes prérogatives du droit d'auteur au sein d'un droit unique et conduit, cette fois de façon déterminante, à repousser toute idée de distraction du droit moral et du droit patrimonial* »²⁶⁷³.

Cela ne signifie pas que le droit moral soit intégré au droit patrimonial. Simplement, il influera sur la disposition de celui-ci par l'auteur ou par les tiers cessionnaires. D'ailleurs, le droit moral permettra de sanctionner les atteintes publiquement portées à l'œuvre, mais l'on peut également concevoir que son exercice soit aussi positif, à travers la définition des conditions de communication de l'œuvre (*cf. infra.*). Plus précisément, l'objet du droit moral sera donc l'œuvre « communiquée à un public », autrement dit la valeur effective que représente l'exercice du droit patrimonial, constitutif du monopole d'exploitation²⁶⁷⁴. Le droit moral traduit le rapport d'appropriation de ce bien par l'auteur²⁶⁷⁵.

Cela suppose néanmoins d'examiner le problème de l'inaliénabilité du droit moral, si l'on veut définitivement stabiliser le régime du droit d'auteur.

²⁶⁷⁰ GAUDRAT P., « L'importance de la référence propriétaire dans la loi du 11 mars 1957 », *op. cit.*, p. 43 (« Le dualisme n'est pas un divisibilité de la propriété mais une qualification de sa *double fonction.* ») ;

²⁶⁷¹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 120 (« Une œuvre originale appartient à son créateur dès qu'elle existe et du seul fait qu'elle existe (CPI, art. L111-1, al. 1). Il n'y a là que l'application du principe fondamental selon lequel une chose issue d'une activité humaine appartient à celui qui l'a faite. ») ;

²⁶⁷² RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, pp. 305-308 ;

²⁶⁷³ RAYNARD J., *ibid.* ;

²⁶⁷⁴ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, p. 318 (« Les quatre prérogatives constitutives du droit moral de l'auteur n'ont de justification technique qu'au regard d'actes d'exploitation de l'œuvre alors considérée en tant que valeur économique, en tant que bien. ») ;

²⁶⁷⁵ ALMA-DELETTRE S., *op. cit.*, p. 34 (« Le droit moral peut aujourd'hui, sans faiblir, être compris comme le corps de règles le plus original d'un mouvement plus général qui tend à teinter la propriété de nuances plus personnelles. ») ;

B. L'INALIÉNABILITÉ DU DROIT MORAL ET LA PATRIMONIALITÉ DU DROIT D'AUTEUR

592 - Le bien, aliénable et saisissable - La qualification du droit d'exposition en bien suppose que celui-ci soit aliénable et, par voie de conséquence, saisissable.

C'est là une caractéristique fondamentale de la notion de bien, découlant de l'article 537 du Code civil²⁶⁷⁶. Elle joue une fonction de garantie pour son titulaire, de même qu'elle exprime la plénitude des pouvoirs dont il dispose. Le créancier d'une personne peut ainsi obtenir dédommagement des dettes du débiteur en se rémunérant sur la vente des biens de ce dernier. Ces biens doivent dès lors être susceptibles de faire l'objet d'une vente pour assurer pleinement leur fonction. Ce caractère heurte de plein fouet le principe d'inaliénabilité du droit moral, *a priori* consacré par le Code de la propriété intellectuelle. C'est l'une des justifications de la doctrine dualiste que de distinguer les deux ordres de prérogatives en fonction de leurs caractères respectifs. Ainsi, la nature des droits de la personnalité, dits parfois « droits innés » pour mieux souligner leur spécificité, semble mieux convenir pour qualifier le droit moral. La règle est corroborée par la nature éminemment personnelle de l'activité de l'auteur, laquelle fait obstacle à la saisie des œuvres sur le fondement de l'article 1142 du Code civil²⁶⁷⁷. On connaît l'usage qu'en a fait la jurisprudence avec l'affaire *Whistler*. Même si nous considérons le droit moral comme l'expression de la propriété de l'auteur, il y a lieu d'examiner plus précisément la portée de ce principe d'inaliénabilité.

Outre les réserves que nous avons mentionnées au niveau des doctrines personnaliste et dualiste (*cf. supra.*), il faut relever que le principe subit déjà plusieurs entorses légalement prévues. C'est notamment le cas à travers la transmission du droit de divulgation aux héritiers de l'auteur ou encore les limitations que subit celui-ci dans le cadre de certaines catégories de créations (œuvres collectives, audiovisuelles, publicitaires,...)²⁶⁷⁸. De même, les conventions relatives au droit moral, portant par exemple sur l'abdication du droit de paternité, attestent du caractère cessible de cet attribut²⁶⁷⁹. Enfin, l'hypothèse classique des adaptations relativise le principe d'indisponibilité du droit au respect²⁶⁸⁰.

Plus précisément, son caractère aliénable peut s'expliquer par l'exercice « positif » du droit (1). Elle trouve également un fondement certain dans la notion de bien (2), ce qui nous renvoie à des aspects techniques de la propriété (3). Il en ira ainsi pour le droit d'exposition.

²⁶⁷⁶ BERLIOZ P., *op. cit.*, pp. 214-215 et pp. 222-223 ;

²⁶⁷⁷ BERLIOZ P., *op. cit.*, p. 220 ;

²⁶⁷⁸ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, pp. 279-284 (remettant même en cause l'utilité de cette prérogative) ;

²⁶⁷⁹ PLAISANT R., « Les conventions relatives au droit moral de l'auteur », *Hommages à Henri Desbois*, Dalloz, Paris, 1974, pp. 63-72 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, pp. 284-287 ;

²⁶⁸⁰ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, p. 287 ;

1 . L'exercice « positif » du droit moral

593 - Aliénabilité et droit moral - Dans l'absolu, le droit moral ne serait pas plus inaliénable que le droit patrimonial²⁶⁸¹.

La conception traditionnelle présente cette prérogative comme un droit « négatif », censé défendre l'auteur contre les atteintes portées à l'intégrité ou la paternité de l'œuvre²⁶⁸². Le droit de divulgation fera l'objet de développements approfondis ultérieurement. L'inaliénabilité du droit moral explique alors que l'auteur puisse exercer la défense de son œuvre par-delà l'aliénation du ou des exemplaire(s) de l'œuvre. Ce caractère défensif est incontestable. Il a, comme nous l'avons vu, été forgé avec les droits de la personnalité, pour défendre les intérêts non financiers de l'auteur. Mais on ne voit pas pourquoi ce serait là la seule dimension du droit moral.

Mais ce droit peut également être perçu sous un jour « positif », à travers l'exercice du droit de communiquer l'œuvre sous les conditions définies par l'auteur. Celles-ci sont simples et recouvrent les deux éléments principaux du droit moral, à savoir le respect de l'intégrité et de la paternité de l'œuvre. S'agissant de l'intégrité, le droit moral permettra de communiquer l'œuvre sous la forme définitive (ou pas) que l'auteur lui a donnée. Quant à la paternité, il s'agit d'adjoindre à l'œuvre un nom ou pseudonyme attestant de l'identité, réelle ou fictive, du créateur. Ce n'est qu'une faculté, puisque ce dernier peut choisir les identifiants en cause, comme il peut également rester anonyme. On voit donc bien que l'exercice du droit moral peut prendre la forme d'actes positifs. Le même raisonnement a pu être dégagé pour contester l'inaliénabilité des droits de la personnalité, notamment à travers les conventions portant sur la voix ou l'image²⁶⁸³.

En matière de droit d'auteur, l'exercice du droit de divulgation et du droit de repentir apparaît alors comme l'expression même de la volonté de l'auteur. Il y a d'ailleurs controverse sur la réelle nature de cette prérogative, qui est par essence intimement lié au droit d'exploitation. Pour nous, l'exercice du droit de divulgation est un acte effectué par le propriétaire du bien incorporel. En usant de ce bien, l'auteur agit comme un propriétaire ; il transmet une partie de ce droit soit à un cessionnaire, pour qu'il l'exerce en ses lieux et place, soit à un public indéterminé, qui pourra en user. Tel est encore le cas lorsqu'il cède un exemplaire de l'œuvre (*cf. supra.*). Dans tous les cas, la transmission de ce droit est délimitée dans son contenu, autant sur le plan économique que sur le plan moral (indépendamment des « servitudes » découlant du droit au respect ou du droit de paternité)²⁶⁸⁴. L'auteur livre son œuvre sous une forme et pour des procédés déterminés. Nous pouvons donc y voir un exercice positif du droit moral, à travers une certaine forme de disposition²⁶⁸⁵. C'est pourquoi

²⁶⁸¹ Sur ce point, voir : RECHT P., *op. cit.*, pp. 281-286 ;

²⁶⁸² MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 290 ;

²⁶⁸³ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, pp. 182-183 ;

²⁶⁸⁴ MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T., *op. cit.*, p. 290 ;

²⁶⁸⁵ *Contra* : MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, *op. cit.*, p. 160 (« L'auteur, titulaire ab initio des droits, ne peut pas, quand bien il le voudrait, disposer du droit moral dont il est investi. ») ;

la solution selon laquelle la cession du droit moral porterait uniquement sur « *la renonciation à l'exercice du droit à réparation d'une atteinte [...] et l'extinction du droit d'agir* » ne nous paraît pas convaincante²⁶⁸⁶.

594 - Droit moral et cession du droit patrimonial - Cette renonciation est en effet consubstantielle à toute cession d'un droit et ne pourrait exister indépendamment de celle-ci.

L'idée se vérifie particulièrement en matière de propriété littéraire et artistique, sur la base même du Code de la propriété intellectuelle. L'auteur conserve tout droit qui n'a pas été cédé et l'action en contrefaçon permet d'en sanctionner tout usage non autorisé, tant sur le plan économique que sur le plan moral. La cession délimitée d'un droit sur l'œuvre comporte donc nécessairement la renonciation à agir ; l'autorisation de l'auteur neutralise l'atteinte qui serait portée à son droit. Il ne faut donc pas trop prendre à la lettre l'opinion de Desbois, selon lequel « *l'auteur ne peut renoncer à la défense de sa personnalité, sous peine de commettre un "suicide moral"* »²⁶⁸⁷. L'affirmation en elle-même ne peut conduire à un principe d'inaliénabilité absolue, ce qu'il admettait parfaitement en prenant l'exemple des adaptations²⁶⁸⁸. Mais on ne voit pas pourquoi la cession du droit moral ne serait envisageable que lorsque l'œuvre est communiquée sous une forme modifiée, soit dans son intégrité soit dans sa paternité. Puisque la cession est admissible dans cette hypothèse, elle doit l'être également lorsqu'est cédé le droit de communiquer l'œuvre sous la forme « première » que lui a donnée l'auteur.

L'inaliénabilité du droit moral doit donc être comprise dans un autre sens, comme l'affirment les Professeurs Zénati-Castaing et Revet : « *Le lien qui existe entre l'auteur et son œuvre est sans doute la propriété la plus intense qui puisse se concevoir. L'inaliénabilité de l'œuvre de l'esprit, loin de la soustraire à la sphère des biens, ne fait qu'exprimer l'intensité du lien d'exclusivité dont elle est l'objet en raison de ce qu'elle est quasiment considérée comme l'esprit artistique même de l'auteur ; [...] Ce n'est pas dire que, strictement, l'œuvre soit un élément de la personnalité car elle n'est pas imbriquée dans la personne humaine, elle ne fait qu'en procéder en la prolongeant extérieurement (d'où sa transmissibilité, alors que les éléments de la personnalité sont intransmissibles)* »²⁶⁸⁹.

Au-delà de ce premier constat, il reste encore à déterminer pourquoi le droit moral, considéré sous sa forme positive, peut être considéré comme aliénable. Le fait même que

²⁶⁸⁶ MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, op. cit., pp. 184-187 ;

²⁶⁸⁷ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., op. cit., p. 432 ;

²⁶⁸⁸ DESBOIS H., *ibid.*, p. 482 et pp. 489-495 ; voir également : COLOMBET C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 6^{ème} éd., op. cit., p. 104 (« La consécration d'un tel principe, qui est logique, ne peut aller sans nuances. Des atteintes à l'inaliénabilité vont résulter soit de la nature de l'œuvre, soit de conventions. [...] c'est surtout par des conventions que le droit moral peut se trouver aliéné partiellement soit parce que l'auteur est salarié, soit parce que la nature des droits cédés implique une renonciation par l'auteur à la fidélité totale, à l'égard de l'œuvre, que doit normalement le cessionnaire : en cas de cession du droit d'adaptation, l'œuvre sera nécessairement quelque peu transformée. ») ; MAFFRE-BAUGÉ A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur*, op. cit., p. 209 ;

²⁶⁸⁹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., op. cit., pp. 120-121 ;

l'auteur puisse consentir à des modifications de son œuvre en est une preuve, mais elle n'est pas encore suffisante. En effet, nous considérons que l'aliénation du droit moral est emportée en l'absence même de toute modification, par le simple fait de communiquer l'œuvre au public. Cependant, cette aliénation ne se confond pas avec celle du bien incorporel de l'auteur, car elle lui est extérieure.

2. Le droit moral et le bien incorporel de l'auteur

595 - L'influence du droit moral sur le droit patrimonial - L'idée peut à nouveau être recherchée sur le terrain de la notion de bien. Elle a déjà été évoquée précédemment, à travers la notion de « bien de la personnalité ».

Ces biens, constitués des droits de la personnalité, procurent également une certaine utilité à leur titulaire. Celle-ci est strictement morale, mais son existence justifie leur appréhension par un lien de droit exclusif au profit de la personne. La qualification de bien permet dès lors d'effectuer un rapprochement entre la dimension patrimoniale et la dimension morale. Elle n'est cependant pas suffisante pour opérer une totale assimilation. En effet, selon certains auteurs, la notion de bien de la personnalité, caractérisée essentiellement par un rapport d'appropriation, n'est nullement incompatible avec le caractère hors commerce de ces biens. C'est là, non un obstacle, mais une limite à l'aliénabilité de ces biens, qui ne pourraient dès lors faire l'objet d'une exploitation pécuniaire. Il faut également distinguer la commercialité et l'aliénabilité, un bien pouvant être à la fois hors commerce mais aliénable²⁶⁹⁰. De plus, cette analyse oblige encore à distinguer les deux dimensions du droit d'auteur. Il y aurait ainsi, d'une part, un bien fondé sur l'utilité économique de l'œuvre et, d'autre part, un bien fondé sur son utilité morale. Il faut donc pousser plus loin la réflexion, et partir du seul droit patrimonial pour comprendre cette confusion des deux dimensions. Le bien de la personnalité peut alors être considéré comme un bien ordinaire, abstraction faite de l'inaliénabilité qui le rapprocherait d'un droit de la personnalité.

L'aliénabilité du droit moral s'explique pour une raison bien simple, qui découle de nos précédents développements. Ainsi, lorsque l'auteur exerce ou cède son droit patrimonial, il exerce en fait positivement son droit moral. La cession du droit patrimonial doit s'interpréter comme telle, même en l'absence de toute mention relative au droit au respect ou au droit de paternité. Celle-ci redevient nécessaire lorsque des modifications de l'œuvre sont envisagées, si elles dépassent le strict nécessaire pour l'exploitation normale de l'œuvre²⁶⁹¹. C'est pourquoi le droit moral n'est qu'une expression de la propriété incorporelle de l'auteur. Il représente son pouvoir de disposition du bien incorporel, dont la plus simple expression est le droit de communiquer ou de ne pas communiquer l'œuvre. De ce fait, il peut délimiter à sa convenance la portée de cette autorisation, lorsqu'il exerce ou cède le droit patrimonial. La fixation des modes de communication, des conditions, du lieu et de la destination de celle-ci

²⁶⁹⁰ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 66 (« il existe une palette importante d'opérations juridiques qui peuvent être pratiquées sur un bien extra-patrimonial. ») ;

²⁶⁹¹ RECHT P., *op. cit.*, p. 295 ;

relève donc de son droit moral. L'auteur ne fait de la sorte que disposer de son bien, en exprimant sa volonté. Cela garantit le respect de sa personnalité, exprimée dans l'œuvre communiquée. Et c'est pourquoi ce pouvoir de disposition lui permet également d'autoriser, au cas par cas, des modifications de l'œuvre, par exemple pour une adaptation.

On peut donc dire que le droit moral est, en ce sens, aliénable, à condition d'interpréter strictement ce caractère. Ses limites sont fixées par les dispositions du Code de la propriété intellectuelle, qui protègent l'auteur contre toute déformation de l'œuvre et toute exploitation faite sans la mention de son nom ou pseudonyme. La véritable portée de ce principe d'inaliénabilité consiste pour l'auteur à ne pas consentir par avance à des altérations publiques de son œuvre, ou à une violation de son droit de paternité²⁶⁹². C'est encore le principe de spécialité des cessions qui peut permettre d'expliquer ce mécanisme. C'est précisément ce qu'affirmait la Cour de cassation, dans son arrêt du 28 janvier 2003, qui fut abondamment commenté²⁶⁹³ : « *L'inaliénabilité du droit au respect, principe d'ordre public, s'oppose à ce que l'auteur abandonne au cessionnaire, de façon préalable et générale, l'appréciation exclusive des utilisations, diffusion, adaptation, retrait, adjonction et changement auxquels il plairait à ce dernier de procéder* ». L'expression « abandonner de façon générale et préalable » traduit bien les limites de l'inaliénabilité du droit moral. Celle-ci n'empêche nullement l'auteur de consentir, au cas par cas, à des modifications, notamment lorsqu'elles dépassent le cadre de l'exploitation normale de l'œuvre²⁶⁹⁴. Il en va de même à l'égard du droit de paternité, auquel l'auteur peut renoncer par convention, tant que cette renonciation n'est pas irrévocable et définitive²⁶⁹⁵.

596 - La disposition du droit patrimonial - Cette prééminence du droit moral explique les aspects les plus élémentaires de la cession et la sanction du droit patrimonial.

Les dispositions de l'article L 131-3 du Code attestent du caractère limité des cessions, fussent-elles effectuées pour la durée légale du droit d'exploitation. Tout ce qui n'est pas cédé ou consenti par l'auteur doit être considéré comme réservé à son profit. La règle trouve sa meilleure expression avec le droit de destination, que nous évoquons ci-après. Dès lors, toute exploitation non autorisée de l'œuvre pourra être sanctionnée, tout simplement parce qu'elle aura excédé les limites fixées par l'auteur. Le délit de contrefaçon trouve également son utilité pour sanctionner toute communication illicite de l'œuvre. Le droit patrimonial est donc

²⁶⁹² GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 577 (« Le droit moral, certes incessible, peut cependant faire l'objet de concessions, du moins si l'auteur ne renonce pas radicalement à ses prérogatives. ») ;

²⁶⁹³ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 28 janvier 2003, *D Barbelivien, G Montagne et SNAC c./ Agence Business, soc. Madison studio, Universal Music Publishing, soc. Centenary France et Soc. Agapes, CCE*, 2003, comm. 21, pp. 17-18, obs. C. CARON ; *PI*, 2003, n° 7, pp. 165-167, note P. SIRINELLI ; *RIDA*, n° 196, avril 2003, pp. 415-421, note A. KEREVER ; *LP*, 2003, n° 201, III, p. 61, note A. MAFFRE-BAGUE ;

²⁶⁹⁴ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 216-218 ;

²⁶⁹⁵ PLAISANT R., « Les conventions relatives au droit moral de l'auteur », *op. cit.*, p. 67 (« Étant donné l'inaliénabilité du droit moral et aussi la règle selon laquelle une renonciation ne se présume pas, celle-ci doit être expresse, incontestable, en principe déterminée de manière claire et précise quant à sa portée, d'interprétation étroite. ») ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 284-287 ;

également doté d'un aspect « négatif », « défensif », protégeant l'auteur. Ce sont là des caractéristiques essentielles de tout droit subjectif, qui se conçoit avant tout comme l'appartenance d'un intérêt²⁶⁹⁶. Cette protection du droit patrimonial traduit en fait celle du droit moral, qui n'est que l'expression de la propriété de l'auteur.

La règle sera encore valable en cas de saisie du ou des exemplaires de l'œuvre. Si ceux-ci constituent en soi des choses corporelles saisissables, il faut bien avoir à l'esprit que c'est le droit de l'auteur sur ces choses qui sera saisi. Par leur nature, ce droit inclurait nécessairement le droit d'exposition. Simplement, la saisie ne pourra être limitée qu'à ce qui correspond au droit de propriété de l'objet matériel. Le droit de l'auteur ne peut donc être saisi qu'en partie, la saisie se limitant à une utilité précise. Comme l'affirmait un auteur du dix-neuvième siècle : « *Le créancier prend les biens tels qu'ils sont et non tels qu'ils auraient pu être [...] L'auteur a disposé de ses facultés et de leurs produits comme il l'a entendu, jusqu'au jour où la saisie vient limiter cette libre disposition. Le créancier prend ses droits comme ils se trouvent [...] l'œuvre n'est son gage, elle n'existe, à vrai dire, pour lui, que telle que l'auteur a voulu qu'elle existât et qu'elle fût dans le commerce* »²⁶⁹⁷. Cette affirmation, quelque peu passée, conserve toute sa pertinence. Elle souligne que le droit des créanciers ne portera que sur une utilité de l'œuvre, c'est-à-dire le droit d'usage privé de la chose corporelle. La théorie classique, qui voit là l'expression du droit commun de propriété, présente naturellement plus de cohérence pour décrire ce mécanisme. Cela n'est cependant pas suffisant.

Le droit en cause n'est qu'un droit d'usage privé, tel que nous l'avons décrit précédemment. Les exceptions au droit d'auteur ne sont que l'expression de ce droit de propriété sur chaque exemplaire de l'œuvre cédé en l'absence de restrictions²⁶⁹⁸. C'est ce seul droit que les créanciers peuvent saisir, car son objet correspond à l'extériorisation « minimale » de l'œuvre, prise pour sa seule corporalité. Naturellement, la valeur que représente ce droit peut être d'une grande importance, spécialement si l'objet est constitué de l'exemplaire original d'une œuvre graphique ou plastique. Mais, comme nous l'avons vu, cette considération est sans incidence sur l'exercice même du droit d'auteur. Une difficulté apparaît cependant au niveau de la divulgation des œuvres saisies, mais celle-ci sera examinée ultérieurement. Enfin, et cela va de soi, ce droit d'usage ne porte que sur la forme définitive de l'œuvre, laquelle reste également inséparable du nom de l'auteur.

La situation peut donc être résumée comme il suit : seul le droit patrimonial portant sur la « forme actuelle » de l'œuvre peut être saisi, car il s'agit du seul droit existant du simple fait de la création. Il ne s'agira donc que du droit de propriété de l'objet matériel, tel qu'il est délimité par le Code. Au-delà, on ne peut forcer l'auteur à divulguer contre son gré l'œuvre, car cela serait disposer de son droit patrimonial à sa place, donc violer son droit moral.

²⁶⁹⁶ DABIN J., *Le droit subjectif*, op. cit., p. 82 (« Le droit n'est pas un intérêt, même juridiquement protégé ; il est l'appartenance d'un intérêt ou, plus exactement, d'une chose qui touche le sujet et l'intéresse, non en tant qu'il jouit ou est appelé à en jouir, mais en tant que cette chose lui appartient en propre. ») ;

²⁶⁹⁷ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., op. cit., p. 101 ;

²⁶⁹⁸ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., op. cit., pp. 207-208 ;

L'influence du droit moral sur le droit patrimonial se résume donc à un rapport de propriété.

3. Le droit moral et le droit de propriété

597 - Droit moral, personnalité et propriété - Beaucoup d'arguments ont déjà été avancés afin de démontrer l'intégration du droit moral au droit de propriété de l'auteur. Il ne s'agit ici que de confirmer cette assimilation, en schématisant le mécanisme en cause.

Si la propriété est « *la quintessence des liens entre la personne et la chose* »²⁶⁹⁹, c'est bien parce que les notions de personnalité et de propriété peuvent, d'une certaine façon être confondues. Ainsi, en tant que rapport juridique reliant la personne à ses biens, le droit de propriété doit être extrait de la classification de ces derniers. Il ne peut s'agir d'un bien incorporel ; il est attaché à la personne et ne peut, en soi, faire l'objet d'une transmission²⁷⁰⁰. Seuls les biens sur lesquels il porte peuvent faire l'objet d'une transmission, et c'est là en faire un acte de disposition, ce qui prouve la nécessaire distinction du droit de propriété de la notion de bien. Les caractères que nous venons de mentionner sont ceux reconnus au droit moral. C'est là la preuve que ce dernier est en vérité l'expression du droit de propriété de l'auteur.

Les développements par lesquels nous avons ouvert ce paragraphe ont permis de comprendre cette confusion. De même, les critiques que nous avons adressées aux théories personalistes et dualistes ont mis en relief l'absence d'intérêt de la distinction entre le droit moral et le droit patrimonial. Ainsi, le premier influe nécessairement sur l'exploitation de l'œuvre, et constitue même le fondement de ses limites. Inversement, le second ne peut être réduit à une prérogative purement économique, comme ce fut trop souvent le cas, tout simplement parce que son exercice est déterminé par le droit moral. De plus, les rapports de la personnalité avec le patrimoine ont mis en évidence l'importance de la volonté de l'individu. Celle-ci est un élément caractéristique de la propriété, qui se confond avec ce niveau avec la liberté et la responsabilité²⁷⁰¹.

De façon plus concrète, il apparaît que les prérogatives du droit moral sont exactement les mêmes que celles d'un propriétaire ordinaire, spécialement lorsqu'il s'agit de faire protéger l'expression de la subjectivité dont le bien est habité. La pensée de Pierre Recht peut une fois encore nous éclairer sur ce point. D'après lui, « *le droit au respect est, à y regarder de plus près, celui de tout propriétaire. Il peut exiger qu'on n'abîme pas sa chose, qu'on ne coupe pas ses haies, qu'on ne vole pas ses fruits, qu'on ne défigure pas la façade de sa*

²⁶⁹⁹ BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 89 ;

²⁷⁰⁰ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 260 ;

²⁷⁰¹ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., *op. cit.*, p. 314 (« C'est parce qu'il est volonté que le droit de propriété expose, comme la liberté, son titulaire à une déclaration de responsabilité. La manière de retirer de son bien les utilités qu'il offre est un choix. L'exercice de son monopole est encore une manière de choisir, qu'il s'agisse de refuser ou d'accorder à autrui l'utilité de son bien et, dans le deuxième cas, de déterminer les bénéficiaires de cette licence. ») ; ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 462 ;

maison par des graffiti, fussent-ils innocents, qu'on ne détériore pas un bien, dont il retire des satisfactions d'ordre esthétique et moral »²⁷⁰². L'analogie peut sembler grossière, mais elle est utile. Les actes ici mentionnés, que le propriétaire peut interdire, n'ont aucune valeur pécuniaire en soi. Ils ne portent nullement atteinte à des intérêts économiques du propriétaire, mais seulement à des « *satisfactions d'ordre esthétique et moral* ». Pourtant, on ne peut douter qu'il s'agisse d'atteintes au droit de propriété. Celui-ci ne peut donc être réduit à un droit purement économique. Les utilités qu'il protège sont également morales. Il en va de même pour le droit de propriété incorporelle de l'auteur d'une œuvre artistique. Ainsi, le bien incorporel que constitue le droit d'exposition pourra être employé à des finalités purement morales, désintéressées²⁷⁰³. « *L'hypothèse du transfert gratuit du droit de reproduction révèle des mobiles de générosité qui peuvent justifier la mise en œuvre de ce droit* »²⁷⁰⁴. Inversement, ce sont les attributs moraux qui viendront encadrer l'exploitation économique de l'œuvre, afin de garantir le droit de propriété de l'auteur sur les utilités de celle-ci. La limite de l'abus de droit apparaît à ce niveau, dès lors que le droit moral est nécessairement exercé pour la disposition du droit patrimonial. Cela aurait pour effet de remettre en cause son caractère discrétionnaire, certains auteurs ayant jugé ce caractère incompatible avec la notion d'abus de droit²⁷⁰⁵.

598 - Propriété, paternité, respect de l'œuvre et droit d'exposition - L'idée se comprend tant pour le droit de paternité que pour le droit au respect. Nous verrons, dans les développements à venir, que le droit de divulgation dépasse ces seuls attributs, car son exercice correspond à un acte de l'auteur, qui agit en tant que propriétaire.

L'auteur pourra tout d'abord exiger le respect de sa paternité lors de l'exercice du droit d'exposition. Il peut s'agir tant de mentionner son nom qu'un pseudonyme ou de respecter l'anonymat voulu par l'artiste. En matière d'œuvres graphiques et plastiques, la signature occupera une place essentielle. Mais il serait également attentatoire de mentionner un nom erroné lors de la présentation de l'œuvre, indépendamment de toute signature. Il s'agira alors d'une atteinte à son droit d'auteur. Les motivations de l'artiste quant à ce choix peuvent être strictement subjectives, et n'ont pas à être dénaturées. C'est bien là le caractère propre de l'expression de sa pensée. Ce caractère s'étend jusqu'aux utilités de l'œuvre, donc jusqu'au droit d'exposition. Imaginons que l'auteur ait cédé ce droit pour une de ses œuvres, mais que celle-ci est présentée sans que soit mentionné son nom ou son pseudonyme. Le respect du

²⁷⁰² RECHT P., *op. cit.*, p. 298 ; voir également : RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, pp. 338-339 ;

²⁷⁰³ DABIN J., *Le droit subjectif, op. cit.*, p. 90 (« On aurait tort de voir, dans le droit subjectif, une canonisation de l'égoïsme. Il lui est au contraire loisible de rayonner, de se dépenser généreusement au profit d'autrui. ») ;

²⁷⁰⁴ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflit de lois, op. cit.*, p. 299 (note de bas page 421) et p. 338 (« L'observation révèle que les prérogatives conférées par le droit de l'article 544 du Code civil sont naturellement appelées à assurer la protection d'intérêts désintéressés. ») ;

²⁷⁰⁵ POLLAUD-DULIAN F., « Abus de droit et droit moral », *op. cit.*, pp. 100-102 ;

droit de paternité ne sera ni plus ni moins que la revendication, par l'auteur, de sa qualité de propriétaire du bien incorporel que constitue le droit d'exposition²⁷⁰⁶.

Elle joue évidemment au niveau de l'action en contrefaçon, et plus généralement pour toutes les actions en revendication ou restitution, le contrefacteur « usurpant » la qualité et le titre du propriétaire²⁷⁰⁷. Même si le droit a été cédé, le cessionnaire ne peut s'en attribuer la propriété, laquelle reste, pour tout autre exercice du droit d'exposition, celle de l'artiste. Cet attachement de l'œuvre à la personne joue également du côté du public, autrement dit de la « clientèle » appropriée par le droit d'exposition. Ainsi est-il essentiel d'associer le nom de l'auteur à l'œuvre présentée comme gage d'authenticité, voire même de qualité (bien qu'il s'agisse d'un jugement de valeur dont chacun fera son interprétation). « *Il est rare que le client soit indifférent à la personne de celui dont il achète les produits ou paie les services. L'art, le talent, le savoir, la probité, la réputation en un mot, sont des qualités de la personne ; elles colorent d'"intuitus personae" tous les biens dont la création ou l'exploitation portent une empreinte individuelle* »²⁷⁰⁸.

C'est également en tant que propriétaire du droit d'exposition que l'artiste peut interdire la présentation d'une œuvre déformée ou modifiée sans son autorisation. Cela ne signifie nullement que toute modification soit interdite par le propriétaire de l'objet matériel ou le cessionnaire du droit d'exposition. Mais ces derniers devront obtenir l'autorisation de l'auteur pour y procéder. De façon plus positive, c'est l'artiste qui décide de modifier son œuvre ou de la laisser en l'état, et il peut encore moduler l'étendue de cette modification²⁷⁰⁹. La présence ou non d'un tiers n'est ici qu'accessoire et n'influe nullement sur le rapport de droit qu'entretient l'auteur avec l'exposition de son œuvre. Ainsi la modification pourra-t-elle être accordée pour une exposition déterminée, par exemple lorsqu'une œuvre préexistante est employée à des fins publicitaires pour lesquelles un recadrage est nécessaire. Dans tous les cas, le respect de l'intégrité de l'œuvre intervient lors de son exploitation et concourt au bon déroulement de celle-ci, spécialement lorsque le droit d'exploitation a été cédé²⁷¹⁰.

La protection de la paternité et de l'intégrité de l'œuvre n'est donc qu'un aspect classique du droit de propriété²⁷¹¹. Elle n'est ni plus ni moins que l'expression de cette appropriation par l'auteur des utilités de l'œuvre, qu'il s'agisse d'assurer la préservation des intérêts moraux ou des intérêts patrimoniaux qui s'y attachent. Ceux-ci occupent une place considérable, l'auteur ayant intérêt à associer son nom à l'exploitation, et plus précisément au

²⁷⁰⁶ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., p. 286 (« Un tiers, qui exploiterait l'œuvre en y apposant sa paternité infondée, serait assurément contrefacteur, en ce qu'il attenterait également – essentiellement – au monopole ; ainsi l'affirmation de l'inaliénabilité du droit à la paternité permet [...] à l'auteur de priver le titulaire du monopole du bénéfice d'un certain nombre de conséquences directement associées à l'exercice de son droit d'exploitation économique de l'œuvre. ») et p. 338 ;

²⁷⁰⁷ ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T., op. cit., pp. 315-316 ;

²⁷⁰⁸ CATALA P., « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », op. cit., p. 204 ;

²⁷⁰⁹ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., p. 299 ;

²⁷¹⁰ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., pp. 297-298 ;

²⁷¹¹ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., op. cit., pp. 50-52 ;

succès de l'œuvre²⁷¹². L'idée peut aussi se comprendre par référence à la force de travail²⁷¹³. Comme nous l'avons vu précédemment, l'œuvre est caractérisée, dès son origine et par son origine, par la personnalité de l'auteur. Celle-ci s'est exprimée par son activité créatrice, elle-même produit de l'usage de sa force de travail²⁷¹⁴. Une fois créée, l'œuvre exprime cette personnalité à travers les utilités économiques dont elle est dotée. Ces utilités, une fois appropriées, constituent elles-mêmes des biens incorporels, dont l'auteur sera propriétaire²⁷¹⁵. Il est dès lors logique que ce droit lui permette de faire respecter l'empreinte de sa personnalité, soit qu'il s'agisse de l'intégrité de l'œuvre soit du lien de paternité qui la relie à son créateur.

Cette construction théorique, qui peut se heurter à certaines critiques, trouve ses prolongements dans la qualification « endogène » du droit moral comme expression de la propriété de l'auteur, c'est-à-dire en fonction des caractères explicitement prévus par le Code de la propriété intellectuelle.

§ 3. LE DROIT MORAL, TRADUCTION JURIDIQUE DES CARACTÈRES DU DROIT DE PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

599 - Les « points de contact » entre le droit moral et le droit patrimonial sont nombreux. Même si la prééminence du premier sur le second n'est pas unanimement reconnue par la doctrine, il n'en est pas moins vrai qu'elle constitue l'expression même de l'appropriation personnelle des utilités de l'œuvre par l'auteur²⁷¹⁶. Plusieurs rapprochements ont déjà pu être évoqués au cours de notre étude. L'objet des paragraphes à venir sera de confirmer l'assimilation du droit moral à la patrimonialité, ce qui confirme l'unité conceptuelle du droit d'auteur²⁷¹⁷. Celle-ci se vérifie particulièrement au niveau de deux « prérogatives » de l'auteur : le droit de divulgation (A) et le droit de destination (B). Ces deux droits, qui ne sont que commodément individualisés par le Code et la doctrine, reflètent en vérité l'unité matérielle du droit d'auteur, laquelle trouvera d'importantes implications en matière d'exposition.

²⁷¹² RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 296-297 ;

²⁷¹³ REVET T., *op. cit.*, p. 504 (« L'action humaine a pour effet d'introduire dans la sphère de la patrimonialité des valeurs qui n'y résidaient point. Elles étaient, jusqu'alors, situées hors de la sphère de la patrimonialité : res nullius, res communis, facultés personnelles. Les valeurs nouvelles sont donc, pour parties, des valeurs personnelles transformées en valeurs patrimoniales. ») ;

²⁷¹⁴ REVET T., *op. cit.*, p. 512 ;

²⁷¹⁵ REVET T., *op. cit.*, p. 578 (« Fruits du travail, [les œuvres] font, dès leur création, juridiquement corps avec lui. Il y a alors identité de nature entre les pouvoirs s'exerçant à l'égard de l'industrie et ceux s'exerçant à l'égard de ses accroissements. ») ;

²⁷¹⁶ DESBOIS H., « Le droit moral », *op. cit.*, pp. 123-125 ; voir également : ALMA-DELETTRE, *op. cit.*, pp. 32-33 ;

²⁷¹⁷ RECHT P., *op. cit.*, p. 284 (« les prérogatives que comporte la propriété de l'œuvre sont indissolublement pécuniaires et morales à la fois, elles sont toujours cédées ensemble, en tout ou en partie, sans qu'on puisse les séparer. ») ;

A. LE DROIT D'EXPOSITION ET LE DROIT DE DIVULGATION

600 - « *La publication fait l'œuvre* »²⁷¹⁸ - Le droit de divulgation constitue pour certains « *le premier attribut de la propriété et le fondement de tous les autres* »²⁷¹⁹.

Il est le droit qu'a tout propriétaire de divulguer au public ce qui lui appartient et, plus encore, ce qu'il a créé²⁷²⁰. La validité de son contenu n'a pas été remise en cause lors des discussions relatives à la loi du 11 mars 1957 ; pourtant, d'autres spécialistes semblent s'en défier, peut-être parce que cette prérogative, en principe « non-économique »²⁷²¹, peut contrarier l'exploitation même de l'œuvre de l'esprit. En vérité, cet attribut du droit moral est intimement lié à l'exercice des droits patrimoniaux²⁷²², pour les raisons que nous connaissons. La divulgation est la mise en œuvre de l'exploitation du droit de communiquer l'œuvre au public sous une forme déterminée²⁷²³. Réciproquement, la portée du droit de retrait, qui serait le corollaire du droit de divulgation, démontre le caractère patrimonial de cette prérogative²⁷²⁴.

Les rapports qu'entretiennent le droit d'exposition et le droit de divulgation ont déjà été esquissés dans notre première partie. Il conviendra d'en reprendre les éléments essentiels en se référant aux conceptions théoriques du droit de divulgation (1). Cette approche permettra de démontrer la cohésion du droit de divulgation et du droit patrimonial d'exposition (2), dont l'exercice influe directement sur le statut de la chose corporelle à laquelle l'œuvre s'intègre (3).

1. Le droit d'exposition et les conceptions du droit de divulgation

601 - **Épuisement du droit de divulgation des œuvres graphiques et plastiques** - L'exercice du droit de divulgation permet à l'auteur d'autoriser la communication de son œuvre au public, et d'en fixer les conditions. Il entretient donc des liens étroits avec la liberté de création de l'auteur²⁷²⁵.

²⁷¹⁸ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, p. 203 ;

²⁷¹⁹ GAUDRAT P., « L'importance de la référence propriétaire dans la loi du 11 mars 1957 », *op. cit.*, p. 49 ;

²⁷²⁰ RECHT P., *op. cit.*, p. 299 (« Le propriétaire d'un objet qu'il a fabriqué, que ce soit une table, une armoire, une paire de sabots, une peinture ou une statue dont il est fier, ne fût-ce que par gloriole ou vanité, use de son droit de propriétaire en l'exhibant à la vue du public, en le divulguant, en le publiant, en faisant connaître l'objet de son droit. ») ;

²⁷²¹ POLLAUD-DULIAN F., « Multiples facettes du droit de divulgation », *PI*, n° 37, octobre 2010, p. 955 (réaffirmant, *a contrario*, « le caractère essentiel de cette prérogative dans la conception française du droit d'auteur ») ;

²⁷²² BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 235 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 291 ;

²⁷²³ RECHT P., *op. cit.*, p. 275 ;

²⁷²⁴ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 303-304 ;

²⁷²⁵ REVET T., *op. cit.*, pp. 579-580 (« Valeur appréhendée dans sa seule qualité d'émanation d'un travail personnel, l'œuvre relève, primitivement, du gouvernement exclusif de son créateur – comme l'industrie dont elle émane. ») ;

Il y a débat sur le fait de savoir si ce droit s'épuise par le premier usage ou au contraire s'applique à toute nouvelle communication. De manière plus générale, deux conceptions s'opposent sur ce point : pour certains, la divulgation est un fait matériel unique, par lequel l'auteur met l'œuvre en contact avec le public²⁷²⁶ ; pour d'autres, il s'agit, non pas d'un fait, mais d'un acte juridique, une manifestation de volonté de l'auteur²⁷²⁷. L'enjeu n'est pas anodin, car il en résulte une conception différente du droit moral et du droit patrimonial. Dans les deux cas, l'exposition peut être considérée comme un mode de divulgation de l'œuvre artistique. Seules les conséquences pourront varier en fonction de la conception retenue. Une autre difficulté se pose néanmoins : celle de savoir à partir de quand il y a exposition de l'œuvre. Dans le premier cas, la divulgation va s'entendre de la « séparation » de l'œuvre et de l'auteur, au sens que celui-ci lui donne une existence publique. La dimension morale se limite donc à cet acte par lequel l'auteur donne son œuvre au public, en l'extrayant de son intimité. Ainsi l'a considéré notamment Savatier, dans son ouvrage consacré au droit des arts et des lettres, comme de nombreux auteurs classiques. Les plus puristes estiment même que l'exercice du droit de divulgation est indépendant de celui du droit patrimonial ; le second procéderait du premier, l'exercice du droit de divulgation générant la patrimonialité du droit d'auteur. Cette construction est donc essentiellement dualiste, même si elle n'est pas partagée par tous. Ainsi les Professeurs Vivant et Bruguière affirment-ils la préexistence du droit patrimonial²⁷²⁸.

A quel niveau se situe donc « l'exposition-divulgation », c'est-à-dire la première exposition de l'œuvre ? Il est aisé de concevoir que toute exposition effectuée par l'auteur en présence d'un public pourra constituer divulgation de l'œuvre²⁷²⁹. L'idée serait conforme à la pratique, bien qu'elle n'ait pas toujours été suivie par la jurisprudence, comme en atteste l'arrêt *Whistler*²⁷³⁰. Elle rappelle le cas classique des artistes qui font visiter leur atelier et retournent les œuvres non divulguées. Dans la pratique, la divulgation « symbolique » est souvent le fait d'une exposition publique dans une galerie d'art²⁷³¹. Correspond-elle pour autant à la divulgation « juridique » ? Si l'on se souvient de l'argument de Pouillet, l'œuvre

²⁷²⁶ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 235-236 ; BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, *op. cit.*, p. 95 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 207-209 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 296 ;

²⁷²⁷ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 425-426 ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 211 (évoquant tour à tour une « décision » et un « acte matériel ») ; GAUDRAT P., « Réflexions sur les œuvres plurales créées en ligne », *RTD-Com.*, 2008, pp. 323-342 ; LALIGANT O., *La divulgation des œuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, *op. cit.*, p. 102 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 404 ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 56-57 ; TAFFOREAU P., *Droit de la propriété intellectuelle*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, pp. 103-104 ;

²⁷²⁸ VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *ibid.* ;

²⁷²⁹ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 211 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 207 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 351-352 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *ibid.* ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 57 ;

²⁷³⁰ C. Cass., 14 mars 1900, *William Eden c./ Whistler*, *DP*, I, pp. 497-500 ;

²⁷³¹ GAUBIAC Y., *op. cit.*, p. 118 ;

artistique serait divulguée par le fait même d'exister, tout simplement parce que l'objet extériorise la pensée de l'auteur. Cette alternative paraît bien excessive, l'objet pouvant matériellement exister mais n'être révélé à personne par l'auteur. On doit cependant en retenir un élément essentiel, que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises : l'œuvre se suffit à elle-même pour assurer sa divulgation²⁷³². Tout accès à l'objet matériel assurera donc la transmission de l'œuvre, quel que soit le nombre de personnes qui y accèdent. Pourrait-on alors admettre que la divulgation est effectuée dès lors que l'auteur « laisse » toute personne accéder à l'œuvre ? Pour reprendre l'exemple de l'atelier, les œuvres que l'auteur laisse voir par les visiteurs devraient alors être considérées comme divulguées.

Du point de vue matériel, l'œuvre serait divulguée dès lors qu'une seule personne « extérieure » à l'auteur a pu connaître l'œuvre. L'hypothèse paraît conforme aux termes du Code de la propriété intellectuelle. L'article L 121-2 vise le « droit de divulgation », et donne à l'auteur la responsabilité d'en déterminer le procédé et les conditions. Bien que cela soit l'opinion majoritaire de la doctrine²⁷³³, il n'est nulle part mentionné que la divulgation doive être « publique », au sens que l'œuvre est communiquée à un nombre indéterminé de personnes. Bien sûr, étymologiquement, le terme même de « divulgation » inclut l'idée d'une certaine publicité²⁷³⁴. Mais on peut admettre que la transmission de l'objet à une personne déterminée effectuée par là-même divulgation de l'œuvre²⁷³⁵, au sens que cette personne représente déjà « une part du public », lequel est confronté à l'auteur dans la jouissance intellectuelle de l'œuvre. C'est ce qui était affirmé dans l'affaire *Whistler*, l'artiste s'étant (soi-disant) réservé le droit de parfaire l'œuvre avant sa remise. Cependant, la jurisprudence n'en a pas toujours décidé ainsi. On pense notamment à l'affaire des décors de ballet conçus pour l'Opéra de Paris²⁷³⁶, ou encore de l'œuvre créée par une performance exécutée lors d'une soirée²⁷³⁷. Tout dépend néanmoins de l'interprétation que l'on en retient et les conséquences des arrêts rendus dans cette affaire furent débattues. La jurisprudence a pu également rendre des décisions en sens inverse, en admettant par exemple que la remise de l'objet assure la divulgation, tant que l'auteur ne se réserve pas la faculté de reprendre l'œuvre²⁷³⁸. Il en est de

²⁷³² GAUBIAC Y., *ibid.* ;

²⁷³³ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 211 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 208 ;

²⁷³⁴ TAFFOREAU P., *Droit de la propriété intellectuelle*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, p. 103 (« Du mot latin *vulgus*, peuple, et du préfixe *-dis*, indiquant la dispersion, la séparation, l'éloignement (cf. disjoint, disséminer, distraction, divertissement,...). La divulgation est l'action de rendre public [...] l'expression *divulgation au public* est un pléonasme. ») ;

²⁷³⁵ Pour reprendre la proposition de P. Tafforeau, cette aliénation n'emporte-t-elle pas une première *dispersion* de l'œuvre ?

²⁷³⁶ CA Paris, 1^{ère} Ch., 10 septembre 2001, *Le Groumellec c./ Binoche*, *PI*, n° 2, avril 2002, p. 56, obs. A. LUCAS ; *CCE*, juillet/août 2002, comm. n° 95, pp. 17-18, C. CARON ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 29 novembre 2005, *Binoche c./ Le Groumellec*, *JCP-G*, 2005, IV, n° 3794 ; *CCE*, février 2006, comm. n° 19, pp. 28-29 ; *RIDA*, n° 208, avril 2006, pp. 263-271 ; *PI*, n° 19, avril 2006, pp. 174-175, obs. A. LUCAS ;

²⁷³⁷ CA Paris, 1^{ère} Ch., 31 janvier 1995, *Mesnager c./ SCP Ader Tajan*, *juris-data* 1995-020044 ;

²⁷³⁸ Voir notamment : CA Paris, 19 mars 1947, *Vollard c./ Rouault*, *Gaz. Pal.*, 1947, I, pp. 184-187, concl. FRECHE ; *D.*, 1949, *Jurisprudence*, pp. 20-23, note H. DESBOIS ;

même en matière littéraire. La jurisprudence en a fourni une parfaite illustration dans les affaires relatives à la publication des cours de Lacan et Barthes²⁷³⁹. La violation du droit de divulgation a été sanctionnée par les juges, alors même que l'œuvre avait été déjà communiquée à *un* public (et *au* public).

La deuxième conception de la divulgation peut nous éclairer sur cette controverse.

602 - « Non-épuiement » du droit de divulgation des œuvres graphiques et plastiques - Selon ses partisans, le droit de divulgation s'applique bien évidemment à la première communication de l'œuvre²⁷⁴⁰, mais également à toutes celles qui vont lui succéder²⁷⁴¹.

Le droit d'en fixer les conditions de publication ne s'épuise donc pas par le premier usage²⁷⁴² ; il frappe tout nouveau mode de communication publique que l'auteur n'aurait pas utilisé. « *Lorsque l'auteur consent à la divulgation de son œuvre, il ne renonce à son droit de non divulgation que dans la mesure de ce consentement, hors des limites duquel l'œuvre reste sa propriété privée et close* »²⁷⁴³. Cette divulgation n'inclut donc pas les modes de communication qui n'ont pas été prévus ou autorisés par l'auteur²⁷⁴⁴. C'est ce qui explique que l'article L 121-2 vise le « procédé » et « les conditions » de la divulgation. Cette dimension pécuniaire de la divulgation touche directement la dimension morale. En effet, l'article L 121-2 serait corroboré par l'article L 131-3 du Code de la propriété intellectuelle, relatif aux « conditions de cession » du droit patrimonial. Elle trouve également un appui dans l'article L 121-9, qui réserve à l'auteur, dans le cadre de tous les régimes matrimoniaux, le « *droit de divulguer l'œuvre, de fixer les conditions de son exploitation et d'en défendre l'intégrité* »²⁷⁴⁵.

On comprend bien la différence existant entre les deux conceptions du droit de divulgation. En effet, dans la deuxième hypothèse, le droit de divulgation se confond entièrement avec le droit patrimonial²⁷⁴⁶, puisque son exercice ne porte que sur un mode de

²⁷³⁹ CA Paris, 1^{ère} Ch., 24 novembre 1992, *Soc. La règle du jeu et Bernard Henri-Lévy c./ Michel Salzedo*, RIDA, n° 155, janvier 1993, pp. 191-199 ; TGI Paris, 1^{ère} Ch., 11 décembre 1985, *Miller c./ Assoc. Après et a., D.*, 1987, somm., pp. 155-156 ;

²⁷⁴⁰ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 425-426 ; voir également : SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 59 (le but du droit de divulgation est de « faire en sorte l'œuvre "paraisse" au moment opportun et soit la mieux accueillie possible. ») ;

²⁷⁴¹ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 407 ;

²⁷⁴² SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 58 (admettant l'épuisement du droit par l'auteur, mais seulement « en l'absence de volonté expresse de sa part de limiter le champ de cette divulgation ») ; TAFFOREAU P., *Droit de la propriété intellectuelle*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, pp. 104-105 ;

²⁷⁴³ TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *op. cit.*, p. 19 ;

²⁷⁴⁴ CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 211 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 271 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 407 ; TAFFOREAU P., *ibid.* ;

²⁷⁴⁵ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 293 ;

²⁷⁴⁶ TAFFOREAU P., *Droit de la propriété intellectuelle*, 1^{ère} éd., *op. cit.*, p. 106 ; *contra.* : POLLAUD-DULIAN F., « Multiples facettes du droit de divulgation », *op. cit.*, p. 963 (reconnaissant néanmoins les nombreuses interactions du droit de divulgation avec le droit patrimonial) ;

communication déterminé par l'auteur. C'est pourquoi la violation du droit de divulgation peut être sanctionnée sur le terrain de la contrefaçon²⁷⁴⁷, ce qui révèle une fois de plus l'unité conceptuelle du droit d'auteur. Autrement dit, le droit de divulgation est une prérogative « dont le seul objet est d'assurer la réservation de la valeur, indépendamment de son exploitation »²⁷⁴⁸. Certains auteurs n'ont pas manqué de relever l'articulation des deux articles précités pour affirmer que le second intervenait par-delà la divulgation de l'œuvre et se suffisait à lui-même pour protéger l'auteur²⁷⁴⁹. La jurisprudence en a fait application, les incidences de cette solution dépassant même la stricte articulation des deux dimensions du droit d'auteur²⁷⁵⁰. Cet argument permet de contester la seconde conception du droit de divulgation, en maintenant une distinction entre droit moral et droit patrimonial. Mais les deux articles précités attestent d'une même économie générale, liant l'exercice du droit de divulgation à celui des droits patrimoniaux²⁷⁵¹. La jurisprudence a d'ailleurs fourni d'autres solutions, attestant la confusion des deux ordres de prérogatives²⁷⁵². De manière générale, le contexte de publication de l'œuvre revêt une importance particulière, ce qui aura nécessairement des effets sur le droit patrimonial²⁷⁵³.

C'est pourquoi nous considérons logiquement que le droit de divulgation est à nouveau une expression de la propriété de l'auteur sur le droit patrimonial. La divulgation est un acte de disposition de ce bien, soit qu'il s'agisse d'exercer le droit, soit de le céder. Et c'est pourquoi nous rejoignons la deuxième conception du droit de divulgation, celui-ci étant exercé à chaque nouvelle communication de l'œuvre. L'idée, comme nous le verrons, participe également du principe de spécialité des cessions²⁷⁵⁴.

²⁷⁴⁷ SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 56-57 ;

²⁷⁴⁸ REVET T., *op. cit.*, pp. 586-587 ;

²⁷⁴⁹ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 236 ; BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, *op. cit.*, p. 96 ; CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 212 ; POLLAUD-DULIAN F., « Multiples facettes du droit de divulgation », *op. cit.*, p. 957 (ne partageant pas l'opinion des autres auteurs ici cités) et p. 964 ; SIRINELLI P., « Chronique de jurisprudence – Droit de divulgation », *RIDA*, n° 225, juillet 2010, p. 273 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 298 (« Il n'est pas nécessaire de "torturer" le droit de divulgation pour assurer une telle fin. ») ;

²⁷⁵⁰ Voir notamment : LAPORTE-LEGEAIS M.-E., « Le droit de divulgation de l'auteur s'épuise par la première communication au public », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch. A, 12 décembre 2001, *Garanger c./ Soc. générale d'Édition et de diffusion*, *JCP-E*, 12 décembre 2002, 1806, pp. 2020-2025 ;

²⁷⁵¹ POLLAUD-DULIAN F., « Multiples facettes du droit de divulgation », *op. cit.*, p. 963 (« Le droit de divulgation peut servir à interpréter et restreindre la portée d'une autorisation. ») ;

²⁷⁵² Voir notamment : CA Paris, 13^{ème} Ch., 25 janvier 1968, *J.-M. Balestre, R. Bella, A. Boussemart et SARL Editions Diffusion Presse c./ SA André Citroën*, *RIDA*, n° 57, juillet 1968, pp. 174-180 ; CA Paris, 4^{ème} Ch., 17 février 1988, *Jean Pons et Michel Toselli c./ Consorts de Staël*, *RIDA*, n° 142, octobre 1989, pp. 325-333 ;

²⁷⁵³ SIRINELLI P., « Chronique de jurisprudence – Droit de divulgation », *op. cit.*, p. 267 ;

²⁷⁵⁴ SIRINELLI P., *ibid.* (« S'agissant d'une statue, l'acceptation de l'exposition de l'œuvre dans un musée ne signifie pas nécessairement accord pour une diffusion numérique. Sa reproduction dans un bloc de pierre (trois dimensions) ne signifie pas divulgation par voie photographique (deux dimensions). Tout cela procède de l'idée que l'auteur doit contrôler la manière dont le public pourra recevoir son œuvre. ») ;

603 - Exposition et non-épuisement du droit de divulgation - S'agissant de l'exposition, la deuxième conception peut aisément se comprendre.

L'exposition peut être considérée comme étant effectuée dès la première communication de l'œuvre, quel que soit le nombre de personnes qu'elle touche. La remise de l'objet à un tiers vaudra donc divulgation de l'œuvre au profit de cette seule personne, les autres modes de communication étant réservés par l'auteur. C'est finalement là agir comme un propriétaire, partageant à sa guise les choses qu'il possède avec des tiers, ces choses fussent-elles « publiques »²⁷⁵⁵. Nous tirons là les conséquences de l'intégration du droit de propriété de l'objet matériel au sein des utilités de l'œuvre. Ce droit emporte bien le droit d'exposer l'œuvre dans un cercle privé, ce qui vaut bien communication. Mais la divulgation sera aussi effectuée par une exposition publique, au-delà de l'aliénation de l'objet. Simplement, il s'agira d'une autre divulgation, puisque le droit n'est en principe pas épuisé.

La divulgation ne serait donc pas un acte unique et déterminé dans le temps ; elle s'effectuerait à chaque exposition de l'œuvre, pour chaque nouveau public, entendu comme toute personne extérieure à l'auteur. En tant que tel, l'auteur doit pouvoir contrôler toutes les exhibitions de son œuvre ; c'est bien là l'expression de la distinction des droits de propriété. Dès lors, toute présentation non autorisée de l'objet tombera sous le coup de la contrefaçon, en même temps qu'elle viole le droit de divulgation de l'auteur. Ce raisonnement peut être étendu à la matière littéraire. Pour reprendre l'exemple précité des cours de Lacan et de Barthes, on peut considérer que leur présentation orale valait divulgation sous ce seul mode de communication et à l'adresse d'un auditoire déterminé ; la publication sous la forme d'un écrit en constituait une nouvelle divulgation non autorisée par les auteurs²⁷⁵⁶. Il faut par ailleurs se débarrasser du critère de l'achèvement de l'œuvre, qui n'est pas déterminant. L'auteur peut très bien divulguer des œuvres inachevées²⁷⁵⁷, ou se réserver le droit de les parfaire, pour les divulguer une nouvelle fois sous une forme plus aboutie. C'est une fois encore ce qui s'est produit dans l'affaire *Whistler*. Cette solution apparaît plus protectrice de ses intérêts. Elle garantit également l'auteur contre les exhibitions d'une œuvre détenue par un tiers acquéreur, mais dont il reste insatisfait²⁷⁵⁸.

²⁷⁵⁵ PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P., *op. cit.*, 259 (« Il importe qu'à l'exemple du propriétaire foncier, ouvrant ou fermant tour à tour aux populations de son entourage le château, les galeries, le parc immense, [le producteur intellectuel] ouvre ou ferme aussi ces domaines qui sont à lui, suivant ses joies et ses reconnaissances, suivant ses froissements ou ses deuils, devenus à quelque degré des joies et des deuils publics. ») ;

²⁷⁵⁶ POLLAUD-PULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 408, « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *op. cit.*, pp. 117-119, et « Multiples facettes du droit de divulgation », *op. cit.*, p. 956 (« On voit bien qu'une œuvre peut avoir été communiquée à un public plus ou moins large, sans que ce fait signifie que l'auteur ait consenti à sa divulgation au-delà de ces personnes et selon d'autres modes que l'oral. ») ;

²⁷⁵⁷ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 405 ;

²⁷⁵⁸ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 359 (« Un peintre qui consent à se défaire sous la pression de la nécessité, d'une toile, qui ne lui donne pas pleine satisfaction, n'irait pas jusqu'à permettre la reproduction, s'il en était expressément sollicité par l'acquéreur : sous-entendre son consentement, ce serait trahir ses intentions et blesser sa sensibilité. ») ;

Cette solution implique de confondre l'exercice du droit de divulgation et la cession ou l'exercice du droit patrimonial. Celui-ci doit donc être considéré comme préexistant à toute divulgation, ce qui remet naturellement en cause certaines analyses dualistes²⁷⁵⁹. Elle a naturellement notre préférence, comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises. Comme l'a démontré le Professeur Jacques Raynard, « *avant la divulgation de l'œuvre, le droit moral ne présente aucune utilité en l'absence d'actes – ou de prétentions – d'exploitation de l'œuvre* »²⁷⁶⁰. L'idée rappelle que l'exercice du droit moral vaut disposition du droit patrimonial. Tel est le cas avec la divulgation.

Cette conception présente cependant des inconvénients certains, qu'il nous appartient de surmonter, et n'est pas entièrement conforme à l'interprétation que donne la jurisprudence de la notion de divulgation.

2. Le droit d'exposition et l'exercice du droit de divulgation

« *La divulgation effectuée pour le mode de communication réservé par la propriété corporelle de l'œuvre, c'est-à-dire pour l'exposition, ne vaut pas pour les modes de communication réservés par le monopole d'exploitation de l'œuvre, c'est-à-dire pour la reproduction et la représentation* »²⁷⁶¹.

604 - Droit d'exposition et étendue de la divulgation - Cette affirmation n'a naturellement plus lieu d'être à l'heure actuelle, puisque l'exposition relève des modes de communication réservés par le monopole d'exploitation. Toutefois, cela ne remet pas en cause l'attachement de l'exposition à l'existence d'une chose corporelle, ce qui pourra être une source de difficultés. En postulant pour le non-épuisement du droit de divulgation, le droit d'exposition intéressera directement le sort de l'objet matériel.

La fixation des conditions de communication de l'œuvre par l'auteur relève de son pouvoir de disposer de toutes les utilités de l'œuvre, entendu de la façon la plus large possible. Outre l'aspect économique, qui assure la rémunération de l'auteur, celui-ci est également intéressé par le souci de préserver la forme sous laquelle son œuvre a été créée ou, inversement, de la modifier en fonction du mode de communication visé par la divulgation²⁷⁶². Attaché à la personne, le droit de divulgation est conditionné par un objet strictement réel, au sens juridique du terme²⁷⁶³. C'est pourquoi l'article L 131-3 du Code subordonne la cession à un certain nombre de conditions quant à l'étendue, la destination, le lieu et la durée de la communication. Ces conditions portent certes sur l'exploitation de l'œuvre, mais elles induisent les adaptations que l'œuvre va subir à cette fin. C'est pourquoi cette disposition

²⁷⁵⁹ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., pp. 245-247 ;

²⁷⁶⁰ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., p. 320 ;

²⁷⁶¹ LALIGANT O., *La divulgation des œuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, op. cit., p. 102 ;

²⁷⁶² POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, op. cit., pp. 407-408 et « Multiples facettes du droit de divulgation », op. cit., pp. 963-964 ;

²⁷⁶³ REVET T., op. cit., p. 584 ;

apparaît comme le prolongement de l'article L 121-2, comme nous l'avons vu précédemment, et traduisent le pouvoir de disposition de l'auteur. Ces principes trouvent particulièrement à s'appliquer en matière d'œuvres graphiques et plastiques.

Au sens strict, la création de l'œuvre artistique, même inachevée, en vaudrait première divulgation, avec une portée limitée à la jouissance privée et égoïste de l'auteur. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre l'idée défendue par Pouillet, bien qu'elle soit très théorique. Cet acte moral intègre l'œuvre dans le patrimoine de l'auteur du seul fait de sa création²⁷⁶⁴. A chaque nouvelle exposition, l'auteur la divulgue une nouvelle fois en étendant le cercle des personnes auxquelles il en autorise l'accès. Il aliène ainsi une forme déterminée de son œuvre et il autorise le public à en jouir d'une façon déterminée. La forme la plus élémentaire de cette divulgation résiderait en l'aliénation ou la mise à disposition de l'objet matériel que constitue l'exemplaire original. En l'absence d'un acte positif de l'auteur, l'œuvre ne peut être exposée que dans les conditions qu'il a explicitement fixées.

A titre d'illustration, c'est ce qui expliquerait la solution retenue par la Cour d'appel de Paris, s'agissant de l'œuvre abandonnée après sa création lors d'une soirée (*cf. supra.*). On peut considérer que l'auteur avait divulgué son œuvre dans ce seul cadre et à l'adresse des seules personnes présentes. Si la conservation de l'objet par le possesseur n'était pas en soi fautive, l'abandon de l'œuvre par l'auteur laissait présumer qu'il n'entendait pas la divulguer dans un autre contexte²⁷⁶⁵. Le possesseur ne pouvait donc pas l'exposer à un nouveau public, mais seulement la conserver pour sa jouissance intellectuelle privée.

605 - Droit d'exposition, paternité et intégrité de l'œuvre - Ce principe inclut les aspects classiques du respect de l'intégrité et de la paternité de l'œuvre. La jurisprudence a forgé l'étendue du droit d'exposition de l'auteur en sanctionnant les modifications non autorisées de l'œuvre (*cf. première partie*).

Ainsi, la reproduction de l'original en cartes postales ou les changements de format ont-ils à être autorisés par l'auteur avant toute communication au public. Son autorisation est particulièrement importante pour ce type d'œuvres, du fait que l'original ne peut être reproduit qu'avec des altérations. L'exposition est ici un acte primordial, transcendant les autres modes de communication, car il en est le plus élémentaire. L'auteur est seul apte à modifier les conditions de communication de son œuvre, ou son intégrité même, ce pouvoir culminant avec l'autorisation de réaliser des adaptations ou œuvres dérivées de sa propre création. Même si les techniques modernes ont perfectionné la qualité des reproductions depuis les gravures du dix-neuvième siècle, celles-ci ne peuvent, dans l'absolu, remplacer la perception du support de création. Même la copie à l'identique d'une œuvre, fut-elle en trois dimensions, ne peut être considérée comme l'équivalent de celle-ci, tout simplement parce

²⁷⁶⁴ DESBOIS H., « Le droit moral », *op. cit.*, p. 131 ;

²⁷⁶⁵ La solution est ici la même que celle de l'arrêt *Camoin c./ Carco*, la « mutilation » de l'œuvre en moins ; voir notamment : GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 229 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 406 ; SIRINELLI P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 56 (« Toute œuvre démantelée et abandonnée par l'auteur ne peut être reconstituée et communiquée par un tiers. ») ;

qu'elle n'a pas fait l'objet d'une exécution personnelle de l'auteur. C'est d'ailleurs pourquoi le Code de la propriété intellectuelle a réservé le cas des œuvres qui peuvent faire l'objet de multiples exemplaires originaux, s'agissant spécialement d'œuvres graphiques et plastiques²⁷⁶⁶. Plus simplement, toute nouvelle divulgation de l'œuvre suppose des adaptations au mode de communication visé. Cela est aussi vrai en matière d'exposition artistique, ne serait-ce que parce que l'œuvre est déplacée et présentée dans un contexte encore inconnu de l'auteur. En principe, il ne saurait accepter à l'avance toutes modifications opérées par le cessionnaire de son droit, ou par le propriétaire de l'objet dans lequel s'incorpore l'œuvre.

606 - Conception large de la divulgation - Enfin, la confusion entre l'exercice du droit de divulgation et celui du droit patrimonial apparaît encore au sein de l'article L 111-3, en son alinéa 2.

Aux termes de cet alinéa, le propriétaire de l'objet matériel qui refuserait à l'artiste l'accès au support en vue d'exercer le droit de divulgation se rendrait coupable d'un abus de droit. L'exercice du droit de divulgation doit ici être entendu comme l'exercice même du droit patrimonial²⁷⁶⁷, suivant le raisonnement de la deuxième conception. On entend par là que l'auteur souhaite communiquer son œuvre par un autre procédé que celui dont l'acquéreur bénéficie, en étendant le cercle des personnes qu'il autorise à en user. Autrement, quelle serait la valeur de cette disposition ? Si l'on retient l'épuisement du droit de divulgation et que l'œuvre cédée a déjà été divulguée, l'auteur serait alors privé de tout moyen à l'encontre du propriétaire de l'objet²⁷⁶⁸. La théorie de l'épuisement du droit de divulgation produit ici une incohérence dont l'auteur pourrait largement pâtir. En atteste l'argumentation de certains auteurs partisans de cette théorie, qui plaident quand même pour une « interprétation large » de l'article L 111-3, ce afin d'y inclure l'exercice du droit d'exploitation²⁷⁶⁹.

La solution que nous proposons présente cependant des inconvénients tenant au droit de propriété de l'objet matériel.

3. Exposition, divulgation et droit de propriété de l'objet matériel

607 - Controverses sur le droit de propriété de l'objet matériel - L'aliénation de l'objet matériel constituerait un acte de disposition de l'œuvre. Par là même, il s'agirait d'un acte

²⁷⁶⁶ Art. L 122-8 CPI, 8° : « On entend par œuvres originales au sens du présent article les œuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité » ;

²⁷⁶⁷ DESBOIS H., « Le droit moral », *op. cit.*, pp. 139-143 (reconnaissant implicitement l'assimilation de ces deux droits) ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 363-364 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, pp. 255-256 ; REVET T., *op. cit.*, p. 584 (« L'admission du droit de ne pas divulguer consacre, ainsi, l'existence d'une valeur dissociable du sujet, et participant, dès sa création, de la sphère de la patrimonialité. ») ;

²⁷⁶⁸ POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *op. cit.*, p. 117, et « Multiples facettes du droit de divulgation », *op. cit.*, p. 957 (s'agissant de l'affaire *Oklahoma Kid*) ;

²⁷⁶⁹ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 218 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 277 ;

d'exploitation, qui relève du droit d'auteur. Cette affirmation semble évidente au vu de la conception que nous défendons. Comme nous l'avons dit, elle tire les conséquences de l'intégration de la corporalité dans le champ du droit d'auteur.

C'est pourquoi elle présente pourtant une grande originalité, puisque les droits de propriété corporelle et incorporelle sont censés être distincts, l'exploitation relevant en principe du deuxième de ces droits. Les développements précédents nous ont prouvé pourtant que la transmission du support, qu'elle soit effectuée à titre gratuit ou à titre onéreux, participe bien de sa transmission au « public » et intéresse donc autant les aspects patrimoniaux que moraux. Plus encore, le droit de propriété de l'objet matériel apparaît comme un droit « façonné » par les exceptions au droit d'auteur, lesquelles supposent l'exercice préalable du droit de divulgation, L'idée paraît conforme aux fondements du droit d'auteur. Desbois l'avait déjà perçue en matière d'œuvres graphiques et plastiques, à travers l'exercice du droit de repentir. De plus, la loi de 1793 ne visait-elle pas, avant même le droit de reproduction, le droit de vendre des exemplaires de l'œuvre ? C'est bien pourquoi il n'y a pas à distinguer les droits de propriété corporelle et incorporelle, qui participent de la même économie. Seul le principe de spécialité des cessions permet de légitimer la distinction (*cf. supra.*).

L'exercice du droit de divulgation à ce niveau nécessite néanmoins des précisions ou « ajustements », sans quoi cette assimilation du droit de propriété de l'objet matériel au droit d'auteur risque de présenter de fâcheux inconvénients²⁷⁷⁰. Ceux-ci ont déjà pu être soulevés par la doctrine. *Quid*, par exemple, de la volonté de l'auteur lorsque la cession de l'objet n'est nullement assortie de la cession du droit ? Certains auteurs n'ont pas hésité à affirmer que celle-ci pouvait être présumée, en fonction des circonstances de la cession du support. On retrouve l'argument classique, défendu par les Professeurs Pierre Sirinelli et Pierre-Yves Gautier²⁷⁷¹, selon lequel l'auteur est censé avoir conscience de la portée de son engagement. L'idée apparaissait déjà d'une certaine façon dans l'œuvre de Desbois²⁷⁷². Cette appréciation ne poserait aucune difficulté lorsque l'activité du cessionnaire repose sur la communication publique d'œuvres de l'esprit²⁷⁷³. Elle ferait cependant peu de cas des conditions de cession prévues par l'article L 131-3 du Code²⁷⁷⁴. Tout juste peut-on s'en remettre aux dispositions du

²⁷⁷⁰ Voir notamment : GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 227-229 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 302-303 ;

²⁷⁷¹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 207-208 (« Les circonstances entourant les rapports de l'auteur avec autrui peuvent aussi l'éclairer ; ex. donation de l'œuvre à un musée, de manuscrits à une bibliothèque, on peut présumer la volonté de divulguer ; à un particulier, c'est plutôt non. ») ;

²⁷⁷² DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, *op. cit.*, p. 361 ;

²⁷⁷³ Rappelons encore que c'est là le fondement d'une exception au droit d'exposition dans la législation slovaque ;

²⁷⁷⁴ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, *ibid.* (précisant justement : « Dès lors que l'auteur a, de toute évidence, la faculté de se dessaisir, en tout ou en partie, de ses droits intellectuels après avoir aliéné le support, il n'y a aucune raison pour lui interdire de procéder à la cession au moment même de l'aliénation. Il faut, mais il suffit que, son attention soit attirée sur la gravité de la décision qu'il prend et la nécessité d'une stipulation particulière le mettra en garde contre un geste intempestif. C'est à cet égard, d'ailleurs, que la loi de 1957 apporte un supplément de protection aux auteurs. ») ;

Code civil pour interpréter la volonté de l'auteur et l'objet du contrat. Mais cette appréciation est rendue encore plus difficile lorsque l'œuvre est cédée à un particulier.

Logiquement, si l'on reprend l'idée que nous avons défendue jusqu'à présent, ce particulier ne disposerait que d'un droit d'usage privé de l'œuvre, garanti par les exceptions de l'article L 122-5 du Code. Il ne pourrait dès lors disposer de l'objet, par exemple en le revendant, car cela serait la divulguer une nouvelle fois en l'exposant sans l'autorisation de l'auteur. Ainsi en avaient décidé la Cour d'appel de Paris et la Cour de cassation dans l'affaire des décors du ballet *Gisèle*²⁷⁷⁵. L'exposition préalable de l'œuvre, considérée comme une offre de vente, serait une violation du droit de divulgation de l'auteur. De manière générale, une telle possibilité donnerait à l'auteur le pouvoir de disposer de l'objet corporel, par-delà même l'aliénation de celui-ci. Une fois encore, cela pose la question des limites du droit de propriété de l'objet matériel. Si ce droit ne peut être entendu comme un droit de propriété plein et entier, il n'empêche que son titulaire doit pouvoir en disposer, en cédant à nouveau l'exemplaire de l'œuvre²⁷⁷⁶. Or pourrait-il trouver des acheteurs autrement qu'en exposant celui-ci ? On sait que la solution inverse a été retenue dans l'affaire *La Vague*²⁷⁷⁷. Une telle limitation au droit du propriétaire semble en effet excessive, et contraire aux dispositions du Code, qui protègent également le droit de propriété de l'objet matériel (art. L 111-3)²⁷⁷⁸. Elle révèle encore une différence de nature fondamentale entre la *propriété artistique* et la *propriété littéraire*. La revente du support de commercialisation d'une œuvre littéraire ou musicale n'a pas à être autorisée par l'auteur. On ne voit pas pourquoi il n'en irait pas autant du support de création d'une œuvre artistique, la valeur de celui-ci étant indifférente à l'exercice du droit d'auteur.

Il convient toutefois de relever que le droit commun soumet ces objets à un statut particulier, de même que certaines dispositions du Code de la propriété intellectuelle, comme nous avons pu le relever à plusieurs reprises. Est-ce à dire que ce statut interdit à l'acquéreur de l'objet d'en disposer juridiquement à son tour ? La cession de cet exemplaire par l'auteur doit-elle être interprétée comme une divulgation effectuée *intuitu personae* ? Si cette cession constitue bien un acte d'exploitation de l'œuvre, en principe conforme aux exigences de l'article L 131-3 du Code, la revente du support en constituerait une violation, puisqu'elle adresserait l'œuvre à des personnes non agréées par l'auteur. Cela serait à nouveau excessif et contraire au bon sens, l'exemplaire original d'une œuvre artistique faisant naturellement

²⁷⁷⁵ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 29 novembre 2005, *op. cit.*, *PI*, n° 19, avril 2006, p. 175, obs. A. LUCAS ;

²⁷⁷⁶ LUCAS A., *ibid.* (« Le droit de divulgation restreint certes les prérogatives du propriétaire de l'objet corporel, qui doit s'abstenir de toute initiative réalisant la divulgation à laquelle l'auteur ne s'est pas résolu. Mais il ne peut le priver de l'*abusus*, sauf à nier purement et simplement son droit. ») ;

²⁷⁷⁷ CA Paris, 1^{ère} Ch., 27 octobre 2010, *Violaine Bonzon-Claudiel et a. c./ Reine-Marie Paris et a.*, *JCP-G*, 31 janvier 2011, pp. 209-213, note A. LUCAS-SCHLOETTER ; *PI*, n° 38, janvier 2011, pp. 88-90 et pp. 91-92, note A. LUCAS ;

²⁷⁷⁸ Elle l'était déjà du temps de la loi de 1957 : DESBOIS H., « Le droit moral », *op. cit.*, p. 143 (« La loi nouvelle n'a pas habilité l'auteur à recouvrer ses œuvres, légalement aliénées, dans le cas où le propriétaire se proposerait de les détruire ou de les dénaturer ; il serait arbitraire et contradictoire de lui donner cette faculté pour mettre fin à des scrupules et à des regrets, que lui inspire une aliénation d'ores et déjà consommée. ») ;

l'objet d'une spéculation portant sur sa valeur pécuniaire. On ne pourrait donc raisonnablement en priver le propriétaire. L'érection d'une exception au droit d'exposition de l'auteur lui permettrait d'exposer celui-ci afin d'en effectuer la vente. Elle serait similaire à l'exception portant sur la reproduction de l'œuvre dans les catalogues de ventes judiciaires. Cela permettrait de préserver l'abusus du propriétaire de l'objet et donnerait une cohérence à la distinction des droits de propriété sur l'œuvre.

Dans l'attente, il convient d'adopter une conception stricte, qui n'est elle-même pas exempte de contradictions. En l'absence d'une quelconque exception prévue par la loi, le propriétaire de l'objet matériel ne saurait exposer celui-ci en vue de la vente sans en aviser préalablement l'auteur. Ce serait là respecter les conditions de la divulgation qu'il a autorisée. Pour autant, peut-on affirmer que la cession d'un exemplaire de l'œuvre pour un usage privé constitue bien une divulgation ? Outre l'objection tirée de l'étymologie du terme, c'est aussi l'existence d'un droit de divulgation posthume attaché à la propriété du support qui pose problème. L'analyse se complique passablement à ce niveau, du fait du fait du caractère corporel des œuvres graphiques et plastiques, et des règles spéciales de dévolution dont il fait l'objet (art. L 121-2 du Code). A partir de quel moment peut-on juger qu'une telle œuvre est « posthume » ? Si l'on se fie à la conception classique, il s'agit de toute œuvre qui n'a pas été divulguée du vivant de l'auteur²⁷⁷⁹. Il faut de plus distinguer la dévolution de ce droit de divulgation de celle droit de propriété de l'objet matériel, qui serait soumis aux dispositions du droit commun. Or, nous avons vu que ce second droit procède nécessairement du premier. La divulgation serait effectuée dès lors que l'auteur a autorisé toute personne, fut-elle unique, à accéder à l'œuvre²⁷⁸⁰. Cela supposerait de considérer les œuvres posthumes comme celles que l'auteur n'a jamais révélées à qui que ce soit, même ses plus proches, ce qui paraît assez théorique pour les œuvres graphiques et plastiques. N'oublions pas également l'article L 123-4 du Code, qui confie au propriétaire de l'objet matériel le soin d'assurer la divulgation au-delà de l'expiration du droit patrimonial. *A contrario*, cet article signifie que l'exemplaire original de l'œuvre a pu être aliéné du vivant de l'auteur, sans qu'on la considère comme divulguée. On ne pourrait donc pas réduire l'exercice du droit de divulgation à la simple aliénation de l'objet matériel.

Il faudrait alors rendre à la notion son sens le plus courant, à savoir celui d'une communication au public. La divulgation suppose de dépasser le cadre privé, qui a pu être celui de l'auteur, puis celui de l'acquéreur. Par ailleurs, cette conception oblige donner une certaine importance à la première divulgation, sans quoi le caractère posthume perd tout son sens. A ce titre, l'alinéa second de l'article L 111-3 du Code retrouve tout son intérêt, ce qui atteste de la cohérence de ces dispositions, mais aussi de leur paradoxe. Ainsi, le propriétaire de l'objet matériel ne pourrait exposer l'œuvre en vue de la vente, car ce serait violer le droit de divulgation de l'auteur. L'aliénation de l'objet, dont il a bénéficié, ne saurait constituer une

²⁷⁷⁹ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., p. 405 ;

²⁷⁸⁰ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 424 (évoquant « l'exposition du tableau, fût-ce pour un public restreint » ; la famille de l'auteur peut-elle être considérée comme telle ? Le jeu des exceptions de l'article L 122-5 doit-il s'appliquer dès ce stade ?) ;

telle divulgation car elle a été effectuée au profit d'un cercle privé. Pourtant, nul ne contestera que ce cercle peut potentiellement constituer un certain public. Ainsi, toutes les personnes qu'un amateur d'art recevra à son domicile relèveront de ce cercle. Pourtant, leur nombre pourra être équivalent à celui d'un public, ces personnes participant également au développement d'une certaine réputation de l'œuvre. Cela pose encore la question de savoir en quoi consiste le public auquel est transmis l'œuvre. Doit-il être indéterminé dans son nombre ? La question a été évoquée lors de l'examen de la conception de Roubier, avec la notion de clientèle. Une fois encore, l'idée d'un public indéterminé sera parfaitement admissible aux œuvres allographiques, mais beaucoup moins aisé à établir pour les œuvres autographiques.

Force est de constater que les dispositions du Code consacrées à cette question sont toujours formatées par la *propriété littéraire*. Ainsi, la divulgation, entendue comme une communication publique, même si elle est un fait matériel unique, est beaucoup plus cohérente au regard de ce type de créations. Le schéma ne peut être, sans contradictions ni aménagements, être étendu à la *propriété artistique*. La consécration d'une exception au profit des expositions destinées à la vente redonnerait plus de cohérence. Ainsi, l'aliénation de l'objet matériel serait bien une divulgation, du fait qu'elle puisse toucher un public potentiel, mais de façon résiduelle. Du reste, c'était l'argument jadis utilisé par la doctrine pour considérer que l'aliénation de l'objet était un mode de divulgation. Le droit d'exposition n'étant pas réservé à l'auteur, celui-ci savait, en cédant l'œuvre, qu'elle pouvait être communiquée à un public indéterminé. L'exception précitée aurait cet intérêt de préserver le droit de disposition du propriétaire de l'objet, sans porter une atteinte excessive au droit exclusif de l'auteur.

Dans l'attente, tout sera une affaire de cas par cas, en fonction de la volonté exprimée ou supposée de l'auteur, de l'état d'achèvement de l'œuvre ainsi que de la publicité donnée à celle-ci du seul fait de sa cession²⁷⁸¹, avec toutes les difficultés d'appréciations que ces critères suscitent²⁷⁸². Cela ne résout pas les difficultés qui découlent de la nature corporelle de l'œuvre.

608 - La saisie des exemplaires de l'œuvre - Une ultime difficulté apparaît au niveau des saisies qui peuvent être pratiquées sur des exemplaires de l'œuvre. C'est là un point que nous avons déjà abordé auparavant et auquel le droit de divulgation apporte un éclairage nouveau.

Au vu de notre conception, ce ne sont pas les exemplaires qui sont saisis mais bien les droits dont ils sont l'objet. L'idée est identique à la saisie des droits incorporels, et devrait donc se voir appliquer les mêmes règles ; ainsi, l'exemplaire non divulgué d'une œuvre artistique (ou « support matériel » pour la conception classique) ne pourrait voir son droit de propriété saisi²⁷⁸³. La saisie ne pourrait en effet intervenir que dans la mesure des droits qui

²⁷⁸¹ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 258 ;

²⁷⁸² BINCTIN N., *Droit de la propriété intellectuelle*, *op. cit.*, p. 96 ; CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 211-212 (« La recherche de cet élément moral peut s'avérer divinatoire car il est délicat de déterminer dans quel état d'esprit l'auteur a autorisé que son œuvre entre en relation avec autrui. ») ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, p. 228 ;

²⁷⁸³ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 893-895 ;

ont été exercés, sous la réserve de l'intégrité et la paternité de l'œuvre. L'idée semble en apparence heurter la règle de l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle. Mais nous avons prouvé que le droit de propriété de l'objet matériel n'est lui-même qu'un produit du droit de propriété de l'auteur, car il naît lors de la cession d'un exemplaire de l'œuvre, qui vaudrait elle-même exercice du droit de divulgation. En ce cas, il n'y a pas à distinguer les deux droits de propriété dont l'œuvre est l'objet. Les œuvres que l'auteur n'a divulguées d'aucune façon, celles qu'il conserve « sous clefs », « à l'abri des regards », ne pourraient donc faire l'objet de saisies. La règle paraît en soi logique, car c'est l'esprit des textes que de protéger l'auteur contre une divulgation non souhaitée de ses œuvres. Pourtant elle aboutirait à bloquer toute saisie du droit de propriété et ferait échapper l'œuvre artistique aux règles du droit commun. Que faire également de l'auteur qui a exposé une première fois son œuvre de façon temporaire, tout en restant propriétaire de son unique exemplaire ? La divulgation serait limitée à cette première exposition, et seul le droit d'exposer l'œuvre en public pourrait donc faire l'objet d'une saisie. Pierre Recht avait parfaitement résumé cette absurdité en prenant l'exemple d'un artiste qui exposerait son œuvre en vitrine puis la remiserait, ce qui aurait pour effet de la « dépatrimonialiser » et donc la rendre insaisissable.

Il y a là quelque chose d'excessivement protecteur de l'auteur, et il semble possible d'envisager la saisie après toute divulgation de l'œuvre. Cette possibilité peut s'expliquer simplement. Il faut tout d'abord rappeler que la divulgation n'emporte nullement patrimonialisation de l'œuvre. Celle-ci est effective dès sa création, la divulgation n'étant que l'exercice du droit patrimonial. En admettant que l'objet corporel que constitue l'œuvre soit de ce fait soumis à un statut spécifique, l'exercice quelconque du droit de divulgation a porté à la connaissance des tiers l'existence de cette œuvre. La valeur de celle-ci est donc connue. De plus, la saisie du droit de propriété peut fort justement être délimitée par les exceptions au droit exclusif de l'auteur. Dans ce cas, l'exemplaire de l'œuvre peut être saisi et vendu pour conférer à l'acquéreur un simple droit d'usage privé, laissant intacts les autres modes d'exploitation de l'auteur. Une fois encore, l'exposition préalable à la vente devrait pouvoir être considérée comme une exception au droit d'exposition pour permettre la cession de l'œuvre, sans quoi l'utilité de la saisie serait vaine²⁷⁸⁴.

Nous retiendrons ici l'unité théorique et pratique du droit de divulgation et du droit d'exposition, démontrant la fusion du droit moral et du droit patrimonial. Celle-ci se prolonge avec le droit de destination de l'auteur.

B. LE DROIT D'EXPOSITION ET LE DROIT DE DESTINATION

609 - « *L'idée fondamentale d'une maîtrise absolue de l'auteur sur son œuvre* »²⁷⁸⁵ - Le droit de destination assure à l'auteur une sorte de « droit de regard » sur le sort des exemplaires de son œuvre.

²⁷⁸⁴ DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 83-87 ;

²⁷⁸⁵ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 178 ; voir également : FRANÇON A., « L'avenir du droit d'auteur », *Rev. Droit Int.*, décembre 1986, p. 392 ;

« La loi investit l'auteur lui-même, personnellement, de tous les droits sur son œuvre à l'égard de ceux qui veulent en jouir, et c'est directement entre l'auteur et ces personnes qu'elle établit le lien de droit d'où découlent les perceptions des droits patrimoniaux de ce dernier »²⁷⁸⁶. Selon ce lien, l'auteur peut assortir l'exercice ou la cession de son droit de limitations plus ou moins étendues par lesquelles il se réserve toute autre communication de l'œuvre. Le droit de destination entretient donc des liens étroits avec le droit de divulgation ainsi que le principe de spécialité des cessions, et postule encore pour la liberté de scission du droit de l'auteur²⁷⁸⁷. Sa plus pure expression figure à l'article L 131-3 du Code de la propriété intellectuelle (article 31 de la loi du 11 mars 1957)²⁷⁸⁸. Il est également garanti à travers les dispositions du Code relatives à l'action en contrefaçon, notamment les articles L 332-1 et L 335-3.

Nombre d'auteurs cantonnent toutefois l'objet de ce droit aux exemplaires issus de l'exercice du droit de reproduction²⁷⁸⁹. Il relèverait donc *a priori* du droit patrimonial. Il va pourtant de soi qu'une telle prérogative intéresse également le droit de représentation, comme l'a prouvé la jurisprudence²⁷⁹⁰. De ce fait, le droit d'exposition ne saurait y échapper²⁷⁹¹, tout simplement parce qu'il s'exerce au-delà de l'aliénation des exemplaires de l'œuvre et porte directement sur les utilisations secondaires dont ils peuvent faire l'objet²⁷⁹². L'affaire *Camoin* est à ce titre la plus emblématique puisque les juges permirent à l'auteur de s'opposer à la mise en circulation (donc à l'exposition) d'une œuvre qu'il destinait à disparaître²⁷⁹³. Le droit

²⁷⁸⁶ HEPP F., « Le public inconnu », *RIDA*, n° 11, avril 1956, p. 35 ;

²⁷⁸⁷ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 126 et pp. 140-143 ;

²⁷⁸⁸ Pour une glose de cet article, voir : POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, pp. 159-184 ;

²⁷⁸⁹ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, not. pp. 19 -28 (admettant cependant que des parallèles puissent être faits avec le droit de suite et le droit d'exposition en matière graphique et plastique), pp. 116-118 et *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 476-477 ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 273 ; DESURMONT T., « Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *op. cit.*, p. 3 et pp. 25-35 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, pp. 206-207 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 118 ;

²⁷⁹⁰ PASSA J., « Droit de destination et droit de distribution », *PA*, 6 décembre 2007, pp. 32-33 ; Voir notamment quelques exemples déjà cités dans la première partie de notre étude : CA Paris, 9 février 1931, *Cappiello c./ Métais et Soc. du Chocolat Poulain*, *Ann.*, 1931, pp. 190-199 ; C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 octobre 1985, *N.C.K. – F.C.B. c./ C. Verlinde, Colgate-Palmolive et a.*, *Bull Civ. I*, 1985, n° 260 ; *RIDA*, n° 129, juillet 1986, pp. 124-125 ; *Ann.*, 1986, p. 190 ; *D.*, 1986, *Somm.*, p. 186-187, obs. C. COLOMBET ;

²⁷⁹¹ Voir notamment : CA Paris, 1^{ère} Ch., 10 avril 1995, *Mlle Hong Yon Park et SPADEM c./ Association des Amis de la Chapelle de la Salpêtrière*, *RIDA*, n° 166, octobre 1995, pp. 316-324 ;

²⁷⁹² POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 22 (« Il existe une assez forte tendance à écarter les auteurs du contrôle de ces utilisations secondaires, sus le prétexte qu'ils auraient retiré un gain suffisant de la première vente... » ; n'est-ce pas là l'argument qui fut jadis opposé à la reconnaissance du droit d'exposition ?) et pp. 136-140 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 120 ;

²⁷⁹³ CA Paris, 6 mars 1931, *Carco et a. c./ Camoin et syndicat de la propriété artistique*, *Gaz. Pal.*, 1931, jurisprudence, pp. 678-679 ; *D.*, 1931, II, pp. 88-89, note M. NAST ; voir sur ce point : POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 201 (qui maintient cependant le caractère dualiste du droit d'auteur et refuse d'assimiler la violation du droit de divulgation à celle du droit de destination) ;

d'exposition équivaut en cela au droit de destination, qui exprime le caractère « retenu » du droit de propriété incorporelle de l'auteur²⁷⁹⁴.

Les développements que nous allons y consacrer sont nécessaires pour comprendre le contenu du droit d'exposition. Il convient donc d'appréhender les en quoi ce droit est une expression du droit de destination (1), puis d'envisager les hypothèses pratiques dans lesquelles il pourra être actionné (2), pour enfin relever que les intérêts moraux et patrimoniaux sont entièrement confondus dans la destination de l'œuvre (3).

1. L'appréhension de l'exposition par le droit de destination

610 - Un droit de regard sur le sort des exemplaires de l'œuvre - Suivant le principe de spécialité des cessions, la mise à disposition d'un droit de propriété sur l'œuvre à un acheteur ne s'effectuera que sous réserve du droit de propriété de l'auteur.

En principe, « *chaque utilisation de chaque œuvre par chaque usager nécessite l'autorisation de l'auteur* »²⁷⁹⁵. L'acheteur ne peut aucunement « empiéter » sur ce droit et décider de communiquer publiquement l'œuvre, à commencer par l'exposer sans l'autorisation de l'auteur. Dans un sens plus positif, l'auteur pourra aussi autoriser à l'avance certains types de communication, comme le permettent les licences libres. L'application de ces dispositifs à l'exposition des œuvres graphiques et plastiques serait d'ailleurs une solution efficace pour autoriser à l'avance certains types d'expositions.

Ce droit de regard est l'un des effets les plus immédiats du droit d'exposition, qui confère à l'artiste un pouvoir sur un type de communication de l'œuvre. Ce pouvoir, comme nous l'avons vu, s'exerce sur une chose corporelle, même si elle a été cédée à une autre personne que l'auteur. C'est pourquoi il apparaît entièrement confondu avec le droit de destination, qui permet aux auteurs de « *contrôler les conditions dans lesquelles les propriétaires utilisent les exemplaires de leurs œuvres* »²⁷⁹⁶. La portée de ce droit sera d'une importance considérable, eu égard à la nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques. La doctrine considère généralement que le droit de destination ne s'applique qu'aux exemplaires d'une œuvre dont la cession valait déjà exploitation de celle-ci. Elle le réduit généralement à être la suite du droit de reproduction. Nous rappelons encore que ce droit, dans sa forme la plus pure, n'est que le droit de vendre un ou des exemplaires de l'œuvre²⁷⁹⁷. La législation révolutionnaire a visé en premier lieu cette prérogative élémentaire, qui

²⁷⁹⁴ LAURENS M., « De la notion de "destination" dans l'exploitation des œuvres de l'esprit », *RIDA*, n° 3, avril 1954, pp. 37-47 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination, op. cit.*, pp. 175-176 ;

²⁷⁹⁵ HEPP F., « Le public inconnu », *op. cit.*, p. 47 ;

²⁷⁹⁶ DESURMONT T., « Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *ibid.* ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination, op. cit.*, pp. 208-223 ; voir également : CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins, ibid.* ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, p. 206 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 333 ;

²⁷⁹⁷ DESURMONT T., « Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *op. cit.*, pp. 19-23 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois, op. cit.*, p. 117 ;

s'exerce dès le premier exemplaire fabriqué par l'auteur²⁷⁹⁸. Dans l'absolu, comme nous l'avons vu, la qualité de copie ou d'original de même que le nombre d'exemplaires importent peu pour l'exercice du droit d'auteur.

C'est pourquoi le même raisonnement peut être étendu aux œuvres graphiques et plastiques puisque leur cession, fut-elle effectuée au profit d'une seule personne, vaut déjà exercice du droit d'exposition.

2. Le droit de destination et les expositions des œuvres graphiques et plastiques

611 - La continuité du principe de spécialité des cessions - En soi, le droit de destination n'est qu'une nouvelle expression du principe de spécialité des cessions. Il s'insère dans la continuité de nos précédents développements. Il y a lieu d'en reprendre les principales idées, pour mesurer l'impact du droit de destination lorsque l'œuvre est cédée pour un usage privé ou pour un usage public.

La simple mise à disposition de l'œuvre vaut communication de l'œuvre à un public (in)déterminé. Celui-ci doit être entendu comme l'ensemble des personnes à qui l'auteur a autorisé l'accès à l'œuvre, à commencer par le premier acheteur. La « scission » du droit de l'auteur s'opère dès la première transmission du droit de propriété sur l'exemplaire original. C'est là qu'entre en jeu la notion de destination, que l'on peut entendre comme « *pour qui et pourquoi* ? »²⁷⁹⁹. Cela démontre encore que la transmission du droit de propriété de l'objet matériel corresponde à une telle destination. On postulera en effet que ce transfert du droit de propriété est effectué *intuitu personae*, selon les procédés du droit commun. Cela équivaut, pour l'auteur, à limiter la communication de son œuvre à cette personne nommément désignée²⁸⁰⁰. Les conditions de cession prévues par l'article L 131-3 du Code de la propriété intellectuelle seraient ainsi implicitement validées. Toute exposition publique de l'œuvre non autorisée par l'auteur emporterait violation du droit d'exposition, et donc du droit de destination, car elle atteindrait d'autres usagers non « agréés » par l'auteur²⁸⁰¹. Cette restriction d'usage ne contrariera nullement la circulation de l'exemplaire et ne remet pas en cause l'exception du cercle de famille, dès lors que c'est ce droit d'usage (d'exposition) privé(e) qui

²⁷⁹⁸ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 117 (« Si la loi décompose droit de vendre, faire vendre et distribuer, on peut penser que c'est dans l'idée de couvrir toute diffusion des exemplaires. ») ;

²⁷⁹⁹ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 177 et p. 191 ;

²⁸⁰⁰ [Anonyme], « Le droit d'exposer en public une œuvre d'art », *op. cit.*, p. 123 (« Bien des artistes ne cèdent des œuvres de caractère intime qu'à des amis ou à des personnes avec qui ils sont en communion d'esprit. Ils sont alors blessés dans leurs sentiments quand ces œuvres sont publiquement exposées, ce à quoi ils ne s'attendaient pas lors de l'aliénation. Il n'est pas possible de présumer que celle-ci implique dans tous les cas le consentement tacite de l'artiste à l'exposition choisie par l'acquéreur ou la volonté de s'en remettre à ce dernier pour ce choix. ») ;

²⁸⁰¹ HEPP F., « Le public inconnu », *op. cit.*, p. 45 (« Il existe une catégorie d'usagers individuels inconnus [de l'auteur, ndlr], qui ne relève d'ailleurs que du droit d'exécution publique ou de représentation. C'est celle des radio-auditeurs et des téléspectateurs » ; il convient désormais d'y ajouter les spectateurs d'une exposition artistique) ;

sera transmis. L'exception au droit exclusif de l'auteur pour les expositions de l'œuvre destinées à la vente viendrait encore garantir ce droit d'usage.

Le raisonnement est le même, mais suscite encore des controverses, dans l'hypothèse où l'œuvre est cédée pour un usage incontestablement public. Tel serait le cas, par exemple, à l'égard d'une institution publique ou privée au sein de laquelle l'exposition poursuit une finalité culturelle. Sur ce point, nous connaissons déjà les arguments relatifs à l'idée d'une cession implicite du droit²⁸⁰², de même que les solutions qui ont pu être retenues par la jurisprudence²⁸⁰³. La destination affectée à l'œuvre se déduirait alors de sa nature et des circonstances de sa communication, sans être expressément stipulée²⁸⁰⁴. On peut *a priori* douter de cette solution qui fait bon marché des prescriptions prévues par le Code de la propriété intellectuelle. Néanmoins, dans son principe, elle rappelle que tout transfert du droit de propriété sur un exemplaire de l'œuvre vaut par là-même transmission d'un droit d'exposition délimité (implicitement) par l'auteur. Dans tous les cas, la destination devra être interprétée strictement, eu égard au principe de spécialité des cessions. Cette hypothèse a déjà été abordée à ce titre.

L'analyse de la destination trouve un grand intérêt lorsque le tiers acquéreur est susceptible de faire varier l'usage de l'œuvre qui lui a été cédé, et donc de multiplier *les* publics qui y accèdent²⁸⁰⁵. Tel est le cas, par exemple, avec les artothèques, où l'œuvre peut être louée à un nombre indéterminé de personnes. Dès lors, tout prêt ou toute location d'un exemplaire de celle-ci pourra être considéré comme relevant du droit de destination²⁸⁰⁶. Cela semble logique puisque l'accès à l'œuvre en assure l'exposition même²⁸⁰⁷. Le droit communautaire prévoit d'ailleurs que le prêt ou la location de tels exemplaires, originaux ou non, relèvent du droit de propriété de l'auteur²⁸⁰⁸. On notera que certaines catégories d'artistes

²⁸⁰² Voir également : [Anonyme], « Le droit d'exposer en public une œuvre d'art », *ibid.*, (« Si l'exemplaire original est vendu pour une raison ou pour une autre, il n'y a pas encore dans ce fait, selon l'opinion généralement admise, un passage de l'œuvre dans la publicité. Tout au plus admettra-t-on que la vente implique l'autorisation de rendre l'œuvre publique par le moyen de l'exposition si l'acheteur est, non pas un particulier, mais une institution publique (musée). Le musée qui acquiert l'œuvre en l'achetant à un tiers (et non à l'auteur) devrait se faire autoriser par l'auteur à rendre publique, en l'exposant, cette œuvre demeurée jusqu'ici non publique. ») ; CORNU M. et MALLET-POUJOL N., *op. cit.*, pp. 384-386 ;

²⁸⁰³ Voir notamment : LUCAS A., note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Soc. Groupe Express c./ Soc. L et M Services*, *PI*, n° 15, avril 2005, pp. 164-165 ;

²⁸⁰⁴ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 478 ;

²⁸⁰⁵ DESURMONT T., « Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *op. cit.*, p. 7 (« Ces formes d'exploitation ont ceci de commun qu'elles augmentent le nombre de personnes auxquelles un même exemplaire permettra d'avoir accès à l'œuvre, diminuant en conséquence le nombre des ventes et permettant à de nouveaux exploitants de réaliser de nouvelles recettes. ») ;

²⁸⁰⁶ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, pp. 204-207 ;

²⁸⁰⁷ HUMBLLOT B., *op. cit.*, p. 143 (de façon générale, « on comprend que l'intérêt même de la location du meuble corporel puisse résider dans l'œuvre de l'esprit qui s'y incorpore et qu'elle ne soit motivée que par l'accès à cette œuvre de l'esprit ») ;

²⁸⁰⁸ Directive 92/100 du 19 novembre 1992 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle, art. 1^{er} al. 2 ;

parviennent à monnayer l'exposition de leurs œuvres en se fondant sur le droit de location du support. Tel est le cas pour les auteurs d'œuvres photographiques. Cet exemple atteste à nouveau de l'interdépendance entre l'exercice du droit d'auteur et l'utilisation d'un objet corporel. La distinction du droit en différentes prérogatives apparaît également inutile au regard de cette interdépendance. Par extension, tout support de toute œuvre graphique ou plastique doit pouvoir être loué, ce que l'auteur ne pourra avoir accepté que par anticipation.

Le respect du droit de destination peut aussi être mis en cause lorsque des institutions culturelles, publiques ou privées, sont amenées à prêter les œuvres qu'elles possèdent pour des expositions temporaires. Les politiques publiques ont largement favorisé cette circulation des créations, dans un but de service public culturel. Le développement de l'exposition comme moyen de médiation entre le public et l'œuvre relève des nouveaux modes de communication qui justifient la protection du droit de destination²⁸⁰⁹. La principale des conséquences du droit de destination sera d'obtenir le consentement de l'auteur pour effectuer l'usage souhaité. L'intérêt économique est souvent le plus mis en avant par les artistes. Ainsi le droit de destination confère-t-il un droit à rémunération de l'auteur, et il s'analyse alors comme la cession de son droit patrimonial. Dans un sens plus négatif, il lui permet de faire sanctionner les dépassements de la cession de ce droit, qui obéit au principe d'interprétation stricte prévu par la loi²⁸¹⁰.

Mais le droit de destination est aussi une expression du droit moral²⁸¹¹, tout simplement parce qu'il permet à l'auteur de préserver le lien qui l'unit à l'œuvre²⁸¹², et de faire respecter les conditions de disposition de son bien incorporel.

3. Le droit de destination et le droit moral

612 - Le droit de destination, expression de la propriété de l'auteur - Pour les raisons que nous avons déjà évoquées à maintes reprises, le droit de destination est encore une expression de la propriété de l'auteur sur le droit patrimonial.

Cette expression a pu être mesurée au niveau du droit de divulgation, lequel se poursuit avec le droit de destination. Celui-ci permet à l'auteur de contrôler les usages ultérieurs qui seront faits de son œuvre, indépendamment de toute volonté d'exploitation. Comme nous l'avons vu, l'exercice du droit patrimonial n'est qu'évaluable en argent ; il n'a pas à l'être systématiquement. Sa nature de bien le soumet directement à la volonté et la personnalité de l'auteur. Le droit dit « moral » ne fait qu'exprimer cette volonté. Le droit de destination recouvrera donc le droit moral à plusieurs titres, tant pour les atteintes qui seront portées à l'œuvre que pour les usages que l'auteur n'a pas autorisés. On constate d'ailleurs

²⁸⁰⁹ DESURMONT T., « Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *op. cit.*, p. 5 ;

²⁸¹⁰ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 128 ;

²⁸¹¹ DESURMONT T., « Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *op. cit.*, p. 13 ;

²⁸¹² POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 19 et p. 31 ;

que le droit au respect et le droit à la paternité sont les seules prérogatives du droit moral que le Code de la propriété intellectuelle déclare inaliénables, sous les réserves que nous avons mentionnées. Elles seront donc automatiquement et systématiquement liées à l'exercice du droit de destination. L'exposition en fera directement l'objet, l'exercice du droit de destination s'attachant au sort d'une chose corporelle. C'est encore la preuve de la prééminence du droit moral avec le droit patrimonial. Ainsi, l'atteinte au premier ne pourra être sanctionnée que lors de l'exercice ou la violation du second. L'altération de l'œuvre dans un cercle exclusivement privé échapperait à la sanction pour cette raison, en ce qu'il existe des exceptions au droit exclusif de l'auteur²⁸¹³. La sanction même des atteintes qui peuvent être portées à l'œuvre sur le terrain du droit moral, qu'il s'agisse d'une violation du droit au respect ou du droit de paternité²⁸¹⁴, démontre que l'auteur conserve le contrôle du devenir de sa création²⁸¹⁵. C'est ainsi que l'obligation de conservation de la chose corporelle à laquelle l'œuvre s'intègre doit en principe s'imposer à tous les acquéreurs et sous-acquéreurs de celle-ci²⁸¹⁶.

Cela semble logique, du fait que le droit de destination tire du droit de propriété incorporelle son caractère absolu et exclusif²⁸¹⁷. C'est encore là une exigence découlant du mécanisme des saisines dont l'œuvre fait l'objet, sa conservation étant la garantie de celles-ci²⁸¹⁸. La question a été particulièrement débattue en matière d'architecture, où l'intangibilité de l'œuvre imposée par l'auteur s'oppose frontalement aux prérogatives du propriétaire de l'objet matériel... l'œuvre faisant l'objet d'une exposition permanente²⁸¹⁹. Avec le droit de destination, l'auteur peut faire respecter l'empreinte de sa personnalité dans la chose corporelle qui est aliénée. C'est naturellement lors de la communication de l'œuvre que ce respect pourra être apprécié et sanctionné, ce qui légitime le contrôle de la destination. Dans l'absolu, il serait même possible d'envisager l'exercice du droit de destination indépendamment de toute atteinte matérielle portée à l'œuvre elle-même, c'est-à-dire lorsque l'esprit de l'œuvre est mis en cause²⁸²⁰. Il s'agit bien sûr de protéger l'auteur contre les atteintes « subjectives » qui sont portées à son œuvre, c'est-à-dire « *toute exploitation ou*

²⁸¹³ RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, op. cit., pp. 320-321 (« A défaut de publicité, l'absence d'atteinte à la valeur économique de l'œuvre évoque une zone de non droit où la notion de droit moral ne revêt plus de signification : l'enfant qui dénature le poème qu'il récite dans le cadre privé de son cercle familial, ou le copiste qui défigure la reproduction qu'il destine à son seul usage n'encourent naturellement pas le courroux de l'auteur. ») ;

²⁸¹⁴ Voir notamment CA Paris, 9 février 1931, précité ;

²⁸¹⁵ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., op. cit., p. 241 ;

²⁸¹⁶ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., op. cit., p. 254 ;

²⁸¹⁷ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit de destination*, op. cit., pp. 229-234 (spéc. p. 232 : « Le fait que l'objet soit le support d'une œuvre – c'est-à-dire un instrument de communication de cette œuvre lui confère une nature particulière. [...] L'acquéreur de l'objet voit son droit de propriété limité par la prééminence du droit de propriété intellectuelle ») ;

²⁸¹⁸ XIFARAS M., op. cit., p. 453 ;

²⁸¹⁹ GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., op. cit., pp. 251-253 ;

²⁸²⁰ POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », op. cit., p. 107 ;

adaptation qui ne respecte pas l'esprit de l'œuvre »²⁸²¹. Le simple usage d'une œuvre non consenti par l'auteur pourrait en effet porter atteinte à son intérêt moral, indépendamment de toute déformation de sa pensée²⁸²². « *Les changements de destination, non seulement, modifient le champ de l'exploitation permis, mais il n'est pas rare qu'ils modifient la perception que le public a de l'œuvre (atteinte au droit au respect) ou constituent une forme de communication, qui sort de la divulgation restreinte choisie par l'artiste* »²⁸²³. Le droit d'exposition L'exposition publique d'une œuvre graphique ou plastique est particulièrement propice à ce type d'atteintes²⁸²⁴, tant le contexte de présentation revêt une importance majeure dans sa perception par le public²⁸²⁵. On peut alors parler d'une atteinte à l'« esprit » de l'œuvre plus qu'à son intégrité²⁸²⁶. La question a rarement été soulevée en jurisprudence. Elle l'a été de façon remarquable en Italie, dans une affaire qui opposa le peintre De Chirico à la Biennale de Venise, mais n'a pas trouvé grâce en appel²⁸²⁷.

Les difficultés pourront encore s'accroître en fonction de la nature des œuvres en cause. Le cas des créations des arts appliqués, dont l'usage est quotidien, pourra ainsi être particulièrement litigieux²⁸²⁸. La distinction entre la communication privée de l'œuvre, qui relève de l'acquéreur de l'objet matériel, de la communication publique, objet même du droit de l'auteur, ne sera pas évidente à établir. L'hypothèse n'est cependant pas à exclure d'office et méritera une attention renouvelée au titre du régime du droit d'exposition, spécialement de ses exceptions.

²⁸²¹ BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 231-232 ; POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *op. cit.*, pp. 107-109 ;

²⁸²² TOURNIER A., « Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *op. cit.*, p. 7 (estimant qu'il s'agit alors d'une atteinte au droit de divulgation, entendu comme un attribut de nature *intellectuelle* et non *morale*) ;

²⁸²³ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 481, et *Le droit de destination*, *op. cit.*, p. 31 ; TROLLER A., *op. cit.*, p. 312 ;

²⁸²⁴ FABIANI M., *op. cit.*, p. 143 (« Les difficultés surgissent en particulier lorsque la présentation de l'œuvre, bien qu'effectuée sans modifications ou déformations apportées à l'œuvre, a lieu dans un contexte ou à l'occasion d'une manifestation sur lesquels l'auteur n'est pas d'accord (par exemple, pour des raisons d'ordre politique ou culturel). ») et p. 146 ;

²⁸²⁵ [Anonyme], « Le droit d'exposer en public une œuvre d'art », *op. cit.*, p. 123 ; DUCHEMIN W., *op. cit.*, pp. 87-89 ; FABIANI M., *op. cit.*, p. 144 (Le consensus implicite donné par un auteur, au moment de la vente d'une œuvre, à ce que l'œuvre même soit vue et admirée tant par l'acquéreur que par des tiers, ne s'étend pas jusqu'à l'exhibition dans une manifestation publique dont le but est de valoriser ou de juger les expressions d'art d'un auteur. ») ; MAFFRE-BAUGÉ A., « Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *op. cit.*, pp. 99-100 ; POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *op. cit.*, p. 119 ;

²⁸²⁶ WALRAVENS N., *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 342 (« Le contexte de communication de l'œuvre au public peut aussi constituer une atteinte au respect de l'œuvre ou encore l'utilisation d'une œuvre d'art à des fins publicitaires. ») et pp. 401-402 ; du même auteur : « La protection de l'œuvre et le droit moral de l'artiste », *RIDA*, n° 197, juillet 2003, pp. 39-51 ; voir également : DUFOUR B., *op. cit.*, p. 7 ;

²⁸²⁷ S'agissant d'une sentence rendue par le Tribunal de Venise, le 5 juillet 1951, *De Chirico c./ Ente Autonomo La Biennale di Venezia*, ayant reconnu le droit, pour l'auteur, de s'opposer à l'exposition de ses œuvres, sentence finalement réformée par un arrêt de la Cour d'appel de Venise, du 8 février 1955, la Cour ayant constaté l'absence de dispositions légales relatives au droit d'exposition ; voir, sur cette affaire : DE SANCTIS V., « Lettre d'Italie », *LDA*, mai 1953, pp. 54-55 et août 1955, pp. 124-125, FABIANI M., *ibid.* ;

²⁸²⁸ HUMBLLOT B., *op. cit.*, p. 144 ;

Les atteintes aux intérêts économiques et aux intérêts moraux dans la destination (l'exposition) de l'œuvre n'ont pas été distinguées²⁸²⁹. C'est parce que l'auteur a autorisé une certaine divulgation de son œuvre que tout ce qui n'en relève pas doit être sanctionné. En déterminant les procédés de communication de sa création, l'auteur retient tout ce qui n'a pas été explicitement prévu. Et si le transfert de propriété de la chose corporelle ne prévoit aucune clause quant aux usages que peut en faire l'acquéreur, ceux-ci se limitent à un droit d'usage privé délimité par les exceptions au droit exclusif de l'auteur. Ce droit d'usage pourra aussi être conféré de façon résiduelle, en application des procédés de droit commun. Il s'agit en fait d'une « liberté » résiduelle, bornée par le droit de l'auteur²⁸³⁰. Ainsi de l'occupation de l'objet qui a été abandonné par l'auteur, et dont l'arrêt *Camoin* est le meilleur exemple. Si l'occupant peut bien acquérir un droit sur l'objet, sa portée sera extrêmement limitée, et ne devrait même pas inclure la vente, conformément à la volonté de l'auteur²⁸³¹. On voit encore à quel point il est illusoire de qualifier ce droit de « droit de propriété », sauf peut-être en ce qui concerne son indétermination résiduelle (autrement dit, il ne comprend que ce que l'auteur ne s'est pas expressément réservé, ce qui peut se réduire à peu de chose)²⁸³².

L'exposition publique de l'œuvre par le propriétaire de la chose corporelle porte donc atteinte au droit d'exposition. Seul l'auteur peut user, jouir et disposer de ce droit, ce qui lui permet de fixer les conditions d'exposition de l'œuvre. Par essence, c'est son intérêt moral qui s'exprimera à travers la disposition de prérogative unique, laquelle lui assure un contrôle sur le devenir de la création.

Dans tous les cas, c'est là l'expression du droit de propriété incorporelle de l'auteur.

²⁸²⁹ POLLAUD-DULIAN F., « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *op. cit.*, p. 115 ; RAYNARD J., *Droit d'auteur et conflits de lois*, *op. cit.*, p. 260 (rappelant que le pouvoir qu'a l'auteur de s'opposer à la destruction de son œuvre s'explique par « l'influence qu'exerce le droit au respect de l'œuvre sur le monopole de représentation dont on doit présumer l'acquéreur du support investi », lorsque l'œuvre est vouée à une destination publique) ;

²⁸³⁰ BOUCHET-LE MAPPIAN E., *op. cit.*, p. 127 ;

²⁸³¹ PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, pp. 185-188 ;

²⁸³² PIERROUX E., *op. cit.*, T. I, p. 187 (Mais, à la différence de l'inventeur ordinaire, l'inventeur du support d'une œuvre d'art non divulguée n'est pas titulaire des prérogatives classiques (usus, fructus, abusus) sur cette chose, réunion en un seul support de plusieurs biens (corporel et incorporel) ».) ;

CONCLUSION DU CHAPITRE SECOND

613 - Unité conceptuelle du droit d'exposition - Si l'auteur d'une œuvre graphique ou plastique dispose bien d'un droit de propriété incorporelle, le droit d'exposition ne pouvait en être ni l'expression ni un élément. L'appréhension de la corporalité de telles œuvres nécessitait de reprendre les notions de corporel et d'incorporel, afin d'en découvrir le sens le plus exact.

C'est ainsi que le droit d'auteur apparaît avant tout comme un droit de communication de l'œuvre au public, absorbant la propriété même des objets corporels qui la matérialisent. En tant que tel, ce droit est constitutif d'une valeur, ce qui lui confère la qualité de bien. Et puisque la jouissance de ce droit est indépendante de toute référence à la matérialité, il ne s'agit qu'un bien incorporel, objet de la propriété de l'auteur. Même si son exercice peut recourir à la substance de l'œuvre, ce qui est le cas avec le droit d'exposition, ce droit reste attaché à la personne de l'auteur. Il fallait donc inverser totalement la distinction classique entre bien corporel et bien incorporel. De même, l'intégration de la dimension morale dans le rapport de propriété s'avérait nécessaire. C'est dans l'usage et la jouissance de ce bien que l'auteur peut faire valoir cette dimension, soit de façon positive, en communiquant l'œuvre ou en cédant le droit de la modifier, soit de façon défensive, pour sanctionner les atteintes qui y seraient portées.

614 - Controverses au niveau de la succession - Cette unité conceptuelle peut soulever des controverses au niveau de la succession de l'auteur. En principe, l'auteur reste libre d'organiser la dévolution du bien incorporel comme il l'entend²⁸³³. La loi a cependant prévu des modes de dévolution spécifiques pour certains éléments. Cela ne bouleverse pas l'unité conceptuelle du bien, à condition de réinterpréter les dispositions du Code de la propriété intellectuelle.

C'est essentiellement au niveau du droit de divulgation et des rapports qu'il entretient avec les exemplaires de l'œuvre que celles-ci peuvent apparaître. Il est toutefois possible de rechercher une interprétation adéquate pour les œuvres graphiques et plastiques. Une distinction doit être faite en fonction des œuvres en cause, en suivant la thèse de la disjonction consacrée par le Code de la propriété intellectuelle. Ainsi, une première catégorie comprendra les œuvres ayant déjà fait l'objet d'une divulgation à un titre quelconque. Le bien incorporel que constitue le droit de communiquer l'œuvre sera dévolu aux héritiers de l'auteur (art. L 123-1 du Code), ainsi qu'à son conjoint, qui dispose d'un usufruit spécial (art. L 123-6 du Code). Cette disposition rappelle fort justement que l'usufruit porte sur le droit, et non sur l'œuvre. Ce bien, comme on le sait, comprendra le droit au respect et le droit de paternité, dont l'objet est indissociable de la communication de l'œuvre, et qui obéissent, en principe, aux mêmes règles de dévolution (art. L 121-1 du Code). Par extension, le droit de divulguer

²⁸³³ SIRINELLI P., « Chronique de jurisprudence – Droit de divulgation », *op. cit.*, p. 253 ;

l'œuvre sous de nouvelles formes, ou de nouvelles conditions, sera également compris dans le bien. De même, le droit dont l'auteur aurait disposé de son vivant demeurera dans le patrimoine du cessionnaire. C'est ce qui explique que le Code vise les ayants-droit, entendus comme les héritiers, mais aussi les personnes qui ont été investies d'un droit de communiquer l'œuvre²⁸³⁴. Il s'agit, comme on le sait, d'un droit réel que l'auteur a constitué sur son œuvre au profit d'un tiers. Ce pourra être, par exemple, l'institution que l'auteur a autorisé à exposer l'œuvre, sous une forme et dans un contexte précis. Toute autre exposition devra être autorisée par ses héritiers, pour des raisons tant patrimoniales que morales. Dans tous les cas, ces droits seront indépendants du droit de propriété de l'objet matériel, dont l'auteur aurait également disposé de son vivant.

Il reste cependant le cas du droit de divulgation posthume, qui obéit à des règles de dévolution spécifique qui s'avèrent, une fois encore, problématiques pour la *propriété artistique*. Nous avons ainsi admis que la divulgation ne puisse intervenir qu'au-delà du cercle des proches de l'auteur peut provoquer des difficultés d'application du droit de divulgation. Par conséquent, l'exercice de celui-ci pourrait être confié à l'exécuteur testamentaire de l'auteur, ou à ses descendants, alors que la chose, qui en est (en partie) l'objet, serait déjà dévolue à une autre personne, ainsi que le droit de l'exploiter. On se trouverait donc face à trois prérogatives distinctes, appartenant à trois propriétaires différents. Afin de régler ces difficultés, le droit de divulgation des œuvres posthumes pourrait aussi être considéré comme un droit unitaire. Ainsi, le titulaire de ce droit disposerait « en bloc » de l'œuvre et de toutes les utilités qu'elle peut produire²⁸³⁵. Le double caractère, moral et patrimonial, de ce droit de divulgation a déjà été établi par la jurisprudence (étant entendu que le droit au respect et le droit de paternité sont ici limités). L'affaire *Lévinas* a démontré que le titulaire du droit de divulgation posthume exerce seul le droit de communiquer l'œuvre, y compris en cédant le droit de l'exploiter sous une certaine forme²⁸³⁶. Il faudrait de plus admettre une séparation stricte entre les catégories d'œuvres, sans quoi les titulaires du droit d'exploitation des œuvres « non posthumes » devraient être associés à l'exercice dudit droit de divulgation²⁸³⁷. Par extension, ce droit inclurait celui de disposer de la substance de l'œuvre, soit pour en tirer l'une ou l'autre de ses utilités, soit pour la transmettre à un tiers. Il faudrait donc réduire les œuvres posthumes aux seules œuvres qui sont demeurées entre les

²⁸³⁴ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., p. 399 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 631 ;

²⁸³⁵ MARTIN D., « L'exercice du droit de divulgation en situation d'indivision successorale », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 mars 2010, *Lévinas, épouse Hansel c./ Ed. Grasset et Fasquelle, LP*, n° 273, juin 2010, pp. 99-100 ;

²⁸³⁶ C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 mars 2010, *Lévinas, épouse Hansel c./ Ed. Grasset et Fasquelle, RTD-Com.*, avril 2010, pp. 303-305, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; *JCP-N*, 24 mai 2010, pp. 14-16, note B. DAUCHEZ ; *CCE*, juin 2010, pp. 26-28, obs. C. CARON ; *JCP-E*, 24 juin 2010, pp. 16-18, note M.-E. LAPORTE-LEGEAIS ; *D.*, 2010, pp. 1599-1603, note B. EDELMAN ; *D.*, 2010, pp. 1603-1607, note P. ALLAEYS ; *LP*, n° 273, juin 2010, pp. 96-100, note D. MARTIN ; *RLDI*, n° 62, juillet 2010, pp. 19-21, note Z. AZZABI ; *PA*, 3 décembre 2010, pp. 14-22, note N. BLANC ;

²⁸³⁷ On objectera cependant que le « droit de publication » des œuvres posthumes est dévolu aux ayants droit de l'auteur par l'article L 123-4 du Code ;

mains de l'artiste à son décès, voire même qui sont « découvertes » lors de l'ouverture de la succession.

On ne peut toutefois retenir une telle interprétation sans ruiner le sens des dispositions du Code de la propriété intellectuelle. En effet, l'article L 123-4, relatif au droit d'exploitation des œuvres posthumes, affirme que les propriétaires d'un exemplaire de l'œuvre pourront en effectuer la publication après l'expiration des soixante-dix années qui suivent la mort de l'auteur, ce qui atteste de la prééminence du droit de propriété de l'objet matériel en matière d'œuvres graphiques et plastiques²⁸³⁸. Mais il suppose également que les œuvres aient été préalablement aliénées, sans pour autant être divulguées. Dès lors, l'exposition publique apparaîtra comme le mode de divulgation type de l'œuvre en cause, dans toute son unité conceptuelle. Le droit d'exposition constitue bien le droit de divulguer l'œuvre et de fixer les conditions de son exploitation, ce qui confond à nouveau les dimensions morales et patrimoniales. Cette question nous renvoie aux problématiques soulevées par la divulgation des œuvres graphiques et plastiques, et à l'hypothétique exception visant les expositions poursuivant la vente de l'œuvre. Les notions de divulgation et d'œuvres posthumes restent adaptées à la propriété littéraire, dramatique et musicale, où une œuvre peut effectivement rester inconnue, même des plus proches de l'auteur, en l'absence de toute exécution ou représentation.

Finalement, le plus simple serait peut-être de recourir à la conception de Pouillet, pour qui l'achèvement de l'œuvre en vaut automatiquement la (première) divulgation. L'aliénation de l'objet ou l'exposition n'en seraient que d'autres divulgations, au sens auquel nous l'avons entendu. Mais cela reviendrait à dire que les œuvres graphiques et plastiques ne puissent, par définition, être posthumes ! Les dispositions que nous avons évoquées leurs seraient donc inapplicables, bien qu'elles n'établissent aucune distinction en fonction de la nature des œuvres²⁸³⁹. Le droit d'en effectuer de nouvelles divulgations reviendrait donc aux héritiers de droit commun, ainsi qu'au conjoint. Cela aurait l'avantage de réunir sur les mêmes têtes tous les droits afférents aux œuvres de l'auteur.

La nécessité de requalifier la propriété incorporelle de l'auteur à l'aune du droit d'exposition révèle ainsi les spécificités de la propriété dite « artistique ».

²⁸³⁸ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., pp. 406-407 (« Compte-tenu de l'identification entre la création intellectuelle et le matériau dans lequel elle se concrétise, l'œuvre dont la propriété justifie l'attribution du droit de publication posthume ne peut être que l'original. ») ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 271 ;

²⁸³⁹ LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., p. 405 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 635 ;

CHAPITRE TROISIÈME

LE DROIT D'EXPOSITION, OBJET D'UN DROIT FONDAMENTAL DE L'AUTEUR

615 - La référence aux droits fondamentaux - La qualification du droit d'exposition sous l'angle des droits fondamentaux achèvera l'étude de la nature de ce droit.

Elle procède de la qualification du droit de propriété comme droit fondamental. On ne peut en faire abstraction, tant la « discipline » transcende les différentes branches du Droit²⁸⁴⁰. Cette assimilation a posé de sérieuses difficultés par le passé²⁸⁴¹, le droit d'auteur ayant trop longtemps été « ignoré » des droits de l'Homme²⁸⁴². Cette qualification n'était pas acquise, tant la nature des droits fondamentaux est débattue. Elle l'est encore plus pour le droit d'auteur, et par conséquent pour le droit d'exposition. L'absence de référence au droit d'auteur dans les traités de droits de l'Homme (et réciproquement) atteste du manque de visibilité de cette assimilation²⁸⁴³. Une partie de la doctrine soutint néanmoins le contraire avant d'être entendue par le Conseil Constitutionnel ainsi que la Cour européenne des droits de l'Homme. Aussi, la majorité des spécialistes reconnaît actuellement la qualification de droit de l'Homme au droit d'auteur²⁸⁴⁴.

De nombreuses études y ont été consacrées, dont notamment la thèse d'Alexandre Zollinger, *Droit d'auteur et droits de l'Homme*²⁸⁴⁵. Certains auteurs souhaitent également une consécration autonome de ce droit dans les catalogues de droits fondamentaux²⁸⁴⁶. Il importe avant tout de déterminer quels sont les caractéristiques essentielles et substantielles d'un droit fondamental. Face à la prolifération des acceptions, le *Vocabulaire juridique* renvoie de l'entrée « droits fondamentaux »²⁸⁴⁷ à celle de « droits de l'homme »²⁸⁴⁸ pour une définition plus exacte. Il s'agirait ainsi des droits « inhérents à l'être humain », des « facultés et

²⁸⁴⁰ LEVINET M., *Théorie générale des droits et libertés*, 2^{ème} éd., Bruylant, Bruxelles, 2008, p. 25 ;

²⁸⁴¹ VIVANT M., « Le droit d'auteur, un droit de l'Homme ? », *RIDA*, n° 174, octobre 1997, pp. 61-123 ;

²⁸⁴² GEIGER C., *Droit d'auteur et droit du public à l'information – Approche de droit comparé*, IRPI, Paris, 2004, pp. 116-120 ;

²⁸⁴³ TORREMANS P. L. C., « Le droit d'auteur en tant que droit de l'Homme », *PI*, n° 23, avril 2007, p. 173 ; VIVANT M., « Le droit d'auteur, un droit de l'Homme ? », *op. cit.*, pp. 65-67 ;

²⁸⁴⁴ Voir notamment : BERTRAND A., *Droit d'auteur*, 3^{ème} éd., *op. cit.*, p. 56 ; CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, *op. cit.*, pp. 7-9 ; GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 7^{ème} éd., *op. cit.*, pp. 343-344 ; LUCAS A. et H.-J., *op. cit.*, 3^{ème} éd., pp. 9-12 ; POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 30-32 ; VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, pp. 13-14 et pp. 36-37 ;

²⁸⁴⁵ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, LGDJ, Paris, 2008, 475p. ;

²⁸⁴⁶ ZOLLINGER A., *op. cit.*, pp. 149-176 ;

²⁸⁴⁷ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 417 ;

²⁸⁴⁸ CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 335 ;

prérogatives considérées comme appartenant naturellement à tout être humain ». Ces caractéristiques sont relayées par de nombreux spécialistes sous des terminologies variées. Ainsi, « *la fondamentalité des droits suppose que c'est l'homme et non la société qui figure au fondement du droit* »²⁸⁴⁹. La dignité de la personne humaine en constitue l'objet principal²⁸⁵⁰. Permissons de faire, ces droits font l'objet d'une consécration et d'une protection particulière, de niveau constitutionnel et/ou international²⁸⁵¹, qui les rend « indisponibles », « *à l'abri des majorités politiques du moment et des organes qui en sont issus* »²⁸⁵². Deux éléments semblent donc incontournables : le caractère universaliste et la garantie juridictionnelle des droits²⁸⁵³.

616 - Droits fondamentaux et droit d'auteur - En matière de droit d'auteur, l'opinion du Professeur Michel Vivant nous paraît résumer efficacement l'essence des droits fondamentaux.

Sa conception procède d'un « panachage » doctrinal et reprend quatre aspects essentiels : le passage d'un état pré-normatif de revendication à un état normatif « *porté par l'ensemble social* » ; l'insertion cohérente du droit dans l'ordre normatif existant ; la participation aux conditions sociales essentielles permettant le meilleur développement de la personne ; la vocation universaliste du droit²⁸⁵⁴. Ces quatre éléments constitutifs caractérisent parfaitement le droit d'auteur. En effet, une phase pré-normative de revendication a bien précédé la consécration législative du droit d'auteur en général et la consécration jurisprudentielle du droit d'exposition en particulier. Leur place dans la hiérarchie des normes

²⁸⁴⁹ VIALA A., « Droits fondamentaux », in *Dictionnaire des droits fondamentaux*, Dalloz, Paris, 2008, p. 307 ; voir également : ANDRIAMTSIMBAZOVINA J., GAUDIN H., MARGUENAUD J.-P., RIALS S. et SUDRE F., *Dictionnaire des Droits de l'Homme*, PUF, Paris, 2008, p. 326 ; ROBERT J. et DUFFAR J., *Droits de l'homme et libertés fondamentales*, 8^{ème} éd., Montchrestien, Paris, 2009, pp. 44-45 ; SERIAUX A., SERMET L. et VIRIOT-BARRIAL D., *Droits et libertés fondamentaux*, Ellipses, Paris, 1998, p. 13 ;

²⁸⁵⁰ DREYER E., « La fonction des droits fondamentaux dans l'ordre juridique », *D.*, 2006, Chronique, pp. 749-750 ; PAVIA M.-L., « La dignité de la personne humaine », in CABRILLAC R., FRISON-ROCHE M.-A. et REVET T. (dir.), *Libertés et droits fondamentaux*, 15^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2009, pp. 151-173 ; SERIAUX A. et alii., *ibid.* ; SEVE R., « Les libertés et droits fondamentaux et la philosophie », in CABRILLAC R., et alii., *op. cit.*, p. 27 ;

²⁸⁵¹ ANDRIAMTSIMBAZOVINA et alii., *op. cit.*, pp. 326-327 ; FAVOREU L. et alii., *Droit des libertés fondamentales*, 4^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2007, pp. 84-87 ; OBERDORFF H., *Droits de l'homme et libertés fondamentales*, 2^{ème} éd., LGDJ, Paris, 2010, p. 28 ; SERIAUX A. et alii., *op. cit.*, p. 14 ; TERRÉ F., « Sur la notion de libertés et droits fondamentaux », in CABRILLAC R. et alii., *op. cit.*, p. 6 ;

²⁸⁵² LEVINET M., *op. cit.*, p. 63 ; voir également : LEBRETON G., *Libertés publiques et droits de l'homme*, 8^{ème} éd., Sirey, Paris, 2009, pp. 17-18 ;

²⁸⁵³ OBERDORFF H., *op. cit.*, pp. 47-49 ; SUDRE F., « La dimension internationale et européenne des libertés et droits fondamentaux », in CABRILLAC R. et alii., *op. cit.*, pp. 35-54 ;

²⁸⁵⁴ VIVANT M., « Le droit d'auteur, un droit de l'Homme ? », *op. cit.*, pp. 71-73 ; voir également : CHAMPEIL-DESPLATS V., « La notion de droit fondamental et le droit constitutionnel français », *D.*, 1995, Chronique, pp. 323-329 et « Les droits et libertés fondamentaux en France – Genèse d'une qualification », in *Droits fondamentaux et droit social*, Dalloz, Paris, 2005, pp. 25-30 (mêlant également quatre conceptions des droits fondamentaux : axiologique, formelle, structurelle et commune) ; KÉRÉVER A., « Le droit d'auteur est l'un des droits de l'homme », *Bull. Droit d'auteur*, n° 32, juillet-septembre 1998, p. 18 ;

est de plus incontestable en tant que norme fondamentale, élément du droit de propriété. Le Code de la propriété intellectuelle constitue l'ensemble des normes législatives et réglementaires chargées de la mise en œuvre de ce droit, et de ses limites. La participation aux conditions sociales permettant un meilleur développement de la personne, de même que la vocation universaliste du droit sont plus difficiles à caractériser. Il s'agit là des éléments qui traduisent le caractère essentiel à la personne humaine des droits fondamentaux. Reconnaître ce caractère au droit de propriété n'a pas toujours été chose aisée²⁸⁵⁵.

Cela était encore plus difficile pour le droit d'auteur, qui a connu les assauts répétés du droit du public à l'information. A ce titre, le recours aux droits fondamentaux offre de grands avantages permettant d'assurer l'équilibre entre le respect des droits de propriété intellectuelle et celui des droits d'autrui ou du public²⁸⁵⁶. Les quatre caractéristiques qui viennent d'être évoquées sont applicables au droit d'exposition. L'ensemble de l'étude que nous avons menée en atteste parfaitement.

617 - La double qualification du droit d'exposition - S'il donc est indubitable que le droit d'exposition puisse être rattaché aux droits fondamentaux, encore faut-il connaître son fondement réel.

A ce niveau, un double rattachement est possible. Le droit d'exposition pourra apparaître tour à tour comme un objet du droit de propriété ou comme un élément de la liberté d'expression de l'artiste. Ces deux fondements ont une finalité commune, « *défendre et exalter la création et l'individu créateur* »²⁸⁵⁷, mais sont radicalement différents dans leur substance. Le premier fondement conduit à une logique d'exploitation de la communication publique de l'œuvre ; le second conserve une vision plus romantique du droit d'auteur, en faisant un droit de la personnalité. Cette division « brute » n'est bien sûr pas étanche, ce qui fait toute l'originalité et tout l'intérêt du droit d'auteur. Si la qualification de droit de propriété a été très tôt reconnue par le droit positif et la doctrine puis consacrée par la jurisprudence, le rattachement à la liberté d'expression peut aussi être perçu comme un cadre essentiel du droit d'auteur²⁸⁵⁸. La communication de l'œuvre est un bien mais elle est aussi une information, du fait qu'elle est transmise à un public indéterminé. La portée même des droits est bien différente. Là où le droit de propriété, fait d'exclusivité et d'absolutisme, justifie la réservation de la jouissance de l'œuvre, la liberté d'expression est une zone d'autonomie²⁸⁵⁹, un « *no man's land* » juridique²⁸⁶⁰, où l'œuvre prospère publiquement. Celles-ci sont accrues

²⁸⁵⁵ MARCUS-HELMONS S., « Le droit de propriété est-il un droit fondamental au sens de la Convention européenne des droits de l'Homme ? », in *Les nouveaux droits de l'Homme en Europe*, Actes du XI^{ème} congrès de l'Union des Avocats Européens, 29, 30 et 31 mai 1997, Bruylant, Bruxelles, 1999, pp. 194-208 ;

²⁸⁵⁶ GEIGER C., « Les droits fondamentaux, garanties de la cohérence du droit de la propriété intellectuelle ? », *JCP-G*, 14 juillet 2004, I, pp. 1313-1317 et « Droit d'auteur et droit du public à l'information (pour un rattachement du droit d'auteur aux droits fondamentaux) », *D.*, 2005, pp. 2683-2689 ;

²⁸⁵⁷ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 31 ;

²⁸⁵⁸ KÉRÉVER A., « Le droit d'auteur est l'un des droits de l'Homme », *op. cit.*, pp. 19-20 ;

²⁸⁵⁹ OBERDORFF H., *op. cit.*, pp. 23-24 ;

²⁸⁶⁰ SERIAUX A. et *alii.*, *op. cit.*, p. 10 ;

par la nature de l'objet du droit d'exposition. Ce dernier peut ainsi apparaître comme un objet du droit de propriété de l'auteur (section 1) ou comme mode d'exercice de la liberté d'expression (section 2).

SECTION 1 – LE DROIT D'EXPOSITION, OBJET DE LA PROPRIÉTÉ DE L'ARTISTE

618 - Le droit de propriété se place au rang des libertés fondamentales, tant du point de vue formel que matériel²⁸⁶¹.

Par extension, selon un schéma classique, le droit d'auteur y est classiquement assimilé. Ainsi, l'œuvre, fruit du travail de l'auteur, était « propre » à ce dernier, ce pourquoi elle ne pouvait être que l'objet d'un droit de propriété²⁸⁶². La théorie lockéenne de la propriété, qualifiée de théorie « personnaliste », exprime bien cette confusion entre personnalité et propriété²⁸⁶³. C'est ainsi que Kant considéra le premier que le droit d'auteur était un droit naturel de la personne humaine. L'esprit constitue « *la première matière première de l'Homme* »²⁸⁶⁴, ce qui évoque la référence à la force de travail (*cf. supra.*). C'est pourquoi toutes les créations qu'il en tire sont sa propriété. Contestée pendant le dix-neuvième puis le vingtième siècle, la propriété est revenue en force pour qualifier le droit d'auteur pendant la deuxième partie du vingtième siècle. L'assimilation sera confirmée autant par les textes de droit positif que par la jurisprudence. Le droit d'auteur intègre par cette porte « *le Panthéon des droits fondamentaux* »²⁸⁶⁵. Le droit d'exposition doit être considéré comme un droit fondamental à part entière, en tant qu'objet du droit de propriété de l'auteur.

Il s'agit d'un droit naturel, fondé sur la création personnelle d'une œuvre de l'esprit (§ 1). Son contenu intègre aussi bien les aspects patrimoniaux que moraux, si l'on applique une conception plus moderne à la propriété artistique (§ 2).

²⁸⁶¹ CAPITANT R., « Sur la nature des droits réels », *op. cit.*, p. 30 (« La liberté de l'individu serait mutilée si aux libertés publiques ne venaient s'ajouter les libertés privées et, au premier rang de ces dernières, la propriété et toute la série des droits réels, qui n'en sont que des diminutifs. ») ; voir également : BERGEL J.-L., « L'évolution contemporaine du droit de propriété en France », in *Mélanges en l'honneur de Jean-Pierre Béguet*, 1985, Toulon, p. 16 et p. 24 ; BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S., *op. cit.*, p. 457 ; BRUNET P., « Rapport français – Les garanties de la propriété par le juge constitutionnel », *La propriété*, Travaux de l'association Henri Capitant des amis de la culture juridique française, T. LIII, Paris, 2006, pp. 531-549 ; TERRÉ F., « L'évolution du droit de propriété depuis le Code civil », *op. cit.*, 1985/1, p. 33 ;

²⁸⁶² Nous renvoyons à la première partie l'étude des opinions de Le Chapelier, Lamartine et de la doctrine classique concernant cette assimilation ;

²⁸⁶³ ZOLLINGER A., *op. cit.*, pp. 116-122 (« Si l'appropriation initiale des fruits du travail est fondée sur le rapport personnel entre le travailleur et le résultat de son activité, on doit considérer a fortiori comme fondée la propriété du créateur sur son œuvre ») ;

²⁸⁶⁴ VIVANT M., « Flâneries au Pays de l'immatériel », in *Les créations immatérielles et le droit*, Ellipses, Paris, 1997, p. 6 ;

²⁸⁶⁵ CARON C., « La propriété intellectuelle au Panthéon des droits fondamentaux – Protection de la propriété intellectuelle en tant que droit fondamental de l'Union européenne », *CCE*, juin 2001, comm. n° 55, p. 25 ;

§ 1. LE DROIT FONDAMENTAL DE PROPRIÉTÉ DE L'ARTISTE SUR LE DROIT D'EXPOSITION DE SON ŒUVRE

L'assimilation du droit d'auteur au droit de propriété est maintenant un lieu commun²⁸⁶⁶, en dépit des contestations. Cette solution est celle qu'a retenue le droit européen, à l'inverse des Nations Unies²⁸⁶⁷. Il y a lieu d'en préciser le contenu et la portée, afin de rappeler qu'il ne s'agit que de la propriété d'un droit, constitutif d'un bien. Cette assimilation procède à la fois des textes internationaux et européens et de la jurisprudence (A). Tant sur le plan formel que sur le plan matériel (B), le droit d'exposition apparaît comme un droit fondamental.

A. LE RATTACHEMENT DU DROIT D'AUTEUR AU DROIT DE PROPRIÉTÉ

Le principe de réalité nous oblige à accepter l'évidence²⁸⁶⁸ : le droit d'auteur constitue l'objet d'une propriété. Le Conseil Constitutionnel l'a confirmé pour le droit interne (décision n° 2006-540 DC, du 27 juillet 2006)²⁸⁶⁹. Cela se vérifie dans les déclarations de droits, tant aux niveaux européen et communautaire (1) qu'au niveau international (2).

1. Le rattachement du droit d'auteur au droit de propriété dans les déclarations de droits européenne et communautaire

619 - Le droit d'auteur, objet de la propriété de l'auteur - La conception propriétaire a longtemps été le combat d'une partie de la doctrine, de l'opinion et de la jurisprudence.

Acceptée pendant la première partie du dix-neuvième siècle, fondée sur les articles 2 et 17 de la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen²⁸⁷⁰, cette acception allait cependant se heurter à des contradictions à mesure qu'évoluait la notion de propriété. À l'origine, « propre » signifiait « *non réellement appropriable* »²⁸⁷¹ ; beaucoup d'auteurs confondaient alors propriété et personnalité, en considérant l'œuvre comme une émanation de

²⁸⁶⁶ SENA G., *op. cit.*, p. 229 ;

²⁸⁶⁷ ZOLLINGER A., *op. cit.*, p. 85 ;

²⁸⁶⁸ VIVANT M., « Et donc la propriété littéraire et artistique est une propriété... », *PI*, n° 23, avril 2007, p. 195, et VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M., *op. cit.*, p. 35 ;

²⁸⁶⁹ § 15 : « les finalités et les conditions d'exercice du droit de propriété ont subi depuis 1789 une évolution caractérisée par une extension de son champ d'application à des domaines nouveaux ; que, parmi ces derniers, figurent les droits de propriété intellectuelle et notamment le droit d'auteur et les droits voisins » ; voir notamment : VIVANT M., « Et donc la propriété littéraire et artistique est une propriété... », *op. cit.*, p. 193 ;

²⁸⁷⁰ Voir notamment le discours de BEAUMARCHAIS du 23 décembre 1791 : « Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par des directeurs de spectacles », in BAETENS (dir.), *Le combat du droit d'auteur*, Les impressions nouvelles, Aris, 2001, p. 55 ; voir également : ZOLLINGER A., *op. cit.*, p. 127 ;

²⁸⁷¹ VIVANT M., « Et donc la propriété littéraire et artistique est une propriété... », *op. cit.*, p. 197 ; voir également : KÉRÉVER A., « Le droit d'auteur est l'un des droits de l'Homme », *op. cit.*, p. 22 ;

celle-ci²⁸⁷². Cette conception sera vivement combattue par les personnalistes et les dualistes, au point d'avoir été abandonnée pendant un temps par la jurisprudence²⁸⁷³. Parallèlement à son retour en grâce dans la loi de 1957, l'apparition de textes protecteurs des droits de l'Homme au niveau européen et international invitera à rechercher un fondement pour le droit d'auteur²⁸⁷⁴. Ainsi en est-il avec l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'Homme, du 10 décembre 1948 et l'article 15 du pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels du 16 décembre 1966. L'insertion du droit d'auteur dans le corpus de ces textes ne se fit pas sans difficultés, tant la notion de propriété intellectuelle était discutée²⁸⁷⁵. Les termes n'y sont d'ailleurs pas employés. Ces dispositions seront également évoquées au titre de la liberté de création artistique.

En droit européen, l'article premier du premier protocole additionnel à la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'Homme et des libertés fondamentales, en date du 20 mars 1952, affirme que « *toute personne physique ou morale a droit au respect de ses biens* ». Cet article ne vise pas par nature le droit d'auteur. La doctrine estimait malgré tout que le droit de propriété constituait le principal droit de rattachement pour ce dernier²⁸⁷⁶. La conception économique du bien, que retient la Cour européenne des droits de l'Homme²⁸⁷⁷, permet d'intégrer le droit d'auteur, au moins sur le plan du droit patrimonial. C'est là, nous semble-t-il, la conception la plus juste qui puisse être retenue du droit d'auteur, considéré comme l'objet d'une propriété. La Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne allait relancer la conception propriétaire avec la force de la simplicité. Ainsi, l'article 17 de la Charte dispose que « *la propriété intellectuelle est protégée* ». Au-delà des critiques tenant à la rédaction et la place de cet article dans la Charte (sous le volet des « libertés »), son contenu vient confirmer le caractère fondamental de la propriété littéraire et artistique mais aussi de la propriété industrielle²⁸⁷⁸.

La consécration jurisprudentielle interviendra plus récemment avec l'arrêt de la Cour européenne des droits de l'Homme pour le droit européen (arrêt de la quatrième section,

²⁸⁷² VIVANT M., « Et donc la propriété littéraire et artistique est une propriété... », *op. cit.*, pp. 197-198 ;

²⁸⁷³ C. Cass., 25 juillet 1887, *Grus c./ Ricordi et Durdilly et comp.*, DP, 1888, I, pp. 5-13, obs. LEPELLETIER, note L. SARRUT ;

²⁸⁷⁴ Voir le numéro 32 du *Bulletin du droit d'auteur*, juillet-septembre 1998, éditions UNESCO : BÉCOURT D., « AIADA – Le droit d'auteur et les droits de l'homme », pp. 13-15 ; BRULE C., « CISAC – Soleil et tempête », pp. 4-6 ; DIETZ A. et FRANÇON A., « ALAI – Le droit d'auteur en tant que droit de l'homme », pp. 7-8 ; KÉRÉVER A., « Le droit d'auteur est l'un des droits de l'homme », pp. 18-24 ;

²⁸⁷⁵ CASSIN R., « L'intégration, parmi les droits fondamentaux de l'Homme, des droits des créateurs des œuvres de l'esprit », in *Mélanges Marcel Plaisant*, Sirey, Paris, 1960, pp. 225-237 ; ZOLLINGER A., *op. cit.*, pp. 86-90 et pp. 98-100 ;

²⁸⁷⁶ VIVANT M., « Le droit d'auteur, un droit de l'Homme ? », *op. cit.*, pp. 61-123 ;

²⁸⁷⁷ MIGNOT M., *op. cit.*, p. 1809 ;

²⁸⁷⁸ CARON C., « La propriété intellectuelle au Panthéon des droits fondamentaux », *op. cit.*, p. 25 ; GEIGER C., *Droit d'auteur et droit du public à l'information*, *op. cit.*, pp. 172-173 ; VIVANT M. et GEIGER C., « Autre regard... », *PI*, n° 29, octobre 2008, pp. 483-486 ; ZOLLINGER A., *op. cit.*, pp. 133-136 ;

Balan c./ Moldavie, 29 janvier 2008)²⁸⁷⁹. Le rattachement au droit de propriété est désormais incontestable. Ce dernier constituant un droit fondamental, la propriété du droit d'auteur bénéficiera de la même protection²⁸⁸⁰.

Il constitue l'un des biens dont l'auteur peut réclamer le respect, au sens de la Convention européenne des droits de l'Homme.

2. Le rattachement du droit d'auteur au droit de propriété dans les déclarations de droits internationales

620 - Le droit d'auteur, entre propriété et vie culturelle - Il est possible de cerner le caractère fondamental du droit d'auteur en remontant à la Déclaration universelle des droits de l'Homme.

L'article 27 affirme ainsi : « 1. Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. 2. Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur ». En dépit de la portée très générale de ce texte²⁸⁸¹, les termes employés traduisent la vocation universaliste du droit d'auteur. Cet article est grevé d'une certaine ambiguïté. En effet, le terme « propriété » n'y apparaît nullement. Il existerait ainsi une opposition entre la conception européenne et la conception universelle du droit d'auteur. Cette dernière rattacherait le droit d'auteur aux droits culturels et ignorerait la conception propriétaire²⁸⁸². Mais cette opposition n'a pas lieu d'être. L'octroi d'un droit à l'auteur n'est que la récompense de son travail de création et ce droit porte précisément sur la communication publique de celle-ci²⁸⁸³. L'œuvre a besoin d'être communiquée pour être protégée. C'est ainsi qu'il faudrait concevoir les « intérêts moraux et matériels » visés par ledit article. Par ailleurs, au sens économique, le droit d'auteur permet de dynamiser la création dans l'intérêt du créateur mais aussi du public²⁸⁸⁴. Le contenu de l'article 27 recouvre donc ces deux aspects et fonde même toute la logique du droit d'auteur. L'absence du terme « propriété » ne renseigne nullement sur la nature de ce droit. Les rédacteurs de cet article entendaient faire une disposition consensuelle, apte à transcender les différentes conceptions du droit d'auteur des

²⁸⁷⁹ CEDH, 4^{ème} Sect., *Balan c./ Moldavie*, 29 janvier 2008, n° 18247/03 ; CARON C., « Droit de la propriété intellectuelle », *JCP-G*, 2008, I, 158, n° 1 ; « Premier arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme pour protéger le droit d'auteur », *CCE*, juin 2008, comm. n° 76, pp. 32-33 ; LESUEUR J., « La balance sans l'épée : le droit fondamental sans effectivité », *LP*, n° 250, avril 2008, III, pp. 57-65 ; ZOLLINGER A., « Premiers (faux) pas de la Cour EDH en matière de droit d'auteur », *JCP-E*, 10 juillet 2008, pp. 17-20 ;

²⁸⁸⁰ VIVANT M., « Et donc la propriété littéraire et artistique est une propriété... », *op. cit.*, p. 196 ;

²⁸⁸¹ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 31 ;

²⁸⁸² ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, p. 85 et p. 183 ;

²⁸⁸³ ALCARAS J.-R., « La protection des droits de propriété intellectuelle peut-elle favoriser la création culturelle ? Approche économique », in BRUGUIÈRE J.-M. (dir.), *Droit d'auteur et culture*, Dalloz, Paris, 2007, pp. 55-73 ;

²⁸⁸⁴ BRUGUIÈRE J.-M., « Introduction », in *Droit d'auteur et culture*, *op. cit.*, pp. 13-16 ;

États signataires²⁸⁸⁵. C'est pourquoi elle peut aisément inclure la notion de *propriété artistique*.

Selon l'alinéa premier, toute personne qui souhaite participer à la vie culturelle constitue un auteur potentiel qui doit pouvoir exprimer librement son talent créateur²⁸⁸⁶. Nous trouvons là un élément indissociable de la liberté d'expression, qui n'est cependant pas suffisant pour fonder la protection due à l'auteur. Tout juste pouvons-nous relever que cet alinéa ne porte aucune discrimination en fonction de la qualité des auteurs ou des œuvres. Ce principe est corroboré en droit interne, puisque les œuvres sont protégées indépendamment de leur mérite, leur destination, leur forme d'expression et leur genre. Toutes les créations qui sont le fruit de la pensée d'une quelconque personne entrent donc dans le champ de cet alinéa. Ce dernier consacre également un droit à la culture « passif », ou droit d'accès aux œuvres, comme contrepartie de la création²⁸⁸⁷. Ce versant est encore plus prégnant au niveau de la liberté d'expression, avec le droit du public à l'information. L'alinéa second consacre en revanche un droit à la culture « actif », ou droit au travail culturel et créatif²⁸⁸⁸. C'est ce dernier qui assure la protection de la pensée exprimée sous une forme accessible aux sens. L'universalité est maintenue puisque « chacun » a droit à voir protéger le fruit de sa pensée²⁸⁸⁹. La référence aux « intérêts moraux et matériels » porte en elle-même la référence au bien de l'auteur, à savoir son droit de communiquer l'œuvre.

La création est certes le fruit d'une pensée ; elle est aussi le fruit d'un travail de nature intellectuelle dont l'auteur doit pouvoir vivre²⁸⁹⁰. Cela rappelle évidemment le fondement de la force de travail. « *Par nature, chaque individu est maître de son corps. Cette maîtrise implique celle du travail, qui est usage du corps, et donc des fruits du travail. Parce qu'il est un homme libre, l'auteur d'une œuvre de l'esprit, l'inventeur doivent pouvoir vivre de leur travail, de l'exploitation économique de l'œuvre ou de l'invention. L'invention et l'œuvre d'art deviennent "naturellement" des biens* »²⁸⁹¹. Ce droit d'exploiter et de protéger l'œuvre d'art implique nécessairement de mobiliser celle-ci dans la sphère publique. C'est là sa destination naturelle et c'est pourquoi le droit d'auteur porte exclusivement sur la

²⁸⁸⁵ CASSIN R., *op. cit.*, pp. 229-230 ; GEIGER C., *Droit d'auteur et droit du public à l'information, op. cit.*, pp. 174-177 ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, p. 91 (estimant quand même que l'alinéa 2 de l'article 27 constitue « une consécration générale de la propriété intellectuelle ») ;

²⁸⁸⁶ CASSIN R., *op. cit.*, p. 229 ; TORREMANS P. L. C., *op. cit.*, p. 175 ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, p. 89 ;

²⁸⁸⁷ KÉRÉVER A., « Le droit d'auteur est l'un des droits de l'Homme », *op. cit.*, p. 23 ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, pp. 92-93 ;

²⁸⁸⁸ BÉCOURT D., *op. cit.*, p. 14 ;

²⁸⁸⁹ Même si les auteurs se révèlent peu nombreux à l'échelle de l'humanité ; BRULE C., *op. cit.*, p. 4 (« Qui est l'auteur en effet ? D'une part, il fait partie de ces quinze cent mille Terriens qui, par leurs œuvres, offrent l'évasion aux six milliards de cohabitants de la planète bleue ») ; CASSIN R., *op. cit.*, pp. 228-229 (cette considération fut une source de contestation quant à la portée universaliste du droit d'auteur) ;

²⁸⁹⁰ SENA G., *op. cit.*, pp. 226-227 ; TORREMANS P. L. C., *op. cit.*, p. 174 ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, pp. 116-122 (sur la théorie lockéenne de la propriété, évoquée *supra*) ;

²⁸⁹¹ JOLY S. et VIVANT M., « La problématique de l'immatériel – De la liberté à la propriété », in *Les créations immatérielles et le droit, op. cit.*, p. 11 ;

communication publique de l'œuvre, par reproduction ou représentation. Les mêmes considérations sont valables pour l'article 15 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels, qui reprend en substance les mêmes termes que l'article 27 de la Déclaration universelle²⁸⁹².

Certes, un grand nombre d'interrogations restent en suspens quant à l'appréhension de la dimension morale du droit d'auteur²⁸⁹³. Mais la conception extensive du droit de propriété, telle celle que retient la Cour européenne des droits de l'Homme, doit permettre d'insérer le droit moral au sein de la propriété de l'auteur. Longtemps opposé aux droits de l'Homme, que l'on considérait comme supérieurs dans la hiérarchie des normes²⁸⁹⁴, le droit d'auteur y a maintenant gagné sa place, en tant qu'objet de propriété.

La qualification s'étend naturellement au droit d'exposition.

B. LE RATTACHEMENT DU DROIT D'EXPOSITION AU DROIT D'AUTEUR

621 - Le droit d'exposition est l'objet d'un droit fondamental sur le plan formel mais aussi sur le plan matériel. Son contenu et ses fondements sont les mêmes que celui du droit d'auteur en général.

L'exposition est un des modes les plus fondamentaux de communication, qui met en cause les intérêts moraux et matériels de l'artiste. Par ailleurs, l'exposition est un mode d'accès du public à l'œuvre, un événement participant de la vie culturelle d'une communauté, un moment d'expérience esthétique. L'auteur y participe en exposant ses œuvres ou en créant des expositions. L'exposition inclut donc les deux aspects fondamentaux qui sont visés par l'article 27. Elle doit donc faire l'objet d'un droit, le droit qu'a l'individu de maîtriser l'usage de son œuvre (et non son œuvre directement). La création d'une œuvre graphique et plastique constitue un travail certain, doté d'une double nature, à la fois manuelle et intellectuelle. L'artiste est ainsi investi d'un double droit de propriété sur sa création, à la fois corporel et incorporel. Seul le premier fut historiquement reconnu par le droit romain. Le second devait l'être à mesure que l'exposition devenait un mode de communication au public doté d'une valeur économique et morale propre. C'est ce qui explique, comme nous le savons, sa consécration tardive. La Cour européenne des droits de l'Homme affirme elle-même que la Convention est un « *instrument vivant à interpréter à la lumière des conditions de vie actuelles* »²⁸⁹⁵. C'est ainsi qu'elle a pu faire évoluer un grand nombre de droits garantis pour

²⁸⁹² BÉCOURT D., *op. cit.*, p. 14 ; DIETZ A. et FRANÇON A., *op. cit.*, p. 7 ; TORREMANS P. L. C., *op. cit.*, p. 177 ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, pp. 97-106 ;

²⁸⁹³ CARON C., « La propriété intellectuelle au Panthéon des droits fondamentaux », *ibid.* ; VIVANT M., « Et donc la propriété littéraire et artistique est une propriété... », *op. cit.*, p. 194 (relatant les difficultés auxquelles a dû faire face le Conseiller G. BRAIBANT pour faire admettre le vocable de « propriété » dans la Charte européenne) ; GEIGER C., *Droit d'auteur et droit du public à l'information, op. cit.*, pp. 128-129 ;

²⁸⁹⁴ TORREMANS P. L. C., *op. cit.*, p. 173 ;

²⁸⁹⁵ Voir notamment : CEDH, GC, 13 juin 1979, *Marckx c./ Belgique*, req. n° 6833/74, A31, § 41 ; CEDH, 9 octobre 1979, *Airey c./ Irlande*, req. n° 6289/73, A32, § 26 ; CEDH, 2^{ème} Sect., 26 juillet 2005, *Siliadin c./ France*, req. n° 73316/01, rec. 2005-VII, § 121 ;

les adapter aux canons de la société européenne. La portée de ce principe dépasse la simple jurisprudence de la Cour. Elle irrigue tous les niveaux du droit positif et constitue une méthode fondamentale pour tout interprète du droit. A l'instar du droit interne (*cf.* première partie), le droit d'exposition doit nécessairement être consacré comme un élément du droit d'auteur. Il constitue le produit d'une évolution sociale que le droit se doit d'appréhender.

Cette reconnaissance pose toutefois des questions subalternes quant à l'objet du droit en cause ainsi que la nature de cette propriété, tantôt qualifiée d'« intellectuelle » ou d'« incorporelle ». Les textes européens et constitutionnels français ne donnent aucune indication quant à la portée de ces qualificatifs, qui ne sont d'ailleurs pas employés, sauf par la Charte européenne des droits fondamentaux de l'Union Européenne. Mais nous connaissons désormais la portée qu'il faut attacher à ces expressions (*cf. supra.*).

Ces différences ne sont pas sans incidences sur le contenu de la *propriété artistique*.

§ 2. LA PROPRIÉTÉ DU DROIT D'EXPOSITION DE L'ŒUVRE

622 - Au niveau des droits fondamentaux, le droit d'exposition subit les mêmes controverses que la propriété intellectuelle. En matière de droit d'auteur, celles-ci tiennent en deux problématiques : d'une part, la soi-disant absence du droit moral (A) ; d'autre part, la soi-disant spécificité de l'objet, conçu comme une œuvre « immatérielle » (B). Les conclusions que nous avons tirées précédemment permettent de revisiter ces notions. Réciproquement, les conceptions dégagées notamment par la Cour européenne des droits de l'Homme viennent confirmer celles-ci.

A. LA PROTECTION DES INTÉRÊTS MORAUX DE L'AUTEUR MIS EN CAUSE PAR L'EXPOSITION

623 - Droit moral et propriété - Nombreuses sont les critiques adressées à la conception propriétaire du droit d'auteur, y compris sur le terrain des droits fondamentaux.

Il lui est reproché de réduire ce droit à un simple droit d'exploitation, de nature purement économique. Abstraction serait faite de l'aspect moral du droit d'auteur, que beaucoup jugent pourtant essentiel, voire prééminent²⁸⁹⁶. Ces critiques ont touché dernièrement la Cour européenne des droits de l'Homme, avec son arrêt *Balan c./ Moldavie*, seule décision ayant à ce jour appréhendé le droit d'auteur dans la jurisprudence européenne. Ces reproches sont fondés sur une conception étriquée de la propriété. En effet, si la vision classique attache à ce droit une connotation purement économique et matérialiste, une vision plus moderne et rénovée permet d'y inclure d'autres types d'intérêts. Par analogie, l'article 27 de la déclaration universelle ne vise-t-il pas des « intérêts moraux et matériels » ? La référence n'est peut-être pas très utile, puisqu'il s'agit d'un texte sans valeur normative. Elle

²⁸⁹⁶ Sur ces critiques, voir : ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, pp. 137-142 ;

est par ailleurs orientée vers la protection et la promotion de la vie culturelle²⁸⁹⁷. Mais elle éclaire sur la portée philosophique de la propriété littéraire et artistique. Cette portée peut être étendue à l'article premier du premier protocole additionnel de la Convention européenne des droits de l'Homme. L'article vise le « respect des biens ». La notion de bien constitue le principal centre d'attention ; la définition qu'on peut en donner dépasse largement les cadres de la conception classique.

Ainsi, au-delà des biens corporels au sens strict, la notion inclut les biens incorporels, entendus comme des droits, des créances, des actions, des prestations sociales²⁸⁹⁸,... De manière générale, la conception de la Cour européenne s'oriente plutôt vers la notion de patrimoine, entendu comme « l'ensemble des intérêts découlant de rapports à contenu économique qu'une personne a pu effectivement et licitement acquérir »²⁸⁹⁹. Le droit dit « moral » constitue le droit qu'a tout propriétaire de faire respecter son bien. Cela est normal puisque les œuvres de l'esprit sont caractérisées par l'expression de la personnalité de l'auteur. Elles s'insèrent par ailleurs dans le cadre d'un rapport de nature économique, qui est le droit de l'auteur. On ne voit pas pourquoi les intérêts moraux de l'auteur seraient exclus au titre du droit de propriété²⁹⁰⁰. Cela est d'autant plus vrai qu'ils sont indissociables des intérêts matériels. Le droit moral ne peut être mis en cause que lors de l'exercice du droit patrimonial. Ces deux ensembles forment un tout cohérent et unique, comme nous l'avons démontré. Cette cohérence s'explique du fait que le droit moral traduit le rapport d'exclusivité qui relie le bien à l'auteur.

De façon encore plus symbolique, le droit de propriété tend à retrouver à une dimension beaucoup plus large que naguère, en incluant tout ce qui est « propre » à l'individu, ce qui inclut des biens matériels mais aussi immatériels et même des éléments de la personnalité²⁹⁰¹. Les biens peuvent donc avoir une nature purement morale, ce qui apparaît

²⁸⁹⁷ TORREMANS P. L. C., *op. cit.*, p. 178 ;

²⁸⁹⁸ ANDRIANTSIMBAZOVINA J., *op. cit.*, p. 816 ; CONDORELLI L., Commentaire de l'article 1 du Premier protocole additionnel, *La Convention européenne des droits de l'homme – Commentaire article par article*, 2^{ème} éd., Economica, Paris, 1999, pp. 975-978 ; FAVOREU et alii., *op. cit.*, pp. 241-242 ; RENUCCI J.-F., *Traité de droit européen des droits de l'homme*, LGDJ, Paris, 2007, pp. 516-518 ; SUDRE F., *Droit européen et international des droits de l'homme*, 9^{ème} éd., PUF, Paris, 2008, pp. 570-571 ;

²⁸⁹⁹ CONDORELLI L., *op. cit.*, p. 975 ;

²⁹⁰⁰ SENA G., *op. cit.*, p. 229 (« Un premier fondement du droit d'exclusivité de l'inventeur se trouve donc dans sa liaison avec le droit de propriété ; de ce dernier, toutefois, plus que son aspect technico-juridique, découle essentiellement son caractère de droit naturel ou, si l'on préfère une terminologie plus moderne qui en tout cas exprime une idée similaire, de droit inviolable de l'homme, de droit qui garantit un aspect de la personnalité, dont sa protection est indépendante d'une ultérieure fonction sociale de l'institut, constituant une "fin" dans le système juridique ») ; voir également : GEIGER C., *Droit d'auteur et droit du public à l'information*, *op. cit.*, pp. 128-129 ;

²⁹⁰¹ MEYER-BISCH P., « Légitimations démocratiques des limites au droit de propriété – Un principe et un indicateur de démocratisation », in *Le droit de propriété en Europe occidentale et orientale – Mutations et limites d'un droit fondamental*, Actes du colloque du 15 octobre 1993, Bruylant, Louvain-la-Neuve, 1995, pp. 29-34 ;

comme une contradiction par rapport à la définition classique²⁹⁰². Il en est particulièrement question pour le droit d'exposition. L'étude historique a mis en lumière les intérêts moraux qui s'attachent à l'exposition de l'œuvre. Ceux-ci ont été reconnus au niveau le plus difficilement admissible pour la doctrine classique, c'est-à-dire en présence d'une chose matérielle distincte de la personne de l'artiste. Il n'empêche que cette chose porte l'empreinte de sa personnalité. La formulation de l'article 27 de la Déclaration universelle n'est d'ailleurs pas innocente ; ce n'est pas l'œuvre en soi qui est visée, mais l'une de ses utilités. c'est pourquoi les « intérêts moraux et matériels » visés par cet article constituent un bien unique, qui est le droit de communiquer l'œuvre au public.

Ce constat permet de basculer sur une seconde série de remarques, tenant à la nature de la *propriété artistique*.

B. LA PROTECTION DU DROIT D'EXPOSITION COMME BIEN INCORPOREL DE L'AUTEUR

624 - L'arrêt *Balan c./ Moldavie* - Le véritable objet du droit d'auteur a été mis en lumière par la Cour européenne des droits de l'Homme, à savoir l'utilité que procure l'œuvre par sa communication au public.

Ainsi, elle considère traditionnellement que les biens incorporels sont constitués de droit de natures très diverses. Il peut s'agir de droits de succession, de créances, de marques, de brevets,... en général, de tout ce qui possède une valeur patrimoniale²⁹⁰³. A travers ces exemples, c'est la valeur économique de ces droits qui constitue un bien aux yeux des juges européens²⁹⁰⁴. Ces derniers se sont attachés à en définir des caractéristiques allant jusqu'à inclure des valeurs purement virtuelles, mais non hypothétiques²⁹⁰⁵. De façon logique, le droit d'auteur doit être considéré comme l'un de ces biens incorporels, couvrant à la fois des intérêts matériels et moraux. Cela nous rappelle, une fois de plus, les conceptions de Roubier et Kohler, quant à la valeur économique du droit d'auteur. La Cour européenne des droits de l'Homme s'est engagée dans cette voie avec l'arrêt *Balan c./ Moldavie*.

Les faits étaient relatifs à la reproduction non autorisée d'une photographie comme fond des cartes nationales d'identité de la République de Moldavie. L'auteur s'estimait victime d'une contrefaçon commise par l'État. Les juridictions nationales ne contestèrent pas le caractère d'œuvre protégeable de la photographie en cause. Cependant, elles affirmèrent que les cartes d'identité nationale étaient des documents officiels élaborés dans une finalité

²⁹⁰² CORNU G., *Vocabulaire juridique*, *op. cit.*, p. 114 (« 2. Relativement à une personne, tous les éléments mobiliers ou immobiliers qui composent son patrimoine à savoir les choses matérielles (biens corporels) qui lui appartiennent et les droits (autres que la propriété) dont elle est titulaire (biens incorporels) » ;

²⁹⁰³ MARCUS-HELMONS S., *op. cit.*, p. 199 ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, pp. 132-133 ;

²⁹⁰⁴ MIGNOT M., *op. cit.*, pp. 1809-1810 (« Au départ, [la Cour] assimilait bien et propriété; aujourd'hui, elle confond bien et valeur économique. ») ;

²⁹⁰⁵ MARCUS-HELMONS S., *ibid.* ;

d'intérêt public. Cette circonstance serait donc de nature à exclure l'application des droits patrimoniaux et moraux de l'auteur. La Cour européenne balayera l'argument en usant de la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle consacrée par le droit interne. Cette conception apparaît dans le paragraphe 32 de l'arrêt : « 32. *The concept of "possessions" referred to in the first part of Article 1 of Protocol No. 1 has an autonomous meaning which is not limited to ownership of physical goods and is independent from the formal classification in domestic law: certain other rights and interests constituting assets can also be regarded as "property rights", and thus as "possessions" for the purposes of this provision.* ». L'idée est reprise dans le paragraphe 35 : « 35. [...] *Moreover, section 4 of the 1994 Act expressly distinguishes between the author's rights in respect of works created by him or her and the property right over the material object in which that creation is embodied [...]. It follows that the finding of the Supreme Court of Justice that identity cards could not be subject to copyright had no bearing on the applicant's rights in respect of the photograph he had taken.* ». La plupart des commentateurs interprètent cette solution comme attestant de la distinction entre l'œuvre et le support, la première constituant un bien au sens de l'article premier du premier protocole additionnel²⁹⁰⁶. Cette dichotomie est encore adaptée pour les œuvres se prêtant à une diffusion immatérielle²⁹⁰⁷.

Elle ne saurait prospérer en présence d'œuvres intrinsèquement corporelles. C'est au contraire le droit de l'auteur qui constitue un bien incorporel²⁹⁰⁸. Telle semble être l'opinion de la Cour, qui vise des « droits » et des « intérêts » au titre des biens incorporels. La référence au droit interne moldave confirme cette solution, à travers la formulation de la section 4 de la loi de 1994 : « *The author's rights do not depend on the property right over the material object in which the relevant protected work is embodied. Purchasing the object does not imply the transfer to the purchaser of any copyright set out in the present Act.* » Le texte ne prononce qu'une distinction des droits de propriété et non une distinction de leurs objets, exactement comme dans le droit français. Nous retrouvons là la conception que nous défendons depuis le début de notre étude. Celle-ci est conforme à l'acception de la Cour européenne des droits de l'Homme, qui ne connaît de biens incorporels que des droits.

Le droit d'exposition doit donc être entendu comme tel. Il constitue un bien également au sens de la Convention européenne. L'incorporalité doit être entendue au sens historique, celui des *res incorporales*. Le raisonnement de la Cour confirme donc l'analyse que nous menée précédemment. On a bien vu, avec l'arrêt *Balan c./ Moldavie*, que l'objet est considéré comme unique, alors que les droits sont doubles. La doctrine en a tiré les conséquences que nous connaissons. Ainsi, le propriétaire de l'objet a le droit de communiquer l'œuvre pour lui-même ou pour ses proches²⁹⁰⁹. Les exceptions au droit d'auteur, qui sont des limitations

²⁹⁰⁶ CARON C., « Premier arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme pour protéger le droit d'auteur », *op. cit.*, pp. 32-33 ; LESUEUR J., « La balance sans l'épée : le droit fondamental sans effectivité », *op. cit.*, p. 62 ;

²⁹⁰⁷ SENA G., *op. cit.*, p. 226 ;

²⁹⁰⁸ ZOLLINGER A., « Premiers (faux) pas de la Cour EDH en matière de droit d'auteur », *op. cit.*, pp. 17-18 ;

²⁹⁰⁹ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, p. 284 ;

imposées à la disposition du bien garantissent le libre exercice d'un autre droit de propriété²⁹¹⁰. Cette conception se comprend particulièrement au niveau du droit d'exposition. En effet, le droit de propriété corporelle assure au propriétaire une jouissance intime et personnelle de la communication de l'œuvre. Nous retrouvons là l'objectif historique de tout acheteur d'œuvre d'art, qui souhaite « emprisonner » celle-ci afin d'en jouir de façon jalouse et exclusive. Ce droit de communication privée constitue également un bien au titre du droit de propriété. Le qualificatif « corporel » n'est donc pas opportun, comme celui d'« incorporel » ne l'est pas non plus pour la propriété de l'auteur. Ces deux droits coexistent parfaitement bien qu'ils portent sur le même objet (l'œuvre)²⁹¹¹. Seule compte leur qualité de bien.

Hors de la propriété, il convient de relever que le droit d'exposition intéresse également la liberté d'expression et, plus précisément, de la liberté de création artistique. C'est là la preuve que la propriété du droit d'auteur assure à l'auteur l'exercice de sa liberté, ces deux notions étant indissociables.

SECTION 2 – LE DROIT D'EXPOSITION, EXPRESSION DE LA LIBERTÉ DE CRÉATION ARTISTIQUE

625 - L'article 27 de la Déclaration Universelle des droits de l'Homme et l'article 15 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels consacrent la liberté de création artistique. Le système des Nations Unies a ainsi fait le choix de rattacher le droit d'auteur aux droits culturels²⁹¹². Cette conception n'apparaît nullement contradictoire avec le recours à la propriété. Celle-ci apparaît comme une garantie de la liberté de création de l'auteur²⁹¹³, dont l'exercice sert l'intérêt de la communauté. Ainsi une distinction est-elle établie par certains auteurs entre l'alinéa premier et l'alinéa second de cet article, qui concerne le droit d'auteur. Mais le droit d'exposition relève de l'un comme de l'autre, ce qui le rattache naturellement à la liberté de création (§ 2). De façon plus générale, il peut également être assimilé à la liberté d'expression, l'exposition étant l'un des modes de communication les plus directs qui soient (§ 1). La distinction de ces deux libertés apparaîtra plus formelle que matérielle, l'exposition couvrant autant la création que l'expression.

²⁹¹⁰ GEIGER C., « Les droits fondamentaux, garanties de la cohérence du droit de la propriété intellectuelle ? », *op. cit.*, p. 1314 (qui oppose les utilités économiques de l'œuvre réservées à l'auteur aux utilités indéfinies du public) ;

²⁹¹¹ COHEN D., « La liberté de créer », in CABRILLAC R. et *alii.*, *op. cit.*, p. 475 ;

²⁹¹² ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, pp. 86-106 ;

²⁹¹³ TORREMANS P. L. C., *op. cit.*, pp. 178-180 ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, pp. 244-245 ;

§ 1. L'EXPOSITION, MODE D'EXERCICE DE LA LIBERTÉ D'EXPRESSION DE L'ARTISTE

L'exercice du droit d'auteur, entendu comme un droit de communication de l'œuvre, peut se rattacher à celui de la liberté d'expression²⁹¹⁴ (A). L'exposition représente donc l'expression d'une idée ou information entrant dans le champ d'application de cette liberté (B).

A. LE RATTACHEMENT DU DROIT D'AUTEUR À LA LIBERTÉ D'EXPRESSION

626 - Liberté d'expression et personnalité de l'auteur - Consacrée dès 1789, avec l'article 11 de la Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen, la liberté d'expression est également garantie par les articles 19 de la Déclaration Universelle et du pacte international relatif aux droits civils et politiques, ainsi que par l'article 10 de la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'Homme et des libertés fondamentales. L'article 11 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne protège également la « liberté d'expression et d'information ».

Cette liberté se décompose traditionnellement en deux prérogatives qui sont : d'une part, le droit d'émettre des idées et informations ; d'autre part, le droit de recevoir des idées et informations. Le Conseil Constitutionnel a notamment dégagé ce deuxième aspect de la liberté d'expression dans ses décisions 84-181 DC des 10 et 11 octobre 1984 et 86-210 DC du 29 juillet 1986. Ce droit d'accès à l'œuvre est mieux connu sous le vocable de « droit du public à l'information », dont la portée inclut des éléments culturels et artistiques. « *Droit démocratique par excellence* »²⁹¹⁵, cette liberté est l'une des plus essentielles à toute société démocratique, étant « *l'une des conditions primordiales de son progrès et de l'épanouissement de chacun* » (cette célèbre expression est tirée de la jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme)²⁹¹⁶. La référence au libre épanouissement fait écho à la liberté de participer à la vie culturelle. Elle révèle par ailleurs le lien étroit qui existe entre la vie d'une œuvre de l'esprit et l'exercice de la liberté d'expression. « *La liberté d'expression et la liberté de communication trouvent leurs racines communes dans la liberté de pensée. Cette liberté est "intérieure" alors que les deux libertés d'expression et de communication sont "extérieures" ou "extraverties"* »²⁹¹⁷. Ainsi la première liberté de l'artiste est de pouvoir exprimer ses pensées sous une forme quelconque. Comme l'affirmait Renouard, l'œuvre de l'esprit naît d'une « *conversation de l'auteur avec lui-même ; c'est le sanctuaire de sa conscience* » ; elle ne devient « *un bien, une chose, un objet de droit, que quand l'auteur* » a

²⁹¹⁴ KÉRÉVER A., « Le droit d'auteur est l'un des droits de l'Homme », *op. cit.*, p. 21 ;

²⁹¹⁵ SUDRE F., *Droit européen et international des droits de l'homme*, 9^{ème} éd., PUF, Paris, 2008, p. 525 ;

²⁹¹⁶ CEDH, GC, *Handyside c./ RU*, 7 décembre 1976, n° 5493/72, A24, § 49 ;

²⁹¹⁷ FAVOREU et alii., *op. cit.*, p. 232 ;

décidé de la communiquer au public²⁹¹⁸. Toute divulgation de l'œuvre traduira donc l'exercice de sa liberté d'expression²⁹¹⁹. L'emploi des termes « liberté de communication » serait d'ailleurs plus judicieux pour concorder avec le droit d'auteur. Ce dernier établit en effet une relation entre l'auteur et son public ; or le terme « communication » recouvre aussi bien l'émetteur (l'auteur) que le récepteur (le public) des informations²⁹²⁰.

La liberté d'émission revêt également une multiplicité de formes, qu'il s'agisse du contenu ou du contenant des idées et informations.

627 - L'exposition d'œuvres comme mode d'expression - La jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme a été particulièrement constructive à ce niveau, conférant un large champ d'application à cette liberté.

Si celle-ci implique principalement la communication d'informations et d'idées portant sur toutes les questions d'intérêt général²⁹²¹, la Cour a très vite admis que ces contenus puissent « *heurter, choquer, inquiéter l'État ou une fraction de la population* »²⁹²² et recourir à une certaine dose d'exagération, voire de provocation²⁹²³. Ces principes, dégagés en matière de presse écrite, ont une portée bien plus large. Une conception aussi ouverte inclut nécessairement toutes sortes d'informations, quels que soient leur contenu, leur forme d'expression et leur mode de communication. Il s'agit de tout message oral, écrit, audiovisuel, radiophonique, artistique, ... destiné à des fins commerciales, informatives, distractives, ... Une œuvre d'art ou un message publicitaire entrent parfaitement dans cette définition²⁹²⁴. Ce qui compte est que l'information soit exprimée publiquement, ou par le biais d'un support qui la rende publique²⁹²⁵.

²⁹¹⁸ RENOARD A.-C., *op. cit.*, T. II, p. 351 ;

²⁹¹⁹ GEIGER C., *Droit d'auteur et droit du public à l'information*, *op. cit.*, p. 132 (« [...] la liberté d'expression ayant une composante négative, consistant dans la liberté de ne pas exprimer une opinion ou de ne pas exprimer une opinion contre son gré, on peut considérer qu'une atteinte au droit de divulgation de l'œuvre constitue une atteinte à la liberté d'expression. ») ;

²⁹²⁰ COHEN-JONATHAN G., Commentaire de l'article 10, *La Convention européenne des droits de l'homme – Commentaire article par article*, 2^{ème} éd., Economica, Paris, 1999, p. 368 ;

²⁹²¹ Voir notamment : CEDH, GC, *Sunday Times c./ Royaume-Uni* (n° 1), 26 avril 1979, n° 6538/74, A30, § 65 ; CEDH, GC, *Lingens c./ Autriche*, 8 juillet 1986, n° 9815/82, A103, § 41 ; CEDH, GC, *Sunday Times c./ Royaume-Uni* (n° 2), 26 novembre 1991, n° 13166/87, A217, § 50 ; CEDH, GC, *Observer et Guardian c./Royaume-Uni*, 26 novembre 1991, n° 13585/88, A216, § 59 ; CEDH, *De Haes et Gijssels c./ Belgique*, 24 février 1997, n° 19983/92, Rec. 1997-I, § 37 ;

²⁹²² CEDH, GC, *Handyside c./ RU*, 7 décembre 1976, n° 5493/72, A24, § 49 ;

²⁹²³ CEDH, *Oberschlick c./ Autriche*, 26 avril 1995 et 1er juillet 1997, n° 20834/92, Rec. 1997-IV ;

²⁹²⁴ ANDRIANTSIMBAZOVINA J. et alii., *op. cit.*, p. 630 ; WACHSMANN P., *Libertés publiques*, 6^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2009, p. 560 ;

²⁹²⁵ COHEN-JONATHAN G., *op. cit.*, pp. 370-372 ; SUDRE F., *op. cit.*, pp. 528-529 ; WACHSMANN P., *ibid.* ; voir également, pour l'article 19 du Pacte internationale relatif aux droits civils et politiques : HENNEBEL L., *La jurisprudence du Comité des Droits de l'Homme des Nations Unies – Le Pacte International relatif aux Droits civils et politiques*, Bruylant, Bruxelles, 2007, pp. 271-273 ;

Le rattachement à la liberté d'expression peut encore s'expliquer par la conception classique de l'œuvre de l'esprit, considérée comme une chose « immatérielle ». Celle-ci peut « satisfaire l'intérêt de n'importe qui, sans que la jouissance, la possibilité d'utilisation de chacun interfère avec celle des autres »²⁹²⁶. L'œuvre est une ressource non excluable et non rivale pour le public²⁹²⁷. C'est pourquoi cette seconde qualification a connu des développements remarquables au profit du droit du public à l'information, opposé au droit d'auteur²⁹²⁸. Bien entendu, cette conception doit être « corrigée », car il s'agit seulement de la vocation de l'œuvre à être transmise à un public indéterminé. Cette transmission ne peut qu'être le fait d'objets corporels diffusés ou reproduits en masse, ce qui donne l'impression d'un caractère « immatériel ». Mais nous savons que cette notion ne peut être considérée comme une notion juridique. Un bémol doit cependant être relevé, afin d'éviter une assimilation artificielle du droit d'auteur à la liberté d'expression : celle-ci ne protège que le fond des idées, non leur mise en forme²⁹²⁹. S'il est donc indubitable que la création et la communication d'une œuvre relève de la liberté d'expression, ce n'est que la liberté de créer qui appartient à toute personne. Le droit d'auteur va au-delà de cet aspect puisqu'il confère un droit privatif sur la forme d'une idée. C'est ce qui explique que certains auteurs aient exclu la liberté de créer du droit moral de l'auteur²⁹³⁰.

Il nous faut maintenant envisager comment l'exposition constitue l'un des principaux modes d'exercice de la liberté d'expression.

B. LA REMISE EN CAUSE DU CARACTÈRE IMMATÉRIEL DE L'INFORMATION DU FAIT DE LA CORPORALITÉ DE L'EXPOSITION

628 - Information immatérielle, œuvre corporelle - L'exposition peut être considérée comme un mode d'émission des idées et informations dont l'œuvre est porteuse.

Dans le sens le plus large, l'exposition est même le mode le plus direct de communication, peu importe la nature des œuvres. Par conséquent, l'exercice du droit d'exposition revient à l'exercice de cette liberté, abstraction faite des intérêts purement matériels et pécuniaires. Les œuvres graphiques et plastiques peuvent être considérées comme des informations valables de ce point de vue. La Cour européenne a parachevé cette construction jurisprudentielle en admettant explicitement que l'exposition constituait un mode d'expression valable au regard de l'article 10 de la Convention (*cf. infra.*). Mais le droit d'exposition remet en cause la conception classique de l'information et de l'œuvre de l'esprit. La matérialité de son objet s'oppose à la prétendue immatérialité de celles-ci. Du moins, ce caractère n'est pas exclusif ; l'œuvre peut avoir une nature matérielle et être soustraite de tout

²⁹²⁶ SENA G., *op. cit.*, p. 226 (qui parle à ce titre de « bien infini ») ;

²⁹²⁷ LÉVÊQUE F. et MENIÈRE Y., *Economie de la Propriété Intellectuelle*, La Découverte, Paris, 2003, pp. 7-8 ;

²⁹²⁸ BÉCOURT D., *op. cit.*, p. 13 ;

²⁹²⁹ DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, 2^{ème} éd., *op. cit.*, p. 427 ;

²⁹³⁰ Voir notamment : EL-TANAMLI M.-A., *op. cit.*, p. 161 ;

accès public. En tant que bien matériel, sa nature « *comporte la réduction ou l'impossibilité de la jouissance si elle est partagée avec d'autres* »²⁹³¹. Cette caractéristique réduit considérablement les possibilités de revendication du droit du public à l'information. Cela confirme la neutralité du droit d'auteur vis-à-vis du soi-disant support de l'œuvre.

La remise en cause du dogme de l'information non excluable et non rivale influera sur la liberté d'expression²⁹³², spécialement dans son versant réceptif. En effet, le droit du public à l'information, entendu comme un élément de la liberté d'expression, légitime un accès libre aux idées et informations. Même si les moyens modernes permettent de multiplier les exemplaires d'une œuvre et les occasions de son exposition, la mobilisation d'un support matériel sera toujours nécessaire. Qui plus est, c'est souvent le support original et unique qui sera recherché par le public. Il apparaît à ce niveau une contradiction naturelle du droit d'auteur, dont le contenu est partagé entre une destination éminemment publique et des prérogatives qui assurent à son titulaire la réservation et l'exclusivité de l'accès à l'œuvre. Ce paradoxe rappelle en quelque sorte la distinction jadis employée entre libertés publiques et libertés privées, les premières « pouvant être exercées par tous simultanément », et les secondes « constituant pour leurs titulaires un avantage spécialement réservé, dont l'usage est exclusif de celui des tiers »²⁹³³. Or le droit d'auteur est bien partagé entre ces deux tensions, puisque son exercice procède de l'émission d'une idée formalisée tout en garantissant à l'auteur un droit réel absolu et exclusif sur celle-ci.

Il n'empêche que l'exposition est incontestablement un acte participant de la liberté d'expression. Sa mise en œuvre recouvre également l'exercice d'un autre droit fondamental : la liberté de création artistique.

§ 2. L'EXPOSITION, FINALITÉ DE LA LIBERTÉ DE CRÉATION ARTISTIQUE

629 - « *Séduisante dans son énoncé* », la liberté de création artistique est aussi « *incertaine dans son existence* »²⁹³⁴. Elle constitue pour certains un élément de la liberté d'expression, déclinée dans le domaine de la création littéraire et artistique. Elle n'aurait donc de spécificité que dans son champ d'application. La notion est en vérité plus subtile, car cette liberté n'implique pas nécessairement la communication de la création de l'auteur. Pour certains, l'exposition ne serait donc pas un élément de cette liberté (A). L'exposition constitue le complément évident de la création artistique, l'artiste œuvrant rarement pour lui-même. Les jurisprudences européenne et interne ont intimement lié l'expression à la création ce qui permet d'inclure l'exposition dans son champ d'application (B).

²⁹³¹ SENA G., *ibid.* ;

²⁹³² CARON C., « Les droits de l'Homme réconciliés avec le droit d'auteur », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch., 30 mai 2001, *Fabris c./ France 2, D.*, 2001, Jurisprudence, pp. 2504-2508 (relevant la confusion faite entre l'information et l'œuvre du fait de leur nature « immatérielle ») ;

²⁹³³ Sur cette distinction, voir : CAPITANT R., *op. cit.*, p. 31 ;

²⁹³⁴ COHEN D., « La liberté de créer », *op. cit.*, p. 463 ;

A. L'ABSENCE CONTESTABLE DE L'EXPOSITION DANS LA NOTION DE LIBERTÉ DE CRÉATION ARTISTIQUE

Le fait d'exclure la communication publique de la liberté de création artistique revient à reconnaître l'autonomie de cette liberté (1). Celle-ci n'est que théorique car, dans la pratique, l'œuvre est rarement créée pour connaître une diffusion privée²⁹³⁵. L'exposition serait dès lors un élément constitutif de la liberté de création artistique, qu'il faut alors intégrer à la liberté d'expression (2).

1. L'indépendance théorique de la création artistique et de la communication publique

630 - La notion de liberté de création artistique - La liberté de créer est absente dans de nombreux catalogues de droits fondamentaux²⁹³⁶. Certains textes lui réservent toutefois un article distinct.

Tel est le cas pour les articles 27 de la Déclaration universelle des droits de l'Homme et 15 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels, que nous avons déjà évoqués. Il en est de même avec l'article 13 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, qui protège « la liberté des arts et des sciences ». En droit interne français, il n'existe pas de disposition spécifique à cette liberté, hormis l'alinéa 13 du Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946, qui protège le droit à la culture comme un droit d'accès. Aucune disposition constitutionnelle ne vise le droit de « participer à la vie culturelle » comme le fait la Déclaration universelle. C'est davantage le juge qui a joué un rôle essentiel dans l'élaboration de cette notion (*cf.* B).

Au sens strict, la liberté de création artistique se situerait entre la liberté de pensée et la liberté d'expression. En effet, elle ne constitue que la liberté de formaliser la pensée, indépendamment de toute communication au public²⁹³⁷. Du point de vue du droit d'auteur, elle correspondrait à la phase qui se situe entre la création de l'œuvre et sa divulgation²⁹³⁸. L'œuvre est créée, elle existe, mais elle n'est pas divulguée par l'auteur. Au sens strict, la liberté de création artistique se limite à cela. Elle se distingue de la liberté de pensée par l'extériorisation des idées de l'auteur. Le résultat de son exercice conduit à une réalisation formelle, qui devient indépendante de la personne de l'auteur. Elle se distingue également de la liberté d'expression car son exercice n'aboutit pas *ipso facto* à la communication publique de la réalisation. « *Un peintre ou un poète peuvent créer librement leur vie durant et leur*

²⁹³⁵ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, pp. 189-190 ;

²⁹³⁶ COHEN D., *op. cit.*, p. 464 ;

²⁹³⁷ BRUGUIÈRE J.-M., « Introduction », *op. cit.*, p. 16 (« Par ailleurs, la liberté d'expression débouche sur des idées alors que la liberté de création suscite des œuvres. Il est donc préférable de viser la seule création culturelle en lien avec le droit d'auteur. ») ; COHEN D., *op. cit.*, p. 465 et pp. 476-478 ;

²⁹³⁸ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, pp. 73-76 et p. 189 ;

œuvre n'être pas connue de leur vivant sans que cela attente nécessairement à leur liberté créatrice »²⁹³⁹.

Par conséquent, le droit d'exposition ne serait pas un élément de la liberté de création artistique. Celle-ci n'interviendrait qu'en amont de son exercice, comme de celui du droit de divulgation. Elle ne serait que la garantie nécessaire de l'existence d'une œuvre originale, empreinte de la personnalité de l'auteur²⁹⁴⁰. Elle se distingue donc du droit d'auteur car elle ne défend que « *la possibilité de créer plutôt que son résultat* »²⁹⁴¹.

L'argument n'est pas convaincant et peut être contesté pour plusieurs raisons.

2. L'interdépendance pratique de la création artistique et de la communication publique

631 - La liberté de création artistique en pratique - La distinction entre création artistique et expression publique paraît bien théorique et abstraite.

Il est rare, dans la pratique, qu'un artiste œuvre sans la volonté de communiquer ses créations au public. C'est là le sens premier de l'article 27 de la Déclaration universelle, qui vise la vie culturelle dans ses deux sens. Cette finalité apparaît notamment au niveau des aides publiques à la création, qui implique nécessairement la communication de l'œuvre. Plus généralement, l'auteur crée pour le public ; c'est là l'objectif fondamental de sa création. La création artistique entretient des liens étroits avec l'intérêt général²⁹⁴². La communication publique de l'œuvre constitue, comme nous l'avons vu, le point de contact entre la liberté d'expression de l'artiste et son droit de propriété incorporelle. Par ailleurs, il est possible d'admettre que la simple existence de l'œuvre vaut expression de la pensée de l'auteur. C'est d'ailleurs la conception que beaucoup de spécialistes ont adopté depuis le dix-neuvième siècle, à commencer par Pouillet. Cela donne plus de cohérence au dispositif, puisque la pensée exprimée, constitutive d'une œuvre de l'esprit, est protégée par le droit d'auteur du seul fait de sa création²⁹⁴³. L'idée serait corroborée par le principe de spécialité des cessions. Ainsi, l'auteur peut avoir exercé une première divulgation de l'œuvre « pour lui-même », c'est-à-dire par le fait de la création. Il peut ensuite étendre le champ de cette expression à des tiers, en nombre déterminé ou indéterminé. Liberté de création artistique et liberté d'expression seraient alors confondues, la première n'étant qu'une déclinaison de la seconde

²⁹³⁹ COHEN D., *op. cit.*, p. 478 ;

²⁹⁴⁰ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, p. 115 ;

²⁹⁴¹ POLLAUD-DULIAN F., *Le droit d'auteur, op. cit.*, p. 376 ;

²⁹⁴² GEIGER C., « Les droits fondamentaux, garanties de la cohérence du droit de la propriété intellectuelle ? », *op. cit.*, p. 1314 ; « Droit d'auteur et droit du public à l'information (pour un rattachement du droit d'auteur aux droits fondamentaux) », *D.*, 2005, pp. 2684-2685 et « La fonction sociale des droits de propriété intellectuelle », *D.*, 2010, Chronique, pp. 510-516 ;

²⁹⁴³ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, p. 189 (« le vocable d'expression peut désigner [...] le simple fait pour l'auteur d'extérioriser sa conception de l'œuvre. Or cette mise en forme fait partie intégrante du processus créatif ; elle marque la naissance de l'œuvre de l'esprit, au sens de la propriété littéraire et artistique. ») ;

dans le domaine artistique²⁹⁴⁴. Ce deuxième argument peut cependant être contesté à la lumière du droit d'auteur, et spécialement du débat relatif à la divulgation des œuvres graphiques et plastiques. Le produit de la liberté de création artistique est une création formelle. Celle-ci est patrimonialisée dès sa conception, comme l'affirme le Code de la propriété intellectuelle. Nous passons alors dans le domaine du droit de propriété, ce qui assure un lien avec la liberté de création. La liberté d'expression y serait alors étrangère puisqu'elle n'intervient que lors de la divulgation de l'œuvre, de par sa vocation publique.

Au regard de ces éléments, l'exposition peut être intégrée à la liberté de création artistique. Elle constitue un acte essentiel dans la vie de l'œuvre et la finalité première de la création. Cela est d'autant plus vrai à l'heure actuelle, où l'exposition est un mode privilégié de communication au public. Les œuvres d'art ne sont plus exclusivement des objets de spéculation et de collection. Les autres créations figuratives procèdent également de l'exposition. Tel est le cas particulièrement pour les créations publicitaires. De plus, la création artistique peut procéder de l'exposition « en elle-même ». Nous faisons ici référence aux modes de création contemporains qui placent l'exposition au centre du processus artistique ; ces modes ont été évoqués plus en détails dans la première partie. L'exposition a dépassé sa condition initiale, qui était d'être le mode d'expression d'une création préexistante. Elle peut elle-même formaliser la pensée de l'artiste et ainsi devenir une création à part entière. La jurisprudence interne lui a d'ailleurs reconnu la qualité d'œuvre de l'esprit. En pareil cas, la liberté de création artistique et la liberté d'expression sont de nouveau confondues. Enfin, il semble logique que la liberté de création artistique soit confondue avec la liberté d'expression. Les citoyens sont « *libres de penser et d'exprimer leurs opinions et leurs convictions, libres d'informer et d'être informés* » et « *doivent pouvoir être dans les mêmes conditions libres de créer et libres de bénéficier du fruit de la création d'autrui* »²⁹⁴⁵.

L'exposition, qu'elle soit un mode de communication ou de création, est donc indissociable de ces deux libertés. Le droit d'exposition peut donc être rattaché à l'une comme à l'autre. La distinction n'est d'ailleurs pas utile. Certains auteurs ont proposé de la dépasser avec la notion de « liberté artistique » ; celle-ci englobe la création et l'expression et se conçoit par opposition à la censure²⁹⁴⁶. Par commodité, nous maintiendrons l'expression « liberté de création artistique », entendue bien sûr comme un élément de la liberté d'expression.

La jurisprudence permet d'en apprécier plus concrètement la portée, certaines affaires emblématiques ayant mis en cause l'exposition.

²⁹⁴⁴ COHEN D., *op. cit.*, p. 465 (la liberté d'expression serait alors exercée en présence d'une simple « possibilité effective de diffusion ») ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, pp. 185-187 ;

²⁹⁴⁵ BONNAL N., « Les conflits entre les droits de la personnalité et la liberté de création et d'illustration », *Légicom*, n° 43, 2009/2, p. 24 ;

²⁹⁴⁶ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme, op. cit.*, pp. 191-235 ;

B. LA DOUBLE ASSIMILATION DE L'EXPOSITION À LA LIBERTÉ DE CRÉATION ARTISTIQUE ET À LA LIBERTÉ D'EXPRESSION

Au terme de ces développements, il est acquis que la communication d'une œuvre par l'exposition puisse constituer un mode d'exercice de la liberté d'expression. La jurisprudence a eu l'occasion de le reconnaître à plusieurs reprises. Les décisions en cause aident à construire le régime de cette liberté et font de l'exposition l'un de ses modes les plus emblématiques. La notion a ainsi connu des développements édifiants dans la jurisprudence européenne (1) relayés en cela par la jurisprudence interne (2).

1. L'exposition et la liberté de création artistique dans la jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme

Une fois de plus, la jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme sera notre exemple privilégié. Comme souvent, la liberté a été édifiée lorsqu'elle était attaquée. En déterminant ses limites, la Cour a établi le principe. Ses conclusions sont simples : l'exposition est un mode de communication relevant de la liberté d'expression et donc de la liberté de création artistique. Les arrêts *Müller c./ Suisse* du 24 mai 1988²⁹⁴⁷ (α) et *Vereinigung Bildender Künstler (VBK) c./ Autriche*, du 25 janvier 2007²⁹⁴⁸ (β), constituent deux arrêts de référence en la matière. Ils représentent le grand intérêt de mettre en cause l'exposition d'œuvres d'art.

a. L'arrêt *Müller c./ Suisse* du 24 mai 1988

632 - Exposition, liberté d'expression et liberté de création artistique - L'affaire *Müller c./ Suisse* était relative à l'exposition d'œuvres à caractère pornographique et même zoophile.

La question de la morale apparaissait de manière frontale, en tant que limite à la liberté de l'artiste²⁹⁴⁹. Les œuvres furent confisquées par décision de justice du fait de leur obscénité et de l'absence de mise en garde à l'entrée de l'exposition. Après épuisement des voies de recours internes, et sans avoir eu gain de cause, les auteurs portèrent leur requête auprès de la Cour européenne, estimant avoir subi une violation de l'article 10 de la Convention. Aucun autre fondement ne pouvait être invoqué, ce qui constitue un argument de plus pour y inclure la liberté de création artistique. Cet argument sera fort justement accueilli par la Cour.

La solution de l'arrêt *Müller c./ Suisse* est à ce titre fondatrice de l'assimilation de ces deux libertés. La Commission en avait jeté les bases dans cette affaire en affirmant : « *La création d'œuvres d'art tout comme l'exposition de celles-ci sont des activités qui sont, comme*

²⁹⁴⁷ CEDH, *Müller et a. c./ Suisse*, 24 mai 1988, n° 10737/84, A133 ; BERGER V., *Jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme*, 11^{ème} éd., Sirey, Paris, 2009, pp. 604-606 ; LEVINET M., « La liberté de recevoir et communiquer des informations et des idées », in SUDRE F. et alii., *Grands arrêts de la Cour européenne des droits de l'Homme*, PUF, Paris, 2009, pp. 625-638 ;

²⁹⁴⁸ CEDH, *Vereinigung Bildender Künstler c./ Autriche*, 25 janvier 2007, n° 68354/01, Rec. ;

²⁹⁴⁹ COHEN-JONATHAN G., *op. cit.*, pp. 394-395 ; COUSSIRAT-COUSTERE V., « La jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme en 1987 et 1988 », *AFDI*, 1989, p. 549 ;

telles, protégées par le droit à la liberté d'expression reconnu à l'article 10 §1 de la Convention » et que « la liberté de création artistique comprend non seulement la liberté de création d'œuvres d'art mais aussi la liberté de diffuser celles-ci notamment par des expositions »²⁹⁵⁰. Cette conception est reprise par la Cour dans un paragraphe quelque peu ambigu : « 27. Les requérants ont exercé sans conteste leur droit à la liberté d'expression : le premier en créant puis exposant les œuvres dont il s'agit, les neuf autres en lui offrant l'occasion de les montrer en public [...]. Sans doute l'article 10 ne précise-t-il pas que la liberté d'expression artistique, qui se trouve en cause, entre dans son champ d'application ; il ne distingue pas pour autant les diverses formes d'expression. Comme les comparants s'accordent à le reconnaître, il englobe la liberté d'expression artistique - notamment dans la liberté de recevoir et communiquer des informations et des idées - qui permet de participer à l'échange public des informations et idées culturelles, politiques et sociales de toute sorte ». La Cour fait également référence au § 2 de l'article 10 pour affirmer que les activités des « entreprises de radiodiffusion, de cinéma et de télévision » incluent sans nul doute le domaine de l'art. L'assimilation de l'exposition à d'autres modes de communication nous rappelle l'argument jadis défendu par Vaunois. La Cour reprend implicitement une formule de l'article 19 du Pacte international relatif aux droits civils et politiques, qui désigne explicitement les idées et informations ayant « une forme artistique ». Enfin, le paragraphe 33 de l'arrêt affirme que « Ceux qui créent, interprètent, diffusent ou exposent une œuvre d'art contribuent à l'échange d'idées et d'opinions indispensable à une société démocratique ».

Il s'ensuit que la liberté d'expression inclut nécessairement la liberté de création artistique. La communication publique en est l'un des éléments essentiels. Cela n'empêche pas la Cour de valider la confiscation des œuvres au titre du §2 de l'article 10 de la Convention. La solution de la Commission, qui estimait que cette mesure constituait une atteinte disproportionnée à la liberté d'expression, était plus mesurée et préférable²⁹⁵¹.

La solution de principe de cet arrêt a été confirmée, près de vingt plus tard, dans une autre affaire emblématique.

β. L'arrêt VBK c./ Autriche du 25 janvier 2007

633 - Exposition artistique et expression politique - Dans l'affaire *VBK c./ Autriche*, les faits étaient encore plus difficiles à appréhender, mettant en cause la création artistique mais aussi l'expression d'idées à caractère politique. La portée de l'arrêt est toutefois d'une grande importance pour la reconnaissance de la liberté de création artistique²⁹⁵².

Les circonstances étaient quasiment les mêmes que celle de l'affaire *Müller*, avec, en plus, une dose de provocation. Ainsi l'œuvre exposée était-elle constituée de collages de

²⁹⁵⁰ Comm. EDH, *Müller c./ Suisse*, 8 octobre 1986, n° 10737/84, § 67 et § 95 ;

²⁹⁵¹ ROLLAND P., « Chronique de jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme », *JDI*, 1989, p. 812 ;

²⁹⁵² LEFRANC D., « L'affaire "Apocalypse", un revirement dans la jurisprudence de la CEDH en matière de liberté d'expression artistique ? », *Auteurs et médias*, 2007/4, pp. 327-336 ;

différentes personnalités politiques, artistiques religieuses,... s'adonnant à des pratiques sexuelles. Dans ce cas, la liberté de création artistique peut heurter d'autres intérêts²⁹⁵³, à commencer par les droits d'autrui au rang desquels figure le droit à l'image. L'exposition fut interdite par une décision de justice pour atteinte aux droits d'autrui. L'association organisatrice de l'exposition exerça sans succès les recours internes, avant de porter sa requête devant la Cour européenne, à nouveau sur le fondement de l'article 10 de la Convention. Une fois de plus, la Cour va adopter un préjugé favorable dès lors que la liberté d'expression artistique contient un message politique²⁹⁵⁴. Elle admet ainsi que « *la satire constitue une forme d'expression artistique et de commentaire social qui, par ses caractères intrinsèques d'exagération et de distorsion de la réalité, revêt un caractère délibérément provocateur et agitateur* » (§ 33). L'interdiction judiciaire d'exposer l'œuvre en cause sans limitation de durée était donc excessive aux yeux de la Cour. Fidèle à une jurisprudence favorable à la liberté d'expression, elle considère l'exposition comme un mode de communication porteur d'informations à caractère artistique mais aussi politique, ou même commercial. Qui plus est, cette liberté prime sur le droit à l'image des personnalités publiques et spécialement des hommes politiques.

En l'espèce, le caractère satirique était également pris en considération et son impact sur le droit d'auteur est fort. La satire constitue naturellement un mode d'expression propice à l'imagination la plus débridée. Par conséquent, la création originale du caricaturiste peut être qualifiée d'œuvre de l'esprit, ce qui sera bien souvent le cas. Cette conception a été critiquée par l'un des juges de la Cour dans une opinion dissidente. L'appréciation de la valeur d'une œuvre ou d'une information risquerait cependant de réduire à néant le principe même de la liberté d'expression dans une société démocratique²⁹⁵⁵. Fort heureusement, cette opinion restera isolée. Une œuvre de l'esprit est protégée indépendamment de son mérite, sa forme d'expression, sa destination ou son genre. Le contenu de l'œuvre exposée pourra alors justifier des limites à la liberté d'expression, si elle porte atteinte à l'ordre public, la morale ou aux droits d'autrui. De fait, ces limites vaudront également pour l'exercice du droit d'exposition, en tant que droit d'auteur.

L'exposition d'œuvres satiriques relève alors du droit d'exposition, en tant qu'expression du droit d'auteur et de la liberté d'expression. Preuve en est que ce droit recouvre un grand nombre de créations.

²⁹⁵³ SERIAUX et *alii.*, *op. cit.*, pp. 92-93 ;

²⁹⁵⁴ LEVINET M., « Chronique de jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme », *RDP*, 2008/3, p. 961 et « La liberté de recevoir et de communiquer des informations et des idées », *op. cit.*, p. 628 ;

²⁹⁵⁵ AKTYPIS S., « Chronique de jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'homme », *JDI*, juillet 2008, pp. 823-824 ;

2. L'exposition et la liberté de création artistique dans la jurisprudence interne

634 - Droit à l'image et liberté de création artistique - La jurisprudence interne française est assez pauvre en ce qui concerne l'exposition d'œuvres de l'esprit prise sous l'angle de la liberté d'expression artistique.

La notion est le plus souvent mobilisée pour défendre la liberté d'expression de l'auteur ou bien la concilier avec d'autres droits et libertés, dont spécialement le droit à l'image des personnes²⁹⁵⁶. La plupart des décisions portent sur des œuvres littéraires, cinématographiques,... mais elles sont peu nombreuses en matière strictement artistique. L'assimilation de la liberté de création artistique à la liberté d'expression est cependant parfaitement intégrée par les juridictions internes. On peut donc présumer qu'elle s'étendrait également à l'exposition des œuvres graphiques et plastiques. Ces dernières ont pu être visées dans des affaires mettant en cause le droit de reproduction.

Ainsi en était-il dans un jugement du Tribunal de grande instance de Paris, en date du 2 juin 2004²⁹⁵⁷. Les faits mettaient en cause la publication d'un recueil de photographies prises à la volée dans des lieux publics et représentant des personnes anonymes. L'une de celles-ci, se reconnaissant sur l'un des clichés par ailleurs réutilisé dans une œuvre cinématographique, estimait avoir subi une violation de son droit à l'image. Les juges rejetèrent sa demande en énonçant un attendu de principe d'une grande importance : *« Attendu que si toute personne dispose sur son image et sur l'utilisation qui en est faite d'un droit exclusif lui permettant de s'opposer à sa captation et à sa reproduction sans son autorisation, ce droit n'est pas absolu et cède, notamment devant le droit à l'information, droit fondamental protégé par l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme, qui autorise la publication d'images de personnes impliquées dans un évènement sous réserve du respect de la dignité de la personne humaine ; qu'il doit en être de même lorsque l'exercice par un individu de son droit à l'image aurait pour effet de faire arbitrairement obstacle à la liberté de recevoir ou communiquer des idées qui s'exprime spécialement dans le travail d'un artiste »*.

Cet attendu représente le grand intérêt d'élargir le champ de la liberté de communication aux créations artistiques tout en se référant à l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme. Il y a donc bien assimilation entre la liberté de création artistique et la liberté d'expression²⁹⁵⁸.

635 - Une autre affaire emblématique a été celle du recueil des œuvres de François-Marie Banier, également photographe de profession.

²⁹⁵⁶ ANTIPPAS J., « Le droit de la personne sur son image face à la liberté de création artistique : plaidoyer pour une résistance », *RRJ*, 2010-2, pp. 735-754 ;

²⁹⁵⁷ TGI Paris, 17^{ème} Ch. Civ., 2 juin 2004, *M. Ben Salah c./ L. Delahaye, Agence Magnum et a., LP*, n° 214, septembre 2004, III, pp. 156-160, note C. BIGOT ;

²⁹⁵⁸ BIGOT C., « La liberté de l'image dans tous ses états », note sous TGI Paris précité, *op. cit.*, pp. 159-160 ;

Les photographies présentaient des personnalités notoires côtoyant des personnes ordinaires, la plupart photographiées dans la rue, parfois à leur insu. Tel était le cas pour une attachée de presse, représentée assise sur un banc en compagnie de son chien, ainsi que pour deux personnes handicapées mentales, représentées dans des poses jugées grotesques. Le Tribunal de grande instance de Paris fut saisi de ces deux affaires²⁹⁵⁹. Dans un cas comme dans l'autre, le juge fera primer la liberté de création artistique sur le droit à l'image des demandeurs : « *Il est admis que le droit à l'image puisse céder devant le droit à l'information du public dans le souci de l'illustration légitime d'un événement d'actualité ou d'un sujet d'intérêt général. Il doit en être de même lorsque l'exercice par une personne de son droit à l'image aurait pour effet de faire arbitrairement obstacle à la liberté d'expression artistique, laquelle relève de la liberté de recevoir ou communiquer des idées* » (jugement du 9 mai 2007). « *Attendu [...] que dans une société démocratique, le droit de l'individu sur son image peut céder devant la liberté d'informer, par le texte et par la représentation iconographique, sur tout ce qui entre dans le champ de l'intérêt légitime du public ; [...] Attendu qu'il doit en être de même lorsque l'exercice par un individu de son droit à l'image aurait pour effet de faire arbitrairement obstacle à la liberté de recevoir ou communiquer des idées et opinions qui s'exprime spécialement dans le travail d'un artiste* » (jugement du 25 juin 2007).

Le premier de ces jugements fut frappé d'un appel exercé par « la dame au chien » (expression empruntée à un commentateur) et donnera lieu à un arrêt de la Cour d'Appel de Paris, en date du 11 novembre 2008²⁹⁶⁰. Tout en reprenant les attendus de première instance, la Cour va reprendre la formule tirée de l'arrêt *Müller c/ Suisse* précité : « *Considérant que ceux qui créent, interprètent, diffusent ou exposent une œuvre d'art contribuent à l'échange d'idées et d'opinions indispensables à une société démocratique* ». La notion est donc clairement reprise tant par le juge de première instance que par le juge d'appel, exactement dans le sens que lui a donné la Cour européenne des droits de l'Homme. Une confusion terminologique est même faite entre les deux libertés (« liberté d'expression artistique »²⁹⁶¹). C'est bien là la preuve qu'elles n'ont pas à être distinguées. La liberté de création artistique est la liberté d'expression d'un artiste. Celle-ci peut procéder du « texte » ou de la « représentation iconographique ». Cette dernière notion inclut sans nul doute l'exposition. Le terme « représentation » peut spontanément évoquer l'objet du droit patrimonial de l'auteur.

Plusieurs commentateurs relèveront la nécessité de bien distinguer liberté d'information et liberté de création, les deux découlant de la liberté d'expression mais ayant

²⁹⁵⁹ TGI Paris, 17^{ème} Ch. Civ., 9 mai 2007, *I. Chatenet de Puysegur c./ SA Gallimard La nouvelle revue française et F.-M. Banier* ; TGI Paris, 17^{ème} Ch. Civ., 25 juin 2007, *Ass. Espace Tutelles et M. Dolibois c./ F.-M. Banier et Ed. Gallimard* ; voir : FOURLON A., « Lorsque le droit à l'image cède devant la liberté d'expression artistique », *LP*, n° 246, novembre 2007, III, pp. 234-240 ; TRICOIRE A., « Les œuvres et les visages : la liberté de création s'affirme contre le droit à la vie privée et le droit à l'image », *D.*, 2008, pp. 57-63 ;

²⁹⁶⁰ CA Paris, 11^{ème} Ch., 5 novembre 2008, *Ed. Gallimard* ; voir : BIGOT C., « La liberté de création artistique prévaut dans certaines limites, sur le droit à l'image », *D.*, 2009, pp. 470-479 ;

²⁹⁶¹ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, op. cit., p. 189 (affirmant le caractère formel de la distinction entre liberté de « création artistique » et liberté d'« expression artistique ») ;

des champs d'application et des limites distinctes²⁹⁶². Cette distinction est certes juste dans la pratique mais paraît bien complexe du point de vue du droit. Tout dépend de la nature des idées et informations qui sont véhiculées. Le terme « information » ne doit peut-être pas être entendu dans un sens trop étroit, délimité par la finalité d'informer sur un sujet d'intérêt général ou un fait d'actualité²⁹⁶³. Dans le registre de la satire, l'affaire des poupées vaudou du Président de la République Nicolas Sarkozy illustre bien la diversité de nature des idées et informations qui procèdent à la fois de ces deux libertés²⁹⁶⁴. Cette distinction est néanmoins sans effet sur l'exercice du droit d'exposition, qui n'est pas conditionné par la finalité de son exercice. Les termes généraux susmentionnés incluent l'exposition dans le champ de la liberté de création artistique et de la liberté d'information. Les œuvres de l'esprit, au sens du droit d'auteur, peuvent avoir un caractère intrinsèquement informatif. Ainsi en sera-t-il justement pour des photographies ou des couvertures de périodiques (pour reprendre un exemple évoqué dans la première partie). Leur exposition poursuit bien une finalité informative tout en étant l'objet du droit de l'auteur. Il en est de même avec les expositions scientifiques et pédagogiques, soit qu'elles reprennent des œuvres préexistantes, soit qu'elles constituent elles-mêmes des œuvres de l'esprit. Il n'y a donc pas lieu de distinguer en fonction de la finalité et la nature de l'exposition. Dans un souci de simplicité, il convient d'affirmer que l'exercice du droit d'auteur revient à celui de sa liberté d'expression. Ce sont les limitations imposées aux libertés fondamentales qui pourront avoir comme conséquence de neutraliser le droit d'exposition.

Ce sont là d'autres pistes de réflexion qui intéresseraient la portée du droit d'exposition, en ce qu'elles lui apportent des limites externes.

²⁹⁶² BIGOT C., *ibid.* ; TRICOIRE A., *ibid.* ;

²⁹⁶³ RENUCCI J.-F., *op. cit.*, p. 167 ;

²⁹⁶⁴ TGI Paris, ord. réf., 29 octobre 2008, *N. Sarkozy c./ SARL Tear Prod*, et CA Paris, 14^{ème} Ch., 28 novembre 2008, *N. Sarkozy c./ Tear Prod, D.*, 2009, pp. 610-615, note B. EDELMAN ; *GP*, janvier 2009, pp. 33-37, note D. AMSON ; voir également : COSTES L., « Poupée vaudou : commercialisation autorisée par la Cour d'Appel de Paris », *RLDI*, n° 44, décembre 2008, p. 36 ; DERIEUX E., « Poupée vaudou : liberté d'expression et de création et droit à l'image et à la dignité », *JCP-G*, 11 février 2009, II, n° 10026, pp. 33-37 ; LEPAGE A., « La dignité du Président de la République à l'épreuve de sa poupée vaudou », *CCE*, février 2009, pp. 40-44 ; MERLET L. et VERLY N., « Atteinte à la dignité du président par une poupée vaudou », *LP*, n° 258, janvier 2009, III, pp. 16-21 ;

CONCLUSION DU CHAPITRE TROISIÈME

636 - Le droit des auxiliaires de l'exposition - Le rattachement du droit d'exposition au droit de propriété permet de confirmer la conception que nous avons défendue auparavant. Ainsi, le droit d'exposition ne peut être qu'un bien, objet du droit de propriété de l'auteur. La propriété de ce bien trouve de multiples justifications, soit qu'il s'agisse de récompenser le travail créateur ou de faire respecter la personnalité de l'auteur. L'octroi d'un droit de propriété apparaît alors recouvrir chacun de ces aspects et permet également d'optimiser l'exploitation de l'œuvre, dans l'intérêt de l'auteur et de celui du public²⁹⁶⁵.

Il faut encore relever que le droit d'auteur engendre une importante activité économique²⁹⁶⁶, d'où la vocation de nombreux artistes d'en faire leur profession. L'exposition apparaît alors comme l'objet d'un marché spécifique. La disposition du droit d'exposition pourrait alors être rattaché à celui d'une liberté publique : la liberté du commerce et de l'industrie ou liberté d'entreprendre²⁹⁶⁷. Celle-ci étant de rang inférieur à ceux du droit de propriété et de la liberté d'expression, il ne semble pas utile d'en évoquer le bénéfice au profit de l'auteur. L'intérêt est toutefois plus grand pour tous les auxiliaires de la création et de la communication de l'œuvre, qui, eux, ne peuvent se prévaloir de la liberté de création artistique²⁹⁶⁸. Ainsi, les commissaires d'exposition, les *curators* ainsi que les galeries privées peuvent se prévaloir de cette liberté en tant que professionnels de l'exposition d'œuvres graphiques et plastiques. Tous les éléments constitutifs de cette liberté peuvent être trouvés dans l'activité d'exposition artistique, spécialement les libertés d'entreprendre (droit d'exercer l'activité) et d'exploiter (droit d'organiser l'activité, de définir une stratégie commerciale). Une fois de plus, la qualification n'a d'intérêt qu'au niveau de ses limites ; il en est particulièrement ainsi pour cette liberté, qui est le plus souvent mobilisée pour protéger l'initiative privée²⁹⁶⁹. En matière d'exposition, cette liberté pourrait être invoquée dans l'hypothèse où ces professionnels pâtiraient d'une interdiction d'exposer, soit que la manifestation constitue un trouble à l'ordre public, soit qu'elle porte atteinte aux droits d'autrui. La Cour européenne des droits de l'Homme l'a d'ailleurs affirmé dans son arrêt *VBK c./ Autriche*, au paragraphe 26 : « [...] *l'artiste et ceux qui promeuvent ses œuvres n'échappent pas aux possibilités de limitation que ménage le paragraphe 2 de l'article 10* ». Leur liberté est donc indissociable de celle de l'auteur dont les œuvres sont exposées. Les limitations que ce dernier peut subir dans l'exercice du droit d'exposition pourront donc avoir un impact fort

²⁹⁶⁵ BRUGUIÈRE J.-M., « Introduction », *op. cit.*, pp. 13-16 ; ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, pp. 123-124 ;

²⁹⁶⁶ BÉCOURT D., *op. cit.*, p. 14 ;

²⁹⁶⁷ GEIGER C., *Droit d'auteur et droit du public à l'information*, *op. cit.*, pp. 138-139 (la liberté d'entreprendre « garanti à l'auteur de pouvoir vivre de son activité en lui réservant le bénéfice exclusif de la valeur économique de sa création par l'octroi d'un monopole ») ;

²⁹⁶⁸ ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'Homme*, *op. cit.*, p. 249 ;

²⁹⁶⁹ FERRIER D., « La liberté du commerce et de l'industrie », in CABRILLAC R. et *alii.*, *op. cit.*, p. 700 ;

sur la liberté de ces exploitants. Nous assistons alors à une multiplication des fondements invocables, puisque la liberté du commerce et de l'industrie se trouverait limitée par le fait de limites spécifiques à la liberté d'expression et au droit de propriété.

Cela nous démontre que l'exposition, en tant qu'objet de droit, comporte de nombreuses ramifications et soulève de multiples problématiques, intéressant tant le droit des biens que le droit des personnes, dans des domaines qui peuvent être fort variés.

CONCLUSION DU TITRE SECOND

637 - L'œuvre de l'esprit s'incarne nécessairement dans une chose corporelle. Une diversité de formes peut caractériser celle-ci.

Ainsi, il peut s'agir d'un objet corporel tangible, unique ou multiple, ou bien d'autres manifestations physiques, telles que le son, les ondes hertziennes, les impulsions électromagnétiques, ... Ces choses peuvent elles-mêmes avoir différentes fonctions ; ainsi certaines « porteront » l'œuvre en elle-même, ce qui est le cas des œuvres graphiques et plastiques, alors que d'autres seront plus fonctionnelles, nécessitant une mise en mouvement pour communiquer l'œuvre. Les droits qui s'attachent à l'usage et la jouissance de l'œuvre n'ont que ces choses pour objet. Ces droits sont la propriété originaire de l'auteur par la seule création de l'œuvre. A ce stade, nous pourrions encore invoquer la conception classique du droit de propriété, car l'œuvre ne fait l'objet que d'un seul et unique droit de propriété, incluant sa substance et toutes les utilités qu'elle peut produire. Mais qu'il s'agisse de l'une ou des autres, l'auteur est libre de les distinguer et d'en faire l'objet d'un droit réel, qu'il pourra céder à autrui. Ce droit pourra être celui de reproduire ou de représenter l'œuvre sous les conditions définies par l'auteur. Il pourra s'agir du droit de jouir de la substance de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un exemplaire original ou de supports de commercialisation. Ce droit se limitera à un usage privé de l'œuvre, conformément aux dispositions du Code.

Cette limitation est nécessaire pour assurer le respect du droit de propriété de l'auteur, qui conserve tout bien qu'il n'a pas explicitement cédé. Tel est le cas du droit d'exposition, qui atteindra directement la substance de la chose. Le recours à la notion de bien a ainsi démontré l'articulation du droit de l'auteur et du droit de propriété de l'objet matériel. Le principe de spécialité des cessions, incluant l'un comme l'autre de ces droits, confirme l'analyse et rend aux expressions employées par le Code leur véritable signification.

638 - Ce modèle, qui nous semble cohérent, peut néanmoins susciter de nouvelles critiques. En effet, admettre l'existence de propriétés simultanées sur un même objet fait resurgir le spectre de la propriété divisée de l'ancien régime.

Cette objection a déjà été évoquée à plusieurs reprises au sein du présent titre. La distinction des propriétés, comme modèle, semble être dans l'ordre naturel des choses. Comme nous l'avons vu, la dichotomie entre droit d'usufruit et nue-propriété était déjà une première forme de distinction, et non de division. Cela est d'autant plus vrai que l'usufruitier est défini par référence au propriétaire ; inversement, le nu-propriétaire, par le pouvoir qu'il conserve sur la substance de la chose, fut considéré comme l'authentique propriétaire, ce qui induit une certaine hiérarchie entre les deux. Pourtant, ce serait là aller à l'encontre même des dispositions du Code civil, qui « *a supprimé la propriété divisée de l'ancien droit et sa distinction des différents types de domaines, conservant une propriété unique, de type romain et la protégeant contre tout risque de démultiplication par un régime des biens d'ordre*

public »²⁹⁷⁰. La distinction des propriétés semble toutefois incontournable, dès lors que plusieurs personnes sont associées simultanément dans la jouissance d'un même objet, sauf à leur dénier la qualité de propriétaire. En ce cas, le terme « propriété » n'aurait pas dû être employé par le Code de la propriété intellectuelle.

Il est cependant possible de dépasser cette controverse. L'auteur qui autorise la communication de son œuvre se comporte en vérité comme tout propriétaire. L'un des objets de sa propriété, à savoir le droit de communiquer l'œuvre au public, donne l'illusion que celle-ci est bien plus étendue que la propriété d'une chose corporelle, qui reste le modèle le plus classique²⁹⁷¹. De plus, alors que la communication de l'œuvre tend à en faire une chose commune, selon certains, l'arsenal protecteur de l'auteur, qui lui permet de faire sanctionner le non-respect des cessions de droits consenties par lui, semble également établir une certaine hiérarchie entre les droits de propriété. Ainsi le droit sur l'usage public de l'œuvre primerait-il le droit sur l'usage privé, dont ce dernier ne fait que procéder. Mais ces considérations partent encore d'une confusion entre les droits et leur objet. Si la propriété de l'auteur paraît plus étendue, ce n'est que parce que la communication publique des œuvres est un élément déterminant de leur existence. C'est là la seule spécificité des nouveaux biens. Celle-ci justifie le régime juridique des droits de reproduction et de représentation, tel qu'en dispose le Code de la propriété intellectuelle. Mais cela ne change rien à la nature de cette propriété, qui est la même que celle de tout autre bien, corporel ou incorporel. Il en est de même pour les aspects personnels, la propriété n'étant que le prolongement de la personnalité dans le monde des biens.

*« La propriété restaurée par les codificateurs est la même chez tous les sujets, elle fait partie de l'homme, non seulement de sa nature, mais aussi de sa structure juridique, la personne »*²⁹⁷².

²⁹⁷⁰ ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, pp. 446-447 ;

²⁹⁷¹ C'est d'ailleurs ce qui justifiait la création de la catégorie des droits intellectuels, selon ses partisans ; voir notamment : DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, pp. 193-194 ;

²⁹⁷² ZÉNATI-CASTAING F., « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *op. cit.*, p. 447 ;

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

639 - La distinction des droits de propriété semble le seul modèle adapté à la propriété littéraire et artistique. C'était déjà là le choix du législateur, inspiré, depuis 1910, par la nécessité d'octroyer à l'auteur toutes les utilités économiques de l'œuvre qu'il a créée, y compris lorsque les exemplaires de celle-ci ont été cédés. Ce n'est d'ailleurs là qu'un mode d'exploitation comme un autre, tous les autres, mêmes potentiels, restant propres à l'auteur. Le lien personnel qui relie ce dernier à l'œuvre n'est que l'expression de la propriété de celle-ci, qui lui permet de contrôler toutes les communications publiques de celle-ci. Ce modèle apparaît ainsi plus cohérent, débarrassé des incohérences de la conception classique, telles que la soi-disant distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel, ou celle, non moins reçue mais tout aussi ambivalente, entre les biens corporels et les biens incorporels.

Mais, corrélativement à cette distinction des droits de propriété, on assiste à un rapprochement entre le droit de propriété dite « corporelle » et le droit de propriété dite « incorporelle ». La distinction entre le droit de la propriété intellectuelle et le droit commun de la propriété procède de la construction d'un « objet façonné par la doctrine »²⁹⁷³, et ne saurait conduire, matériellement, à une réelle distinction des « branches » de la propriété. Dans les faits, on s'aperçoit que le droit qui porte sur la substance de la chose emporte nécessairement communication de celle-ci. C'est pourquoi ce droit devait être intégré à l'architecture du droit d'auteur, dont il ne fait que procéder. Dès la création, l'auteur a la propriété de toutes les utilités de l'œuvre et de sa substance. Par conséquent, la vente de celle-ci constitue un acte d'exploitation qui sera comme tel soumis aux dispositions du Code de la propriété intellectuelle. Cela nous ramène à la distinction entre l'« intellectuel » et l'« incorporel », qui doit de nouveau être précisée. Ainsi, dans la branche de la « propriété intellectuelle », il y a place pour des propriétés « corporelles », aux côtés des « propriétés incorporelles », dont l'objet n'est qu'un droit.

Cette assimilation était certainement le point le plus essentiel à admettre pour que les œuvres graphiques et plastiques soient pleinement appréhendées par le droit de la propriété intellectuelle, à travers le droit d'auteur. De là a-t-on pu en déduire quelle pouvait être la véritable nature du droit d'exposition, bien incorporel propre à l'auteur. On ne pouvait opter pour une autre qualification. La corporalité excluait que le droit d'exposition soit considéré comme un droit de la personnalité. L'assimilation du droit moral à la propriété exclusive de l'auteur excluait l'analyse dualiste qui place ce droit sur un pied d'égalité avec le droit patrimonial. Pour autant, certains auteurs ont bien démontré la prééminence du premier sur le second, ce qui attestait déjà de la place particulière du droit moral. Enfin, l'appropriation des utilités économiques de l'œuvre rapprochait cette conception de celle des droits de clientèle. Cependant, il n'était pas possible de les considérer en soi comme des droits de propriété, pas plus que d'établir une nouvelle catégorie de droits subjectifs. Ces droits sont réels,

²⁹⁷³ JESTAZ P. et JAMIN C., *op. cit.*, pp. 221-225 ;

patrimoniaux, et constituent des biens incorporels, dont le caractère « immatériel » n'est qu'économique.

Le droit d'exposition, outre l'harmonisation des propriétés littéraire et artistique, emporte aussi l'harmonisation du droit commun de propriété avec les régimes de propriétés « spéciales » que seraient les propriétés intellectuelles. L'harmonisation se fait par le recours à la notion de bien, qui permet d'extraire la propriété de la classification des droits. Ainsi s'agit-il d'un rapport fondamental entre l'individu et ses biens, corporels ou incorporels. Cela emporte une troisième harmonisation, entre le corporel et l'incorporel, au sein de la branche de la propriété littéraire et artistique.

Par extension, le droit d'exposition peut être examiné au regard d'autres branches du droit, créant de nouvelles problématiques, mais légitimant les mêmes solutions.

CONCLUSION GENERALE

640 - Si le droit de propriété constitue un modèle influençant les différentes branches du droit, il en va nécessairement de même du droit de propriété littéraire et artistique²⁹⁷⁴.

Celui-ci, unifié, peut apparaître comme l'apogée d'un nouveau rapprochement entre plusieurs notions fondamentales du droit privé : la propriété, la personnalité, le patrimoine, les biens. Le droit d'exposition est lui-même être la pierre d'achoppement de ces évolutions, en ce qu'il invite à revisiter les rapports existant entre les personnes et les choses, entre les choses corporelles et les choses incorporelles. Sa consécration par la Cour de cassation oblige à reprendre toute l'architecture du droit d'auteur, et découvrir le véritable sens des termes « propriété incorporelle » employés par le Code. Finalement, celui-ci s'avère plus proche de la conception classique, du fait que le terme « incorporel » vise avant tout un droit. L'opposition classique entre bien corporel et bien incorporel devait cependant être renversée. Ainsi le droit incorporel de l'auteur apparaît bien comme le principe, et le droit sur l'objet corporel comme « l'exception ». C'est l'auteur qui investit autrui, le public, d'un droit sur son œuvre. Ce n'est pas le droit d'auteur qui est un droit sur la chose d'autrui, comme le laisseraient entendre les dispositions du Code. Cette nouvelle qualification s'avère plus favorable à l'auteur et permet de clarifier le statut de l'objet corporel qui permet de communiquer l'œuvre. La cession de cet objet participe elle-même de cette communication, et doit donc être soumise au principe de spécialité des cessions. Les conséquences pratiques de cette conception seront considérables, chaque cession d'un exemplaire de l'œuvre devant être cernée dans un sens restrictif. Ces limitations intéresseront au premier plan la cession desdits exemplaires, de même que celle du droit patrimonial. La nécessité d'appréhender la corporalité des œuvres graphiques et plastiques dans le champ du droit d'auteur aboutit donc à repenser la notion d'« incorporel ».

Celle-ci peut donc être réexaminé de façon générale, et être étendue à d'autres branches du droit. Le droit d'exposition peut encore servir de témoin pour analyser cette extension. Au-delà de ces aspects relatifs aux œuvres de l'esprit, l'étude du droit d'exposition peut ouvrir la réflexion à d'autres perspectives, comme par exemple celle d'un droit d'exposition des personnes. Si tel est le cas, quel peut en être l'objet ? Est-ce l'image de la personne, conçue comme une entité immatérielle distincte du corps ? Ou est-ce le corps lui-même, pris comme une « chose » corporelle ? De même, le droit à l'image des biens peut-il inclure, d'une certaine façon, un droit d'exposition ? L'exclusivité de l'exploitation de l'image d'une chose doit-elle relever exclusivement du droit d'auteur ? Il y a lieu de reprendre ces différentes problématiques afin de vérifier la validité des solutions proposées par la présente étude. Leurs enjeux et leur portée sont d'importance variable, mais elles reflètent communément une certaine évolution du droit français.

²⁹⁷⁴ BRUGUIÈRE J.-M., « L'influence de la loi du 11 mars 1957 sur les autres branches du droit », *PA*, 6 décembre 2007, pp. 11-16 (spéc. pp 15-16 pour le droit à l'image des personnes) ;

641 - Le droit d'exposition des personnes - Le droit d'exposition peut d'abord être envisagé au niveau des personnes, pour plusieurs raisons.

Il y a là quelque chose logique. L'être humain s'incarne en effet dans un corps, et c'est d'ailleurs la base même de sa vie physique et juridique. Or, tout « corps » est susceptible d'une exposition, qu'il soit le corps d'une chose ou d'une personne. Cela entre même dans la définition de l'acte d'exposer. Pour cette raison, déjà, il est possible de défendre l'existence d'un droit d'exposition de la personne. Bien sûr, ce droit est à rapprocher d'autres droits et libertés dont il n'est qu'une expression. La liberté d'aller et venir sera la principale matrice à laquelle on peut rattacher ce droit d'exposition. Concrètement, il s'agit pour la personne d'avoir le choix entre s'exposer (circuler) en des lieux publics ou rester à son domicile. Ce droit permet à la personne de choisir les lieux où elle souhaite s'exposer, et les conditions de cette « exposition ». A ce niveau, le droit d'exposition rejoint le droit à la vie privée. Ce droit n'est-il pas avant tout « *le droit de s'enfermer chez soi, de chasser les intrus, de cacher son visage et sa vie* »²⁹⁷⁵ ? *A contrario*, le droit à la vie privée inclura le droit de choisir sa vie publique, en circulant et s'en s'exposant selon sa convenance. Par exemple, il s'agit de la liberté qu'a la personne de se vêtir comme elle l'entend, et qui relève, à notre avis, de la liberté personnelle et du droit au libre développement de la personnalité. S'il est évident que ces choix relèvent de la vie privée de l'individu, il est aussi indéniable qu'ils intéressent sa vie publique, l'exposition de la personne étant indissociable de toute vie en société. La Cour européenne des droits de l'Homme a elle-même affirmé que le droit à la vie privée s'étend au-delà du cercle de famille, et comporte une dimension sociale²⁹⁷⁶. Par extension, il s'agira donc, aussi, du droit de la personne de fréquenter certains lieux, à certains moments, pour certains loisirs²⁹⁷⁷,... Il y a là aussi un lien avec la notion d'identité, et le droit qu'a la personne sur celle-ci, qui peut inclure de nombreux éléments. Au-delà de l'image « objective », il existe aussi l'image « subjective » que la personne veut donner d'elle-même, et qui est censée refléter (ou non) sa personnalité.

La protection du droit d'exposition de la personne se justifie encore pour d'autres raisons. En effet, le corps fait déjà l'objet de dispositions protectrices, ayant pour fondement commun le respect de la dignité de la personne humaine. On renvoie naturellement aux dispositions du Code civil relatives à la bioéthique, ainsi qu'aux nombreuses dispositions pénales sanctionnant les atteintes portées au corps humain. Par conséquent, l'une des principales prérogatives dont dispose l'individu sur son propre corps sera de décider de son exposition et des conditions de celle-ci. La sanction des atteintes à l'intégrité physique inclut nécessairement celle de l'atteinte au droit d'exposition de la personne. Dans un autre registre,

²⁹⁷⁵ BREDIN J.-D., « La religion de l'enfant », *D.*, 1960, Chron., p. 73 ;

²⁹⁷⁶ Pour un état des lieux sur la jurisprudence de la Cour : AUVRET P., « L'équilibre entre la liberté de la presse et le respect de la vie privée selon la Cour européenne des droits de l'homme », *Gaz. Pal.*, 10/12 avril 2005, pp. 2-10 ;

²⁹⁷⁷ HASSLER T., « L'articulation entre la liberté de l'image et le respect de la vie privée », note sous C. cass., 1^{ère} Ch. Civ., 21 février 2006, *SNT France 2 c./ M. X, LP*, n° 231, mai 2006, III, pp. 95-99 (s'agissant d'une discothèque « lieu privé, quand bien même il est destiné à recevoir du public » et « mettant en exergue le comportement personnel d'un individu hors vie professionnelle. ») ;

il pourra s'agir de toute « représentation » illicite du corps humain ; tel est le cas par exemple avec les dispositions relatives à la mise en péril des mineurs (notamment art. 227-23 et 227-24 du Code pénal), l'extension à l'exposition d'œuvres d'art étant néanmoins discutée²⁹⁷⁸. Ce point nous rappelle la protection du droit dit « à l'image ». Ce droit, que l'on rattache le plus souvent au droit à la vie privée, permet à toute personne de s'opposer à l'utilisation de son image par autrui et, dans un sens positif, d'exploiter cette image, en cédant le droit de l'utiliser moyennant rémunération²⁹⁷⁹. D'importantes problématiques surgissent à ce niveau, tenant à la qualification de ce droit à l'image. Par ailleurs, le respect de la dignité de la personne humaine est aussi considéré comme une limite à la libre reproduction de l'image d'une personne²⁹⁸⁰. Ce respect devrait logiquement s'étendre à l'utilisation de cette reproduction, ce qui peut inclure l'exposition. L'affaire Banier posait justement cette problématique ; bien que les juges aient rejeté les prétentions de la partie demanderesse, on peut imaginer qu'une solution différente soit retenue dans d'autres cas, tout dépendant du contexte de présentation des photographies²⁹⁸¹. De façon plus classique, la représentation audiovisuelle de l'image d'une personne dans le cadre d'une exposition artistique doit être autorisée par celle-ci, voire par ses héritiers²⁹⁸².

De même, la question de savoir s'il s'agit d'un droit patrimonial ou extrapatrimonial agite depuis longtemps la doctrine. Si l'on s'accorde traditionnellement pour considérer qu'il s'agit d'un droit de la personnalité, la possibilité qu'il s'agisse d'un droit patrimonial est également défendue, ne serait-ce que par la dimension pécuniaire de ce droit à l'image²⁹⁸³. L'existence de contrats de cession, s'agissant du droit de reproduction, démontre que le droit

²⁹⁷⁸ Voir notamment : TRICOIRE A., « Qu'est-ce que la pornographie ? Les tribulations d'un concept mou confronté à l'art contemporain », note sous C. Cass., Ch. Crim., 2 mars 2011, *Assoc. La Mouette, LP*, n° 283, mai 2011, pp. 305-314 ;

²⁹⁷⁹ GRIDEL J.-P., « Liberté de la presse et protection civile des droits modernes de la personnalité en droit positif français », *D.*, 2005, Chron., p. 394 ;

²⁹⁸⁰ Voir notamment : BIGOT C., « Du droit à l'image au droit à la dignité », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 juillet 2001, *Prisma Presse et a. c./ Sarde, D.*, 2002, pp. 1380-1383, « Publication de photographies dénaturant l'image d'une personne », note sous TGI Paris, 17^{ème} Ch., 25 février 2002, *Henry et Couvreur c./ L'express, LP*, n° 192, juin 2002, III, pp. 109-113, et « Droit à l'image et dignité de la personne humaine », *D.*, 2002, p. 2764 ; CORPART I., « La dignité de la victime photographiée face à la liberté de la presse », note sous C. Cass., 2^{ème} Ch. Civ., 4 novembre 2004, *Soc. Hachette Filipacchi, D.*, 2005, pp. 696-699 ; MARINO L., « Image d'actualité et dignité de la personne humaine », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 juillet 2001, *Prisma Presse et a. c./ Sarde, D.*, 2002, p. 2298 ;

²⁹⁸¹ L'atteinte contextuelle à la dignité, bien que controversée, a déjà été admise en matière de reproduction ; voir notamment : TGI Paris, 17^{ème} Ch., 25 février 2002, *Henry et Couvreur c./ L'express, ibid.* ;

²⁹⁸² CE, 27 avril 2011, *Fédida, DA*, juillet 2011, pp. 28-32, obs. H. BELRHALI-BERNARD ; voir également : GLASER E., « Atteinte au droit à l'image et compétence du juge administratif », *RLCT*, n° 49, juin 2011, pp. 27-28 ;

²⁹⁸³ BRUGUIÈRE J.-M., « Le droit à l'image patrimonialisé », obs. sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., 2^{ème} Sect., 28 septembre 2006, *Evelyne Thomas et 2 Secondes Production c./ Réservoir Prod, LP*, n° 239, mai 2007, III, pp. 54-57, et « La patrimonialisation de l'image : état des lieux », *Légicom*, n° 43, 2009/2, pp. 19-22 ; HASSLER T., « Quelle patrimonialisation pour le droit à l'image des personnes ? Pour une recomposition du droit à l'image », *LP*, n° 245, octobre 2007, II, pp. 123-131 ; ROUSSINEAU T., « Droit patrimonial à l'image : encore un rendez-vous manqué », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 11 décembre 2008, *Delphine X c./ Photoalto, LP*, n° 262, juin 2009, pp. 109-113 ;

à l'image puisse être une « source nouvelle de propriété incorporelle »²⁹⁸⁴, ce qui le rapproche nécessairement du droit d'auteur²⁹⁸⁵. Ce sont là des problématiques classiques relatives à la frontière entre les droits patrimoniaux et les droits extrapatrimoniaux, que nous avons déjà évoquées au sein de notre étude. A ce titre, la possibilité de distinguer entre un droit « moral » et un droit patrimonial sur l'image a pu être envisagée, sur le modèle américain²⁹⁸⁶.

Les mêmes considérations seront donc valables pour le droit d'exposition des personnes. A l'instar des œuvres graphiques et plastiques, il eut été paradoxal de reconnaître à la personne un droit sur la reproduction de son image et non un droit sur l'exposition de celle-ci²⁹⁸⁷. « *L'image, c'est ce qui de la personne est perçu par l'œil. Dès lors, elle se trouve liée à l'élément physique de la personnalité dont elle est l'apparence* »²⁹⁸⁸. Le lien avec le droit à la vie privée peut même apparaître de façon plus éclatante, dès lors que l'exposition intéresse encore plus l'intimité de la personne que la reproduction de l'image²⁹⁸⁹. Le respect de cette intimité impliquera plus directement la personne, puisque l'exposition est celle de son propre corps, alors que le droit à l'image nécessite une reproduction, suivie d'une diffusion publique. Par ailleurs, l'exposition publique de la personne est un élément pris en compte, bien que non déterminant²⁹⁹⁰, pour l'appréciation d'une atteinte à la vie privée par la reproduction de l'image.

Enfin, cette idée avait déjà été envisagée par le passé, dans les « prémices » du droit à l'image. Dès le dix-neuvième siècle, une jurisprudence relative à l'exposition des portraits est apparue²⁹⁹¹. Les affaires concernaient initialement des œuvres de peinture, mais le développement de la photographie, et avec elle de l'art du portrait, allait développer le contentieux à ce niveau. Les photographes prétendaient déjà exposer leurs créations en vitrine, dans un but publicitaire. Cette problématique n'a de plus pas échappé à certaines

²⁹⁸⁴ BRUGUIÈRE J.-M., « Le droit à l'image, possible objet de contrat », note sous CA Versailles, 12^{ème} Ch., 2^{ème} Sect., 22 septembre 2005, *SAS Calendrier Jean Lavigne c./ Soc. Universal Music et a., LP*, n° 232, juin 2006, III, pp. 109-115 ;

²⁹⁸⁵ BRUGUIÈRE J.-M. et BRÉGOU A., « L'image, entre droit civil et droit d'auteur », note sous CA, 4^{ème} Ch. A, 10 septembre 2008, *D.*, 2008, pp. 2985-2988 ;

²⁹⁸⁶ LESUEUR J., « Les droits opposés dans le champ des propriétés incorporelles », *CCE*, juillet 2008, étude n° 15, p. 6 ;

²⁹⁸⁷ Comme tous les éléments du droit d'auteur pourraient lui être reconnus : BRUGUIÈRE J.-M., « L'influence de la loi du 11 mars 1957 sur les autres branches du droit », *op. cit.*, p. 16 ;

²⁹⁸⁸ STOUFFLET J., « Le droit de la personne sur son image », *JCP*, 1957, I, 1374, § 7 ;

²⁹⁸⁹ STOUFFLET J., *op. cit.*, § 8 (« On pourrait aussi songer à invoquer le droit à l'image chaque fois qu'un regard indiscret a surpris la personne en un lieu normalement soustrait à la vue d'autrui. ») ;

²⁹⁹⁰ PIERRAT E., *Reproduction interdite ? Le droit à l'image expliqué aux professionnels et à ceux qui souhaitent se protéger*, Maxima / Laurent Du Mesnil Éditeur, Paris, 2002, pp. 49-53 (évoquant un véritable « droit au caprice » des personnes quant à la reproduction de leur image) ; voir également : HASSLER T., « Demande en référé d'interdiction de reproduction à l'avenir de clichés attentatoires aux droits de la personne représentée », CA Versailles, 14^{ème} Ch., 3 mai 2006, *SNC Hachette Filipacchi Associés c./ Elsa Zylberstein, LP*, n° 234, septembre 2006, III, p. 163 ;

²⁹⁹¹ Voir les affaires citées par : HUARD A. et MACK E., *op. cit.*, pp. 381-382, pp. 410-413, p. 617 ; voir également : DEMANGE R., *op. cit.*, pp. 90-96 ; GAIRAL E., *op. cit.*, pp. 234-241 ; LONGUEVILLE C., *op. cit.*, pp. 144-158 ; VAUNOIS A., *De la propriété artistique, op. cit.*, pp. 301-303 ;

législations étrangères, dont certaines sont relativement anciennes²⁹⁹². A ce titre, la jurisprudence reconnaissait de fait un droit d'exposition aux artistes et photographes, dès lors que l'œuvre était encore en leur possession. Bien entendu, ce droit ne survivait pas à la cession de celle-ci, pour les raisons que nous connaissons. Il n'empêche que les juges établirent une exception au droit d'exposition, qui reste toujours valable à l'heure actuelle. Mais plus qu'une exception, il s'agit seulement d'une conciliation entre le droit d'exposition de l'artiste et celui de la personne. Le second primait ainsi sur le premier, assurant la prééminence de la personne sur les choses. Cette problématique est somme toute classique. Il ne s'agit pas d'exposition de la personne au sens strict, mais seulement d'une reproduction de son image. Nous sommes donc dans le cadre usuel du droit à l'image. Cependant, on perçoit encore, à travers cette problématique, le droit qu'a la personne de contrôler l'utilisation de cette reproduction, ce qui est assimilable en soi au droit de destination de l'auteur.

642 - Problématiques du droit d'exposition des personnes - A ce niveau, on peut constater que le droit d'auteur sert de modèle pour d'autres « branches » du droit privé, dont notamment le droit des personnes²⁹⁹³. L'idée a déjà été exposée dans la première partie de cette étude, et tient en trois propositions : l'exposition précède la reproduction ; la reproduction procède de l'exposition ; l'exposition peut procéder d'une reproduction. Ainsi en allait-il des œuvres, ainsi doit-il en aller des personnes. Celles-ci disposent d'un droit sur leur image assimilable au droit de destination de l'auteur²⁹⁹⁴. Si le droit à l'image peut être qualifié de droit de reproduction de la personne, celle-ci dispose également d'un droit de représentation. Ce droit était déjà reconnu au niveau de la représentation télévisuelle et de la reproduction photographique ; il doit en aller de même avec l'exposition.

Si le principe d'un droit d'exposition des personnes est admissible, sa portée, qui intéresse directement le respect de la personne humaine et sa dignité, ne peut que justifier de substantielles limitations. On sait l'usage qu'a fait la Cour européenne des droits de l'Homme en la matière. C'est là quelque chose de logique, qui rappelle la supériorité de l'*être* sur l'*avoir*. En conséquence, l'individu ne peut avoir qu'une disponibilité limitée des droits qui ont sa personne pour objet²⁹⁹⁵. Les limitations que ce droit pourront relever de finalités d'ordre

²⁹⁹² Voir notamment, pour la Belgique : art. 20 de la loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur, *op. cit.*, p. 208 ; pour la Bulgarie : art. 51 de la loi du 11 juillet 1921 sur le droit d'auteur, *op. cit.*, p. 16 ; pour la Colombie : art. 25 et 26 de la Loi du 26 décembre 1946 sur la propriété intellectuelle, *op. cit.*, p. 373 ; pour la Hongrie : art. 64 de la loi du 29 décembre 1921 sur le droit d'auteur, *op. cit.*, pp. 53-54 ; pour la Russie : art. 52 de la loi du 20 mars 1911 concernant le droit d'auteur, *op. cit.*, p. 90 ; pour la Suisse : art. 35 de la loi fédérale du 7 décembre 1922 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques, *op. cit.*, p. 64 ; pour la Tchécoslovaquie : § 34 de la loi du 24 novembre 1926 relative au droit d'auteur sur les œuvres littéraires, artistiques et photographiques, *op. cit.*, p. 33 ; pour la Yougoslavie : art. 33 et 34 de la loi du 26 décembre 1929 sur la protection des droits d'auteur, *op. cit.*, p. 52 ;

²⁹⁹³ HASSLER T., « Quelle patrimonialisation pour le droit à l'image des personnes ? Pour une recomposition du droit à l'image », *op. cit.*, p. 123 (« Le pouvoir d'opposition à la diffusion ou de monopole fait songer à une attraction du droit d'auteur. »), pp. 125-127 et pp. 129-131 ; TREPPOZ E., « Quelle(s) protection(s) juridique(s) pour l'art contemporain ? », *op. cit.*, p. 73 ;

²⁹⁹⁴ MARINO L., « Être et avoir : le documentaire face à son héros », *LP*, n° 218, janvier/février 2005, II, pp. 9-15 ;

²⁹⁹⁵ DABIN J., *Le droit subjectif*, *op. cit.*, p. 91 ;

public, et seront étroitement liées au respect de la dignité humaine. L'interdiction de certaines tenues en des lieux publics constitue la principale limite intéressant le droit d'exposition des personnes. Le récent débat relatif à l'interdiction du port du voile intégral dans les espaces publics en est l'exemple parfait, car il atteste également de la grande subjectivité qui peut animer l'individu dans l'exercice de ce droit. Dans ce cas, la liberté de religion constitue la toile de fond du débat²⁹⁹⁶. D'autres considérations peuvent encore être invoquées pour protéger la personne même. Ainsi en est-il de la présomption d'innocence, qui interdit déjà la publication de l'image d'une personne menottée ou entravée²⁹⁹⁷. En préalable à la reproduction, l'exposition de la personne en cause pourra être limitée sur le même fondement. De façon encore plus forte, les préoccupations esthétiques de certaines personnes peuvent légitimer certaines limites dans le domaine médical. Ainsi en est-il du refus que peuvent opposer les praticiens de la chirurgie esthétique à une opération trop risquée pour le patient²⁹⁹⁸. On voit bien d'ailleurs que l'exposition de la personne est indissociable de la maîtrise du corps. La volonté d'exposer une autre image du corps nécessite de porter atteinte à celui-ci. Les limites du libre-consentement à recevoir certains actes ne peuvent que susciter des débats à ce niveau, tant ces préoccupations paraissent subjectives.

Pour ces raisons, le droit d'exposition des personnes intéresse également le juriste sur le plan théorique. Comme pour le droit à l'image, on peut se demander si ce droit est extrapatrimonial ou patrimonial. La réponse sera aussi controversée. *A priori*, si le droit d'exposition a pour objet direct le corps de la personne, il ne pourrait être qu'extrapatrimonial et intégrer les droits de la personnalité, de par l'extrême subjectivité qui peut caractériser son exercice.

Pourtant, l'expérience nous prouve qu'un tel droit, s'il existe, peut au moins faire l'objet d'une exploitation pécuniaire, voire même être cédé. Il est ainsi certaines professions qui sont entièrement basées sur l'exposition de la personne. On pense en premier lieu aux mannequins, où la cession de droits sur l'image est le fondement même de leur activité²⁹⁹⁹. D'autres exemples pourraient être cités ; *in fine*, un grand nombre de professions participent d'une exhibition publique de la personne. Mais celles-ci ne seraient qu'accessoires, et se rattacheraient à l'exercice d'autres droits et libertés. En revanche, l'exemple des mannequins nous paraît être le plus emblématique, car l'exposition de la personne, plus simplement celle du corps humain, y occupe une place essentielle. Partant de là, peut-on admettre une certaine

²⁹⁹⁶ Voir notamment : COUARD J., « Prohibition légale du voile intégral dans l'espace public : interdire pour libérer ? », *RJFP*, décembre 2010, pp. 8-11 ; GONZALEZ G., « L'inconventionnalité des sanctions pour port de tenues à caractère religieux dans les lieux publics ouverts à tous », note sous CEDH, 23 févr. 2010, n° 41135/98, *Ahmet Arslan et a. c/ Turquie*, *JCP-G*, 2010, n° 514 ; MARGUENAUD J.-P., « La liberté de porter des vêtements religieux dans les lieux publics ouverts à tous », *D.*, 2010, pp. 682-684 ;

²⁹⁹⁷ Voir notamment : TGI Paris, 17^{ème} Ch., 20 novembre 2001, *Sirven c./ Couderc et Hachette Filipacchi*, *LP*, n° 188, janvier/février 2002, III, pp. 17-18, obs. B. ADER ;

²⁹⁹⁸ DEPADT-SEBAG V., « Le Droit et la Beauté (suite et fin) », *PA*, n° 97, 16 mai 2000, p. 13 ;

²⁹⁹⁹ CORONE F., « La définition juridique du mannequin – Méli-mélo drame en quête d'interprétation », *Légicom*, n° 9, juillet-août-septembre 1995, n° 9, pp. 3-10 ; DE POIX G., Statut du mannequin », *Légicom*, juillet-août-septembre 1995, n° 9, pp. 11-15 ; PIERRAT E., *op. cit.*, pp. 54-55 ;

patrimonialisation de ce droit d'exposition ? Cela reviendrait-il à patrimonialiser le corps humain ? Une fois encore, le droit d'exposition amène à rapprocher la personne des biens, le corps et les choses, la personnalité et la propriété.

Le problème peut être envisagé comme il suit. Tout d'abord, il faut se débarrasser de l'idée selon laquelle le droit d'exposition aurait le corps humain pour objet. En reprenant le développement que nous avons utilisé pour le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques, il est possible de considérer ce droit comme un bien incorporel, y compris au niveau des personnes. Ce serait là, on le rappelle encore une fois, la nature de tous les droits subjectifs. L'objet du droit d'exposition serait alors une « certaine » utilisation du corps par la personne, et non ce corps lui-même. En apparence, seul le droit serait patrimonialisé, et non le corps. Cela permet d'exclure l'idée que le corps puisse constituer un bien, objet de propriété. Le recours à la notion de force de travail permet également d'étayer cette conclusion. Ainsi, le droit d'exposition, en tant que prolongement de la personne, peut être mis à la disposition de l'employeur, suivant le schéma que nous avons déjà évoqué. L'exposition du corps par la personne correspond ainsi à l'emploi de capacités corporelles et intellectuelles, que l'on peut même qualifier « esthétiques »³⁰⁰⁰, constitutives d'un capital exploitable. « *Ainsi, l'être humain qui est à la fois corps et esprit est un ensemble indissoluble d'éléments corporels et incorporels* »³⁰⁰¹, ces deux derniers termes devant être strictement interprétés.

Le rapprochement entre les personnes et les choses opère encore à un autre niveau qui intéresse l'exposition. Il s'agit des hypothèses où le corps humain est utilisé dans le cadre d'une création artistique. On pense bien sûr aux expositions anatomiques, qui utilisent des cadavres ou éléments du corps humain et interrogent par là même le statut de ce dernier après la mort³⁰⁰². Certaines ont dernièrement donné lieu à des affaires emblématiques³⁰⁰³. Mais il existe aussi des cas où l'œuvre est réalisée directement sur le corps humain. Toutes les créations du *Body art*, les tatouages³⁰⁰⁴, et même plus encore, peuvent être concernées. On pense par exemple à l'artiste Orlan, dont plusieurs œuvres ont été directement réalisées sur son corps par des opérations chirurgicales³⁰⁰⁵.

³⁰⁰⁰ PIERRAT E., *op. cit.*, p. 57 (ainsi les contrats d'engagement de mannequin mentionnent-ils que celui-ci doit se « présenter sur le lieu de chaque séance de pose *les cheveux propres et en bonne forme physique* ») ;

³⁰⁰¹ AGOSTINI E., *op. cit.*, p. 822 ;

³⁰⁰² CORNU M., « Le corps humain au musée, de la personne à la chose ? », *D.*, 2009, pp. 1907-1914 ;

³⁰⁰³ Voir notamment : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 16 septembre 2010, *Soc. Encore Events c./ Assoc. Ensemble contre la peine de mort et a.*, *D.*, 25 novembre 2010, pp. 2750-2754, note G. LOISEAU, et pp. 2754-2757, note B. EDELMAN ; *JCP-G*, 13 décembre 2010, pp. 2333-2335, note B. MARRION ; LABBEE X., « Interdiction de l'exposition "Our Body, à corps ouvert" », obs. sur TGI Paris, ord., 21 avril 2009, *D.*, 2009, p. 1192 ;

³⁰⁰⁴ CA Paris, 4^{ème} Ch., Sect. B, 3 juillet 1998, *Soc. Polygram c./ Daurès*, n° 97/00183 (s'agissant de la reproduction non autorisée d'un tatouage figurant sur le bras droit de Johnny Halliday, à la fois « attribut de la personnalité du chanteur » et œuvre de l'esprit du tatoueur) ; plus ancien : C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 23 février 1972, *Homme dit Marjac c./ Perot*, *juris-data* : 1972-000061 ;

³⁰⁰⁵ CHAUDENSON F., *op. cit.*, pp. 229-232 (les opérations sont elles-mêmes présentées comme des performances, et les reliquats sont exposés ultérieurement) ; TREPPOZ E., « Quelle(s) protection(s) juridique(s) pour l'art contemporain ? », *op. cit.*, p. 57 (« Orlan, faisant de son corps son œuvre, brouille les contours en droit d'image et droit d'auteur. ») et p. 73 ;

Plus que la reproduction, l'exposition pose ici le problème de la patrimonialisation du corps humain. La distinction entre l'œuvre et le support serait ici d'une certaine hypocrisie, car on ne saurait nier que l'œuvre s'intègre à un corps. Ce n'est plus l'image, entendue comme la « surface » des corps, qui est ici exploitée, mais bien le corps lui-même. L'exploitation du corps relève alors du libre choix de la personne. Le lien avec l'épanouissement de la personnalité réapparaît à ce niveau. Comme tout individu, l'artiste peut librement modifier son apparence physique, ce qui peut donner naissance à une œuvre de l'esprit, sous condition d'originalité. Il n'y a donc aucune objection à ce qu'un droit d'exploitation soit reconnu à cet auteur.

Malgré tout, le respect de la dignité humaine pourra apparaître comme l'ultime limite à ce types de pratiques, pouvant même bloquer l'exercice du droit d'exposition. Naturellement, la détermination de cette limite pourra poser des difficultés d'appréciation, lesquelles seront renforcées du fait de la subjectivité de la démarche artistique. Mais c'est encore là la preuve qu'il s'agit d'une propriété incorporelle, pour les mêmes raisons que le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques. Ainsi, seul l'objet de la propriété peut faire l'objet de limitations, que ce soit dans sa durée (cas pour le droit d'auteur) ou dans son contenu. Ainsi, si l'on considère le droit à l'image et le droit à l'exposition des personnes comme des biens, les individus qui en sont propriétaires pourront en disposer à des fins strictement personnelles. C'est d'ailleurs cette première dimension qui a été perçue, comme pour le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques, et qui a justifié la qualification de droit de la personnalité. Mais, en tant que bien, ce droit serait également aliénable, exploitable, transmissible, évaluable en argent. C'est notamment ce niveau que sa disponibilité est strictement encadrée.

643 - Le droit d'exposition des choses corporelles - Une autre piste de réflexion peut être évoquée. Elle est recentrée sur des problématiques que nous avons analysées tout au long de notre étude. Il s'agit des rapports qu'entretient le droit d'exposition le droit dit « à l'image des biens »³⁰⁰⁶. Comme nous l'avons déjà relevé, l'acception du terme « bien » rend cette expression vide de sens ; il serait plus logique de parler de droit à l'image des « choses corporelles »³⁰⁰⁷. Les rapports entre le droit d'auteur et le droit des biens ne cessent d'agiter la doctrine sur ce point. Il est certain que le droit d'exposition pourrait renouveler la discussion.

Il nous faut d'abord tirer un constat : le droit d'exposition, jusqu'à présent, était un élément de ce droit à l'image des choses corporelles. Il l'a même « toujours » été et, comme on le sait, ne fut pas contesté aux artistes dès lors qu'ils conservaient la chose en sa substance. Nous dirions même que c'est là l'expression essentielle de ce droit à l'image des choses. En effet, plus que pour tout autre type de choses, l'exposition d'une œuvre artistique représente un intérêt économique considérable. La reconnaissance de ce droit n'aurait donc pu se poser

³⁰⁰⁶ Sur ce sujet, voir : BRUGUIÈRE J.-M., *L'exploitation de l'image des biens*, Victoires Éditions, Paris, 2005, 205p. ; GLEIZE B., *La protection de l'image des biens*, Defrénois, Paris, 2008, 448p. ; ROUSSINEAU T., *Le droit à l'image – Image des personnes et image des biens*, Thèse Paris XI, 2004, 617p. ;

³⁰⁰⁷ BRUGUIÈRE J.-M. et DREYER E., « Image des biens : la troublante métamorphose », note sur C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ Soc. SCIR Normandie, D.*, 2004, p. 1545 ;

qu'à ce niveau³⁰⁰⁸. On connaît la suite de l'histoire, puisque ce droit est maintenant être « disjoint » de la substance de la chose au profit de l'auteur. Néanmoins, existerait-il encore un droit d'exposition dont l'objet serait constitué de toute chose corporelle qui ne serait pas une œuvre de l'esprit ? La réponse est naturellement positive, car on ne saurait réserver aux auteurs d'œuvres de l'esprit une prérogative qui intéresse autant la substance des choses. L'idée a déjà été affirmée pour le droit à l'image, qui n'est en fait que le corollaire du droit de reproduction dans le domaine des choses « ordinaires »³⁰⁰⁹. Mais elle connaît certains degrés de variations, en fonction de la nature de ces choses.

Il est certain, tout d'abord, que chaque personne possède, sur les choses corporelles qui lui appartiennent, un droit d'exposition. Celui-ci, de par sa dimension extrêmement subjective et privative, se confond finalement avec le droit à la vie privée. Chacun est libre de conserver sous clefs les objets dont il est propriétaire, comme il peut les disposer à sa guise au sein de son domicile. C'est déjà là faire œuvre d'exposition, ne serait-ce que pour son propre plaisir. Mais il peut aussi s'agir d'une œuvre de l'esprit, si l'originalité est vérifiée. On relèvera d'ailleurs que les architectures d'intérieur sont également protégées par le droit d'auteur³⁰¹⁰. Une fois les objets disposés au domicile, leur propriétaire est encore libre d'ouvrir celui-ci aux personnes qui lui conviennent, à commencer par le cercle de famille et les autres relations personnelles, amoureuses, amicales ou professionnelles. Cet aspect relationnel relève, on le sait, du droit à la vie privée. Le propriétaire peut encore élargir le cercle et ouvrir son domicile à tout venant, si cela lui convient. Enfin, les choses immobilières sont également concernées par ce droit d'exposition. Le fait d'ériger de hauts murs autour d'une maison et d'un jardin correspond ainsi à l'exercice de ce droit³⁰¹¹. Le propriétaire peut même choisir la « nature » de ces murs ou de cette clôture, qui peut être faite de maçonnerie, et recouverte d'une certaine couleur, comme être constituée d'une haie d'arbres.

Sur le modèle du droit d'auteur, on voit bien qu'un tel droit, de nature patrimoniale, peut exprimer des aspects purement personnels, moraux. Ainsi, c'est bien parce que le domicile intègre le patrimoine de son propriétaire que celui-ci est libre d'en déterminer l'exposition à sa convenance. Une importante subjectivité présidera aux choix qu'il fera dans la disposition et l'apparence de ce domicile, que celles-ci soient extérieures ou intérieures. Et c'est aussi pourquoi cette liberté dans l'exposition de son domicile relève de son droit à la vie

³⁰⁰⁸ ZÉNATI F., « Du droit de reproduire les biens », *D.*, 2004, Chroniques, p. 963 (appliquant le même raisonnement au droit de reproduction) ;

³⁰⁰⁹ BERGÉ J.-S., « Entre autres droits, la propriété intellectuelle », *op. cit.*, p. 10-11 ; LOISEAU G., « Droit à l'image des biens : La Cour de cassation précise sa position », note sous C. cass., 1^{ère} Ch. Civ., 2 mai 2001, *Comité régional du tourisme de Bretagne et B. Plisson c./ Roch Aron et les Petites îles de France*, LP, 183, juillet/août 2001, III, p. 127 ; ZÉNATI F., « Du droit de reproduire les biens », *op. cit.*, p. 962 ;

³⁰¹⁰ EDELMAN B., « De la protection d'une architecture intérieure et de meubles », note sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., 17 décembre 2002, *D.*, 2003, Jurisprudence, pp. 2089-2093 ;

³⁰¹¹ BRUGUIÈRE J.-M., « Propriété de l'image des biens : nouvelle jurisprudence », note sous CA Angers, 1^{ère} Ch. A., 24 novembre 1997, *SARL Phot'imprim c./ R. Martin*, et C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2000, *Phot'imprim*, LP, n° 171, mai 2000, III, p. 60 ; ZÉNATI F., « Du droit de reproduire les biens », *op. cit.*, p. 965 ;

privée³⁰¹². Le domicile apparaît ainsi comme un point de contact entre la personnalité et la propriété³⁰¹³. Cela est logique et nous rappelle que « *les biens sont aussi souvent une projection de la personne* »³⁰¹⁴. Au niveau de l'exposition, la Cour de cassation a formulé un attendu de principe, dans un arrêt du 7 novembre 2006, résumant parfaitement cette idée : « *le droit de chacun au respect de sa vie privée s'étend à la présentation interne des locaux constituant le cadre de son habitat [...] l'utilisation faite des photographies qui en sont prises demeure soumise à l'autorisation de la personne concernée* »³⁰¹⁵. La notion de « présentation interne » vise explicitement l'exposition. Certes, cet arrêt a été rendu sur le fondement des articles 9 du Code civil et 8 de la Convention européenne des droits de l'homme. Mais l'on perçoit un rapprochement certain avec la propriété, si l'on veut bien élargir la portée de celle-ci.

Par-delà ces aspects, il est certain que le propriétaire de toute chose corporelle autre qu'une œuvre de l'esprit a, en théorie, le droit de l'exploiter, ce qui peut inclure l'exposition. Cette exploitation n'a évidemment d'intérêt que pour les choses dotées d'un certain intérêt esthétique, historique ou scientifique³⁰¹⁶. Mais il reste l'hypothèse où la chose corporelle en cause est une œuvre de l'esprit dont le droit d'exploitation a expiré. Dans ce cas, la création est censée appartenir au domaine public, et devrait donc être librement accessible et utilisable³⁰¹⁷. Mais, s'agissant d'œuvres artistiques, pourrait-on imaginer qu'un droit d'exposition renaisse des cendres du droit d'auteur au profit du propriétaire de l'objet ? L'idée paraît techniquement difficile pour certains³⁰¹⁸. La question a également été soulevée pour le droit à l'image, faisant naître une controverse entre spécialistes du droit des biens et spécialistes du droit d'auteur³⁰¹⁹. Toute la question est de savoir si une nette séparation doit être tracée entre le droit d'auteur et le droit commun des biens ; ainsi, le droit d'exploitation exclusive de l'image ne pourrait relever que du premier, la liberté d'accès à l'œuvre au terme

³⁰¹² L'idée est déjà admise s'agissant du droit à l'image, entendu comme le droit de reproduction : CORONE F., « De l'image d'une propriété à la propriété de l'image d'un bien », *Légicom*, n° 10, octobre/décembre 1995, p. 37 ;

³⁰¹³ MAGERAND B., « L'image des biens », *RRJ*, 2004-1, p. 150 ;

³⁰¹⁴ BRUGUIÈRE J.-M., « Quand l'image des biens révèle la vie privée des personnes », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 novembre 2006, *D.*, 2007, pp. 28-34, et *L'exploitation de l'image des biens, op. cit.*, pp. 75-76 et pp. 133-148 ; voir également : EDELMAN B., « L'«image» d'une œuvre de l'esprit tombée dans le domaine public », *op. cit.*, pp. 773-774 ;

³⁰¹⁵ Arrêt précité ;

³⁰¹⁶ BRUGUIÈRE J.-M. et DREYER E., *op. cit.*, p. 1546 (« L'exposition de médailles, d'animaux ou de météorites constitue une utilisation publique de la forme de ces choses dont personne ne contestera qu'elle rentre bien dans les prérogatives du propriétaire. ») ;

³⁰¹⁷ GEIGER C., « La remise en cause du droit à l'image des biens : une privatisation du domaine public enfin freinée ? (à propos de l'arrêt de la Cour de cassation du 7 mai 2004) », note sur C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ SCIR Normandie, RLDI*, n° 6, juin 2005, p. 6 ;

³⁰¹⁸ ZÉNATI F., « Du droit de reproduire les biens », *op. cit.*, pp. 966-967 ;

³⁰¹⁹ BERGÉ J.-S., « Entre autres droits, la propriété intellectuelle », *op. cit.*, pp. 11-12 ;

du monopole interdisant de reconstituer celui-ci³⁰²⁰. Cette argumentation ne nous semble pas convaincante pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, on ne voit pas quelle disposition légale interdirait au propriétaire d'un exemplaire de l'œuvre d'en exploiter l'image³⁰²¹. Si ce droit est effectivement réservé à l'auteur pendant la durée légale, ce qui a pour effet de borner le droit de propriété de l'objet matériel, toutes les limitations tombent lorsque cette durée expire. Il faut ainsi reprendre la logique que nous avons énoncée. Le droit de propriété de l'objet matériel, s'il dépend, selon nous, d'un acte de divulgation de l'auteur, n'en reste pas moins un droit de propriété résiduel. Comme nous l'avons dit à maintes reprises, son contenu se limite à l'usage privé de l'œuvre. Mais ce contenu est lui-même déterminé par exception aux utilités qui sont réservées à l'auteur. Si, par défaut, celui-ci n'autorise pas d'autre usage que privé, cela ne vaut que tant son droit réel sur la communication de l'œuvre n'est pas expiré. La disparition de l'exclusivité de ce droit, au terme des soixante-dix années qui suivent son décès, ne fait pas disparaître la propriété de l'œuvre. Celle-ci s'exprime toujours à travers le droit moral, qui est justement perpétuel, en tant qu'expression de la propriété de l'auteur. Mais, hors le cas de la divulgation des œuvres posthumes, toute nouvelle communication de l'œuvre sera libre, puisque le droit d'autoriser ou d'interdire celle-ci ne fera plus l'objet d'un monopole. Simplement, ce droit s'exercera sous les réserves du droit au respect et du droit de paternité, qui sont d'ailleurs les seuls éléments que le Code déclare perpétuels (art. L 121-1).

Autrement dit, la communication de l'œuvre devient libre. Par conséquent, on ne voit pas d'objection à ce que le droit de propriété de l'objet matériel retrouve un champ plus étendu, en intégrant les utilités jadis réservées à l'auteur. Ce serait là conforme à la logique de la propriété. Des auteurs ont rejeté cette idée en se fondant sur la distinction de l'œuvre et de l'esprit³⁰²². Il est certain qu'en usant de cette distinction, l'œuvre serait éternellement la propriété de l'auteur et de ses ayants droit, conformément à la perpétuité du droit moral. Mais si l'on revient à la distinction des droits, l'objection ne peut que tomber. Le droit moral, expression de la propriété, trouvera encore à s'appliquer dans son sens « défensif », puisque son objet, le droit de communiquer l'œuvre, peut être librement utilisé. On peut donc dire que le droit patrimonial, loin de disparaître, change seulement de titulaire. Toute personne peut l'exercer pour exploiter l'œuvre, par exemple en l'exposant, tant qu'elle respecte la forme et la paternité de l'œuvre. L'idée sera particulièrement valable pour le droit d'exposition, la propriété de l'objet matériel offrant d'évidentes facilités pour exercer ce droit. De surcroît, l'usage de cette prérogative ne sera pas dénué d'intérêt pour ledit propriétaire. Il y a d'ailleurs une autre objection à évacuer, afin de clarifier encore ce schéma.

Certes, la limitation de durée du droit d'auteur a pour finalité d'assurer un juste équilibre entre le droit de l'auteur et celui du public. Mais son effet doit être interprété strictement : cette limitation fait seulement tomber le monopole et non la simple faculté

³⁰²⁰ GLEIZE B., *op. cit.*, pp. 185-236 ;

³⁰²¹ ZÉNATI F., « Du droit de reproduire les biens », *op. cit.*, p. 965 ;

³⁰²² ZÉNATI F., « Du droit de reproduire les biens », *op. cit.*, pp. 966-967 ;

d'exploitation. Il y a là une distinction à faire entre ces deux notions, la différence se faisant au niveau de l'exclusivité. Au terme des soixante-dix années qui suivent la mort de l'auteur, c'est seulement l'exclusivité du droit patrimonial qui est remise en cause. C'est ainsi qu'en a décidé la Cour de cassation. Elle n'a fait que remettre en cause l'existence d'un droit *exclusif* sur l'image du bien, mais pas celle d'un droit sur l'image en général. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un droit à l'image autonome, mais seulement d'une utilité de la chose appréhendée de façon résiduelle par le droit de propriété³⁰²³. L'intérêt de la distinction des droits n'apparaît que du vivant de l'auteur, et les soixante-dix années qui suivent sa mort. Au-delà, le droit de propriété de l'objet matériel, cantonné initialement à un usage privé, a vocation à s'étendre à tous les domaines qui étaient autrefois réservés.

Ainsi, rien n'interdirait au propriétaire d'une œuvre d'en exploiter lui-même l'image, par exemple en organisant l'exposition publique de celle-ci. Il ne pourrait lui-même s'en réserver l'exclusivité, la seule limite au droit des tiers étant le trouble anormal³⁰²⁴. Mais on ne voit pas de raison de lui interdire cette exploitation, notamment lorsqu'il s'agit d'un support de création. Il y a encore là une importante spécificité des œuvres graphiques et plastiques. Ce droit sera cédé avec la substance de l'œuvre, conformément au droit commun, puisque le droit à l'image « *n'est pas un droit exclusif sur l'image d'une chose mais le droit sur la chose elle-même, objet de propriété* »³⁰²⁵. Du reste, c'est ce que font déjà bon nombre d'institutions culturelles, publiques ou privées, qui sont propriétaires d'œuvres tombées dans le domaine public³⁰²⁶. L'accès à l'œuvre exposée est payant dans la majorité des cas. De plus, ces mêmes institutions se ménagent, non sans critiques, le bénéfice d'un droit de reproduction, par la vente de produits dérivés, telles des cartes postales ou affiches. Si l'on ajoute l'interdiction fréquente qui est imposée aux visiteurs de prendre des photographies, on ne peut qu'admettre que ces institutions exploitent bien l'exposition et l'image d'une œuvre tombée dans le domaine public. Une telle exploitation ne trouverait d'autre fondement que le droit de propriété de l'objet matériel, que ce droit soit public ou privé. Les considérations, parfois invoquées, tenant au financement de la conservation et de la présentation des œuvres sont de ce point de vue pertinentes mais surabondantes.

De plus, l'entrée « dans le domaine public » doit être entendue à un double sens. Il s'agit bien d'une liberté d'accès à l'œuvre, mais aussi d'une liberté d'exploitation. La nécessité d'assurer la plus large diffusion de l'œuvre se faisait particulièrement sentir au niveau du droit de reproduction et du droit de représentation « technique », en assurant la

³⁰²³ *Contra.* : BENABOU V.-L., « *Ite missa est ? Le droit exclusif du propriétaire d'une chose ne s'étend pas à l'image de celle-ci* », *op. cit.*, pp. 818-820 ; CARON C., « *Requiem pour le droit à l'image des biens* », note sous C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ Soc. SCIR Normandie*, JCP-G, 2 juin 2004, II, 10085 ;

³⁰²⁴ DELMOTTE A., « *Image des biens : du trouble anormal à la responsabilité civile* », note sous TGI Paris, 1^{ère} Ch., 26 janvier 2009, *M. Helly et a. c./ Agent judiciaire du trésor et Société Corbis Sygma, LP*, octobre 2009, III, pp. 201-205 ; SALHI K., note sous C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ SCIR Normandie, PA*, 7 juillet 2005, pp. 20-21 ;

³⁰²⁵ BRUGUIÈRE J.-M. et DREYER E., *ibid.* ;

³⁰²⁶ BRUGUIÈRE J.-M., « *Propriété de l'image des biens : nouvelle jurisprudence* », *op. cit.*, p. 60 ;

liberté d'exercice de ces droits. C'est ce qui permet également la création d'œuvres dérivées, ce qui constitue un important moteur de la création. Il ne pourrait en aller autrement à l'égard des œuvres graphiques et plastiques. La propriété de l'objet matériel étant définie « *a minima* » par la loi pendant la durée du monopole, rien n'interdit qu'elle recouvre au-delà un champ plus étendu. La dimension morale du droit de l'auteur persistera à chaque communication de l'œuvre, et ses héritiers seront habilités à en sanctionner le respect. Mais, comme l'affirmait Savatier, ce droit finit lui aussi par « disparaître » à mesure que le temps passe. L'œuvre, en revanche, demeure en tant qu'objet corporel. Elle bénéficie même de dispositions spéciales visant à assurer sa pérennité. Par conséquent, il va de soi qu'elle puisse continuer à produire des utilités, la première d'entre elles étant le droit d'exposition. Le propriétaire de cette œuvre peut donc exercer ce droit, y compris à des fins pécuniaires. La présentation du support original revêt à ce titre une importance particulière, plus même que pour les copies. L'exclusivité du droit du propriétaire est incontestable, mais cela ne lui confère aucun monopole sur l'œuvre. Elle ne s'exprime que pour le support dont il dispose. Il peut ainsi exploiter l'exposition du support original, mais ne saurait interdire l'exposition de tous les autres exemplaires de l'œuvre, originaux multiples ou simples copies. La fiction qui distingue l'œuvre de ses supports schématise efficacement ce principe, bien qu'elle ne rende pas compte des véritables mécanismes qui sont à l'œuvre.

Enfin, on rappellera que l'article L 123-4 du Code confère au propriétaire de l'objet le droit d'en assurer la publication s'il s'agit d'une œuvre posthume. Cela confirme bien que cette utilité est attachée à la propriété de l'objet matériel. Les héritiers de l'auteur pourraient-ils cependant s'opposer à une telle exposition ? La question ne se pose pas s'il s'agit d'une œuvre posthume, puisque le Code prévoit un mode de dévolution précis pour le droit de divulgation de telles œuvres. Qu'en serait-il en revanche si l'œuvre avait déjà fait l'objet d'une ou plusieurs divulgations, ce qui écarterait la qualification d'œuvre posthume ? Les héritiers pourraient-ils interdire la nouvelle divulgation de l'œuvre, quand bien même toute exploitation leur serait impossible ? Il faut rappeler que le droit moral, seule dimension perpétuelle, change de nature après la mort de l'auteur. En effet, il ne peut servir qu'à maintenir la volonté qu'il a exprimée de son vivant, et devient de ce fait un droit-fonction³⁰²⁷. Dès lors, s'il a formellement interdit toute présentation publique de l'œuvre et n'a confié le support à un tiers qu'à des fins de jouissance exclusivement privées, les héritiers seront fondés à en interdire une nouvelle divulgation. Il faut bien entendu que cette volonté ait été clairement exprimée. Ainsi, la cession de l'œuvre à ce tiers peut avoir été dictée par des motivations privées, pour ne pas dire « intimes ». Le droit de propriété de l'objet matériel serait ainsi frappé d'une plus grande subjectivité, ce qui expliquerait que l'auteur n'ait pas souhaité que l'œuvre sorte du cadre privé du cessionnaire. L'argument serait valable pendant une certaine durée. Toutefois, le temps passant et le droit moral se « diluant », on ne voit pas ce qui interdirait de présenter au public une œuvre connue de l'auteur, le cessionnaire, qui aurait eu intérêt à ce qu'elle ne soit pas révélée, ayant lui-même disparu. Plus simple est en

³⁰²⁷ POLLAUD-DULIAN F., « Abus de droit et droit moral », *op. cit.*, p. 99, et « Le droit de divulgation de l'auteur et la théorie de l'abus de droit », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch. B, *Assoc. Des amis de Jacques Lacan c./ Jacques Miller*, JCP-G, 2009, II, n° 10093 ;

revanche l'hypothèse où l'œuvre a pu être cédée sans réserve par l'auteur. Il s'agit par exemple d'une vente ordinaire de l'objet, qui confère le droit de propriété de l'objet matériel délimité par le Code. En ce cas, l'absence de volonté expresse de réserver l'œuvre au cercle du cessionnaire doit être interprétée largement : cela n'interdit pas toute autre divulgation future, bien entendu au-delà de la durée légale du droit d'exploitation. En ce cas, nous pensons que le propriétaire de l'objet pourrait librement exposer celle-ci sans demander l'autorisation des éventuels héritiers de l'auteur. Cela est même dans l'intérêt de l'œuvre de connaître une nouvelle diffusion.

644 - Droit d'exposition et droit de l'exposition - Ces deux exemples démontrent l'universalité du droit d'exposition, qui n'est pas cantonné qu'aux œuvres de l'esprit. Les quelques éléments que nous venons d'évoquer nous entraînent également sur le terrain du droit public. De manière générale, l'exposition constitue un état, celui d'être exposé. Au sens physique du terme, que nous avons retenu, il s'agit d'un état élémentaire. Toute personne ou toute chose, quelle qu'elle soit, peut faire l'objet d'une exposition. Par conséquent, cet état intéressera nécessairement le juriste, en ce qu'il touche tant à l'image qu'à la substance des personnes et des choses. Or, comme nous l'avons démontré, cet état peut être emparé par le droit sous la forme d'un droit subjectif ou d'une situation juridique. Le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques peut servir de modèles pour tous les droits subjectifs qui auront le même objet. Ce droit a pu fonder une certaine harmonisation au sein de la branche des propriétés. Son extension à d'autres domaines pourra avoir le même effet, tout en confrontant des droits subjectifs concurrents. Ainsi le « droit de l'exposition » pourrait-il être considéré comme une nouvelle branche du droit, dont l'objet transcende le droit des biens et le droit des personnes, le droit privé et le droit public.

L'appréhension de cet objet par le droit réserve donc de nouvelles perspectives, et se révèle d'un grand intérêt, tant pratique que théorique, ce qui invite à de nouvelles recherches.

ANNEXES

ANNEXE N° 1 - Cour d'appel de Paris, 4^{ème} Chambre, 4 novembre 1993, *C. Schwartz c./ SA Le Fouquet's*, n° 91.19410

ANNEXE N° 2 - Tribunal de grande instance de Paris, 1^{ère} Chambre, 25 novembre 1998, *G. Dudognon c./ Agence Culturelle de Paris*, n° 7155/97

ANNEXE N° 3 - Tribunal de grande instance de Paris, 1^{ère} Chambre, 1^{er} septembre 1999, *J.-P. Leloir c./ Agence Culturelle de Paris*, n° 98/16.665

ANNEXE N° 4 - Cour d'appel de Paris, 4^{ème} Chambre 20 septembre 2000, *Leloir c./ Paris-Bibliothèque anciennement dénommée Agence Culturelle de Paris*, n° 1999/2270

ANNEXE N° 5 - Cour d'appel de Paris, 4^{ème} Chambre, 20 septembre 2000, *Dudognon c./ Paris Bibliothèque anciennement dénommée Agence Culturelle de Paris*, n° 1999/04315

ANNEXE N° 6 - Tribunal de grande instance de Paris, 1^{ère} Chambre, 14 mai 2003, *SAIF et Bousse laire c./ SA CORA*, n° 01/19942

ANNEXE n° 7 - Cour d'appel de Bourges, Chambre civile, 28 juin 2007, *M. Alain Bresson et SAIF c./ Le Centre National d'Initiation de Formation et de Perfectionnement de la Poterie et du Grès (CNIFOP)*, n° 06/01684

ANNEXE N° 1

-

Arrêt

Cour d'appel de Paris, 4^{ème} Chambre
4 novembre 1993, C. Schwartz c./ SA Le Fouquet's
n° 91.19410

Grosse Délivrée
Le 29 NOV. 1993
A la requête de : SCP Bolet Gasla P

Grosse Délivrée
Le 01 DEC. 1993
A la requête de : SCP Narrat - Peytavi

N° Répertoire Général :

91.19410 **Extrait des minutes du Secrétariat-Greffe
de la Cour d'Appel de Paris**

COUR D'APPEL DE PARIS

4° chambre, section B

ARRET DU 6 novembre 1993
(N° G (ex dano) . 7 pages

AIDE JUDICIAIRE

Admission du
au profit de

Date de l'ordonnance de
clôture :

9 septembre 1993

S'appel d'un jugement du
tribunal d'instance du 8ème
arrondissement de Paris, en date
du 19 octobre 1990.

Contradictoire
INFIRMATION PARTIELLE

PARTIES EN CAUSE

1°. Monsieur SCHWARTZ (Claude)
97, rue Jean Pierre Thimbault 75011
Paris,

Appelant,
Représenté par la SCP d'avoués NARRAT
PEYTAVI,
Assisté de la SCP d'avocats ZYLBERSTEIN,

2°. LA SA LE FOUQUET'S
ayant son siège 99, avenue des Champs
Elysées 75008 Paris, en la personne de
ses représentants légaux y domiciliés,

Intimée,
Représentée par la SCP d'avoués BERNABE
RICARD,
Assistée de Maître BENSARD, avocat.

3°. ASSOCIATION UNIFRANCE FILMS
association pour la promotion du film
français à l'étranger, ayant son siège
4, villa Bosquet 75007 Paris, en la
personne de son Président,

4°. LA SARL GEORGES CRAVENNE CONSEIL
ayant son siège 19, avenue du Président
Wilson 75116 Paris, en la personne de
son gérant,

.../...

Intimées,
Représentées par la SCP d'avoués BOLLET BASKAL,
Assistées de Maître GIAMARCHI, avocat.

COMPOSITION DE LA COUR
(lors des débats et du délibéré)

Président : Monsieur GUERRINI
Conseillers : Monsieur ANCEL et Madame REGNIEZ

GREFFIER
Madame MALTERRE-PAYARD

DEBATS
A l'audience publique du 22 septembre 1993

ARRET
Contradictoire. Prononcé publiquement par Monsieur
GUERRINI, Président, lequel a signé la minute avec
Madame MALTERRE-PAYARD, Greffier.

A l'occasion de son 90ème anniversaire, le
restaurant Le Fouquets's a organisé une exposition de
portraits d'artistes de cinéma comprenant notamment une
photographie de Mme Michèle MORGAN prise sur le
tournage du film "les yeux cernés", produit par la
société LES FILMS MARCEAU COCINOR.

Il s'est avéré que le cliché avait été mis à la
disposition du Fouquets's par l'Association Unifrance
pour les besoins de l'exposition intitulée "Les plus
belles photos du cinéma français".

La société Georges Cravenne Conseil,
organisateur habituel de la Nuit des Césars, a réservé,
comme chaque année, le restaurant Le Fouquets's pour le
traditionnel souper qui suit la remise des prix lors de
la cérémonie des Césars.

Prétendant être l'auteur de la photographie de
Mme Michèle Morgan ainsi exposée, M. SCHWARTZ a estimé
que son exposition en public, sans son accord et sans
que son nom fût mentionné sur cette photo, portait
atteinte à son droit d'auteur, (tant moral que
patrimonial). Il a saisi le tribunal d'instance du 8ème
arrondissement de Paris aux fins d'obtenir la
condamnation conjointe et solidaire du Fouquet's, de
l'Association Unifrance Films et de la société Georges
Cravenne Conseil à lui payer :

- 13 650 francs à titre de droit d'auteur pour
l'utilisation du cliché litigieux,

H 7
Ch LEB
date 4.11.93
2epage

- 15 000 francs à titre de dommages-intérêts pour réparation du préjudice subi du fait de l'atteinte à son droit moral,

- 3500 francs au titre de l'article 700 du NCPC.

Par jugement du 19 octobre 1990, le tribunal d'instance releva que M. SCHWARTZ n'établissait pas la réalité des droits d'auteur qu'il revendiquait sur la photographie litigieuse et énonça qu'il résultait par ailleurs de l'attestation des Films Marceau Concordia venant aux droits de la société Films Marceau Cocinor, que l'intéressé avait été engagé par la société comme photographe du film. Il débouta M. SCHWARTZ de ses demandes.

Devant la Cour, M. SCHWARTZ, dont l'appel a été dirigé contre l'ensemble des défendeurs en première instance, ne sollicite plus la condamnation que du Fouquet's et de l'Association Unifrance Films. Il réitère pour le surplus ses prétentions de première instance, portant toutefois la somme réclamée au titre de l'article 700 du NCPC à un montant de 8000 francs.

L'Association Unifrance Films et la société Georges Cravenne Conseil sollicitent la mise hors de cause de la société Georges Cravenne Conseil. Elles concluent au débouté de M. SCHWARTZ de son appel et à l'allocation, à chacune des intimées, de la somme de 6000 francs en application de l'article 700 du NCPC.

La société Le Fouquet's conclut à la confirmation du jugement et demande une somme de 4000 francs au titre des frais irrépétibles.

Sur quoi, la Cour, qui se réfère au jugement et aux écritures d'appel,

Considérant que l'appelant, qui relève qu'il n'avait été ni présent ni représenté à l'audience des plaidoiries du tribunal d'instance, soutient qu'il justifie par ses productions de sa qualité d'auteur du cliché litigieux, non sérieusement contestée selon lui puisqu'après qu'il a fait connaître sa réclamation à l'Association Unifrance et à la société Le Fouquet's, le cliché litigieux a été revêtu de son nom d'auteur; que le fait qu'il a été "engagé" par la société Marceau Cocinor comme photographe du film serait inopérant, tant en considération des dispositions de l'article 3, alinéa 1er, de la loi du 11 mars 1957, qu'en l'absence de justification, par les intimées, de l'existence d'une cession conforme aux dispositions de l'article 31 de la loi du 11 mars 1957 et qui comporterait une clause dérogeant au texte légal précité; qu'enfin, il

H ()
Ch 4.55
date 4.11.93
3epage

ne saurait résulter de la qualification de photographe de plateau une conséquence juridique aussi extrême que celle à laquelle a abouti le premier juge; que le photographe de plateau ne peut être assimilé à un agent irresponsable, qui agirait sous les ordres précis d'un réalisateur; que le fait que ce dernier donne des directives n'empêche pas le photographe de plateau de faire une oeuvre originale;

Considérant que l'Association Unifrance Films et la société Georges Cravenne Conseil exposent tout d'abord que la société Georges Cravenne Conseil n'avait aucun lien contractuel avec le Fouquet's pour l'organisation de l'exposition en cause; qu'aucune responsabilité ne peut être imputée à la société Georges Cravenne Conseil dans l'éventuelle atteinte aux droits d'auteur de M. SCHWARTZ; qu'elles soutiennent que la preuve ne serait pas rapportée que la photographie litigieuse est l'oeuvre de M. SCHWARTZ, le fait que le nom de l'intéressé a été porté sur la photographie par les intimées peu après la réclamation adressée par l'appelant ne pouvant être interprété comme une reconnaissance de la qualité d'auteur de M. SCHWARTZ; que ce dernier a été le salarié de la société de production qui l'aurait engagé en qualité de photographe de plateau pour les besoins de la réalisation du film "les yeux cernés"; que certes l'existence d'un contrat de travail ne fait pas obstacle à la revendication de droits d'auteur, mais en l'espèce ce n'est pas le problème de la subordination du photographe au producteur qui est en cause, mais celui de la participation intellectuelle de M. SCHWARTZ; que de ce point de vue, tant les conditions techniques d'exécution du travail réalisé sous les directives du réalisateur ou du directeur de la photographie que la finalité des photographies de plateau, destinées à servir de repères lors du montage du film et à assurer sa promotion, cantonnent le photographe dans un rôle de simple exécutant et ne lui permettent de revendiquer aucun rôle créatif et partant, aucun droit d'auteur;

Considérant que la société Le Fouquet's fait valoir que dès réception de la lettre de protestation du Conseil de M. SCHWARTZ, elle a retiré la photographie litigieuse qui n'a été en définitive exposée que deux jours; que l'Association Unifrance, représentant le producteur du film, auquel M. SCHWARTZ avait probablement cédé le droit de production, a pu régulièrement faire exposer la photographie, le code des usages en matière d'illustration photographique prévoyant que la communication des photographies par le photographe a lieu aux fins de reproduction et de représentation (art 111);

Considérant, cela exposé, qu'il n'apparaît pas, pour les motifs invoqués par les intimées, qu'une responsabilité quelconque puisse être retenue à

Ch L. e. B......
date 4.11.93.....
6 e.....page

l'encontre de la société Georges Cravenne Conseil, envers laquelle d'ailleurs aucune demande n'est formulée en cause d'appel; qu'il échet de la mettre hors de cause;

Considérant, s'agissant de la justification de ce que la photographie en cause a été réalisée par l'appelant, que ce dernier verse aux débats les "planches contact" du film photographique qu'il a réalisé à l'occasion du tournage du film cinématographique "les yeux cernés" et desquelles se trouve extraite la photographie litigieuse; que l'intervention de l'appelant en qualité de photographe de plateau est donc établie;

Considérant, sur l'aptitude de M. SCHWARTZ à revendiquer le bénéfice du droit d'auteur, que contrairement à ce que soutiennent les intimées, les conditions techniques de réalisation des photographies de plateau et la destination donnée à ces photographies n'excluent nullement le rôle créatif de l'opérateur; qu'ainsi que l'énonce à juste titre l'appelant, le rôle du photographe de plateau ne se limite nullement à fixer de façon statique par cliché instantané des scènes du tournage qui sont simultanément filmées en continu par un cameraman; qu'il revient en effet au photographe de choisir le moment, le cadrage, l'angle de vue, l'exposition, l'objectif, la pellicule et le cas échéant, de procéder à des interventions lors du tirage afin de mieux mettre en valeur le sujet photographié; que la restitution par la photographie d'une expression d'un personnage ou d'une atmosphère n'est pas seulement une question de savoir faire technique; qu'elle fait appel à la sensibilité de l'opérateur, lequel trouve ainsi à exprimer son style et par conséquent sa personnalité; que d'ailleurs, l'article 6 de la convention collective nationale des techniciens de la production cinématographique du 30 avril 1950 stipule que "le photographe, qui exécute en accord avec le réalisateur, le directeur de la production et celui de la photographie les photos du film tant pour la production qu'en vue de l'exploitation, est seul responsable de leurs qualités artistiques et techniques";

Considérant que l'illustration de ce qui précède est fournie par la photographie litigieuse, et pour la réalisation de laquelle il n'est pas démontré que l'opérateur aurait été confiné dans un rôle simplement mécanique; que cette photographie met en valeur l'expression du personnage et n'est donc pas banale; qu'il convient de reconnaître à M. SCHWARTZ la qualité d'auteur d'une oeuvre protégeable;

Considérant que les dispositions invoquées du code des usages en matière d'illustration photographique ne peuvent prévaloir sur celle de

Ch *W.B.*
date *4.11.93*
5.....page

l'article 31 de la loi du 11 mars 1957 (articles L 131-1° et L 131-2° du Code de la Propriété intellectuelle); que la société Le Fouquet's ne rapporte pas la preuve de la cession des droits qu'elle invoque; qu'enfin, le même code des usages, dans son article 112, subordonne à l'accord exprès de l'auteur la transmission à des tiers des photographies communiquées; qu'un tel accord n'est pas allégué;

Considérant qu'il s'ensuit de la reconnaissance des droits de M. SCHWARTZ l'infirmité du jugement;

Considérant, eu égard à la faible durée, non contestée, de l'atteinte portée aux droits de l'appelant, que la Cour a les éléments pour évaluer à 10 000 francs, toutes causes confondues, le montant de la réparation du préjudice moral et matériel subi;

Considérant qu'il échet, en équité, d'allouer à M. SCHWARTZ la somme de 6000 francs en application de l'article 700 du NCPC, à la charge in solidum, ainsi que les dommages-intérêts, de l'Association Unifrance Films et de la société Le Fouquet's; que le même souci d'équité conduit à attribuer à la société Georges Cravenne Conseil la somme de 4000 francs, que M. SCHWARTZ devra supporter;

PAR CES MOTIFS

Met hors de cause la société Georges Cravenne Conseil;

Déclare l'appel partiellement fondé,

INFIRME le jugement, sauf en ce qu'il a débouté M. SCHWARTZ de sa demande à l'encontre de la société Georges Cravenne Conseil,

Statuant à nouveau :

Dit que Monsieur SCHWARTZ est l'auteur du portrait de Madame Michèle MORGAN exposé dans le cadre de l'exposition "les plus belles photos du cinéma français" au Fouquet's, au printemps 1989;

Condamne in solidum l'Association Unifrance Films et la société Le Fouquet's à payer à Monsieur SCHWARTZ :

Ch 6.131.....
date 6.11.83.....
6.....page

- 10 000 francs à titre de dommages-intérêts;
- 6000 francs au titre de l'article 700 du NCPC,

Les condamne, sous réserve de la disposition qui suit, aux dépens de première instance et d'appel, lesquels, pour ceux d'appel, seront recouvrés par la SCP d'avoués NARRAT PEYTAVI, conformément aux termes de l'article 699 du NCPC;

Condamne Monsieur SCHWARTZ à payer à la société Georges Cravenne Conseil la somme de 4000 francs au titre de l'article 700 du NCPC, ainsi qu'aux dépens afférents à la mise en cause de cette société et pour le recouvrement desquels le bénéfice de l'article 699 du NCPC est reconnu à la SCP d'avoués BOLLET BASKAL,

Rejette toute autre demande.
LE GREFFIER LE PRESIDENT

Handwritten marks and signatures

 POUR COPIE CERTIFIEE CONFORME
Le Greffier en Chef

Handwritten mark

Ch LeB
date 6.11.93
726
.....page

ANNEXE N° 2

-

Jugement

Tribunal de grande instance de Paris, 1^{ère} Chambre
25 novembre 1998, *G. Dudognon c./ Agence Culturelle de Paris*
n° 7155/97

NOTES

9809
7155/97
15/24.3.97
CONTREFAÇON
DAMAGES INTERETS

TRIBUNAL DE GRANDE INSTANCE DE PARIS

1° CHAMBRE - 1° SECTION

JUGEMENT RENDU LE 25 NOVEMBRE 1998

2.
copie de Mme ALLIOT

DEMANDEUR : Monsieur Georges DUDOGNON
demeurant 19, rue Bénard à
75014 PARIS

représenté par :

Maître Jean Louis LAGARDE, Avocat D 127

DEFENDERESSE : L'Agence Culturelle
de Paris
dont le siège est 6, rue François Miron à
75004 PARIS

représentée par :

Maître Isabelle THERY, Avocat B 654 .

MINISTERE PUBLIC

Monsieur DILLANGE,

Premier Substitut.

PAGE PREMIERE

21 AVR 2010

1 expédition

MOURON

PHILIPPE

1 Grosse délivrée le 17/12/98
à M. LA GARDE
expédition le
2 copie le 17/12/98

COMPOSITION DU TRIBUNAL

Magistrats ayant délibéré :

Monsieur GOMEZ, Président,

GREFFIER

Mademoiselle COGNASSE.

DEBATS à l'audience du 30 septembre 1998,
tenue publiquement.

JUGEMENT prononcé en audience publique
contradictoire,
susceptible d'appel.

Georges DUDOGNON, journaliste-reporter-photographe, auteur de nombreuses photographies originales notamment de l'époque de "Saint Germain desPrés" entre les années 1945 et 1955 et de plusieurs ouvrages photographiques devenus des références, a constaté que dans le cadre d'une exposition consacrée au CABARET THEATRE qui s'est tenue à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris du 24 au 29 septembre 1996, l'Agence Culturelle de Paris y a exposé par reproduction six photographies originales dont il est l'auteur et qui sont visées au dispositif de son assignation, et édité un ouvrage LE CABARET THEATRE 1945 - 1965 qui comporte la reproduction de l'une des photographies, en l'occurrence de celle reproduisant les traits de Edith PERRET et de Marc BOELNITZ lors de la nuit de l'Innocence au Club Saint Germain, sans avoir sollicité au préalable son autorisation.

PAGE DEUXIEME

mc 8

NOTE

E DU
MBRE 1998
BRE
TION
TE

Soulignant le caractère contrefaisant de ces reproductions et l'important préjudice tant matériel que moral qu'il subit, Monsieur Georges DUDOGNON, invoquant les dispositions de l'article L 121-1 du Code de la Propriété Intellectuelle, a assigné la défenderesse afin d'obtenir, avec exécution provisoire, la condamnation de cette dernière à lui payer la somme de 195 000 francs en réparation de son préjudice patrimonial, celle de 60 000 francs en réparation de son préjudice moral faute par elle d'avoir cité le nom de l'auteur sur les photographies représentant Léo FERRE et Marc DOELNITZ, à détruire les films et tirages ayant servi à réaliser les contrefaçons, à publier la décision à intervenir et enfin à lui payer la somme de 25 000 francs sur le fondement de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile.

Au soutien de ses conclusions tendant au rejet de la demande, subsidiairement à la fixation à la somme de 2 000 francs du préjudice subi par le demandeur à raison de la publication sans autorisation de la photographie de Marc DOELNITZ et Edith PERRET et à la somme de 1 franc le préjudice résultant de la reproduction de cette photographie sans la mention du nom de l'auteur, en tous cas à la condamnation du demandeur aux dépens, l'Agence Culturelle de Paris fait valoir que le Code de la Propriété Intellectuelle, spécialement son article L 122-2 ne reconnaît pas l'existence d'un droit patrimonial d'exposition de sorte qu'il ne saurait lui être imputé aucun acte de contrefaçon relativement aux six photographies qui ont été exposées.

Si elle ne conteste pas avoir, en toute bonne foi, reproduit dans l'ouvrage sur le Cabaret Théâtre une photographie réalisée par le demandeur, pensant qu'elle était libre de droit, elle estime que la rémunération de cette reproduction ne saurait, conformément aux usages, excéder la somme de 2 000 francs.

Elle conteste enfin avoir porté au droit moral du demandeur faisant observer la photographie de Léo FERRE comporte bien la mention du nom de son auteur et que celle de Marc DOELNITZ n'étant pas créditée de manière individualisée dans l'ouvrage d'où elle l'a reproduite, elle l'avait reproduite en toute bonne foi avec la légende "Photo X", offrant toutefois d'indemniser le préjudice allégué à hauteur de la somme de 1 franc.

PAGE TROISIEME

affecté

no

g

g

g no

Attendu que la reproduction d'une photographie originale doit être autorisée y compris pour les besoins d'une exposition ;

Attendu que pour avoir méconnu cette obligation à l'occasion de la reproduction et de l'exposition d'un portrait de Michel RE, d'un portrait de Jeannine de SENNEVILLE, d'un portrait de ROMI, d'une photographie de Léo FERRÉ, d'une photographie de Nico PAPATAKIS à la ROSE ROUGE et d'une photographie de Edith PERRET et Marc DOELNITZ lors de la NUIT DE L'INNOCENCE, tous réalisés par le demandeur, l'Agence Culturelle de Paris a incontestablement commis des actes de contrefaçon préjudiciables au demandeur ;

Attendu, par ailleurs, que pour avoir reproduit la photographie de Marc DOELNITZ et Edith PERRET dans son ouvrage sur le Cabaret Théâtre, sans l'autorisation du demandeur, elle a également commis une contrefaçon ;

Que pareillement est fautive la reproduction de cette même photographie sans la mention du nom de son auteur ;

Attendu que l'ensemble des préjudices en résultant sera réparé par l'allocation au demandeur de la somme de 15 000 francs ;

Qu'il n'y a pas lieu d'ordonner la publication de la présente décision ;

Attendu qu'il est justifié d'allouer au demandeur la somme de 10 000 francs sur le fondement de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile et d'ordonner l'exécution provisoire du présent jugement.

P A R C E S M O T I F S

LE TRIBUNAL,

Condamne la défenderesse à payer au demandeur la somme de 15 000 (quinze mille) francs à titre de dommages intérêts ;

La condamne en outre à lui payer la somme de 10 000 francs sur le fondement de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile ;

PAGE QUATRIEME

MINUTE
Tribunal de Commerce de Paris
Chambre des Comptes
Section des Comptes
25 NOVEMBRE 1998
SUITE

Ordonne l'exécution provisoire ;

Déboute le demandeur du surplus de ses demandes ;

Met les entiers dépens à la charge de la défenderesse et admet le conseil du demandeur au bénéfice des dispositions de l'article 699 du Nouveau Code de Procédure Civile.

FAIT et JUGE à PARIS, le
25 NOVEMBRE 1998

LE GREFFIER

LE PRESIDENT




J. COGNASSE



J.J. GOMEZ

PAGE CINQUIEME ET DERNIERE.

1 renvoi en marge


ANNEXE N° 3

-

Jugement

Tribunal de grande instance de Paris, 1^{ère} Chambre
1^{er} septembre 1999, *J.-P. Leloir c./ Agence Culturelle de Paris*
n° 98/16.665

MINUTE

TRIBUNAL DE GRANDE INSTANCE DE PARIS

1ère CHAMBRE - 1° SECTION

JUGEMENT RENDU LE 1ER SEPTEMBRE 1999

N° de rôle général

98/16.665 ✓

ASSIGNATION DU

24 MARS 1997

PAIEMENT

N° 19

DEMANDEUR

Monsieur Jean Pierre LELOIR,
demeurant 26 rue Notre Dame des Victoires
75002 PARIS.

Représenté par :

Maître Philippe ESCHASSERIAUX,
Avocat
Toque : A.67

DEFENDERESSE

L'AGENCE CULTURELLE DE PARIS devenue PARIS-
BIBLIOTHEQUES, dont le siège est 6 rue François Miron,
75004 PARIS.

Représentée par
Maître Isabelle THERY,
Avocat : B.654

copie à Mme Allou

*1 grosse délivrée le 14/09/99
à ESCHASSERIAUX
expédition le
à copie le 14/09/99*

page 1

21 AVR 2010

1 expédition

MOUREN

PHILIPPE

MINUTE

AUDIENCE DU 1ER SEPTEMBRE 1999
1° CHAMBRE
1° SECTION

N° 19

COMPOSITION DU TRIBUNAL

Magistrats ayant délibéré
Monsieur LACABARATS, Président,
Madame TAILLANDIER, Vice-Président,
Monsieur HERALD, Vice-Président.

GREFFIER

Madame COGNASSE

DEBATS

A l'audience du 26 Mai 1999 tenue publiquement.

JUGEMENT

Prononcé en audience publique
Contradictoire
Susceptible d'appel.

Suivant acte délivré le 24 Mars 1997, Monsieur Jean Pierre
LELOIR demande au Tribunal :

= de juger qu'en reproduisant, d'une part, dans l'ouvrage "LE
CABARET THEATRE", cinq photographies dont il est l'auteur, d'autre
part, lors d'une exposition sur le thème "LE CABARET THEATRE", dix
neuf autres photographies dont il est également l'auteur, l'AGENCE
CULTURELLE DE PARIS s'est rendue coupable de contrefaçon au sens
de la loi du 1er Juillet 1992 ;

= d'interdire à cette dernière d'utiliser, sous quelque forme et quelque

page 2

MINUTE

AUDIENCE DU 1ER SEPTEMBRE 1999
1° CHAMBRE
1° SECTION

N° 19

support que ce soit, les photographies en question, à peine d'astreinte de 2.000 F par infraction constatée,

= d'ordonner la confiscation et la remise entre ses mains du matériel ayant servi à la reproduction desdites photographies, sous astreinte de 5.000 F par jour de retard, à compter du jugement à intervenir ;

= de condamner la défenderesse à lui payer, avec intérêts au taux légal à compter du jour de la demande, en réparation :

- du préjudice subi du fait de la reproduction illicite de 5 photographies, dans l'ouvrage "LE CABARET THEATRE", 100.000 F, et du fait de celle de 22 photographies, lors de l'exposition sur le thème "LE CABARET THEATRE", 190.000 F ;

- de l'atteinte portée à son droit moral, dans le premier cas, 50.000 F, et, dans le second cas, 90.000 F ;

et, ce, sous le bénéfice d'une mesure de publication judiciaire, de l'exécution provisoire du jugement à intervenir et d'une condamnation adverse aux dépens ainsi qu'au versement de la somme de 25.000 F par application de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile ;

Dans ses écritures du 27 octobre 1998, l'AGENCE CULTURELLE DE LA VILLE DE PARIS, devenue l'Association PARIS-BIBLIOTHEQUES, a conclu à la fixation à la somme de 6.000 F le montant de la condamnation sollicitée par Monsieur LELOIR, du fait de la reproduction, sans son autorisation, de 5 photographies dont il est l'auteur, dans l'ouvrage "LE CABARET THEATRE" et au débouté de son adversaire pour le surplus ;

Monsieur Jean Pierre LELOIR a répliqué, au soutien de son exploit introductif d'instance, qu'étant l'auteur de toutes les photographies litigieuses il était titulaire des droits de propriété incorporelle de nature patrimoniale et morale attachés à ses oeuvres ; qu'il devait ainsi percevoir une rémunération à l'occasion de l'exposition de ses oeuvres, de leur reproduction et de l'atteinte portée à son droit moral ;

* * *

page 3



AUDIENCE DU 1ER SEPTEMBRE 1999
1° CHAMBRE
1° SECTION

N° 19

Attendu qu'il est acquis que l'AGENCE CULTURELLE DE PARIS, aujourd'hui dénommée PARIS-BIBLIOTHÈQUES a, dans un ouvrage intitulé "LE CABARET THEATRE" "1945-1965", reproduit cinq photographies représentant :

- page 58 - André SCHLESSER, Brigitte SABOURAUD, Léo NOEL et Marc CHEVALIER,
- page 59 - Cora VAUCAIRE,
- page 59 - BARBARA,
- page 114 - LES FRÈRES ENNEMIS,
- page 158 - Philippe NOIRET et Jean-Pierre DARRAS,

dont Monsieur Pierre LELOIR, photographe, spécialisé dans les prises de vue de personnalités du monde intellectuel ou artistique, est l'auteur ;

Attendu qu'il est également établi que la défenderesse a exposé, du 24 Juin au 29 Septembre 1996, à la Bibliothèque Historique de la VILLE de PARIS, dans le cadre d'une exposition consacrée aux spectacles et artistes de "Cabaret Théâtre", parisien, pendant la période 1945 - 1965, 22 photographies dont Monsieur Pierre LELOIR est aussi l'auteur, à savoir :

- Pierre RICHARD et Victor LANOUX,
- LES FRÈRES ENNEMIS (4 photographies),
- l'équipe de l'Ecluse,
- l'équipe de l'Ecluse (photo montage),
- Charles TRENET,
- Jacques BREL, Georges BRASSENS, Léo FERRE,

page 4

MINUTE

AUDIENCE DU 1ER SEPTEMBRE 1999
1° CHAMBRE
1° SECTION

N° 19

- BARBARA,
- Serge LAMA,
- Jean-Pierre DARRAS et Philippe NOIRET,
- Façade de la HUCHETTE,
- Danseurs de la HUCHETTE;
- Orchestre de Claude LUTER,
- Claude BOLLING,
- Albert NICHOLAS,
- Maxime SAURY (deux photographies),
- Ensemble avec orchestre de Maxime SAURY et public,
- Claude LUTER et René FRANC,
- Orchestre Maxime SAURY avec Albert NICHOLAS ;

Attendu qu'il n'est pas contesté que l'Agence Culturelle de la VILLE de PARIS n'a pas sollicité l'autorisation de Monsieur Jean Pierre LELOIR pour reproduire les 5 premières photographies susvisées, dans l'ouvrage "LE CABARET THEATRE", et présenter les 22 autres dans le cadre de l'exposition organisée, courant 1996, dans les locaux de la Bibliothèque Historique de la VILLE de PARIS ;

Que les 5 photographies publiées ont été remises à la défenderesse par Monsieur Marc CHEVALIER alors que les 22 exposées lui ont été fournies, pour 12 d'entre elles, par Monsieur CHEVALIER et, pour 10 d'entre elles, par Monsieur DORIZ ;

Attendu que Monsieur Jean Pierre LELOIR n'avait pas autorisé Messieurs Marc CHEVALIER et DORIZ à considérer lesdites photographies comme faisant partie de leur collection personnelle et à les

page 5

AUDIENCE DU 1ER SEPTEMBRE 1999
1° CHAMBRE
1° SECTION

N° 19

remettre à l'Agence Culturelle pour une utilisation dont il n'avait pas connaissance ;

Que la défenderesse est dans l'incapacité de justifier du droit de reproduire les 5 premières photographies litigieuses et du droit de communiquer au public les 22 autres ;

Attendu que ces atteintes aux droits patrimoniaux du demandeur demeurent toutefois limitées dans la mesure où il s'avère, de manière non discutée, que l'ouvrage "LE CABARET THEATRE" n'a été tiré qu'à 2000 exemplaires (648 vendus) et que l'exposition incriminée n'a comptabilisé que 3094 entrées payantes (à 20 F ou 10 F) du 24 Juin au 29 Septembre 1996 ;

Que le préjudice subi par Monsieur Jean Pierre LELOIR du fait de l'atteinte à son droit de reproduction sera intégralement réparé par l'allocation de la somme de 2.000 F par cliché, soit pour 5 clichés une somme globale de 10.000 F ;

Que celui de l'atteinte à son droit de reproduction le sera par celle de la somme de 6.600 F, soit 3.00 F par cliché ;

Attendu que la seule atteinte au droit moral de Monsieur Jean Pierre LELOIR, caractérisée en l'espèce, par l'indication erronée que les photographies litigieuses, si elles étaient l'oeuvre de Monsieur Jean Pierre LELOIR, appartenaient également à la collection de Monsieur Marc CHEVALIER ou à celle de Monsieur Dany DORIZ, sera, elle, réparée par l'allocation de la somme supplémentaire de 5.000 F de dommages et intérêts ;

Attendu que les demandes d'interdiction, de confiscation ou de publication judiciaire présentées Monsieur Jean Pierre LELOIR n'apparaissent pas justifiées ;

Attendu que l'exécution provisoire du jugement, compatible avec la nature de l'affaire, sera ordonnée ;

page 6



MINUTE

AUDIENCE DU 1ER SEPTEMBRE 1999
1° CHAMBRE
1° SECTION

N° 9

Qu'il y a lieu, en outre d'allouer à Monsieur Jean Pierre LELOIR la somme de 10.000 F, par application de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile ;

PAR CES MOTIFS

LE TRIBUNAL,
Statuant publiquement, par jugement contradictoire et en premier ressort,

Condamne l'Association PARIS BIBLIOTHEQUES, anciennement dénommée AGENCE CULTURELLE de PARIS, à payer à Monsieur Jean Pierre LELOIR la somme de 21.600 F (VINGT ET UN MILLE SIX CENTS FRANCS) de dommages et intérêts ;

Ordonne l'exécution provisoire de ce chef ;

Déboute les parties de prétentions plus amples ou contraires ;

Condamne la défenderesse au paiement de la somme de 10.000 F (DIX MILLE FRANCS), par application de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile ;

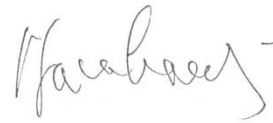
La condamne aux dépens ;

Accorde à Maître Philippe ESCHASSERIAUX, Avocat, le bénéfice de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile.

FAIT ET JUGE A PARIS LE 1ER SEPTEMBRE 1999.

LE GREFFIER

LE PRESIDENT



J. COGNASSE

A. LACABARATS

PAGE SEPTIEME ET DERNIERE.

page 7

ANNEXE N° 4

-

Arrêt

Cour d'appel de Paris, 4^{ème} Chambre

**20 septembre 2000, *Leloir c./ Paris-Bibliothèque anciennement dénommée*
Agence Culturelle de Paris, n° 1999/2270**



Extrait des minutes du Secrétariat-Greffe
de la Cour d'Appel de Paris

W

COUR D'APPEL DE PARIS

4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000

(N° 343 , 11 pages)

Numéro d'inscription au répertoire général : 1999/22670
Pas de jonction

Décision dont appel : Jugement rendu le 1er SEPTEMBRE 1999 par le
TRIBUNAL DE GRANDE INSTANCE DE PARIS 1ère chambre 1ère section
RG n° : 16665/98

Date ordonnance de clôture : 30 MAI 2000

Nature de la décision : CONTRADICTOIRE

Décision : CONFIRMATION PARTIELLE

APPELANT :

Monsieur Jean-Pierre LELOIR né le 27 juin 1931 à PARIS 16ème
demeurant 26 rue Notre Dame des Victoires.

représenté par la SCP BERNABÉ-CHARDIN-CHEVILLER avoué
assisté de Me Philippe ESCHASSERIAUX avocat 67 PARIS

INTIMÉE :

PARIS BIBLIOTHÈQUE anciennement dénommée AGENCE
CULTURELLE DE PARIS Association loi 1901 déclarée auprès de la
Préfecture de Police de Paris dont le siège social est 6 rue François Miron
75004 PARIS agissant poursuites et diligences de ses représentants légaux
domiciliés en cette qualité audit siège.

représentée par la SCP FISSELIER CHILOUX BOULAY avoué
assistée de Me Isabelle THERY avocat B 654 PARIS

0 *g*

COMPOSITION DE LA COUR :

Lors des débats

Monsieur LACHACINSKI conseiller rapporteur a entendu les plaidoiries, les avocats ne s'y étant pas opposés, puis en a rendu compte à la Cour dans son délibéré

Lors du délibéré,

Président : Madame MARAIS
Conseiller : Monsieur LACHACINSKI
Conseiller : Madame MAGUEUR

GREFFIER lors des débats et du prononcé de l'arrêt : Eliane DOYEN

DÉBATS : A l'audience publique du 21 JUIN 2000

ARRÊT : CONTRADICTOIRE

Prononcé publiquement par Monsieur LACHACINSKI Conseiller lequel en l'empêchement du Président a signé la minute avec E.DOYEN greffier.

FAITS ET PROCÉDURE

Jean-Pierre LELOIR photographe, reprochant à l'AGENCE CULTURELLE DE PARIS d'avoir, sans son autorisation, reproduit cinq photographies dans l'ouvrage qu'elle a diffusé intitulé "LE CABARET THÉÂTRE" et offert à la vue du public du 24 juin au 29 septembre 1996, 19 autres lors d'une exposition sur le même thème "LE CABARET THÉÂTRE", l'a assignée le 24 mars 1997 devant le tribunal de grande instance de Paris en contrefaçon et en paiement à titre de dommages-intérêts des sommes de 100.000 francs du fait de la reproduction illicite, 190.000 francs pour l'exposition illicite, 50.000 francs et 90.000 francs pour l'atteinte portée à son droit moral, 25.000 francs en application de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile sollicitant en outre le prononcé des mesures d'interdiction et de confiscation.

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 2ème page

0

VU le jugement du 1er septembre 1999 assorti de l'exécution provisoire qui a condamné l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES, anciennement dénommée AGENCE CULTURELLE DE PARIS, à payer à Jean-Pierre LELOIR la somme de 21.600 francs à titre de dommages-intérêts et celle de 10.000 francs sur le fondement de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile.

VU l'appel interjeté par Jean-Pierre LELOIR le 2 octobre 1999 ;

VU les dernières conclusions signifiées le 25 avril 2000 par lesquelles Jean-Pierre LELOIR, poursuivant l'infirmer du jugement déferé du chef des mesures d'interdiction sous astreinte et de publication, sollicite la condamnation de l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES à lui payer, à titre de dommages-intérêts en réparation de ses préjudices, les sommes avec intérêts au taux légal, de :

- 100.000 francs au titre de la reproduction illicite de 5 photographies dans l'ouvrage "LE CABARET THÉÂTRE" et 50.000 francs pour l'atteinte portée à son droit moral du chef de ses photographies,
- 220.000 francs pour la reproduction et l'exposition illicite de 22 photographies lors de l'exposition ayant eu pour thème "LE CABARET THÉÂTRE" et 90.000 francs pour l'atteinte portée à son droit moral du chef de celles-ci,
- 25.000 francs en application de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile ;

VU les conclusions signifiées le 29 février 2000 par lesquelles l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES demande à la cour de déclarer Jean-Pierre LELOIR irrecevable à agir en contrefaçon sur le fondement des articles 31 et 32 du nouveau Code de procédure civile, de le débouter de l'intégralité de ses demandes, mais de fixer à la somme de 6.000 francs la condamnation sollicitée en réparation du préjudice subi du fait de la reproduction sans son autorisation de 5 photographies dans l'ouvrage intitulé "LE CABARET THÉÂTRE" ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 3ème page

SUR QUOI,

- Sur l'exception d'irrecevabilité à agir

CONSIDÉRANT que si l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES ne conteste pas que Jean-Pierre LELOIR possède la qualité d'auteur des photographies litigieuses sur lesquelles il dispose des droits de propriété incorporelle, elle lui oppose les dispositions des articles 31 et 32 du nouveau Code de procédure civile en invoquant, s'agissant essentiellement de portraits, la cession au profit des artistes photographiés de ses droits d'exploitation à des fins promotionnelles qui ne lui donne plus qualité pour agir en contrefaçon contre elle ;

MAIS CONSIDÉRANT que, quand bien même il serait d'usage, comme le prétend l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES sans en rapporter la preuve, que le photographe remette un tirage de la photographie à l'artiste représenté, cet usage ne saurait entraîner transfert du droit patrimonial de reproduction ou de représentation de la photographie, le droit de propriété sur le support matériel d'une oeuvre intellectuelle étant indépendante des droits incorporels exercés par l'auteur sur celle-ci ;

QU'il n'est en outre pas démontré que Jean-Pierre LELOIR a expressément cédé ses droits patrimoniaux sur les photographies publiées et exposées par l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES aux artistes photographiés ;

QUE le fait que ceux-ci aient été "*portraits*" importe peu, dès lors que l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES n'établit pas qu'elle a été régulièrement investie par l'auteur du droit de les exploiter ;

QU'il n'est d'ailleurs pas contesté que les photographies litigieuses n'ont pas été remises à l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES par les artistes ou leurs ayants droit, mais par les collectionneurs Marc CHEVALIER et Dany DORIZ qui ont été autorisés à les utiliser uniquement dans des conditions spécifiques prévues par l'auteur pour leurs ouvrages respectifs en vertu d'accords conclus en 1987 et en 1991;

QUE l'exception soulevée par l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES sera donc rejetée ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 4ème page

6

- Sur l'atteinte au droit patrimonial de Jean-Pierre LELOIR du chef de la reproduction de 5 photographies dont il est l'auteur dans l'ouvrage "LE CABARET THÉÂTRE"

CONSIDÉRANT que l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES ne conteste pas avoir reproduit sans l'autorisation de Jean-Pierre LELOIR 5 photographies dans l'ouvrage CABARET THÉÂTRE, savoir :

- André SCHLESSER, Brigitte SABOURAUD, Léo NOEL, Marc CHEVALIER page 58,
- Cora VAUCAIRE page 59,
- BARBARA page 59,
- Les FRERES ENNEMIS page 114,
- Philippe NOIRET et Jean-Pierre DARRAS page 158,

mais soutient qu'elle a estimé de bonne foi que Marc CHEVALIER était titulaire des droits de reproduction qui y étaient attachées et qu'il ne lui était pas nécessaire d'obtenir l'autorisation de leur auteur ;

QU'elle fait grief à Jean-Pierre LELOIR de l'avoir abusivement assignée en justice pour faire valoir ses droits alors qu'elle a toujours été disposée à l'indemniser amiablement en lui versant, comme elle lui en fait encore l'offre devant la cour, la somme de 6.000 francs correspondant au coût du droit de reproduction défini par les usages de la profession ;

MAIS CONSIDÉRANT que la seule reproduction d'une oeuvre sans le consentement de son auteur est illicite, indépendamment de la bonne foi de celui qui a reproduit ;

QUE l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES n'est donc pas fondée à reprocher à Jean-Pierre LELOIR de l'avoir assignée pour faire reconnaître ses droits ;

CONSIDÉRANT qu'il n'est pas contesté que l'ouvrage LE CABARET THÉÂTRE a été tiré à 2.000 exemplaires et mis en vente le 24 juin 1996, 641 ayant été vendus (attestation datée du 14 novembre 1997 de la directrice de l'Agence Culturelle de Paris) ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 5ème page

0

QUE l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES qui ne rapporte la preuve de l'usage de la profession qu'elle invoque, lequel d'ailleurs ne saurait en l'espèce s'appliquer s'agissant de réparer le préjudice causé à Jean-Pierre LELOIR du fait d'une reproduction illicite de 5 photographies, doit être condamnée à lui payer à Jean-Pierre LELOIR la somme de 50.000 francs ;

- Sur l'atteinte au droit patrimonial de Jean-Pierre LELOIR du chef de la REPRÉSENTATION de 22 photographies dont il est l'auteur lors de l'exposition sur le thème "LE CABARET THÉÂTRE"

CONSIDÉRANT que Jean-Pierre LELOIR fait grief à l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES d'avoir représenté sans autorisation 22 photographies dont il est l'auteur, savoir :

- Pierre RICHARD et Victor LANOUX,
- les FRERES ENNEMIS (4 photographies),
- l'équipe de L'ECLUSE,
- l'équipe de L'ECLUSE (photo montage),
- Charles TRENET,
- Jacques BREL, Georges BRASSENS, Léo FERRE,
- BARBARA,
- Serge LAMA,
- Jean-Pierre DARRAS et Philippe NOIRET,
- Façade de la Huchette,
- Danseurs de la Huchette
- Orchestre de Claude LUTER,
- Claude BOLLING,
- Albert NICHOLAS,
- Maxime SAURY (2 photographies),
- Ensemble avec orchestre de Maxime SAURY et public,
- Claude LUTER et René FRANC,
- Orchestre Maxime SAURY avec Albert NICHOLAS ;

CONSIDÉRANT que l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES soutient que les premiers juges ont à tort considéré que l'exposition constituait à la fois la communication et la reproduction illicites des 22 photographies dont Jean-Pierre LELOIR est l'auteur ;

QU'elle ajoute qu'elle n'avait pas à rechercher l'accord de celui-ci pour procéder à l'exposition puisqu'aucun droit patrimonial d'exposition n'est reconnu par le droit d'auteur et qu'elle n'a en aucun cas procédé à la reproduction desdites photographies sous la forme de nouveaux tirages ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670, 6ème page

QU'elle avait d'autant moins à rechercher l'accord préalable de Jean-Pierre LELOIR que certaines photographies lui avait remises par Marc CHEVALIER et Dany DORIZ et que d'autres figuraient sur des panneaux préconstitués qui avaient fait partie d'une exposition intitulée "Saint Germain des Prés et la chanson" organisée antérieurement par le Centre de la Chanson ;

QU'elle précise encore que ces photographies ayant été prises en 1950, seules la législation et la jurisprudence antérieures à la loi du 11 mars 1957 qui ne fait nullement référence à un tel droit d'exposition doivent s'appliquer en l'espèce ;

QU'elle réfute enfin la thèse selon laquelle le droit d'exposition relèverait du droit de représentation défini par l'article L.122-2 du Code de la propriété intellectuelle ;

CONSIDÉRANT que l'appréciation du caractère illicite des actes commis par l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES devant être examinée à la date où les photographies ont été exposées au public, il s'ensuit que seules sont applicables les dispositions du livre I du Code de la propriété intellectuelle ;

CONSIDÉRANT que l'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son oeuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire ;

CONSIDÉRANT que le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction ;

QUE selon l'article L.122-2 du Code de la propriété intellectuelle, le droit de représentation consiste dans la communication de l'oeuvre au public par un **procédé quelconque** ;

QUE l'emploi de l'adverbe "*notamment*", suivi de l'énumération prévue par cet article ne peut avoir pour conséquence comme le prétend à tort l'intimée, de limiter la "*présentation publique*" aux interprétations musicales, dramatiques ou lyriques expressément visés par la loi ;

QUE l'exposition d'une oeuvre photographique directement au public constitue donc une représentation au sens de l'article sus-visé qui imposait de la part de l'exposant l'obtention préalable de l'auteur ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 2ème page

CONSIDÉRANT que l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES, qui sans le consentement préalable de Jean-Pierre LELOIR a exposé les 22 photographies litigieuses, a donc contrevenu aux dispositions de l'article L.122-4 du Code de la propriété intellectuelle ;

CONSIDÉRANT que la bonne foi étant inopérante en matière de représentation illicite ;

QUE la remise à Marc CHEVALIER ou à Marc DORIZ des photographies litigieuses ne dispensait pas l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES de solliciter l'accord préalable de Jean-Pierre LELOIR ;

QUE ne s'étant pas enquis auprès de ceux-ci que les photographies mises à sa disposition en vue d'être exposées à la vue du public étaient libres de tous droits, elle a commis une négligence qui justifie qu'elle répare le préjudice subi par le photographe ;

CONSIDÉRANT qu'indépendamment du nombre de visiteurs ayant vu l'exposition "LE CABARET THÉÂTRE" - 3094 entrées payantes -, Jean-Pierre LELOIR a subi du seul fait de l'exposition publique de ses oeuvres photographiques, sans son autorisation, un préjudice direct et certain qu'il convient d'indemniser par la somme de 100.000 francs ;

- Sur l'atteinte au droit moral de Jean-Pierre LELOIR

▣ du chef de l'ouvrage "LE CABARET THÉÂTRE"

CONSIDÉRANT que Jean-Pierre LELOIR reproche à l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES d'avoir exclusivement mentionné sur les 5 photographies litigieuses diffusées dans l'ouvrage LE CABARET THÉÂTRE qu'elles provenaient de la collection Marc CHEVALIER, alors que lesdites photographies n'avaient fait l'objet d'une cession du droit de reproduction au profit de ce dernier que pour figurer dans l'ouvrage MÉMOIRE D'UN CABARET L'ECLUSE ;

CONSIDÉRANT que cette diffusion illicite a porté atteinte au droit moral que Jean-Pierre LELOIR détient sur elles et justifie la condamnation de l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES à lui payer la somme de 10.000 francs à titre de dommages-intérêts ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 3ème page

α du chef de l'exposition

CONSIDÉRANT que Jean-Pierre LELOIR fait grief à l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES d'avoir exposé ses photographies, d'une part avec les mentions erronées "Collection Marc CHEVALIER" ou "Collection Dany DORIZ", d'autre part dans un format 24x24 ou 24x30 qu'il n'avait pas autorisé ;

CONSIDÉRANT que l'absence d'apposition du nom de l'auteur sur ces photographies conduit, pour les motifs sus-énoncés, à retenir la responsabilité de l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES ;

CONSIDÉRANT que l'auteur jouit du droit au respect de son oeuvre et l'entrepreneur de spectacle doit assurer la représentation publique dans des conditions techniques propres à garantir le respect de ses droits intellectuels et moraux ;

CONSIDÉRANT que l'exposition de photographies dans un format que Jean-Pierre LELOIR n'avait expressément autorisé que pour l'ouvrage de Marc CHEVALIER "MÉMOIRE DE CABARET L'ECLUSE" , modifications apportées aux photographies que l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES ne conteste d'ailleurs pas, constitue une atteinte à l'intégrité de l'oeuvre ;

QUE cette atteinte portée aux droits moraux de Jean-Pierre LELOIR justifie la condamnation de l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES à lui verser la somme de 10.000 francs à titre de dommages-intérêts ;

- Sur les mesures d'interdiction, de confiscation et de publication

CONSIDÉRANT qu'à titre d'indemnisation complémentaire, Jean-Pierre LELOIR est fondé à solliciter la cessation de l'exploitation des photographies litigieuses sous astreinte, la confiscation et la remise de tout matériel ayant servi à leur édition et à leur présentation publique et la publication de l'arrêt dans les conditions ci-après exposées au dispositif ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 9ème page

0

- Sur les frais non compris dans les dépens

CONSIDÉRANT que l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES doit être condamnée à payer à Jean-Pierre LELOIR la somme de 20.000 francs en application de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile ;

PAR CES MOTIFS

CONFIRME le jugement déféré en ce qu'il a dit que l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES, en reproduisant 5 photographies dans l'ouvrage LE CABARET THÉÂTRE et en exposant publiquement 22 autres, sans le consentement de leur auteur, a porté atteinte aux droits patrimoniaux et moraux de Jean-Pierre LELOIR,

L'INFIRME pour le surplus et STATUANT à nouveau,

CONDAMNE l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES à payer à Jean-Pierre LELOIR à titre de dommages-intérêts les sommes de :

- **50.000 francs** en réparation du préjudice patrimonial et **10.000 francs** pour le préjudice moral subis du fait de la reproduction de 5 photographies dans l'ouvrage LE CABARET THÉÂTRE,

- **100.000 francs** en réparation du préjudice patrimonial et **5.000 francs** pour le préjudice moral subis du fait de l'exposition publique de 22 photographies,

- **20.000 francs** en application de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile,

INTERDIT à l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES de reproduire, faire reproduire, représenter, faire représenter, exposer, faire exposer et d'utiliser sous quelque forme que ce soit, les 27 photographies litigieuses dont Jean-Pierre LELOIR est l'auteur sans son autorisation, sous astreinte de **500 francs** par infraction constatée,

ORDONNE la confiscation et la remise à Jean-Pierre LELOIR par l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES de tout le matériel ayant servi à la reproduction des photographies dont il est l'auteur utilisé pour les besoins de la réalisation de l'ouvrage LE CABARET THÉÂTRE et l'exposition sur le même thème, sous astreinte de **500 francs** par jour de retard, un mois à compter de la signification du présent arrêt,

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 10ème page

ORDONNE la publication du dispositif du présent arrêt, en entier ou par extrait, dans 3 journaux ou revues au choix de Jean-Pierre LELOIR et aux frais de l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES sans le coût de chaque insertion ne puisse excéder la somme de **15.000 francs hors taxes**,

DÉBOUTE les parties de leurs autres demandes,

CONDAMNE l'ASSOCIATION PARIS BIBLIOTHÈQUES aux dépens d'appel dont distraction au profit de la SCP d'avoués BERNABÉ CHARDIN CHEVILLER dans les conditions de l'article 699 du nouveau Code de procédure civile.

Le Greffier

EDM

Le Président



POUR COPIE CERTIFIÉE CONFORME
Le Greffier en Chef

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° : 1999/22670 - 11ème page

ANNEXE N° 5

-

Arrêt

Cour d'appel de Paris, 4^{ème} Chambre

20 septembre 2000, *Dudognon c./ Paris Bibliothèque anciennement*

dénommée Agence Culturelle de Paris

n° 1999/04315

Gosse dérivée le 30.9.
carte HUYGHE

Extrait des minutes du Secrétariat-Greffier
de la Cour d'Appel de Paris

M

COUR D'APPEL DE PARIS

4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000

(N° 340 , 8 pages)

Numéro d'inscription au répertoire général : 1999/04315
Pas de jonction

Décision dont appel : Jugement rendu le 25 NOVEMBRE 1998 par le
TRIBUNAL DE GRANDE INSTANCE DE PARIS 1ère chambre 1ère section
RG n° : 7155/97

Date ordonnance de clôture : 13 JUIN 2000

Nature de la décision : **CONTRADICTOIRE**

Décision : **CONFIRMATION PARTIELLE**

APPELANT :

Monsieur DUDOGNON Georges né le 12 septembre 1922 à LA ROCHELLE
(17) de nationalité française journaliste reporter photographe (carte de presse
numéro 11882) demeurant 19 rue Bénard 75014 PARIS.

représenté par Me Louis-Charles HUYGHE avoué
assisté de Me Jean-Louis LAGARDE avocat B 654 PARIS

INTIMÉE :

**PARIS BIBLIOTHÈQUE anciennement dénommée AGENCE
CULTURELLE DE PRESSE Association loi 1901 déclarée auprès de la
Préfecture de Police de Paris** dont le siège social est 6 rue François Miron
75004 PARIS prise en la personne de ses représentants légaux domiciliés en
cette qualité audit siège.

représentée par la SCP FISSELIER CHILOUX BOULAY avoué
assistée de Me Isabelle THERY avocat B 654 PARIS

G y

COMPOSITION DE LA COUR :

Lors des débats

Madame MAGUEUR conseiller rapporteur a entendu les plaidoiries, les avocats ne s'y étant pas opposés, puis en a rendu compte à la Cour dans son délibéré

Lors du délibéré,

Président : Madame MARAIS
Conseiller : Monsieur LACHACINSKI
Conseiller : Madame MAGUEUR

GREFFIER lors des débats et du prononcé de l'arrêt : Eliane DOYEN

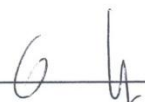
DÉBATS : A l'audience publique du 20 JUIN 2000

ARRÊT : CONTRADICTOIRE

Prononcé publiquement par Monsieur LACHACINSKI Conseiller lequel en l'empêchement du Président a signé la minute avec E.DOYEN greffier.

Reprochant à l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES, anciennement dénommée l'Agence Culturelle de Paris, d'avoir exposé sans son autorisation six photographies dont il est l'auteur dans le cadre de l'exposition consacrée aux spectacles et artistes de "cabaret théâtre" parisien dans la période 1945-1965 et d'avoir reproduit illicitement une des photographies dont il est l'auteur dans le catalogue de cette exposition, Georges DUDOGNON a saisi le tribunal de grande instance de Paris qui, par jugement du 25 novembre 1998, a condamné l'association sus-nommée à lui payer la somme de 15.000 F à titre de dommages-intérêts et celle de 10.000 F sur le fondement de l'article 700 du nouveau code de procédure civile.

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A


ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° :1999/04315 2ème page

LA COUR,

Vu l'appel de cette décision interjeté le 8 février 1999 par **Georges DUDOGNON** ;

Vu les dernières conclusions signifiées le 22 mai 2000 par lesquelles **Georges DUDOGNON**, poursuivant l'infirmité du jugement entrepris sur le montant des dommages-intérêts alloués, demande à la cour de :

- condamner l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES à lui payer les sommes de :

* 195.000 F à titre de dommages-intérêts en réparation du préjudice patrimonial subi par l'atteinte portée aux droits protégés par l'article L 123-1 du Code de la Propriété Intellectuelle,

* 60.000 F à titre de dommages-intérêts en réparation du préjudice moral subi par l'atteinte portée au droit de divulgation de ses oeuvres et à son droit de paternité, protégés par les articles L 121-1 et L 121-2 du Code de la Propriété Intellectuelle,

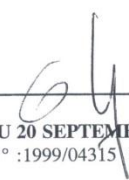
* 25.000 F sur le fondement de l'article 700 du nouveau code de procédure civile,

- ordonner la publication intégrale du dispositif de l'arrêt dans quatre périodiques ou quotidiens de son choix, aux frais de l'intimée, dans la limite de 20.000 F H.T. par parution,

- faire défense à l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES d'utiliser dans la prochaine édition de l'ouvrage "Le cabaret théâtre" qui suivra la signification de l'arrêt, la photographie litigieuse, sous astreinte de 1.000 F par ouvrage ou infraction constatée,

- ordonner la destruction des films et tirages ayant servi à réaliser les contrefaçons, en présence d'un huissier, sous astreinte de 3.000 F par jour de retard passé un délai de trente jours suivant la signification de l'arrêt ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A


ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° :1999/04315 3ème page

Vu les dernières écritures signifiées le 11 octobre 1999 aux termes desquelles l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES sollicite l'infirmité du jugement déféré sauf en ce qu'il a débouté Georges DUDOGNON de ses demandes sur le droit moral de divulgation et sur l'atteinte à son droit moral de paternité du fait de l'exposition de la photographie représentant Léo FERRE, conclut au rejet de l'ensemble des demandes relatives à l'exposition "Le cabaret théâtre" et demande à la cour de fixer à 2.000 F le montant des dommages-intérêts réparant le préjudice subi par l'auteur du fait de la reproduction sans son autorisation d'une photographie illustrant le catalogue de l'exposition et à 1 F l'atteinte au droit moral résultant de l'exposition et de la reproduction de ce cliché sans mention de son nom, réclamant en outre la restitution des sommes versées en exécution du jugement avec capitalisation des intérêts ;

SUR QUOI,

- Sur la recevabilité

Considérant que l'association Agence Culturelle de Paris devenue PARIS-BIBLIOTHÈQUES a organisé, dans les locaux de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, du 24 juin au 29 septembre 1996, une exposition intitulée "LE CABARET THÉÂTRE 1945-1965" dans le cadre de laquelle ont été exposées des photographies et documents consacrés aux spectacles et artistes de cette période ; qu'à cette occasion, un catalogue ayant pour titre " Le cabaret théâtre", sous la signature de Geneviève LATOUR a été mis en vente ;

Considérant que l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES ne conteste pas la qualité d'auteur de Georges DUDOGNON sur six photographies exposées, dont une a été reproduite dans le catalogue mais soutient qu'il ne justifie pas être resté titulaire de ses droits patrimoniaux sur lesdits clichés ;

Considérant que les trois photographies représentant l'acteur Michel de RE, Jeanine de SENNEVILLE, compagne du fondateur du cabaret "Le vieux colombier" et ROMI, antiquaire célèbre à cette époque, illustrent la première page du journal "SAMEDI SOIR" daté de la semaine du 7 au 14 janvier 1950, consacrée aux cabarets de "quat'sous", qui a été exposée dans son entier, dans le cadre de la manifestation organisée par PARIS-BIBLIOTHÈQUES ;

Considérant qu'il n'est pas contesté que Georges DUDOGNON a réalisé ce reportage photographique, consacré aux cabarets de "quat'sous", alors qu'il était collaborateur au journal "SAMEDI SOIR" ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° :1999/04315 4ème page

Mais considérant que l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES, qui n'établit, ni même n'allègue avoir acquis les droits du titulaire de l'oeuvre collective que constituerait le journal, a utilisé le reportage photographique dans un contexte étranger à la publication originale justifiant l'autorisation de son auteur ;

Considérant, par ailleurs, que Georges DUDOGNON est recevable à opposer les droits patrimoniaux qu'il détient sur la photographie représentant Marc DOELNITZ, comédien, dansant en compagnie d'Edith PERRET, lors de la "Nuit de l'Innocence" au Club Saint Germain, celle représentant le chanteur Léo FERRE dans le cabaret de l'Ecluse et celle représentant Nico PAPATAKIS, animateur du cabaret La Rose Rouge ;

Qu'en effet, si ces photographies mettent en scène des personnages célèbres de la vie nocturne parisienne des années 1950, le droit dont ces derniers sont titulaires sur leur image ne fait pas obstacle au droit de l'auteur du cliché qui subsiste dès lors que la cession des droits d'exploitation à leur profit n'est démontrée ;

- Sur les atteintes au droit d'auteur

*** Sur le catalogue**

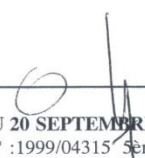
Considérant que l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES ne conteste pas avoir reproduit, à la page 48 du catalogue de l'exposition, la photographie représentant Marc DOELNITZ et Edith PERRET dansant, sans mentionner le nom de l'auteur mais invoque sa bonne foi et souligne que l'identification de l'auteur était impossible ;

Mais considérant que la bonne foi est inopérante en matière de contrefaçon ; qu'au surplus, cette photographie a été publiée sous le nom de Georges DUDOGNON dans l'ouvrage écrit par Marc DOELNITZ intitulé "La fête à Saint-Germain des Prés" qui est mentionné dans la bibliographie du catalogue incriminé ;

Considérant que la reproduction de cette photographie, faite sans le consentement de l'auteur, est illicite au sens de l'article L122-4 du Code de la Propriété Intellectuelle ;

Qu'en outre, l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES a porté atteinte au droit moral de Georges DUDOGNON, en reproduisant ce cliché sans mentionner son nom ;

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A


ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° :1999/04315 3ème page

*** Sur les oeuvres exposées**

Considérant que l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES soutient qu'elle n'avait pas à rechercher l'accord de l'auteur des photographies pour procéder à leur exposition, aucun droit d'exposition n'étant reconnu par les textes sur le droit d'auteur et celui-ci ne relevant pas du droit de représentation prévu à l'article L 122-2 du Code de la Propriété Intellectuelle ; qu'elle ajoute, qu'en raison de la date de création des photographies, seules la législation et la jurisprudence antérieures à la loi du 11 mars 1957, qui ne font aucune référence à un droit d'exposition, doivent s'appliquer ;

Considérant que le caractère illicite de l'exposition doit être apprécié à la date où ont été commis les faits reprochés ; qu'il s'ensuit que seules sont applicables les dispositions du livre I du Code de la Propriété Intellectuelle ;

Considérant qu'aux termes de l'article L 122-1 du Code de la Propriété Intellectuelle, *le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction ;*

Que l'article L 122-2 précise que *la représentation consiste dans la communication de l'oeuvre au public par un procédé quelconque et notamment :*

1° par récitation publique, exécution publique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'oeuvre télédiffusée,

2° par télédiffusion ;

Que l'emploi de l'adverbe *notamment* traduit le caractère non exhaustif de l'énumération qui suit ; que la présentation publique ne peut donc être limitée exclusivement, comme le soutient l'intimée, à l'interprétation musicale, dramatique ou lyrique ;

Que l'exposition d'une oeuvre photographique à la vue du public constitue donc une représentation, au sens de l'article L 122-2 du Code de la Propriété Intellectuelle, qui justifiait le consentement préalable de l'auteur ;

Considérant qu'en présentant au public, sans l'autorisation de Georges DUDOGNON, six photographies dont il est l'auteur, l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES a violé les dispositions de l'article L 122-4 du Code de la Propriété Intellectuelle ; qu'il importe peu que ces photographies aient figuré parmi les oeuvres présentées au cours d'une exposition précédente dès lors que l'intimée ne justifie pas avoir sollicité et obtenu le consentement de l'auteur pour en faire usage ;

- Sur les mesures réparatrices

Considérant qu'indépendamment de l'insuccès de l'exposition qui n'a donné lieu qu'à 3094 entrées payantes et de la vente limitée du catalogue de l'exposition (648 exemplaires sur un tirage de 2.000), le préjudice patrimonial subi par Georges DUDOGNON dont les oeuvres photographiques ont une valeur artistique et documentaire indéniable doit être évalué à la somme de 60.000 F ;

Que l'atteinte portée au droit à la paternité qu'il détient sur ses oeuvres sera réparée par l'allocation d'une indemnité de 10.000 F ;

Considérant qu'il sera fait droit, à titre de réparation complémentaire, aux mesures d'interdiction, de confiscation et de publication sollicitées dans les limites qui seront précisées au dispositif ;


Considérant que les dispositions de l'article 700 du nouveau code de procédure civile doivent bénéficier à Georges DUDOGNON ; qu'il lui sera alloué à ce titre la somme de 20.000 F ;

PAR CES MOTIFS

Confirme le jugement entrepris en ce qu'il a dit qu'en reproduisant et en exposant les photographies représentant Léo FERRE, Niço PAPATAKIS et Edith PERRET et Marc DOELNITZ, l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES a commis des actes de contrefaçon au préjudice de leur auteur, Georges DUDOGNON,

Le réformant pour le surplus et statuant à nouveau,

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A


ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° :1999/04315 7ème page

Condamne L'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES à verser à Georges DUDOGNON les sommes de :

- **60.000 F** en réparation de son préjudice patrimonial, du fait de la reproduction d'une photographie dans l'ouvrage intitulé "LE CABARET THEÂTRE" et de l'exposition publique de trois photographies,

- **10.000 F** en réparation de l'atteinte à son droit moral,

- **20.000 F** sur le fondement de l'article 700 du nouveau code de procédure civile,

Interdit à l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES de reproduire dans la prochaine édition de l'ouvrage "LE CABARET THEÂTRE" la photographie litigieuse, sous astreinte de **1.000 F** par infraction constatée,

Ordonne la confiscation et la remise à Georges DUDOGNON des films et tirages ayant servi à réaliser les clichés litigieux, sous astreinte de **500 F** par jour de retard, passé un délai d'un mois à compter de la signification du présent arrêt,

Autorise Georges DUDOGNON à publier le présent arrêt, en entier ou par extraits, dans trois journaux ou revues de son choix, aux frais de l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES, sans que le coût de chaque insertion excède la somme de **15.000 F H.T.**,

Rejette le surplus des demandes,

Condamne l'association PARIS-BIBLIOTHÈQUES aux dépens qui pourront être recouvrés conformément à l'article 699 du nouveau code de procédure civile.

Le Greffier

EDON

Le Président



COPIE CERTIFIÉE CONFORME
Le Greffier en Chef

Cour d'Appel de Paris
4ème chambre, section A

ARRÊT DU 20 SEPTEMBRE 2000
RG N° :1999/04315 8ème page

ANNEXE N° 6

-

Jugement

Tribunal de grande instance de Paris, 1^{ère} Chambre
14 mai 2003, SAIF et Bouselaire c./ SA CORA
n° 01/19942

TRIBUNAL
DE GRANDE
INSTANCE
DE PARIS

1ère chambre
1ère section

N° RG :
01/19942

N° MINUTE : A

Assignation du :
10 Décembre 2001

CONTREFACON

O.B

JUGEMENT
rendu le 14 Mai 2003

DEMANDEURS

SOCIETE DES AUTEURS DES ARTS VISUELS ET DE L'IMAGE FIXE
3, rue Cassini
75014 PARIS

Monsieur Michel BOUSSELAIRE
19 rue de la République
27330 EZY SUR EURE

représentés par la SCP VERCKEN PECORARO, avocats au barreau de
PARIS, vestiaire E1880

27 AVR 2010

A esepdetm

MOURON

Philippe

DEFENDERESSE

S.A. CORA
40, rue La Boétie
75008 PARIS

représentée par la SCP GIBIER-SOUCHON-FESTIVI-RIVIERE, avocats au
barreau de PARIS, vestiaire P 452

2 Expéditions
exécutoires
délivrées le :
15/05/2003

AN Page 1

COMPOSITION DU TRIBUNAL

M. Bernard VALETTE, Premier Vice-Président
Président de la formation

Mme Odile BLUM, Vice-Présidente
Mme Marie-France LECLERCQ-CARNOY, Vice-Présidente
Assesseurs

assistés de Christelle DANDURAND, Greffier

DEBATS

A l'audience du 19 Mars 2003
tenue publiquement

JUGEMENT

Prononcé en audience publique
Contradictoire
En premier ressort

Vu, à la suite de l'assignation du 10 décembre 2001, les dernières écritures du 19 juin 2002 par lesquelles la Société des Auteurs des Arts visuels et de l'Image Fixe, dite SAIF, demande au tribunal, sur le fondement des articles L 112-2, L 122-2, L 122-4, L 321-1 et L 335-3 du Code de la propriété intellectuelle, de juger qu'en présentant au public les cinq sculptures de Monsieur Michel BOUSSELAIRE et en représentant le logotype CORAART créé par Monsieur BOUSSELAIRE, le tout sans autorisation préalable et expresse, "CORA-Dreux" s'est rendu coupable de délits de contrefaçon au sens des articles L 122-4 et L 335-3 du Code de la propriété intellectuelle et sollicite, sous le bénéfice de l'exécution provisoire, outre des mesures d'interdiction sous astreinte et de publication, la condamnation de la société CORA à lui payer :
- 894,11 euros avec intérêts légaux à compter du 28 juin 2001 correspondant au montant des droits que la SAIF aurait dû percevoir, à titre d'indemnité réparatrice du préjudice qu'elle subit au titre de la présentation publique sans autorisation des cinq sculptures de Monsieur BOUSSELAIRE ;

- 378,68 euros avec intérêts légaux à compter du 28 juin 2001 correspondant au montant des droits que la SAIF aurait dû percevoir, à titre d'indemnité réparatrice du préjudice qu'elle subit au titre de la présentation publique sans autorisation du logotype CORAART créé par Monsieur BOUSSELAIRE ;
- 15.245 euros à titre d'indemnité réparatrice du préjudice qu'elle subit au titre des exploitations contrefaisantes menées par la société CORA des oeuvres de Monsieur BOUSSELAIRE ;
- 1.524,49 euros à titre de dommages et intérêts pour le préjudice qu'elle subit du fait de l'atteinte à l'intérêt collectif qu'elle représente ;
- 3.811 euros en application de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile ;

Vu les dernières écritures de 19 juin 2002 par lesquelles la société CORA conclut au débouté de la SAIF et à sa condamnation à lui payer, outre 3.050 euros en application de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile, 8.000 euros à titre de dommages et intérêts pour procédure abusive et vexatoire ;

Vu l'assignation du 23 mai 2002 par laquelle la société CORA a attrait Monsieur BOUSSELAIRE en intervention forcée dans l'instance introduite à son encontre par la SAIF, aux fins de sa condamnation à la garantir de toutes condamnations et à lui payer, outre 3.811,23 euros en application de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile, 15.244,90 euros à titre d'indemnité réparatrice du préjudice subi au titre de l'imitation sans autorisation du logotype CORA ;

Vu les écritures du 18 octobre 2002 par lesquelles Monsieur BOUSSELAIRE conclut au débouté de la société CORA et à sa condamnation à lui payer, outre 3.811 euros sur le fondement de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile, 10.000 euros à titre de dommages et intérêts pour procédure abusive ;

Vu la jonction ordonnée le 18 septembre 2002 des deux instances enrôlées sous les n° RG 01/19942 et RG 02/9492 ;

Vu l'ordonnance de clôture du 27 novembre 2002.

MOTIFS

Sur la contrefaçon artistique

Attendu que Monsieur Michel BOUSSELAIRE, artiste plasticien et sculpteur, a adhéré à la Société des Auteurs des Arts visuels et de l'Image Fixe, dite SAIF par acte du 16 février 2000 ;

  Page 3

Qu'il a fait apport à cette société de perception et de répartition des droits d'auteur, à titre exclusif, du droit "*d'autoriser ou d'interdire la représentation de ses oeuvres dès que créées par voie de présentation publique ou d'exposition*" ainsi que "*d'autoriser ou d'interdire la reproduction de ses oeuvres dès que créées, telle que définie à l'article L 122-3 du Code de la propriété intellectuelle (...) pour une mise à la disposition du public et celle qui serait nécessaire à la présentation publique de l'exposition*";

Attendu qu'il est acquis entre les parties que Monsieur BOUSSELAIRE a mis à la disposition de la société CORA cinq oeuvres dont il est l'auteur à savoir quatre sculptures monumentales et une oeuvre de moyen format pour l'inauguration de l'hypermarché CORA de Dreux et que ces cinq oeuvres ont été exposées dans la galerie marchande dépendant de cet hypermarché depuis le jour de l'inauguration qui a eu lieu le 25 septembre 2000 jusqu'au 4 décembre 2000, date à laquelle les oeuvres ont été restituées à l'artiste par transporteur aux frais de la société CORA ;

Attendu qu'il est établi que si Monsieur BOUSSELAIRE a organisé le 29 septembre 2000, avec les autres artistes participant à l'exposition, une rencontre avec la presse qui "*les fit bénéficier de reportages dans les radios locales et dans les journaux*", il s'est plaint par la suite et alors que ses oeuvres étaient toujours exposées, de ce que les "*conditions contractuelles*" de la présentation des oeuvres passé le jour de l'inauguration n'avaient pas été définies, indiquant dans son courrier du 28 novembre 2000 qu'il avait été entendu "*verbalement que notre présence au moment de l'inauguration était à considérer comme un échange pur et simple de bons procédés*";

Qu'il a présenté à la société CORA une facture datée du 1er décembre 2000 d'un montant de 2.247 euros avant d'annuler partiellement celle-ci en faisant état de l'intervention de la SAIF, seule gestionnaire de ses droits d'auteur ;

Que la SAIF a facturé le 6 avril 2001 à la société CQRA une somme de 7.497,88 F TTC soit 1.143,04 euros correspondant aux droits de représentation et de présentation publique des cinq oeuvres et d'un logo CORAART créé par Monsieur BOUSSELAIRE ;

Que cette facture n'a pas été réglée par la société CORA en dépit de la mise en demeure qui lui a été adressée le 28 juin 2001 ;

Attendu que la SAIF fait valoir que l'exposition publique des cinq oeuvres de Monsieur BOUSSELAIRE a eu lieu sans autorisation préalable et expresse et que le logotype CORAART créé par Monsieur BOUSSELAIRE a été exploité par la société CORA dans les mêmes conditions ;



Attendu que la société CORA réplique qu'elle n'a pas pris possession des statues de Monsieur BOUSSELAIRE par la force et la ruse ; que celui-ci était d'accord pour l'exposition de ses oeuvres dans la galerie marchande de l'hypermarché CORA à l'occasion de son inauguration et pour les semaines à venir sans détermination de durée ; que Monsieur BOUSSELAIRE a de sa propre initiative transformé l'espace utilisé pour l'exposition en un véritable "show room" intitulé "point de rencontre Artistes" et que les sculptures lui ont été immédiatement restituées dès qu'il l'a réclamé dans son courrier du 28 novembre 2000 ;

Qu'elle fait valoir par ailleurs qu'elle n'a jamais commandé le logotype CORAART à Monsieur BOUSSELAIRE et ne l'a jamais utilisé ; que bien au contraire Monsieur BOUSSELAIRE a détourné, sans son autorisation préalable et expresse, son propre logo CORA pour faire la promotion de son "point de rencontre Artistes" ;

Attendu que la société CORA se borne à verser au dossier du tribunal, en réponse au grief de contrefaçon allégué, outre l'attestation du directeur de l'hypermarché CORA de Dreux qui n'a trait qu'au logo CORAART, les factures et correspondances de Monsieur BOUSSELAIRE qui ne permettent pas d'établir l'autorisation prétendument donnée par l'artiste à l'exposition de ses oeuvres à titre gratuit passé le jour de l'inauguration du magasin ;

Que bien au contraire, Monsieur BOUSSELAIRE indique dans son courrier du 28 novembre 2000 que "*les conditions contractuelles de (la) présentation des oeuvres dans l'avenir*" devaient être "évoquées" à l'issue de la rencontre avec la presse du 29 septembre 2000, ce qui n'a pas été fait ;

Attendu qu'il n'est pas contesté que les sculptures en cause sont des oeuvres de l'esprit originales et que la SAIF, à laquelle l'auteur a fait apport de ses droits de représentation et de reproduction, a vocation à bénéficier à ce titre de la protection légale ;

Attendu que l'exposition au public d'une oeuvre constitue une communication au sens de l'article L 122-2 du Code de la propriété intellectuelle qui définit le droit de représentation ;

Que par application de l'article L 122-4 du Code de la propriété intellectuelle, toute représentation faite sans l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite ;

Qu'aux termes de l'article L 335-3 du même Code, toute représentation par quelque moyen que ce soit, d'une oeuvre de l'esprit en violation des droits d'auteur est une contrefaçon ;

 Page 5

Attendu que force est de constater que la société CORA ne rapporte pas la preuve dont elle a la charge d'une autorisation qui lui aurait été donnée, à titre gratuit, pour l'exposition des sculptures de Monsieur BOUSSELAIRE, passé le jour de l'inauguration de son magasin et pendant plus de deux mois ;

Que la contrefaçon est en conséquence constituée de ce chef ;

Attendu en revanche que la SAIF ne démontre pas, ainsi qu'elle en a la charge, que la reproduction et la représentation du logo CORAART sur les murs du local servant de lieu d'exposition aux sculptures de Monsieur BOUSSELAIRE, est imputable, non pas à l'artiste lui-même, mais à la société CORA ;

Qu'elle ne fait pas la preuve de ce que le logo CORAART a été, ainsi qu'elle le prétend, "*exploité jusqu'en mars 2001 comme enseigne du local dans lequel CORA organisait la présentation d'oeuvres artistiques*" ;

Que dès lors, le grief de contrefaçon n'est pas fondé de ce chef et sera rejeté.

Sur les mesures réparatrices

Attendu que les tarifs pratiqués par la SAIF et le montant des droits dont elle se prévaut ne sont nullement contestés ;

Que s'agissant de réparer le préjudice né d'une contrefaçon, en dehors de tout cadre contractuel, la SAIF ne saurait toutefois multiplier artificiellement ses chefs de demandes en réclamant également le paiement de sa facture avec intérêts légaux à compter de la mise en demeure faisant suite au non paiement ;

Qu'au vu des éléments de la cause, le dommage subi du fait de la représentation illicite des cinq oeuvres de Monsieur BOUSSELAIRE sera suffisamment réparé par l'allocation d'une somme de 1.000 euros à titre de dommages et intérêts avec intérêts au taux légal à compter du prononcé du présent jugement par application de l'article 1153-1 du Code civil ;

Attendu qu'il n'est pas plus contesté que la société CORA a porté atteinte par ses agissements à l'intérêt collectif des différentes professions représentées au sein de la SAIF ;

Qu'il sera alloué à celle-ci la somme de 1 euro en réparation du préjudice né de l'atteinte à cet intérêt collectif ;

Que la publication du jugement sera autorisée dans les termes du dispositif à titre de dommages et intérêts complémentaires ;

 Page 6

Attendu qu'aucune cession des droits de reproduction et de représentation du logo CORAART créé par Monsieur BOUSSELAIRE n'étant intervenue au profit de la société CORA, rien ne s'oppose à ce qu'il soit fait droit, en tant que de besoin et dans les termes du dispositif, à la mesure d'interdiction sollicitée.

Sur la demande reconventionnelle de la société CORA

Attendu que le bien fondé partiel de la demande principale justifie le rejet de la demande en dommages et intérêts pour procédure abusive à l'encontre de la SAIF ;

Que la société CORA sera déboutée de sa demande de ce chef.

Sur la demande en garantie et l'action en contrefaçon de marque

Attendu que la société CORA qui a commis des actes de représentation illicites ne saurait se voir garantir des conséquences de sa propre faute par l'artiste dont elle a contrefait les oeuvres au seul motif que celui-ci ne lui a pas indiqué avoir fait apport de ses droits à une société de gestion collective ;

Qu'elle sera déboutée de sa demande en garantie à l'encontre de Monsieur BOUSSELAIRE ;

Attendu par ailleurs que la société CORA n'est pas fondée en son action en contrefaçon de marque à l'encontre de Monsieur BOUSSELAIRE sur le fondement de l'article L 713-3 b) qu'elle invoque ;

Qu'en effet, si la société CORA justifie être titulaire d'une marque semi figurative CORA n° 94.531470 du 2 août 1994, seule marque dont elle produit la copie du certificat d'enregistrement, elle argue de la seule imitation du signe constituant sa marque par le logo CORAART figurant sur l'invitation de Monsieur BOUSSELAIRE pour l'inauguration de son "point rencontre Artistes" ;

Que la société CORA n'indique cependant pas lesquels des produits ou services visés à l'enregistrement de sa marque seraient identiques ou similaires à l'exploitation reprochée et entend s'affranchir totalement tant du principe de la spécialité des marques présidant à l'action en contrefaçon de la démonstration nécessaire d'un risque de confusion ;

Qu'elle sera en conséquence déboutée de ses demandes au titre de la contrefaçon de marque.



Sur la demande reconventionnelle de Monsieur BOUSSELAIRE

Attendu que Monsieur BOUSSELAIRE ne justifie pas de l'intention de nuire qu'il allègue ni plus généralement des faits qui traduiraient l'abus par la société CORA de son droit d'agir en justice ;

Que Monsieur BOUSSELAIRE sera débouté de sa demande en dommages et intérêts à l'encontre de la société CORA.

Sur l'exécution provisoire, les dépens et l'article 700 du N.C.P.C.

Attendu que l'exécution provisoire, compatible avec la nature de l'affaire, s'avère nécessaire et sera ordonnée ;

Attendu que la société CORA, succombant et condamnée aux dépens, verra sa demande au titre de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile rejetée ;

Que l'équité conduit en revanche, d'une part, à allouer à la SAIF la somme de 2.800 euros pour la participation aux frais non taxables qu'elle a exposés dans ce procès, d'autre part, à rejeter la demande faite au même titre par Monsieur BOUSSELAIRE.

PAR CES MOTIFS

Le tribunal, statuant publiquement, contradictoirement et en premier ressort,

Dit qu'en exposant au public pendant plus de deux mois, sans autorisation préalable, cinq sculptures de Monsieur BOUSSELAIRE, la société CORA a commis des actes de contrefaçon desdites oeuvres au sens des articles L 122-4 et L 335-3 du Code de la propriété intellectuelle ;

En conséquence,

Condamne la société CORA à payer à la Société des Auteurs des Arts visuels et de l'Image Fixe, ci-après SAIF la somme de 1.000 (MILLE) euros à titre de dommages et intérêts en réparation du préjudice individuel né de la contrefaçon, celle de UN euro à titre de dommages et intérêts en réparation du préjudice résultant de l'atteinte à l'intérêt collectif de la profession et celle de 2.800 (DEUX MILLE HUIT CENTS) euros en application de l'article 700 du nouveau Code de procédure civile ;

Autorise la SAIF à faire publier le dispositif du présent jugement par extraits ou en entier, dans un journal ou revue de son choix, aux frais de la société CORA, le coût total de cette insertion ne pouvant excéder à sa charge la somme globale hors taxes de 3.000 (TROIS MILLE) euros ;

AUDIENCE DU 14 MAI 2003
IERE CHAMBRE - 1ERE SECTION
MINUTE N° 1

Interdit en tant que de besoin à la société CORA d'exploiter le logotype CORAART dont Monsieur BOUSSELAIRE est l'auteur sous astreinte de 500 (CINQ CENTS) euros par infraction constatée à compter de la signification du présent jugement ;

Déboute la SAIF du surplus de ses demandes ;

Déboute la société CORA de l'intégralité de ses demandes ;

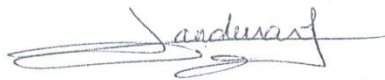
Déboute Monsieur BOUSSELAIRE de l'intégralité de ses demandes ;

Ordonne l'exécution provisoire du présent jugement ;

Condamne la société CORA aux dépens et admet Me Gilles VERCKEN, avocat, au bénéfice de l'article 699 du nouveau Code de procédure civile.

Fait et jugé à Paris le 14 Mai 2003

Le Greffier



Le Président



ANNEXE N° 7

-
Arrêt

Cour d'appel de Bourges, Chambre civile
28 juin 2007, M. Alain Bresson et SAIF c./ Le Centre National d'Initiation de
Formation et de Perfectionnement de la Poterie et du Grès (CNIFOP)
n° 06/01684

A.M./G.P.

EXTRAIT DES MINUTES DU SECRETARIAT-GREFFE
DE LA COUR D'APPEL DE BOURGES

COUR D'APPEL DE BOURGES

CHAMBRE CIVILE

ARRÊT DU 28 JUIN 2007

N° 488 - 10 Pages

Numéro d'Inscription au Répertoire Général : 06/01684

Décision déferée à la Cour :

Jugement du Tribunal de Grande Instance de NEVERS en date du 21
Septembre 2006

PARTIES EN CAUSE :

I - M. Alain BRESSON

né le 11 Juin 1948 à CASABLANCA (MAROC)
3 Grande Rue
89740 GLAND

- SOCIÉTÉ DES AUTEURS DES ARTS VISUELS ET DE
L'IMAGE FIXE (S.A.I.F.), agissant poursuites et diligences de son
Gérant, domicilié en cette qualité au siège social
3 rue Cassini
75014 PARIS

COPIE + GROSSE

Me Hervé RAHON
Me Jean-Charles LE ROY DES BARRES

représentés par Me Hervé RAHON, avoué à la Cour
assistés de Me Olivier YACOUB, avocat au barreau de BOBIGNY

APPELANTS suivant déclaration du 15/11/2006

LE : 28 JUIN 2007

28 JUIN 2007
N° 488 / 2

II - LE CENTRE NATIONAL D'INITIATION DE
FORMATION ET DE PERFECTIONNEMENT DE LA POTERIE
ET DU GRES (C.N.I.F.O.P.), agissant poursuites et diligences de
son Président, domicilié en cette qualité au siège social
Route de Saint Sauveur
58310 ST AMAND EN PUISAYE

représenté par Me Jean-Charles LE ROY DES BARRES, avoué à
la Cour
assisté de Me Cécile JOUSSELIN, avocat au barreau de PARIS

INTIMÉ

COMPOSITION DE LA COUR :

L'affaire a été débattue le 22 Mai 2007 en audience publique, la Cour étant composée de :

M. PUECHMAILLE	Président de Chambre, entendu en son rapport
Mme LADANT	Conseiller
Mme LE MEUNIER-POELS	Conseiller

GREFFIER LORS DES DÉBATS : Mme MINOIS

ARRÊT : CONTRADICTOIRE

prononcé publiquement par mise à disposition de l'arrêt au Greffe de la Cour, les parties en ayant été préalablement avisées dans les conditions prévues au deuxième alinéa de l'article 450 du Nouveau Code de Procédure Civile.

Vu le jugement dont appel rendu entre les parties le 21 septembre 2006 par le Tribunal de Grande Instance de NEVERS ;

Vu les dernières conclusions signifiées le 14 février 2007 par les appelants, M. Alain BRESSON et la S.A.I.F. (SOCIÉTÉ DES AUTEURS DES ARTS VISUELS ET DE L'IMAGE FIXE) tendant à voir par réformation dudit jugement :

- dire et juger que le CNIFOP a porté atteinte au droit moral que M. Alain BRESSON possède sur les sculptures dont il a la garde et a commis des actes de contrefaçon desdites oeuvres ;
- ordonner au CNIFOP de restituer à M. BRESSON ses sculptures et à l'indemniser des débours y afférents à hauteur de 2 883,18 € ;
- condamner le CNIFOP à verser à M. BRESSON 18 292 € en réparation de l'atteinte irréversible à son droit moral ;
- condamner le CNIFOP à verser à M. BRESSON 2 000 € à titre de dommages et intérêts pour la contrefaçon de ses sculptures en violation de son droit moral ;
- condamner le CNIFOP à verser à la S.A.I.F. la somme de 5 587,92 € à titre de redevances de droit d'auteur avec intérêts au taux légal à compter du 23 septembre 2005 ;
- condamner le CNIFOP à verser à la S.A.I.F. la somme de 2 000 € à titre de dommages et intérêts pour contrefaçon en violation de ses droits d'auteur ;
- condamner le CNIFOP à verser à la S.A.I.F. la somme de 2 000 € à titre de dommages et intérêts pour résistance abusive et vexatoire ainsi qu'en réparation du préjudice qu'il a causé par ses agissements à l'intérêt collectif des différentes professions représentées par la S.A.I.F. ;
- condamner le CNIFOP à verser à M. BRESSON et à la S.A.I.F. la somme de 2 000 € à chacun en application de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile ;
- - condamner le CNIFOP aux entiers dépens de première instance et d'appel dont ces derniers seront recouvrés par Me RAHON, Avoué, en application de l'article 699 du Nouveau Code de Procédure Civile ;

Vu les dernières conclusions signifiées le 30 avril 2007 par le CNIFOP (CENTRE NATIONAL DE FORMATION ET DE PERFECTIONNEMENT DE LA POTERIE ET DU GRÉS), tendant à voir :

- confirmer le jugement du Tribunal de Grande Instance de NEVERS du 21 septembre 2006 ;

- dire et juger que le CNIFOP n'a violé ni le droit moral ni le droit patrimonial que M. BRESSON détient sur son oeuvre "Les Marcheuses" installée par ses soins dans le jardin du CNIFOP ;

- en conséquence :

. Rejeter les demandes de M. BRESSON et de la S.A.I.F. ;

. Condamner in solidum M. BRESSON et la S.A.I.F. au versement d'une somme de 2 000 € sur le fondement de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile ;

. Condamner in solidum M. BRESSON et la S.A.I.F. aux entiers dépens de première instance et d'appel et allouer à Me LEROY DES BARRES, Avoué, le bénéfice des dispositions de l'article 699 du Nouveau Code de Procédure Civile ;

Vu l'ordonnance de clôture en date du 16 mai 2007 ;

SUR QUOI, LA COUR :

Attendu que pour un plus ample exposé des faits, de la procédure ainsi que des prétentions et moyens des parties, la Cour se réfère aux énonciations de la décision entreprise et aux conclusions déposées ;

Qu'il suffit de rappeler que le CNIFOP, situé à SAINT AMAND EN PUISAYE, est un centre de formation qui reçoit aussi bien les amateurs que les artisans, les salariés d'entreprise, les artistes, ainsi que les chercheurs céramistes résidents en séjours prolongés afin d'apprendre ou de se perfectionner ;

Que M. Alain BRESSON, sculpteur de profession, a participé à un stage rencontre entre sculpteurs et céramistes durant l'été 1992, au cours duquel il a réalisé 12 sculptures monumentales en argile de 2,10 m de haut chacune intitulées "Les Marcheuses" destinées à être placées en permanence à l'entrée des locaux du CNIFOP ;

Que cette installation n'a pas été contractualisée, ce qui est devenue une source de conflits lorsque M. BRESSON a appris incidemment dans le courant de l'année 2001 que son oeuvre avait été endommagée, et qu'il n'a pu réussir à obtenir du CNIFOP la remise en état de ses sculptures ;

Qu'estimant que le CNIFOP se livrait à une violation manifeste des droits de l'artiste, méconnaissant en particulier ses droits d'auteur tant patrimoniaux que moraux, M. BRESSON et la S.A.I.F., à laquelle il avait adhéré en 2004, ont fait assigner à jour fixe le CNIFOP par acte du 20 avril 2006 devant le Tribunal de Grande Instance de NEVERS ;

Que c'est dans ces conditions qu'a été rendu le jugement dont appel qui a débouté les demandeurs de l'intégralité de leurs prétentions ;

- Sur le droit moral de l'artiste :

Attendu que tout artiste a droit au respect de son oeuvre, par application des dispositions des articles L 111-1 et L 121-1 du Code de la propriété intellectuelle ;

Qu'il en résulte qu'aucune atteinte ne peut être portée à l'oeuvre, notamment à sa forme ;

Qu'il est reproché au CNIFOP d'avoir violé le droit au respect de l'oeuvre dont se prévaut M. BRESSON sur le fondement des dispositions précitées ; qu'il allègue ainsi que le CNIFOP aurait manqué à son obligation de conservation des oeuvres, qu'il ne l'aurait pas informé des détériorations subies par ses sculptures, et qu'il n'aurait pris aucune précaution pour réparer et restaurer lesdites oeuvres ;

Qu'il est constant que les dommages causés à celles-ci avaient deux origines : un acte de vandalisme commis en 2001 par des inconnus ; l'effet des intempéries, en particulier le gel, qui délite la matière composant les sculptures ;

Or attendu que contrairement à ce qu'affirment les appelants, le CNIFOP n'est nullement resté indifférent aux sollicitations de M. BRESSON qu'il a régulièrement tenu informé de ces détériorations, sollicitant en particulier des directives pour la restauration de ses oeuvres ;

Qu'il ne pouvait en effet de sa propre initiative entreprendre des travaux sans risquer d'altérer la nature et le caractères de ces oeuvres, et porter ainsi atteinte au droit moral de leur auteur ;

Attendu qu'il est établi d'autre part que le CNIFOP a rendu compte, par un courrier du 11 juin 2003, à l'autorité préfectorale de la NIEVRE, de ce que les sculptures pouvaient occasionner un accident aux personnes en cas d'effondrement ; que par un courrier du 30 juin 2003, la sous-préfecture de COSNE SUR LOIRE a invité le CNIFOP à sécuriser le périmètre afin d'éviter tout accident, ce que le Centre a immédiatement fait ; que plusieurs attestations de stagiaires établissent également que pour éviter toute atteinte à l'intégrité physique de ceux-ci, certaines statues ont été déplacées à titre conservatoire ;

Que le premier juge a pu dans ces conditions justement énoncer que les dégradations subies par les sculptures de M. BRESSON ne constituaient aucunement une atteinte au droit moral de l'artiste ;

Attendu qu'il est reproché par ailleurs au CNIFOP d'avoir laissé photographier lesdites sculptures et d'avoir laissé paraître ces photos dans le journal "L'été dans l'YONNE" en 2002, sans que soit mentionné le nom de l'artiste ;

Mais attendu que compte-tenu de l'implantation en extérieur des sculptures, susceptibles ainsi d'être photographiées par toute personne venant à passer à proximité sans avoir à solliciter une quelconque autorisation à cet effet, le CNIFOP ne saurait être tenu pour responsable de l'oubli du journaliste à l'origine de l'article qui n'a pas mentionné le nom de l'auteur dans la légende de la photo où apparaissent les sculptures de M. BRESSON ;

Que de surcroît, l'article en question ne concerne pas le seul CNIFOP mais évoque la tradition potière de SAINT AMAND EN PUISAYE, de sorte que la photographie incriminée n'est qu'incidente, sa parution n'ayant en tout état de cause donné lieu à aucune sollicitation du CNIFOP pour obtenir son accord ;

Que M. BRESSON, titulaire de ses droits d'auteur, avait au demeurant la possibilité de contacter le journal à la suite de la publication et de demander que son nom soit précisé dans un numéro suivant ;

Que dès lors, c'est encore à bon droit que le premier juge a estimé qu'il ne pouvait être reproché aucune atteinte au droit moral de M. BRESSON du fait de cette parution ;

Que le jugement entrepris qui l'a débouté des prétentions émises à ce titre, doit être confirmé ;

- Sur le droit patrimonial de l'artiste :

Attendu que l'artiste bénéficie d'un droit patrimonial qui peut être exploité au moyen de la représentation de l'oeuvre ; que cette représentation peut notamment être réalisée par sa présentation publique ;

Attendu que la S.A.I.F. sollicite le paiement des droits d'auteur de M. BRESSON, en ce que l'installation des sculptures constituerait une exposition non commerciale à entrée gratuite ; quelle argue, en se fondant sur l'article L 122-2 du Code de la propriété intellectuelle, que toute exposition doit être réalisée après autorisation au titre du droit de la représentation de l'auteur et être rémunérée en contrepartie ;

Or attendu tout d'abord, que la présentation publique de l'oeuvre de M. BRESSON a eu lieu avec l'accord de celui-ci, ainsi que cela ressort clairement du compte-rendu du conseil d'administration du CNIFOP en date du 26 octobre 1992 ; que le procès-verbal rédigé à cette occasion précise en effet expressément, en évoquant les différents artistes présents au stage de l'été 1992, parmi lesquels M. Alain BRESSON, et qui ont laissé leurs oeuvres sur place : "les oeuvres leur appartiennent mais ils ont décidé d'en laisser l'usage au Centre à charge pour nous de publier et promouvoir leur travail" ;

Que depuis que les sculptures ont été installées en 1992, M. BRESSON n'a jamais manifesté son opposition à cette présentation publique de son oeuvre ;

Attendu d'autre part, que l'installation de ses sculptures ne constitue pas une exposition à proprement parler, celles-ci n'étant en effet incorporées à l'ensemble que constitue le CNIFOP qu'à titre d'ornement décoratif et d'illustration du travail de l'argile, objet de l'enseignement du Centre ;

Qu'à aucun moment ces sculptures n'ont d'ailleurs été utilisées pour la promotion du CNIFOP, pas même dans l'article de presse incriminé, qui ne faisait, comme précédemment rappelé, qu'évoquer la tradition potière de SAINT AMAND EN PUISAYE, la photographie des sculptures n'y figurant qu'à titre d'illustration ;

Que c'est donc vainement qu'il est sollicité le paiement de droits du chef de l'exploitation commerciale des oeuvres de M. BRESSON et de leur contrefaçon en violation de ses droits d'auteur ;

Que le jugement entrepris qui a rejeté les demandes présentées sur ce fondement doit être confirmé ;

- Sur la demande en restitution des sculptures :

Attendu que le CNIFOP ne détenant les oeuvres qu'à titre précaire et ne paraissant pas s'opposer à leur revendication par M. BRESSON, c'est à bon droit qu'il a été ordonné au Centre de les restituer à ce dernier ;

Que rien ne justifie en revanche, comme l'a fait le premier juge, de partager les frais de déménagement entre les parties, lesquels seront entièrement pris en charge par le CNIFOP, la réformation du jugement n'intervenant que sur ce seul point ;

- Sur l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile :

Attendu que l'équité ne commandant pas de faire bénéficier l'intimé des dispositions de l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile, sa demande d'une somme de 2 000 € en cause d'appel à ce titre sera rejetée ;

Attendu que les appelants qui succombent en toutes leurs prétentions à l'exception de ce qui concerne le coût du déménagement des sculptures, auront la charge des entiers dépens de l'instance ;

PAR CES MOTIFS

La Cour statuant publiquement, contradictoirement et après en avoir délibéré, conformément à la loi.

Confirme en toutes ses dispositions le jugement entrepris, sauf à dire que le coût des opérations de déménagement des sculptures sera entièrement pris en charge par le CNIFOP ;

Déboute les parties du surplus de leurs prétentions ;

28 JUIN 2007
N° 488 / 10

Rejette la demande du CNIFOP fondée sur l'article 700 du Nouveau Code de Procédure Civile ;

Condamne solidairement M. Alain BRESSON et la S.A.I.F. aux entiers dépens d'appel ;

Accorde à Me LE ROY DES BARRES, Avoué, le droit prévu à l'article 699 du Nouveau Code de Procédure Civile.

L'arrêt a été signé par M. PUECHMAILLE, Président de Chambre et par Mme MINOIS, Greffier, auquel la minute de la décision a été remise par le magistrat signataire.

LE GREFFIER,

A. MINOIS.

LE PRÉSIDENT,

G. PUECHMAILLE.

POUR EXPÉDITION
COLLATIONNÉE
ET CERTIFIÉE CONFORME
LE GREFFIER EN CHÈFE



BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES, MONOGRAPHIES, THÈSES

ACCARIAS C.

Précis de droit romain – Seconde partie : des choses, A. Cotillon et fils, 1874, 1335 p.

ACOLLAS E.

La propriété littéraire et artistique, 2^{ème} éd., Charles Delagrave, Paris, 1888, 108 p.

ALLART A.

Traité théorique et pratique de la contrefaçon, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1908, 340 p.

ALLEAUME C.

Propriété intellectuelle – Cours et travaux dirigés, Montchrestien, Paris, 2010, 370 p.

ANCILLON DE JOUY G.

De la propriété littéraire et artistique en droit romain – De la propriété artistique en droit français, Thèse Nancy, 1880, 319 p.

ANDRIAMTSIMBAZOVINA J., GAUDIN H., MARGUENAUD J.-P., RIALS S. et SUDRE F.

Dictionnaire des Droits de l'Homme, PUF, Paris, 2008, 1074 p.

ANDRÉ M.

Cours alphabétique et méthodique de droit canon, mis en rapport avec le droit civil ecclésiastique ancien et moderne, T. II, J. P. Migne, Paris, 1862, 1320 p.

ASSELINÉAU A.

Étude sur la condition des gens de lettres et des artistes à Rome, Léon Chailley, Paris, 1896, 192 p.

ATIAS C.

Épistémologie juridique, Dalloz, 1^{ère} éd., Paris, 2002, 224 p.

Droit civil – Les biens, 10^{ème} éd., Litec, Paris, 2009, 400 p.

AUBRY C. et RAU C.

Cours de droit civil français, T I., 2^{ème} éd., Meline, cans et comp., Bruxelles, 1850, 491 p.

Droit civil français, T. II, 7^{ème} éd., par Paul ESMEIN, Librairies techniques, Paris, 1961, 737 p.

AUDIER J.

Les droits patrimoniaux à caractère personnel, LGDJ, Paris, 1979, 418 p.

AUSSY C.

Du droit moral de l'auteur sur les œuvres de littérature et d'art, Imprimerie, J. Pigelet, Auxerre, 1911, 164 p.

BAILLIERE P.-G.-E.

Du domaine public de l'Etat à Rome et dans l'ancien droit français – Des biens qui composent le domaine public de l'Etat, de la délimitation, du conflit entre les juridictions civile et administrative, Thèse, Paris, 1882, 196 p.

BALLET A.

Le droit d'auteur sur les œuvres de peinture et de sculpture, V. Giard et E. Brière, Paris, 1910, 121 p.

BARRELET D. et EGLOFF W.

Le nouveau droit d'auteur – Commentaire de la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins, Ed. Staempfli + Cie SA, Berne, 1994, 313 p.

BATBIE A. P.

Traité théorique et pratique de droit public et administratif, T. I, Cotillon – Librairie du Conseil d'Etat, Paris, 1862, 496 p.

BAUDEL J.-M.

La législation des États-Unis sur le droit d'auteur, Éditions Frison-Roche, Paris, 1990, 333 p.

BEAUCHET L.

Histoire du droit privé de la République Athénienne – Livre II : Le droit de propriété, Marescq Ainé, Paris, 1897, 748 p.

BENOIDT M. et DESCAMPS L.

Commentaire législatif de la loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur, E. Ramlot, Bruxelles, 1886, 429 p.

BENSAMOUN A.

Essai sur le dialogue entre le législateur et le juge en droit d'auteur, PUAM, Aix-en-Provence, 2008, 668 p.

BERENBOOM A.

Le droit d'auteur, Maison Ferdinand Larcier, Bruxelles, 1984, 293 p.

Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, 3^{ème} éd., Larcier, Bruxelles, 2005, 512 p.

BERGÉ J.-S.

La protection internationale et communautaire du droit d'auteur : essai d'une analyse conflictuelle, LGDJ, Paris, 1996, 462 p.

JCL Propriété littéraire et artistique - Nature du droit d'auteur – Objet matériel, Fasc. n° 1130, 20 février 2001

BERGEL J.-L., BRUSCHI M. et CIMAMONTI S.

Traité de droit civil – Les biens, 2^{ème} éd., LGDJ, Paris, 2010, 777 p.

BERGER V.

Jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme, 11^{ème} éd., Sirey, Paris, 2009, 880 p.

BERLIOZ P.

La notion de bien, LGDJ, Paris, 2007, 596 p.

BERNAULT C. et CLAVIER J.-P.

Dictionnaire de droit de la propriété intellectuelle, Ellipses, Paris, 2008, 430 p.

BERTRAND A.

Le droit d'auteur et les droits voisin,

1^{ère} éd., Masson, Paris, 1991, 796 p.

2^{ème} éd., Dalloz, Paris, 1999, 951 p.

3^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2010, 978 p.

BIGEON A.

La photographie et le droit, Charles Mendel, Paris, 1893, 305 p.

BINCTIN N.

Le capital intellectuel, Litec, Paris, 2007, 764 p.

Droit de la propriété intellectuelle, LGDJ, Paris, 2010, 790 p.

BLANC E.

Traité de la contrefaçon en tous genres et de sa poursuite en justice, 4^{ème} éd., Henri Plon, Paris, 1855, 820 p.

BLONDEL P.

La transmission à cause de mort des droits extra-patrimoniaux et des droits patrimoniaux à caractère personnel, LGDJ, Paris, 1969, 194 p.

BOILEAU E.

Réglemens sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII^{ème} siècle, Imprimerie de Crapelet, Paris, 1837, 474 p.

BOILEAU J. M.

Commentaire sur le Code Civil, T. I, 4^{ème} éd. (revue et augmentée par F. F. PONCELET), Joubert, Paris, 1839, 519 p.

BONNEFOUS E., RICHER L. et PEUCHOT E. (dir.)

Droit au Musée, Droit des Musées, Dalloz, 1994, Paris, 154 p.

BONNEFOY G.

La nouvelle législation sur la propriété littéraire et artistique, Montchrestien, Paris, 1959, 300 p.

BOUDREAU M.

Les rapports entre religion et droit : l'exemple du droit d'auteur français et des copyright anglo-américains, Thèse Montpellier I, 2000, 334 p.

BREDIF E.

Étude théorique et pratique sur la protection des œuvres graphiques et plastiques, Arthur Rousseau – Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1894, 133 p.

BREUKER L.

Les rapports de l'œuvre et de son support en droit d'auteur, Thèse Montpellier I, 2002, 381 p.

BREULIER A.

Du droit de perpétuité de la propriété intellectuelle – Théorie de la propriété des écrivains, des artistes, des inventeurs et des fabricants, A. Durand, Paris, 1855, 140 p.

BRICON E.

De la condition des auteurs en Grèce et à Rome – Des droits d'auteur dans les rapports internationaux, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1888, 196 p.

BRUGUIÈRE J.-M.

L'exploitation de l'image des biens, Victoires Éditions, Paris, 2005, 205 p.

Droit des propriétés intellectuelles, 2^{ème} éd., Ellipses, Paris, 2011, 180 p.

BRUGUIÈRE J.-M. (dir.)

Droit d'auteur et culture, Dalloz, Paris, 2007, 146 p.

BRUGUIÈRE J.-M., MALLET-POUJOL N. et ROBIN A. (dir.)

Propriété intellectuelle et droit commun, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2007, 400 p.

BRUN P.

Les droits d'auteur sous les différents régimes matrimoniaux et la loi du 13 juillet 1907,
Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1911, 607 p.

BRY G.

La propriété industrielle, littéraire et artistique, 3^{ème} éd., Recueil Sirey, Paris, 1914, 822 p.

CABRILLAC R., FRISON-ROCHE M.-A. et REVET T.

Libertés et droits fondamentaux, 15^{ème} éd., Dalloz, Paris, 877 p.

CAILLEMER E.

Études sur les antiquités juridiques d'Athènes – La propriété littéraire à Athènes, A. Durand,
Paris, 1868, 28 p.

CALMELS E.

De la propriété et de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence, Cosse, Paris, 1856, 865 p.

CAPPELLEMANS V.

De la propriété littéraire et artistique en Belgique et en France, Jules Renouard et Cie, Paris,
1854, 375 p.

CARBONNIER J.

Droit civil – Les biens - Les obligations, PUF, Coll. Quadrige, Paris, 2004, pp. 1513-2574

CARON C.

Abus de droit et droit d'auteur, Litec, Paris 1998, 341 p.

Droit d'auteur et droits voisins, Litec, Paris

1^{ère} éd., 2006, 508 p.

2^{ème} éd., 2009, 564 p.

CHAMBAUD V.

Contrats du monde de l'art – [2] Photographes, 2^{ème} éd., Ars Vivens, Paris, 2010, 223 p.

CHERPILLOD I.

L'objet du droit d'auteur, Publications Cedidac, Lausanne, 1985, 197 p.

Le droit d'auteur en Suisse – Précis et guide pratique, Cedidac, Lausanne, 1986, 145 p.

CLEMENT P.

Étude sur les droits des auteurs précédée d'une dissertation sur la propriété littéraire chez les Grecs et chez les Romains, Thèse Grenoble, 1867, 152 p.

COLLIN M. J.

Le droit des auteurs et artistes en droit romain, en droit français et en droit international, Thèse Rennes, 1894, 277 p.

COLOMBET C.

Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Dalloz, Paris

1^{ère} éd., 1976, 360 p.

2^{ème} éd., 1980, 408 p.

3^{ème} éd., 1986, 456 p.

4^{ème} éd., 1988, 564 p.

5^{ème} éd., 1990, 567 p.

6^{ème} éd., 1992, 417 p.

7^{ème} éd., 1994, 462 p.

8^{ème} éd., 1997, 472 p.

9^{ème} éd., 1999, 520 p.

COMTE J.-E.

La protection des œuvres graphiques et plastiques dans l'art et l'industrie, Thèse Paris, 1947, 155 p.

COPPER-ROYER E.

L'art et la loi – Traité des questions juridiques se référant aux artistes et aux amateurs, éditeurs et marchands d'œuvres d'art, Achille Heymann, Paris, 1903, 610 p.

CORNU G.

Vocabulaire juridique, Association Henri Capitant, PUF, Paris, 2007, 986 p.

Droit civil – Les biens, 13^{ème} éd., Montchrestien, Paris, 2007, 377 p.

CORNU M.

Le droit culturel des biens – l'intérêt culturel juridiquement protégé, Bruylant, Bruxelles, 1996, 624 p.

CORNU M. et MALLET-POUJOL N.

Droit, œuvres d'art et musées, CNRS éditions, Paris

1^{ère} éd., 2001, 406 p.

2^{ème} éd., 2006, 608 p.

COUHIN C.

La propriété industrielle, artistique et littéraire, T. I, Librairie de la Société du recueil des lois et arrêts, Paris, 1894, 579 p.

La propriété industrielle, artistique et littéraire, T. II, Librairie de la Société du recueil des lois et arrêts, Paris, 1898, 663 p.

CUQ E.

Manuel des institutions juridiques des romains, 2^{ème} éd., LGDJ, Paris, 1928, 956 p.

DABIN J.

Le droit subjectif, Dalloz, Paris, 1952, 311 p.

DAGOGNET F.

Philosophie de la propriété – L'avoir, PUF, coll. Questions, Paris, 1992, 233 p.

DARRAS A.

Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1887, 688 p.

DE BORCHGRAVE J.

Évolution historique du droit d'auteur, Veuve Larcier, Bruxelles, 1916, 165 p.

DE GORGUETTE D'ARGOEUVES S.

Du droit moral de l'auteur sur son œuvre artistique ou littéraire, Thèse Lille, 1924, 166 p.

DE VISSCHER F. et MICHAUX B.

Précis du droit d'auteur et des droits voisins, Bruylant, Bruxelles, 2000, 1104 p.

DELALAIN P. et LYON-CAEN C.

Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique, T. I, F. Pichon, Paris, 1889, 567 p.

DEMANGE R.

La propriété artistique dans les arts du dessin, Imprimerie Kreis, Nancy, 1898, 191 p.

DEMANGEAT C.

Cours élémentaire de droit romain, T. I, 2^{ème} éd., Marescq Ainé, Paris, 1866, 803 p.

DEMOGUE R.

Les notions fondamentales du droit privé – Essai critique, La mémoire du droit, Paris, 2001 (réédition de 1911), 681 p.

DEMOLOMBE C.

Cours de Code Napoléon – Tome IX - Traité de la distinction des biens – Tome I, Durand et Pedone Lauriel, Paris, 1875, 654 p.

DESBOIS H.

Le droit d'auteur – Droit français, Convention de Berne révisée, Dalloz, Paris, 1950, 792 p.

La propriété littéraire et artistique, Armand Colin, Paris, 1953, 220 p.

Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle, Les cours de droit, Paris

Licence 3^{ème} année, 1954-1955, 496 p.

Licence 3^{ème} année, 1956-1957, 452 p.

Licence 4^{ème} année, 1960-1962, 534 p.

Licence 4^{ème} année, 1969-1970, 610 p.

Licence 4^{ème} année, 1960-1962, 534 p.

Le droit d'auteur en France, Dalloz, Paris

2^{ème} éd., 1966, 978 p.

3^{ème} éd., 1978, 1003 p.

DESCHAMPS E.

Des cessions en matière de propriété industrielle, littéraire et artistique en droit français, Thèse, Paris, 1882, 118 p.

DESSEMONTET F.

Le droit d'auteur, Cedidac, Lausanne, 1999, 1067 p.

Intellectual Property Law in Switzerland, Kluwer Law International, Stämpfli, 2000, 208 p.

DESTRAIS C.

De la propriété et des servitudes en droit romain, Berger-Levrault et Cie, Paris, 1885, 502 p.

DESURMONT T.

L'incidence des droits d'auteur sur la propriété corporelle des œuvres d'art en droit interne français, Thèse Paris II, 1972, 495 p.

DEVILLEZ H.

L'œuvre cinématographique et la propriété artistique, PUF, Paris, 1928, 207 p.

DIEBOLD-ROSSONI V.

La neutralité du support en propriété littéraire et artistique, Thèse Strasbourg III, 2008, 401 p.

DIETZ A.

Le droit d'auteur dans la Communauté Européenne – Analyse comparative des législations nationales relatives au droit d'auteur face aux dispositions du Traité instituant la Communauté Économique Européenne, Collection Études, Série Secteur Culturel, n°2, 1976, 241 p.

DOCK M.-C.

Contribution historique à l'étude des droits d'auteur, LGDJ, Paris, 1962, 219 p.

DOMAT J.

Le droit public, suite des lois civiles dans leur ordre naturel, Livre I, in REMY J., *Œuvres complètes de J. Domat*, T. III, Alex-Gobelet, Paris, 1835, 587 p.

DOURNES M.

L'image et le droit – créer / protéger / reproduire / diffuser, Eyrolles, Paris, 2010, 221 p.

DREYFUS-GONZALEZ E.

Étude sur la condition juridique des artistes peintres en droit romain, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1903, 197 p.

DU CAURROY A.-M. (traduction et explications)

Institutes de Justinien, T. I, 7^{ème} éd., G. Thorel, Paris, 1846, 576 p.

Institutes de Justinien, T. I, 8^{ème} éd., G. Thorel, Paris, 1851, 579 p.

DUCHEMIN J.-L.

Le droit de suite des artistes, Éditions Ramgal, Thuillies (Belgique), 1948, 324 p.

DUMAS R.

La propriété littéraire et artistique, PUF, Paris, 1987, 446 p.

DURAND DE MAILLANE P. T.

Dictionnaire de droit canonique et de pratique bénéficiaire, conféré avec les maximes et la jurisprudence de France, T. II, J.-B. Bauche, Paris, 1761, 893 p.

EDELMAN B.

Droits d'auteur et droits voisins – Commentaire de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, Jurisprudence Générale Dalloz, Paris, 1987, 154 p.

Juris-Classeur Propriété littéraire et artistique - Nature du droit d'auteur – Principes généraux, Fasc. N° 1112, 29 novembre 2000

Le sacre de l'auteur, Éditions du Seuil, Paris, 2004, 382 p.

La propriété littéraire et artistique, 4^{ème} éd., PUF, Que sais-je ?, Paris, 2008, 127 p.

EDELMAN B. et HEINICH N.

L'art en conflits – L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie, La Découverte, Paris, 2002, 276 p.

EL-TANAMLI A.-M.

Du droit moral de l'auteur sur son œuvre littéraire ou artistique – Étude critique des droits positifs français et égyptiens comparés – Vers une réforme législative, A. Pédone, Paris, 1943, 398 p.

ESCARRA J., RAULT J. et HEPP F.

La doctrine française du droit d'auteur, Grasset, Paris, 1937, 229 p.

FAVOREU L. et ali.

Droit des libertés fondamentales, 4^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2007, 622 p.

FINGERHUT J.

La fiscalité des œuvres d'art, Economica, Paris, 1995, 303 p.

FRANÇON A.

Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle, Les cours de Droit, Paris

Licence 4^{ème} année, 1973-1974, 350 p.

Licence 4^{ème} année, 1976-1977, 368 p.

Licence 4^{ème} année, 1978-1979, 372 p.

Maîtrise, 1988-1989, 322 p.

Maîtrise, 1992-1993, 340 p.

Maîtrise, 1998-1999, 304 p.

GAIRAL E.

Les œuvres d'art et le droit, Imprimerie Paul Legendre et Cie, Lyon, 1900, 477 p.

GARNIER E.

La protection juridique des créations du « Design », Thèse Angers, 2003, 445 p.

GASTAMBIDE A.

Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres, Legrand et Descauriot, Paris, 1837, 496 p.

Historique et théorie de la propriété des auteurs, Cosse et Marchal, Paris, 1862, 132 p.

GAUBIAC Y.

La théorie de l'unité de l'art, Thèse Paris II, 1980, 463 p.

GAUDEMET J.

Droit privé romain, 2^{ème} éd., Montchrestien, Paris, 2000, 429 p.

GAUDRAT P.

Juris-Classeur Propriété littéraire et artistique, Fasc. 1211 : Droits des auteurs. – Droits moraux. Droit de divulgation, 2001

GAUTIER P.-Y.

Propriété littéraire et artistique, PUF, Paris

1^{ère} éd., 1991, 576 p.

2^{ème} éd., 1996, 640 p.

3^{ème} éd., 1999, 749 p.

4^{ème} éd., 2001, 835 p.

5^{ème} éd., 2004, 935 p.

6^{ème} éd., 2007, 983 p.

7^{ème} éd., 2010, 944 p.

GAVIN G.

Le droit moral de l'auteur dans la législation et la jurisprudence françaises, Dalloz, Paris, 1960, 313 p.

GÉNY F.

Des droits sur les lettres missives, étudiés principalement en vue du système postal français – Essai d'application d'une méthode critique d'interprétation, T. I, Sirey, Paris, 1911, 400 p.

GERARD P.-D.

Les auteurs d'œuvres cinématographiques et leurs droits – Étude de Droit français, Thèse Nancy, 1952, 203 p.

GHEORGHIU-VIERIU C.

Le droit moral de l'auteur, Sirey, Paris, 1939, 390 p.

GINOSSAR S.

Droit réel, propriété et créance : élaboration d'un système rationnel des droits patrimoniaux, LGDJ, Paris, 1960, 212 p.

GLEIZE B.

La protection de l'image des biens, Defrénois, Paris, 2008, 448 p.

GREFFE X.

Économie de la propriété artistique, Economica, Paris, 2005, 209 p.

GROTIUS H.

Le droit de la guerre et de la paix, PUF, collection Quadrige, Paris, 2005 (traduction du texte de 1625 par P. PRADIER-FODERE), 868 p.

HAINNEVILLE R.

Les droits de l'auteur sur son œuvre, Dalloz, Paris, 1926, 418 p.

HENNEBEL L.

La jurisprudence du Comité des Droits de l'Homme des Nations Unies – Le Pacte International relatif aux Droits civils et politiques, Bruylant, Bruxelles, 2007, 582 p.

HUARD A. et MACK E.

Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique, Imprimerie et librairie générale de jurisprudence, Paris, 1909, 741 p.

HUARD G.

Traité de la propriété intellectuelle, T. I, Marchal et Billard, Paris, 1903, 400 p.

HUET M.

Le miroir figé – Éclat du droit d'auteur en matière d'architecture, Éditions Anthropos, Paris, 1978, 236 p.

Droit de l'Architecture, 3^{ème} éd., Economica, Paris, 2001, 968 p.

L'architecte Maître d'œuvre – cadre et outils juridiques, Le Moniteur, Collection Guides Juridiques, Paris, 2001, 290 p.

JESTAZ P. et JAMIN C.

La doctrine, Dalloz, Paris, 2004, 314 p.

JHERING (Von) R.

La lutte pour le droit, Dalloz, Paris, 2006 (réédition), 113 p.

JOLY B.

Étude sur la protection légale de la propriété artistique (peinture, sculpture, gravure) – Essai d'une théorie générale, Sirey, Paris, 1913, 399 p.

JOSSERAND L.

Cours de droit civil positif français, T. I, 3^{ème} éd., Sirey, Paris, 1938, 1056 p.

JOURDAN A., DECRUSY et ISAMBERT F. A.

Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789, T. VIII, Belin-Leprieur, Paris, 1833, pp. 413-883

JOUVET-DELAGÉ C.

L'influence du droit moral sur l'aménagement des droits d'auteur dans la législation et la jurisprudence françaises, Thèse Paris II, 1971, 361 p.

KELSEN H.

Théorie générale des normes, PUF, coll. Léviathan, Paris, 1996 (réédition), 616 p.

LABOULAYE E.

Études sur la propriété littéraire en France et en Angleterre, Auguste Durand, Paris, 1858, 254 p.

LABOULAYE E. et GUIFFREY G.

La propriété littéraire au XVIII^{ème} siècle – Recueil de textes et documents, L. Hachette, Paris, 1859, 629 p.

LANG G.

De la propriété littéraire et de l'échange, en droit romain, Thèse Strasbourg, 1856, 174 p.

LAPORTERIE R.

Du délit en matière d'art, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1898, 638 p.

LAPOUSTERLE J.

L'influence des groupes de pression sur l'élaboration des normes – Illustration à partir du droit de la propriété littéraire et artistique, Dalloz, Paris, 2009, 412 p.

LARICHE L. E. A.

Explication des Institutes de Justinien, T. I, A Durand, Paris, 1868, 715 p.

LE BARROIS D'ORGEVAL R.

La propriété littéraire en France et à l'étranger – Son histoire, sa législation, E. Thorin, Paris, 1868, 199 p.

LE TARNEC A.

Manuel de la propriété littéraire et artistique, 2^{ème} éd., Dalloz, Paris, 1966, 414 p.

LEAFFER M.

Understanding Copyright Law, 3rd edition, Matthew Bender & Co., New York, 1999

LEBRET A. G.

La propriété littéraire et artistique – Du droit des auteurs et des artistes sur leurs œuvres, A. Lahure, Paris, 1878, 160 p.

LEBRETON G.

Libertés publiques et droits de l'homme, 8^{ème} éd., Sirey, Paris, 2009, 569 p.

LESUEUR J.

Conflits de droit : illustration dans le champ des propriétés incorporelles, PUAM, Aix-en-Provence, 2009, 458 p.

LÉVÊQUE F. et MENIÈRE Y.

Économie de la Propriété Intellectuelle, La Découverte, Paris, 2003, 128 p.

LÉVINET M.

Théorie générale des droits et libertés, 2^{ème} éd., Bruylant, Bruxelles, 2008, 497 p.

LINANT DE BELLEFONDS X.

Droit d'auteur et droits voisins, Dalloz, Collection Cours – série Droit Privé, Paris
1^{ère} éd., 2002, 559 p.
2^{ème} éd., 2004, 570 p.

LINDON R.

Une création prétorienne : les droits de la personnalité, Dalloz, Paris, 1974, 372 p.

LIPSZYC D.

Droit d'auteur et droits voisins, Éditions UNESCO, 1993 (édition originale), 1997 (traduction française), 901 p.

LOCRE J. G.

Esprit du Code Civil, T. VII, Imprimerie de Doublet, Paris, 1814, 599 p.

LONGUEVILLE C.

Des droits de l'auteur sur son œuvre dans les arts du dessin et de leur protection, Thèse Rennes, 1909, 243 p.

LUCAS A.

Propriété littéraire et artistique, Dalloz, coll. Connaissances du droit, Paris

1^{ère} éd., 1994, 135 p.

3^{ème} éd., 2004, 162 p.

4^{ème} éd., 2010, 172 p.

LUCAS A. et H.-J.

Traité de la propriété littéraire et artistique, Litec, Paris

1^{ère} éd., 1994, 1104 p.

2^{ème} éd., 2000, 1134 p.

3^{ème} éd., 2006, 1210 p.

LYON-CAEN C. et LAVIGNE F.

Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé, Tome I, LGDJ, Paris, 1957, 448 p.

MACKAAY E. et ROUSSEAU S.

Analyse économique du Droit, 2^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2008, 728 p.

MAFFRE-BAUGÉ A.

L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur, Thèse Montpellier I, 1997, 380 p.

MAILLARD G.

Loi polonaise du 29 mars 1926 relative aux droits d'auteur, Sirey, Paris, 1926, 26 p.

MALAURIE P. et AYNÈS L.

Les biens, 4^{ème} éd., Defrénois, Paris, 2010, 405 p.

MARCADÉ V.

Explication théorique et pratique du Code Civil – Tome II, 7^{ème} éd., Delamotte et Fils, Paris, 1873, 682 p.

MARCHAIS J.

Du cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur, M. Giard et E. Brière, Paris, 1912, 117 p.

MARION M^e S.

Plaidoyez de M Simon Marion, Baron de Druy, ci devant avocat en Parlement et de présent conseiller du Roy en son Conseil d'Etat, son avocat général – Revus, corrigez et augmentez outre les précédentes impressions, M. Sonnius, Paris, 1598, 589 p.

MAROTTE P.

De l'application des droits d'auteur et d'artistes aux œuvres cinématographiques et cinéphoniques, Sirey, Paris, 1930, 152 p.

MARTY G. et RAYNAUD P.

Droit civil – Les biens, 2^{ème} éd., Sirey, Paris, 1980, 601 p.

MASSÉ P.

Le droit moral de l'auteur sur son œuvre littéraire ou artistique, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1906, 137 p.

MATHIEU-IZORCHE M.-L.

Droit civil – Les biens, Sirey, Paris, 2006, 413 p.

MERLIN P. A.

Répertoire universel et raisonné de jurisprudence, Tome III, 5^{ème} éd., Garnery et J.-P. Roret, Paris, 1827, 843 p.

MICHAELIDES-NOUAROS G.

Le droit moral de l'auteur – Étude de droit français, de droit comparé et de droit international, Librairie Arthur Rousseau, Paris, 1935, 376 p.

MONIER R.

Manuel élémentaire de droit romain, T. I, Domat-Montchrestien, Paris, 1935, 657 p.

MORILLOT A.

De la protection accordée aux œuvres d'art, aux photographies, aux dessins et modèles industriels et aux brevets d'invention dans l'Empire d'Allemagne, Cotillon et Cie, Paris, 1878, 290 p.

MOTULSKY H.

Principes d'une réalisation méthodique du droit privé – La théorie des éléments générateurs des droits subjectifs, Dalloz, Paris, 2002, 183 p.

NAZ R.

Traité de droit canonique, T. III (*Lieux et temps sacrés, culte divin, magistère, bénéfices ecclésiastiques, biens temporels de l'Église*), Letouzey et Ané, Paris, 1947, 282 p.

Dictionnaire de droit canonique, T. V, Letouzey et Ané, Paris, 1953, 1527 p.

NERSON R.

Les droits extrapatrimoniaux, Bosc Frères M. et L. Riou, Lyon, 1939, 546 p.

NOEL W.

Guide sur le droit d'exposition, Conférence Canadienne des Arts, Ottawa, 1990, 38 p.

OBERDORFF H.

Droits de l'homme et libertés fondamentales, 2^{ème} éd., LGDJ, Paris, 2010, 540 p.

OLAGNIER P.

Le droit d'auteur – Tome premier : Les principes – Le droit ancien, LGDJ, Paris, 1934, 263 p.

Le droit d'auteur – Tome second : Le droit moderne, LGDJ, Paris, 1934, 391 p.

ORTOLAN J.-L.-E.

Explication historique des Instituts de Justinien, T. I, 4^{ème} éd., Joubert – Librairie de la Cour de Cassation, Paris, 1847, 736 p.

PASSY F., MODESTE V. et PAILLOTET P.

Propriété Intellectuelle – Études, E. Dentu, Paris, 1859, 350 p.

PATAILLE J.

Du droit de propriété des auteurs sur leurs œuvres et de la reproduction des objets d'art, Imprimerie Large Levy et Cie, Paris, 1841, 8 p.

PATAILLE J. et HUGUET A.

Code international de la propriété industrielle, littéraire et artistique, Marescq Aîné, Paris, 1865, 224 p.

PELLAT C.-A. (traduction et commentaires)

Institutes de Gaius, T. I, G. Thorel, Paris, 1844, 449 p.

Exposé des principes généraux du droit romain sur la propriété et ses principaux démembrements et particulièrement sur l'usufruit, G. Thorel, Paris, 1850, 643 p.

PERINET-MARQUET H. (dir.)

Propositions de l'Association Henri Capitant pour une réforme du droit des biens, Litec, Paris, 2009, 148 p.

PERUSSAUX A.

Des droits conservés par l'artiste sur ses œuvres vendues, A. Pédone, Paris, 1912, 142 p.

PETIT E.

Traité élémentaire de Droit romain – contenant le développement historique et l'exposé général des principes de la législation romaine, depuis l'origine de Rome jusqu'à l'Empereur Justinien, 7^{ème} éd., Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1913, 791 p.

PFISTER L.

L'auteur, propriétaire de son œuvre ? La formation du droit d'auteur du XVIème siècle à la loi de 1957, Thèse, Strasbourg III, 1999, 970 p.

PIC F. A.

Dissertation sur la propriété littéraire et la librairie chez les anciens, lue le 27 novembre 1827, à la société d'émulation du département de l'Ain, J.-M. Barret, Lyon, 1828, 20 p.

PICARD E.

Le droit pur – Cours d'encyclopédie du droit – Les permanences abstraites, Félix Alcan éditeur, Paris, 1899, 546 p.

Le Droit Pur, Flammarion, Paris, 1916, 401 p.

PIERROUX E.

La propriété des œuvres d'art corporelles - Éléments pour une propriété spéciale, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, Aix en Provence, 2003, 686 p.

PHILIPPE H.

De la propriété artistique en général et spécialement en matière de photographie, Thèse Lille, 1901, 265 p.

PIERRAT E.

Reproduction interdite ? Le droit à l'image expliqué aux professionnels et à ceux qui souhaitent se protéger, Maxima / Laurent Du Mesnil Éditeur, Paris, 2002, 236 p.

PLAISANT M.

La création artistique et littéraire et le droit, Arthur Rousseau, Paris, 1920, 138 p.

PLAISANT R.

Propriété littéraire et artistique – Extrait du Juris-Classeur Civil Annexe, Librairie de la Cour de Cassation, 1954

PLANIOL M. et RIPERT G.

Traité pratique de droit civil français – Tome III – Les biens, LGDJ, Paris, 1926, 991 p.

POINSARD L.

La propriété littéraire et artistique – Répertoire alphabétique rédigé d'après la Législation, les Traités, les Usages et la jurisprudence des divers Pays, LGDJ, Paris, 1910, 324 p.

POLLAUD-DULIAN F.

Le droit de destination – Le sort des exemplaires en droit d'auteur, LGDJ, Paris, 1989, 552 p.

Le droit d'auteur, Economica, Collection Corpus Droit Privé, Paris, 2005, 1060 p.

PONSONAILHE C.

De la propriété littéraire et artistique en droit romain et en droit français, Thèse Toulouse, 1879, 303 p.

PORTALIS J.-E.-M.

Écrits et discours juridiques et politiques, PUAM, Aix-en-Provence, 1988, 406 p.

POTHIER R.-J.

Œuvres contenant les traités du droit français – Tome VIII – Traité des personnes et des choses, Pichont-Béchet, Paris, 1827 (réédition), 701 p.

POUILLET E.

Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation, Imprimerie et Librairie Générale de Jurisprudence, Marchal et Billard

1^{ère} éd., 1879, 741 p.

2^{ème} éd., 1894, 946 p.

POUILLET E., MARTIN SAINT-LEON E. et PATAILLE H.

Dictionnaire de la propriété industrielle, artistique et littéraire, T. II – E-Z, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1887, 525 p.

PROUDHON J.-B. V.

Traité du domaine de propriété et de la distinction des biens considéré principalement par rapport au domaine privé – Tome I, Victor Lagier, Dijon, 1839, 472 p.

PUFENDORF S. (Von)

Le droit de la nature et des gens ou système général des Principes les plus importants de la morale, de la jurisprudence, et de la politique, T. I, 6^{ème} éd., Emmanuel Thourneisen, Basle, 1750 (traduit du latin par J. BARBEYRAC), 716 p.

RAYNARD J.

Droit d'auteur et conflits de lois – Essai sur la nature juridique du droit d'auteur, Litec, Paris, 1990, 743 p.

RECHT P.

Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété – Histoire et théorie, LGDJ, Paris, 1969, 338 p.

RENDU A. et DELORME J.

Traité pratique de droit industriel, ou exposé de la législation et de la jurisprudence sur les établissements industriels, les brevets d'invention, la propriété industrielle, artistique et littéraire, les obligations particulières à l'industrie, Imprimerie et Librairie Générale de Jurisprudence, Paris, 1855, 620 p.

RENOUARD A.-C.

Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts, T. I, Jules Renouard et Cie, Libraires, Paris, 1838, 482 p.

Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts, T. II, Jules Renouard et Cie, Libraires, Paris, 1838, 504 p.

Du droit industriel dans ses rapports avec les principes du droit civil sur les personnes et sur les choses, Guillaumin, Paris, 1860, 467 p.

RENOUX-ZAGAMÉ M.-F.

Du droit de Dieu au droit de l'homme, PUF, coll. Leviathan, Paris, 2003, 324 p.

RENUCCI J.-F.

Traité de droit européen des droits de l'homme, LGDJ, Paris, 2007, 1135 p.

RENET T.

La force de travail (étude juridique), Litec, Paris, 1992, 727 p.

RIGAUX F.

La protection de la vie privée et des autres biens de la personnalité, LGDJ, Paris, 1990, 849 p.

RIPERT G.

Les forces créatrices du droit, LGDJ, Paris, 1955, 431 p.

ROBAYE R.

Le droit romain – Tome I : sources du droit, personnes, successions, biens, 2^{ème} éd., Bruylant, Bruxelles, 2001, 235 p.

ROBERT J. et DUFFAR J.

Droits de l'homme et libertés fondamentales, 8^{ème} éd., Montchrestien, Paris, 2009, 908 p.

ROMBERG E.

Compte-rendu des travaux du congrès de la propriété littéraire et artistique, suivi d'un grand nombre de documents et d'un Appendice contenant les lois de tous les pays sur les droits d'auteur, avec notices historiques, T. I, Emile Plateau, Paris, 1859, 351 p.

Études sur la propriété artistique et littéraire, Guillaumin, Paris, 1892, 372 p.

ROUBIER P.

Droits subjectifs et situations juridiques, Dalloz, Paris, 2005, 451 p.

ROUSSINEAU T.

Le droit à l'image – Image des personnes et image des biens, Thèse Paris XI, 2004, 617 p.

RUSZKOWSKI A.

L'œuvre cinématographique et les droits d'auteur (Étude de droit français, de droit comparé et des conventions internationales), Sirey, Paris, 1935, 343 p.

SALEILLES R.

Le domaine public à Rome et son application en matière artistique, L. Larose et Forcel, Paris, 1889, 139 p.

De la personnalité juridique – Histoire et théories – Vingt-cinq leçons d'introduction à un cours de droit civil comparé sur les personnes juridiques, Ed. La Mémoire du Droit, Paris, 2003 (réimpression de l'édition de 1910), 678 p.

SAVATIER R.

Cours de droit civil, T. I, Dalloz, Paris, 1942, 512 p.

Le droit de l'art et des lettres – Les travaux des muses dans les balances de la justice, LGDJ, Paris, 1953, 224 p.

Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 2^{ème} série – L'universalisme renouvelé des disciplines juridiques, Dalloz, Paris, 1959, 340 p.

Les métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui – 3^{ème} série – Approfondissement d'un droit renouvelé, Dalloz, Paris, 1959, 268 p.

SCAPEL J.

La notion d'obligation réelle, PUAM, Aix-en-Provence, 2002, 503 p.

SERIAUX A., SERMET L. et VIRIOT-BARRIAL D.

Droits et libertés fondamentaux, Ellipses, Paris, 1998, 224 p.

SERRIGNY D.

Droit public et administratif romain ou Institutions politiques, administratives, économiques et sociales de l'Empire Romain, T. II, A. Durand, Paris, 1862, 540 p.

SFETEA J.

De la nature personnelle du droit d'auteur, Jouve et Cie, Paris, 1923, 244 p.

SIMLER C.

Droit d'auteur et droit commun des biens, Litec, Paris, 2010, 513 p.

SIRINELLI P.

Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats, Thèse Paris II, 1985, 768 p.

Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Dalloz, Paris

1^{ère} éd., 1992, 182 p.

2^{ème} éd., 2003, 226 p.

SIRINELLI P. et GAVALDA C. (dir.)

Lamy Droit des médias et de la communication, Éditions Lamy, 2007

STOLFIN.

Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique, T. I, M. Giard et E. Brière, Paris, 1916, 612 p.

Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique, T. II, M. Giard, Paris, 1925, 923 p.

STRICKLER Y.

Les biens, PUF, Paris, 2006, 536 p.

SUDRE F.

Droit européen et international des droits de l'homme, 9^{ème} éd., PUF, Paris, 2008, 843 p.

SUDRE F. et ali.

Les grands arrêts de la Cour européenne des droits de l'homme, 5^{ème} éd., PUF, Paris, 2009, 854 p.

TAFFOREAU P.

Droit de la propriété intellectuelle, Gualino Éditeur, Paris

1^{ère} éd., 2004, 556 p.

2^{ème} éd., 2007, 610 p.

TAMARO N.

Le droit d'auteur – Fondements et principes, Les presses de l'Université de Montréal, 1994, 214 p.

TERRÉ F. et FENOUILLET D.

Droit civil – Les personnes · La famille · Les incapacités, 7^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2005, 1382 p.

TERRÉ F. et SIMLER P.

Droit civil – Les biens, 8^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2010, 852 p.

TEYSSIÉ B.

Droit civil – Les personnes, 11^{ème} éd., Litec, Paris, 2010, 441 p.

THULLIEZ L.

De la propriété littéraire en droit français, Paris, 1876, 118 p.

TOULLIER C. B. M.

Le droit civil français, suivant l'ordre du Code, ouvrage dans lequel on a réuni la théorie et la pratique, T. II, Société typographique belge, Bruxelles, 1837, 345 p.

TRIBOULET-ARSANDAUX M. E.

La protection des œuvres françaises d'art appliqué, A. Pédone, Paris, 1936, 153 p.

TROPLONG R. T.

De la propriété d'après le Code Civil, Pagnère, Paulin et Cie, Paris, 1848, 154 p.

Droit civil expliqué – De la prescription, T. I, 4^{ème} éd., Charles Hingray, Paris, 1857, 653 p.

VANDOORNE B. et DEPRETER C.

La nouvelle loi sur les droits de l'auteur dans le domaine des œuvres visuelles, Ed. Sofam, Bruxelles, 1994, 140 p.

VAUNOIS A.

De la propriété artistique en droit français, Thèse, Paris, 1884, 372 p.

L'aliénation des œuvres d'art et le droit de l'auteur – Commentaire de la loi du 9 avril 1910, Administration du Bulletin - Commentaire des Lois nouvelles et Décrets, 38 p.

VAUNOIS A., GEOFFROY H. et DARRAS M.

La propriété littéraire et artistique – Extrait du Juris-Classeur Civil - Annexes, Librairie des Juris-Classeurs – Éditions Godde, Paris, 1929

VAVER D.

Intellectual Property Law – Copyright, Patents, Trade-marks, Irwin Law, 1997, 347 p.

VERGNAUD P.

Les contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux, Rousseau Frères imprimeurs, Bordeaux, 1958, 217 p.

VERNET H.

Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages, Imprimerie Édouard Proux et Cie, Paris, 1841, 32 p.

VINCENT J.

Droit des arts visuels – Contrats d’auteurs, Lamy, Coll. Axe Droit, Paris, 2010, 277 p.

VIVANT M. (Dir.)

Les créations immatérielles et le droit, Ellipses, Paris, 1997, 127 p.

Les grands arrêts de la propriété intellectuelle, Dalloz, Paris, 2004, 448 p.

VIVANT M. et BRUGUIÈRE J.-M.

Droit d’auteur, 1^{ère} éd., Dalloz, Paris, 2009, 814 p.

VOIRIN P. et GOUBEAUX G.

Droit civil, T. I, 28^{ème} éd., LGDJ, Paris, 2001, 731 p.

WACHSMANN P.

Libertés publiques, 6^{ème} éd., Dalloz, Paris, 2009, 730 p.

WALRAVENS N.

L’œuvre d’art en droit d’auteur – Forme et originalité des œuvres d’art contemporaines, Economica, Paris, 2005, 528 p.

WAUWERMANS P.

Les droits des auteurs en Belgique – Commentaire historique et doctrinal de la loi du 22 mars 1886, Société belge de librairie, Bruxelles, 1894, 467 p.

WISTRAND H.

Les exceptions apportées aux droits de l’auteur sur son œuvre, Montchrestien, Paris, 1968, 421 p.

WOLKOWITSCH G.

Archives, bibliothèques, musées : statut des collections accessibles au public, Economica, Aix-Marseille, 1986, 272 p.

XIFARAS M.

La propriété – Étude de philosophie du droit, PUF, Paris, 2004, 542 p.

ZÉNATI-CASTAING F. et REVET T.

Les biens, 3^{ème} éd., PUF, Paris, 2008, 762 p.

ZOLLINGER A.

Droits d'auteur et droits de l'Homme, LGDJ, Paris, 2008, 475 p.

OUVRAGES NON JURIDIQUES

Encyclopaedia Universalis - Corpus n° 9, Paris, 2002

Grand Larousse Universel, éd. Larousse, Paris, 1995, 15 volumes

Le nouveau Petit Robert de la langue française, éd. Robert, 40^{ème} éd., Paris, 2007

ABOUDRAR B.-N.

Nous n'irons plus au musée, Aubier, Paris, 1997, 334 p.

ABU QURRA T.

Un traité sur la vénération des saintes images

ADORNO T. W.

Théorie esthétique, Klincksieck, Collection d'esthétique, 2004, 516 p.

AMPÈRE J.-J.

L'histoire romaine à Rome, Tome III, M. Levy Frères, Paris, 1862, 624 p.

ARISTOTE

La poétique, Le livre de poche, Paris, 1990, 216 p.

BAILLY A. et EGGER E.

Le Grand Bailly - Dictionnaire grec-français, Hachette, Paris, 2000 (éd. revue par L. SECHAN et P. CHANTRAINE), 2230 p.

BENHAMOU F.

L'économie de la culture, La Découverte, Coll. Repères, Paris, 1996, 120 p.

BENJAMIN W.

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Allia, Paris, 2007, 80 p.

BERGSON H.

Le rire – Essai sur la signification du comique, PUF, Paris, 2007, 359 p.

BERNIER C.

L'art au musée – De l'œuvre à l'institution, L'Harmattan, Paris, 2002, 262 p.

CHAUDENSON F.

A qui appartient l'œuvre d'art ?, Armand Colin, Paris, 2007, 310 p.

CHERUEL A.

Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France, Seconde partie, 2^{ème} éd., Hachette et Cie, Paris, 1865, 1271 p.

CICERON

In Verrem, in *Œuvres complètes de M. T. CICERON*, T. V, F.-I. Fournier, Paris, 1866, 424 p.

DAVID J.-L.

Le tableau des Sabines, exposé publiquement au palais national des sciences et des arts, salle de la ci-devant Académie d'architecture, P. Didot l'aîné, Paris, An VIII, 8 p.

DE LAMARTINE A.

Tribune de M. De Lamartine ou études oratoires ou politiques, T. II, Firmin Didot, Paris, 1849, 420 p.

La France parlementaire (1834-1851) – Œuvres oratoires et écrits politiques, T. III, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Paris, 1865, 503 p.

DE SKODA E.-J.-L.

Questions des Beaux-Arts – Lettres à S. M. L'Empereur, Castel, Paris, 1863, 40 p.

DEBRAY R.

Vie et mort de l'image, Gallimard, Paris, 1992, 532 p.

DELECLUZE E. J.

Louis David, son école et son temps, Didier, Paris, 1855, 452 p.

DELOCHE B.

Le musée virtuel, PUF, Paris, 2001, 265 p.

DEOTTE J.-L. et HUYGUE P.-D. (dir.)

Le jeu de l'exposition, L'Harmattan, Paris, 1998, 249 p.

DEZOBRY C.

Rome au siècle d'Auguste ou voyage d'un gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère, T. III, Dezobry, E. Magdeleine et Cie, Paris, 1847, 560 p.

DULAURE J.-A.

Histoire physique, civile et morale de Paris, T. III, Gabriel Roux, Paris, 1853, 808 p.

EVDOKIMOV P.

L'art de l'icône – Théologie de la beauté, Desclée de Brouwer, 1972, 304 p.

FRAENKEL B.

La signature – Genèse d'un signe, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1992, 324 p.

GAFFIOT F.

Le Grand Gaffiot – Dictionnaire latin-français, Nouvelle édition revue et augmentée, Hachette, Paris, 2000, 1766 p.

GLICENSTEIN J.

L'art : une histoire d'expositions, PUF, Paris, 2009, 257 p.

GOMBRICH E. H. J.

Histoire de l'art, Phaidon, Paris, 2006 (réédition), 1046 p.

GOODMAN N.

Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2011, (1^{ère} éd. en français en 1990), 312 p.

HASKELL F.

Le musée éphémère – Les Maîtres anciens et l'essor des expositions, Gallimard, Paris, 2002, 263 p.

HEFELE C. J.

Histoire des Conciles d'après les documents originaux, T. III, 2^{ème} partie, Letouzey et Ané, Paris, 1910 (traduction par Dom H. LECLERCQ), 675 p.

HEINICH N.

Du peintre à l'artiste – Artisans et académiciens à l'âge classique, Éditions de Minuit, Paris, 1993, 302 p.

Être artiste – Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs, Klincksieck, Paris, 1996, 128 p.

L'art contemporain exposé aux rejets – Études de cas, Hachette Littératures, Paris, 1997, 217 p.

Le triple jeu de l'art contemporain, Éditions de Minuit, Paris, 1998, 380 p.

Faire voir – L'art à l'épreuve de ses médiations, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2009, 223 p.

KANT E.

Critique du jugement suivi des observations sur le sentiment du beau et du sublime, T. I, Librairie philosophique de Ladrangé, Paris, 1846 (réédition et traduction par J. BARNI), 343 p.

Principes métaphysiques du Droit suivis du projet de paix perpétuelle, Librairie Philosophique de Ladrangé, Paris, 1853 (réédition et traduction par J. TISSOT), 464 p.

LA FONT DE SAINT YENNE E.

L'ombre du grand Colbert, Le Louvre et la Ville de Paris – Dialogues, réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec quelques lettres de l'auteur à ce sujet, 1752, nouvelle éd. corrigée et augmentée, 358 p.

LEE S.

David, Phaidon, 2202, Paris, 352 p.

LELOUP J.-Y.

L'icône, une école du regard, Le Pommier, Paris, 2001, 160 p.

LENOIR B.

L'œuvre d'art, Flammarion, Paris, 1999, 248 p.

LEPAGE H.

Demain le capitalisme, Hachette, coll. Pluriel, Paris, 1978, 448 p.

LESSING G. E.

Laocoon, Hermann, Paris, 1990 (1ère éd. : 1766), 239 p.

LITTRÉ E.

Dictionnaire de la Langue Française, Encyclopédie Britannica, Versailles, 1994 (réédition), 6809 p.

MALRAUX A.

Le musée imaginaire, Gallimard, Paris, 1965 (réédité en 1996), 287 p.

MARCUSE H.

La dimension esthétique – Pour une critique de l'esthétique marxiste, Seuil, Paris, 1979, 83 p.

MAZEROLLE P.

Lectures publiques et expositions permanentes – La question des œuvres inédites (Beaux-Arts, Inventions, Sciences et Lettres), Sartorius, Paris, 1864, 71 p.

MERLEAU-PONTY C. et EZRATI J.-J.

L'exposition, théorie et pratique, L'Harmattan, coll. Patrimoine et Sociétés, Paris, 2005, 213 p.

MERSON O.

La peinture en France, E. Dentu, Paris, 1861, 406 p.

MICHAUD J. F. et L. G.

Biographie universelle, ancienne et moderne – Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, T. 52, L. G. Michaud, Paris, 1828, 560 p.

MICHAUD Y.

Les marges de la vision – Essais sur l'art (1978-1995), Ed. Jacqueline Chambon, coll. Critiques d'art, Paris, 1996, 302 p.

L'art à l'état gazeux – Essai sur le triomphe de l'esthétique, Éditions Stock, Paris, 2003, 207 p.

MIETTE DE VILLARS M.

Mémoires de David, peintre et député à la Convention, Paris, 1850, 232 p.

MOLLARD C.

L'ingénierie culturelle, 2^{ème} éd., PUF, coll. Que sais-je ?, 1999, 128 p.

MOULIN R.

L'artiste, l'institution et le marché, Flammarion, Paris, 1997 (réédition), 437 p.

Le marché de l'art – Mondialisation et nouvelles technologies, Flammarion, Paris, 2003, 205 p.

MOUREAU N.

Analyse économique de la valeur des biens d'art – La peinture contemporaine, Economica, Paris, 2000, 360 p.

MOUREAU N. et SAGOT-DUVAUROUX D.

Le marché de l'art contemporain, La Découverte, Coll. Repères, Paris, 2006, 123 p.

MOUSSORGSKI M.

Correspondance – traduite, présentée et annotée par Francis Bayer et Nicolas Zourabichvili, Fayard, Paris, 2001, 350 p.

OUSPENSKY L.

La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe, Ed. du Cerf, Paris, 2003, 530 p.

PAILLASSON R.

L'Art et le Pouvoir – De l'annexion politique de l'art à la liberté créatrice de l'artiste dont l'architecte demeure l'archétype, Thèse, Lyon III, 1996, 363 p.

PAILLOT DE MONTALBERT. J. N.

Traité complet de la peinture, T. 2, Bossange père, Paris, 1829, 666 p.

PALLAVICINO S.

Histoire du Concile de Trente, T. III, Paris, 1845, 1344 p.

PELTIER A.-C.

Dictionnaire universel et complet des Conciles tant généraux que particuliers, des principaux synodes diocésains, et des autres assemblées ecclésiastiques les plus remarquables, T. II, Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge, Paris, 1847, 1424 p.

PLATON

La République, in BRISSON L. [dir.], *Platon – Œuvres complètes*, Flammarion, Paris, 2008, 2204 p.

PROUDHON P. J.

Qu'est-ce que la propriété ? Ou recherches sur le principe du droit et du gouvernement, Garnier Frères, Paris, 1849, 254 p.

RÉUNION DES MUSEES NATIONAUX

Jacques-Louis David, 1748-1825, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre et du Musée national du château de Versailles, 26 octobre 1989 – 12 février 1990, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1989, 655 p.

REY A. (dir.)

Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaire Le Robert, 3^{ème} éd., Paris, 2000, 2435 p.

RIGAUD J.

Libre culture, Gallimard, Paris, 1990, 443 p.

RONDEAU C. et MÉZIL É. (dir.)

Domage(s) – A propos de l'histoire d'un baiser, Actes Sud, Arles, 2009, 200 p.

ROUGET B. et SAGOT-DUVAUROUX D.

Économie des arts plastiques – Une analyse de la médiation culturelle, L'Harmattan, Paris, 1996, 305 p.

THOME A.

Vie de David, J. Tastu, Paris, 1826, 168 p.

VIALA A.

La naissance de l'écrivain, Minuit, Paris, 1985, 317 p.

VITET L.

L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture – Étude historique, M. Levy Frères, Paris, 1861, 410 p.

WARNKE M.

L'artiste et la cour – Aux origines de l'artiste moderne, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989, 364 p.

ARTICLES, NOTES SOUS ARRÊT, CONTRIBUTIONS

AGOSTINI E.

« Corporel et incorporel – Etre, voir et avoir », *D.*, 2004, pp. 821-823

AKTYPIS S.

« Chronique de jurisprudence de la Cour européenne des droits de l’homme », *JDI*, juillet 2008, pp. 823-824

ALLAEYS P.

« Les exemplaires originaux d’une sculpture », note sur CA Paris, 27 octobre 2004, *Bonzon c./ Paris*, *D.*, 2005, pp. 493-494

« De l’originalité d’un modèle réduit », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Soc. Enesco France c./ Denoyelle*, *D.*, 2005, pp. 568-569

« Donation et citation d’une œuvre artistique », note sous arrêt C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *D.*, 2005, Jurisprudence, pp. 956-957

ALLEAUME C.

« La sanction de la violation du droit au respect (entre droit moral et droit patrimonial) », note sous C. Cass., Ch. Crim., 3 septembre 2002, *Marcel Petit*, *LP*, n° 197, décembre 2002, III, pp. 206-210

ALLEZARD C.

« Considérations économiques et juridiques sur la propriété intellectuelle », *La France judiciaire*, 1880-1881, pp. 504-569

ALLIOU K.

note sous CA Paris, 4^{ème} Chambre, 20 septembre 2000, *Dudognon c./ Paris Bibliothèque et Leloir c./ Paris Bibliothèque*, *JCP-E*, 2001, Chronique, pp. 1380-1381

ALMA-DELETTRE D.

« La nature juridique des droits de propriété intellectuelle », in *Propriété intellectuelle et droit commun*, PUAM, 2007, pp. 25-37

AMATO S.

« "Rien qui soit" : présences juridiques de l’immatériel », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 45-59

Anonyme

- « Le Congrès artistique international de Paris », *LDA*, 15 août 1889, pp. 91-92
- « Le Congrès Littéraire et Artistique International de Berne », *LDA*, 15 septembre 1896, pp. 118-128
- « Congrès International des arts du dessin », *LDA*, 1900, pp. 108-109
- « Le contrat d'édition – état actuel de la question », *LDA*, 15 juillet 1907, pp. 81-84
- « Adoption, par le Sénat, du projet de loi concernant le droit de reproduction en matière d'œuvres d'art », *LDA*, 15 août 1909, pp. 111-112
- « Études générales – La nouvelle loi roumaine sur la propriété littéraire et artistique du 28 juin 1923 », *LDA*, 15 mars 1924, pp. 30-35
- « La nouvelle législation portugaise sur la propriété littéraire, scientifique et artistique », *LDA*, août 1928, pp. 103-105
- « Le droit d'exposer en public une œuvre d'art », *LDA*, 15 novembre 1937, pp. 122-127
- « Droit d'auteur et droit de propriété », *LDA*, 15 juillet 1941, pp. 75-78
- « La reconnaissance officielle du droit d'exposition », *La lettre de Nodula*, décembre 2000, pp. 599-600
- « L'Association des musées canadiens s'attaque au droit d'exposition », Ottawa, jeudi 17 février 2011, <http://www.carfac.ca/>

ANTIPPAS J.

- « Le droit de la personne sur son image face à la liberté de création artistique : plaidoyer pour une résistance », *RRJ*, 2010-2, pp. 735-754

ARTUS D.

- « Les œuvres d'art et l'inaliénabilité du domaine public mobilier », *PA*, 23 décembre 1994, n°153, pp. 8-11

ATIAS C.

- « Destin du droit de propriété », *Droits – Revue française de théorie juridique*, 1985/1, pp. 5-16
- « Des vocations à la propriété », *Le droit privé français à la fin du XXème siècle – Études offertes à Pierre Catala*, Litec, Paris, 2001, pp. 597-604

AUVRET P.

- « L'équilibre entre la liberté de la presse et le respect de la vie privée selon la Cour européenne des droits de l'homme », *Gaz. Pal.*, 10/12 avril 2005, pp. 2-10

BALLOT-BEAUPRE A.

Discours, in *Le centenaire du Code civil – 1804-1904*, Imprimerie nationale, Paris, 1904, p. 28

BATIFFOL H.

« Problèmes contemporains de la notion de biens », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, pp. 9-16

BÉCOURT D.

« AIADA – Le droit d’auteur et les droits de l’homme », *Bull. Droit d’auteur*, n° 32, juillet-septembre 1998, pp. 13-15

BENABOU V.-L.

« La propriété schizophrène, propriété du bien et propriété de l’image du bien », *Droit et Pat.*, n° 91, mars 2001, pp. 84-93

« *Ite missa est* ? Le droit exclusif du propriétaire d’une chose ne s’étend pas à l’image de celle-ci », note sur C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ Soc. SCIR Normandie*, *PI*, n° 12, juillet 2004, pp. 817-821

« Pourquoi une œuvre de l’esprit est immatérielle », *RLDI*, janvier 2005, pp. 53-58

BERENBOOM A.

« La protection des expositions », in *Liber Amicorum Bernard Glansdorff*, Bruylant, Bruxelles, 2008, pp. 13-28

BERGÉ J.-S.

« Entre autres droits, la propriété intellectuelle », *PI*, n° 4, juillet 2002, pp. 9-14

BERGEL J.-L.

« L’évolution contemporaine du droit de propriété en France », in *Mélanges en l’honneur de Jean-Pierre Béguet*, 1985, Toulon, pp. 15-25

« Les nouveaux biens – Rapport général », *La propriété*, Travaux de l’association Henri Capitant des amis de la culture juridique française, T. LIII, Paris, 2006, pp. 203-223

BERNARD A.

« Estimer l’inestimable », *RTD-Civ.*, avril-juin 1995, pp. 271-305

BERTAUX C.-M.

« Image des œuvres d’art et information », *LP*, n° 212, juin 2004, pp. 73-78

BERTRAND A.

« La reproduction photographique des bâtiments et monuments au regard du droit d’auteur », *CDA*, 1990/31, pp. 14-16

BIGOT C.

- « Publication de photographies dénaturant l'image d'une personne », note sous TGI Paris, 17^{ème} Ch., 25 février 2002, *Henry et Couvreur c./ L'express*, LP, n° 192, juin 2002, III, pp. 109-113
- « Exposition par un éditeur d'une couverture de magazine à des fins publicitaires » note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *Soc. Hachette Filipacchi et Soc. d'étude et de développement de la presse périodique (SEDPP) c./ Soc. Sygma*, LP, n° 194, septembre 2002, pp. 139-142
- « Du droit à l'image au droit à la dignité », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 juillet 2001, *Prisma Presse et a. c./ Sarde, D.*, 2002, pp. 1380-1383
- « Droit à l'image et dignité de la personne humaine », *D.*, 2002, p. 2764
- « La liberté de l'image dans tous ses états », note sous TGI Paris, 17^{ème} Ch. Civ., 2 juin 2004, *M. Ben Salah c./ L. Delahaye, Agence Magnum et a.*, LP, n° 214, septembre 2004, III, pp. 156-160
- « La liberté de création artistique prévaut dans certaines limites, sur le droit à l'image », note sous CA Paris, 11^{ème} Ch., 5 novembre 2008, *Ed. Gallimard, D.*, 2009, pp. 470-479

BINCTIN N.

- « Les biens intellectuels : contribution à l'étude des choses », *CCE*, juin 2008, pp. 8-12

BITAN H.

- « L'interface graphique d'un logiciel constitue une œuvre autonome distincte du logiciel », note sous CJUE, 22 décembre 2010, 3^{ème} Ch., aff. n° C-393/09, *Bezpe nostni Softwarova asociace-Svaz Softwarové ochrany contre Ministerstvo Kultury*, *RLDI*, n° 70, avril 2011, pp. 13-19

BOCHURBERG L.

- « L'exclusion des citations en matière d'art figuratif ? », *CDA*, février 1991, pp. 2-8

BONDIA ROMAN F.

- « L'achat-vente d'une œuvre d'art en droit espagnol », *RIDA*, n° 208, avril 2006, pp. 20-104

BONNAL N.

- « Les conflits entre les droits de la personnalité et la liberté de création et d'illustration », *Légicom*, n° 43, 2009/2, pp. 23-28

BOUCHET-LE MAPPIAN E.

- « Propriété intellectuelle et droit de propriété en droit anglais, allemand et français », *RIDA*, n° 227, janvier 2011, pp. 69-161

BOUTET M.

« Aperçu général sur la loi du 11 mars 1957 », *Ann.*, 1958/1, pp. 1-4

« Considérations générales », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 13-21

BOUVEL A.

« Citations d'œuvres graphiques et plastiques : Les juges du fond résistent ! », note sous CA Paris, 14^{ème} Ch., 2 février 2005, *SA de presse et d'édition c./ SA 1633*, *LP*, n° 223, juillet/août 2005, pp. 131-135

« Citations d'œuvres graphiques et plastiques : Les juges du fond résistent, le législateur aussi ! », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 novembre 2006, *Soc. 1633 c./ SCPE*, *LP*, n° 240, avril 2007, III, pp. 80-83

BREDIN J.-D.

« La religion de l'enfant », *D.*, 1960, *Chron.*, p. 73

BREUKER L.

« Le support de création et le support de commercialisation de l'œuvre », *CCE*, janvier 2003, *Chronique* n° 2, pp. 13-18

BREULIER A.

« Réponse au mémoire de M. Jordao sur la propriété littéraire chez les romains », *Rev. Crit. Lég. Jur.*, Tome XXI, 1862, pp. 85-91

BRUGUIÈRE J.-M.

« Propriété de l'image des biens : nouvelle jurisprudence », note sous CA Angers, 1^{ère} Ch. A., 24 novembre 1997, *SARL Phot'imprim c./ R. Martin*, et C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2000, *Phot'imprim*, *LP*, n° 171, mai 2000, III, pp. 59-61

« L'immatériel à la trappe ? », *D.*, 2006, pp. 2804-2805

« La Cour de cassation piégée par les tableaux de Spoerri ? », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 novembre 2005, *Brossard c./ Cornette de Saint-Cyr*, *RLDI*, n° 15, avril 2006, pp. 6-9

« Le droit à l'image, possible objet de contrat », note sous CA Versailles, 12^{ème} Ch., 2^{ème} Sect., 22 septembre 2005, *SAS Calendrier Jean Lavigne c./ Soc. Universal Music et a.*, *LP*, n° 232, juin 2006, III, pp. 109-115

« Le Conseil d'Etat, les œuvres architecturales et le droit d'auteur », note sous CE, 11 septembre 2006, *M. Agopyan*, *RLDI*, décembre 2006, n° 22, pp. 10-11

« Quand l'image des biens révèle la vie privée des personnes », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 novembre 2006, *D.*, 2007, pp. 700-701

Obs. sur CA Paris, 4^{ème} Ch., 10 janvier 2007, *Consorts Huet c./ Semavip*, *PI*, n° 23, avril 2007, pp. 221-222

« Le droit à l'image patrimonialisé », obs. sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., 2^{ème} Sect., 28 septembre 2006, *Evelyne Thomas et 2 Secondes Production c./ Réservoir Prod, LP*, n° 239, mai 2007, III, pp. 54-57

« L'influence de la loi du 11 mars 1957 sur les autres branches du droit », *PA*, 6 décembre 2007, pp. 11-16

« La patrimonialisation de l'image : état des lieux », *Légicom*, n° 43, 2009/2, pp. 19-22

« Œuvres de l'esprit – Protection d'une table basse d'Yves Klein », obs. sur CA Paris, P. 5, 2^{ème} Ch., 7 janvier 2011, *Klein c./ Soc. Objekto, PI*, n° 41, avril 2011, pp. 176-177

BRUGUIÈRE J.-M. et BRÉGOU A.

« L'image, entre droit civil et droit d'auteur », note sous CA, 4^{ème} Ch. A, 10 septembre 2008, *D.*, 2008, pp. 2985-2988

BRUGUIÈRE J.-M. et DREYER E.

« Image des biens : la troublante métamorphose », note sur C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ Soc. SCIR Normandie, D.*, 2004, pp. 1545-1551

BRUGUIÈRE J.-M. et VIVANT M.

« Être et avoir – petite procès (suranné ?) contre les intellectualistes – Sabinien, Proculien et doux archaïsmes ... », note sur C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ Soc. SCIR Normandie, PI*, juillet 2004, n° 12, pp. 833-834

BRULE C.

« CISAC – Soleil et tempête », *Bull. Droit d'auteur*, n° 32, juillet-septembre 1998, éditions UNESCO, pp. 4-6

BRUNET P.

« Rapport français – Les garanties de la propriété par le juge constitutionnel », *La propriété*, Travaux de l'association Henri Capitant des amis de la culture juridique française, T. LIII, Paris, 2006, pp. 531-549

BUEB R.

« Les auteurs, le droit et la loi : épopée législative du droit d'auteur », *PA*, 6 décembre 2007, pp. 4-10

CACHIA M.

« Les droits patrimoniaux à caractère personnel dans le régime de communauté », *RTD-Civ.*, 1950, pp. 267-304

CAPITANT H.

« L'interprétation des lois d'après les travaux préparatoires », *DH*, 1935, pp. 77-80

CAPITANT R.

« Sur la nature des droits réels », in *Mélanges juridiques dédiés à Monsieur le Professeur Sugiyama*, Sirey, Paris, 1940, pp. 29-37

CARBONNELLE J.-F.

« Le droit d'exposition du propriétaire d'une œuvre de BD », in *Droit d'auteur et bande dessinée*, Bruylant, Bruxelles, 1997, pp. 307-334

CARREAU C.

« Droit d'auteur et esprit de l'œuvre », *RIDA*, n° 201, juillet 2004, pp. 3-75

CARLETON W. A.

« Copyright Royalties for Visual Artists : A display-based Alternative to the *Droit de Suite* », *Cornell L. Rev.*, Vol. 76, Issue, 2, 1990-1991, pp. 510-548

CARON C.

« Promenade en compagnie des propriétés artistiques dans le Jardin des Tuileries – A propos de la représentation télévisuelle des œuvres d'art situées dans les lieux publics », *Légicom*, avril-mai-juin 1995, n° 8, pp. 154-157

« Représentation télévisuelle des œuvres d'art » note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 juillet 1995, *Antenne 2 c./ SPADEM, LP*, juillet août 1995, III, pp. 101-105

« Apposition d'une signature apocryphe sur une œuvre d'art : les délicates frontières du droit au nom », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 18 juillet 2000, *Fabris c./ Barthélémy, D.*, 2001, somm., pp. 2080-2081

« Encore l'image des biens ! », note sous CA Paris, 1^{ère} Ch., 14 septembre 1999, *ADAGP c./ Soc. ADR Productions, CCE*, mars 2000, comm. n° 30, pp. 19-20

« Consécration du droit d'exposition par la jurisprudence », note sous CA Paris, 4^{ème} ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c./ Paris Bibliothèque, CCE*, novembre 2000, comm., n° 112, pp.17-18

« Une nouvelle exception de représentation accessoire est-elle née ? » note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 décembre 2000, *Soc. Production audiovisuelle communication (PAC) c./ MM. Chavaux et al.*, *CCE*, février 2001, pp. 25-26

« La propriété intellectuelle au Panthéon des droits fondamentaux – Protection de la propriété intellectuelle en tant que droit fondamental de l'Union européenne », *CCE*, juin 2001, comm. n° 55, p. 25

« Les droits de l'Homme réconciliés avec le droit d'auteur », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch., 30 mai 2001, *Fabris c./ France 2, D.*, 2001, Jurisprudence, pp. 2504-2508

- « L'article 1135 du Code civil au pays du droit d'auteur : boîte à merveilles ou boîte de Pandore ? », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *Soc. Hachette Filipacchi et Soc. d'étude et de développement de la presse périodique (SEDPP) c./ Soc. Sygma*, *JCP – E*, 18 juillet 2002, 1121, pp. 1246-1249
- « L'atteinte au droit moral peut-elle être sanctionnée pénalement ? » note sous arrêt C. Cass., Ch. Crim., 3 septembre 2002, *Marcel Petit, CCE*, décembre 2002, commentaire n° 150, pp. 15-16
- « Consécration du droit d'exposition par la Cour de Cassation », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Agence Culturelle de Paris c./ Dudognon*, *CCE*, janvier 2003, commentaires, n° 2, p. 25
- « Les usages et pratiques professionnels en droit d'auteur », *PI*, n° 7, avril 2003, pp. 127-136
- « Requiem pour le droit à l'image des biens », note sous C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ Soc. SCIR Normandie*, *JCP-G*, 2 juin 2004, II, 10085
- « Du droit des biens en tant que droit commun de la propriété intellectuelle », *JCP-G*, 22 septembre 2004, pp. 1623-1626
- « De la représentation accessoire d'une œuvre de l'esprit », note sous arrêt C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mars 2005, *Buren et Drevet c./ Soc. Editions Clio Cartes et a.*, *CCE*, mai 2005, Comm. n° 78, pp. 34-35
- « Le droit d'auteur au paradis », obs. sur CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 juin 2006, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *CCE*, septembre 2006, pp. 30-31
- « Droit de la propriété intellectuelle », *JCP-G*, 2008, I, 158
- « Premier arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme pour protéger le droit d'auteur », note sur CEDH, 4^{ème} Sect., 29 janvier 2008, req. n° 19247/03, *Balan c./ Moldavie*, *CCE*, juin 2008, Commentaire n° 76, pp. 32-33
- « L'art conceptuel au paradis de la Cour Suprême », obs. sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *CCE*, janvier 2009, pp. 23-24
- « Les interfaces graphiques de logiciels à la mode communautaire », note sous CJUE, 22 décembre 2010, 3^{ème} Ch., aff. n° C-393/09, *Bezpe nostni Softwarova asociace-Svaz Softwarové ochrany contre Ministerstvo Kultury*, *CCE*, mai 2011, comm. n° 42, pp. 26-27

CASSIN R.

- « L'intégration, parmi les droits fondamentaux de l'Homme, des droits des créateurs des œuvres de l'esprit », in *Mélanges Marcel Plaisant*, Sirey, Paris, 1960, pp. 225-237

CATALA P.

- « Le droit moral dans les œuvres artistiques », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 22 février 1977, *Dame Germak c./ Dame veuve Goerg, D.*, 1982, *Chronique*, pp. 263-266 « La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne », *RTD-Civ.*, 1966, pp. 185-215
- « L'immatériel et la propriété », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 61-63

CHAMBAUD C.

« Les droits d'auteur dans les contrats de fourniture d'îlots ou d'éléments d'exposition conclus par un établissement public à vocation culturelle », *RDPI*, n° 92, octobre 1998, pp. 37-49

CHAMPEIL-DESPLATS V.

« La notion de droit fondamental et le droit constitutionnel français », *D.*, 1995, Chronique, pp. 323-329

« Les droits et libertés fondamentaux en France – Genèse d'une qualification », in *Droits fondamentaux et droit social*, Dalloz, Paris, 2005, pp. 11-37

CHATEAU B.

« L'évolution de la propriété littéraire et artistique », *L'évolution contemporaine du droit des biens – Troisièmes journées René Savatier (Poitiers, 4 et 5 octobre 1990)*, PUF, Paris, 1991, pp. 167-180

CLAM J.

« Choses, échange, média – enquête sur les étapes d'une dématérialisation de la communication », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 97-137

COLOMBET C.

Note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 1973, *Consorts Renoir c./ Guino*, *D.*, 1974, Jurisprudence, pp. 533-536

Note sur CA Paris, 14^{ème} Ch., 13 mars 1986, *Soc. Sygma et a. c./ Dame Adamov et a.*, *D.*, 1987, Somm., p. 150

« Le nom et les propriétés incorporelles », *D.*, 1989, Chronique, pp. 31-38

CONSTANT C.

« Des contrats de cession et d'édition en matière d'œuvres artistiques », *LDA*, 15 juillet 1905, p. 92

CORNU M.

« L'image des biens culturels : les limites de l'appropriable », in BLOCH P. [Dir.], *Image et Droit*, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 77-92

« Le corps humain au musée, de la personne à la chose ? », *D.*, 2009, pp. 1907-1914

CORONE F.

« La définition juridique du mannequin – Méli-mélo drame en quête d'interprétation », *Légicom*, juillet-août-septembre 1995, n° 9, pp. 3-10

« De l'image d'une propriété à la propriété de l'image d'un bien », *Légicom*, n° 10, octobre/décembre 1995, pp. 36-40

CORPART I.

« La dignité de la victime photographiée face à la liberté de la presse », note sous C. Cass., 2^{ème} Ch. Civ., 4 novembre 2004, *Soc. Hachette Filipacchi, D.*, 2005, pp. 696-699

COSTES L.

« Reproduction photographique d'œuvres architecturales », obs. sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 mars 2006, *Soc. Hachette Filipacchi c./ Soc. Multimédia des Arts Visuels, RLDI*, n° 15, avril 2006, pp. 22-23

« Poupée vaudou : commercialisation autorisée par la Cour d'Appel de Paris », *RLDI*, n° 44, décembre 2008, p. 36

« Exposition de dessins en violation des droits de l'auteur », obs. sur Cass. crim., 8 mars 2011, n° 10-81.160, *RLDI*, avril 2011, p. 25

COUARD J.

« Prohibition légale du voile intégral dans l'espace public : interdire pour libérer ? », *RJFP*, décembre 2010, pp. 8-11

COUSSIRAT-COUSTERE V.

« La jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme en 1987 et 1988 », *AFDI*, 1989, pp. 536-566

DABIN J.

« Les droits intellectuels comme catégorie juridique », *Rev. Crit. Lég. Jur.*, 1939, pp. 413-446

DAMICH E. J.

« A Comparison of State and Federal Moral Rights Protection : Are Artists Better off after VARA ? », *Hastings Comm. & Ent. L.J.*, Vol. 15, Issue 4, 1992-1993, pp. 953-966

DASSESE J.

« Le droit de reproduction des œuvres plastiques et ses limites », note sous C. Cass., 1^{ère} ch., 4 décembre 1952, SA « *La presse démocratique socialiste de Charleroi* » c./ *Strebelle*, et 14 avril 1955, *Association belgo-américaine et consorts c./ Dessart, Revue critique de jurisprudence belge*, 1956, pp. 33-46

DE BAECQUE O.

« Droit de divulgation et vente(s) aux enchères publiques (Commentaire de l'arrêt de la 1^{ère} chambre civile de la Cour de cassation du 29 novembre 2005) », *RLDI*, n° 14, mars 2006, pp. 12-13

DE BORGHRAVE J.

« Du droit d'auteur sur les œuvres architecturales », *LDA*, 15 février 1890, pp. 13-15

DE POIX G.

« Statut du mannequin », *Légicom*, juillet-août-septembre 1995, n° 9, pp. 11-15

DE SAINT-PULGENT M.

« Sujétions et privilèges de l'état collectionneur », in BONNEFOUS E., RICHER L. et PEUCHOT E. (dir.), *Droit au Musée, Droit des Musées*, Dalloz, 1994, Paris, pp. 43-55

DE SANCTIS V.

« Lettre d'Italie », *LDA*, mai 1953, pp. 51-56

« Lettre d'Italie », *LDA*, août 1955, pp. 124-128

« Lettre d'Italie », *LDA*, septembre 1960, pp. 250-258

« Lettre d'Italie », *LDA*, novembre 1962, pp. 270-276

DE VAREILLES-SOMMIÈRES G. d. L.

« La définition et la notion juridique de la propriété », *RTD-Civ.*, 1905, pp. 443-495

DEBBASCH C.

note sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., *Soc. SPADEM c./ Soc. Nationale de Programme Antenne 2, D.*, 1992, pp. 146-148

DEFAUX A.

« La consécration du droit de présentation publique des auteurs des arts visuels », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002 *Association Paris Bibliothèque c/ Dudognon et Association Paris Bibliothèque c/ J. P. Leloir, LP*, mai 2003, n° 201, pp. 66-70

DEFAUX A. et AZZABI Z.

« Arts visuels : la théorie de l'accessoire et du principal ne s'applique plus », note sur TGI Paris, 20 décembre 2006, *SAIF et a. c/ Soc. Maia Films, RLDI*, avril 2007, n° 26, pp. 8-10

DELMOTTE A.

« Image des biens : du trouble anormal à la responsabilité civile », note sous TGI Paris, 1^{ère} Ch., 26 janvier 2009, *M. Helly et a. c/ Agent judiciaire du trésor et Société Corbis Sygma, LP*, octobre 2009, III, pp. 201-205

DEPADT-SEBAG V.

« Le Droit et la Beauté », *PA*, n° 95, 12 mai 2000, pp. 4-11, et n° 97, 16 mai 2000, pp. 11-15

DERIEUX E.

« Poupée vaudou : liberté d'expression et de création et droit à l'image et à la dignité », note sous TGI Paris, ord. réf., 29 octobre 2008, *N. Sarkozy c./ SARL Tear Prod*, et CA Paris, 14^{ème} Ch., 28 novembre 2008, *N. Sarkozy c./ Tear Prod*, *JCP-G*, 11 février 2009, II, n° 10026, pp. 33-37

DESBOIS H.

« Les droits d'auteur : aspects essentiels de la jurisprudence française », in *Le droit privé français au milieu du XXème siècle – Études offertes à Georges Ripert*, T. II, LGDJ, Paris, 1950, pp. 60-78

« La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *D.*, 1957, Chronique n° XXVIII, pp. 165-170

« Le droit moral », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 121-159

DESURMONT T.

« Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son œuvre se trouve reproduite », *RIDA*, n° 134, octobre 1987, pp. 3-69

DEUMIER P.

« Le contrôle de l'image des biens en droit privé », in *L'image*, Association Henri Capitant, Journées Nationales, T. VII, Dalloz, 2005, pp. 55-75

DIETZ A.

« Mutations du droit d'auteur – Changement de paradigme en matière de droit d'auteur », *RIDA*, n° 138, octobre 1988, pp. 23-75

DIETZ A. et FRANCON A.

« ALAI – Le droit d'auteur en tant que droit de l'homme », *Bull. Droit d'auteur*, n° 32, juillet-septembre 1998, pp. 7-8

DOCK M.-C.

« Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire », *RIDA*, n° 79, avril 1974, pp. 127-205

DOI T.

« Chronique du Japon – Le Traité de l'OMPI et sur le droit d'auteur et la législation japonaise sur le droit d'auteur : analyse comparative », *RIDA*, n° 186, octobre 2000, pp. 154-219

DREYER E.

« La fonction des droits fondamentaux dans l'ordre juridique », *D.*, 2006, Chronique, pp. 748-753

DUCHEMIN J.-L.

« La propriété artistique », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 323-373

DUCHEMIN W.

« Réflexions sur le droit d'exposition », *RIDA*, n° 156, avril 1993, pp. 15-107

DUCREY G. et LANCRENON T.

« Dessine-moi une maison ! », *Gaz. Pal.*, novembre-décembre 2000, Doctrine, pp. 2231-2241

DUFOUR B.

« Des expositions comme œuvres de l'esprit », *RIDA*, n° 180, avril 1999, pp. 3-85

DUPEYROUX O.

« La jurisprudence, source abusive de droit », in *Mélanges offerts à Jacques Maury – Tome II – Droit comparé, théorie générale du droit et droit privé*, Dalloz & Sirey, Paris, 1960, pp. 349-377 ;

« La doctrine française et le problème de la jurisprudence source de droit », in *Mélanges dédiés à Gabriel Marty*, 1978, pp. 463-475

EDELMAN B.

« Le personnage et son double », *D.*, 1980, Chronique, pp. 225-230

« Le droit moral dans les œuvres artistiques », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 22 février 1977, *Dame Germak c./ Dame veuve Goerg*, *D.*, 1982, Chronique, pp. 263-266

« La rue et le droit d'auteur », *D.*, 1992, Chronique, pp. 91-97

« La représentation d'une œuvre artistique dans une œuvre audiovisuelle », note sous arrêts C. Cass., 1^{ère} Chambre Civile, 4 juillet 1995, *Soc. Antenne 2 c./ Soc. SPADEM* (2 espèces), *D.*, 1996, Jurisprudence, pp. 4-8

« De l'urinoir comme un des beaux-arts : de la signature de Duchamp au geste de Pinoncely », note sur TGI Tarascon, 20 novembre 1998, *Pinoncely*, *D.*, 2000, Chroniques, pp. 98-102

« L'«image» d'une œuvre de l'esprit tombée dans le domaine public », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch., 31 mars 2000, *Panisse Passis c./ Soc. Nouveaux Loisirs*, *D.*, 2001, comm., pp. 770-774

« De la prééminence du domaine public », note sous TGI Lyon, 1^{ère} Ch., 4 avril 2001, *Buren c./ Tassin*, *D.*, 2002, Jurisprudence, pp. 1417-1420

« De la protection d'une architecture intérieure et de meubles », note sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., 17 décembre 2002, *D.*, 2003, Jurisprudence, pp. 2089-2093

« Le Paradis de La nouvelle Ève dans l'enfer du droit d'auteur », note sur CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 juin 2006, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *D.*, octobre 2006, pp. 2610-2615

« Du baiser-vampire à la "dégradation" d'un concept », *D.*, 2008, pp. 588-593

« Un arrêt énigmatique », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *D.*, 2009, pp. 263-266

ESCARRA J.

« Le projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique », *RIDA*, n° 5, octobre 1954, pp. 3-33

ESMEIN P.

« La jurisprudence et la loi », *RTD-Civ.*, 1952, pp. 17-23

FABIANI M.

« La présentation de l'œuvre au public et le droit moral de l'auteur », in *Propriétés intellectuelles - Mélanges en l'honneur de André Françon*, Dalloz, Paris, 1990, pp. 143-147

FABRE-MAGNAN M.

« Propriété, patrimoine et lien social », *RTD-Civ.*, 1997, pp. 583-613

FARCHY J.

« L'analyse économique des fondements du droit d'auteur : une approche réductrice pourtant indispensable », *PI*, n 21, octobre 2006, pp. 388-395

« De nouveaux modèles pour le droit d'auteur – Le point de vue de l'économiste », *PI*, n° 25, octobre 2007, pp. 404-407

FOURLON A.

« Lorsque le droit à l'image cède devant la liberté d'expression artistique », note sous TGI Paris, 17^{ème} Ch. Civ., 9 mai 2007, *I. Chatenet de Puysegur c./ SA Gallimard La nouvelle revue française et F.-M. Banier*, et TGI Paris, 17^{ème} Ch. Civ., 25 juin 2007, *Ass. Espace Tutelles et M. Dolibois c./ F.-M. Banier et Ed. Gallimard*, *LP*, n° 246, novembre 2007, III, pp. 234-240

FRANCESCHELLI R.

« La nature juridique des droits de l'auteur et de l'inventeur », in *Mélanges en l'honneur de Paul Roubier – Tome II : Droit privé, Propriété industrielle, littéraire et artistique*, Dalloz, Paris, 1961, pp. 453-466

FRANÇON A.

Note sous TA Grenoble, 18 février 1976, *Sieur Roussel c./ Ville de Grenoble*, *RIDA*, n° 91, janvier 1977, pp. 116-122

« L'avenir du droit d'auteur », *Rev. Droit Int.*, décembre 1986, pp. 385-394

Note sur CA Paris, 4^{ème} ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c./ Paris Bibliothèque et Leloir c./ Paris Bibliothèque*, *RTD-Com.*, 2001, pp. 436-439

FRANÇON A. et PATARIN J.

« L'arrêt Bonnard et la condition des œuvres picturales dans le régime de communauté », *Defrénois*, 1957, Art. 27504, pp. 73-84

FRANKEL S. J.

« VARA's first five Years », *Hastings Comm. & Ent. L.J.*, Vol. 19, Issue 1, 1996-1997, pp. 1-30

FREMOND P.

« Peut-on "citer" une photographie ? », *CDA*, janvier 1991, pp. 1-2

FUMAROLI M.

« Les musées au service du public – les origines », in BONNEFOUS E., RICHER L. et PEUCHOT E. (dir.), *Droit au Musée, Droit des Musées*, Dalloz, 1994, Paris, pp. 5-12

GALAN D.

« L'accueil de l'œuvre "Paradis" dans le cénacle du droit d'auteur ou l'enfer de "La nouvelle Eve" », note sur Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *RLDI*, n° 45, janvier 2009, pp. 10-15

GALAN P.

« Les musées de France », *Droit et Ville*, n°55, 2003, Doctrine, pp. 245-301

GALLOT LE LORIER M.-A. et VARET V.

« Le droit d'auteur limité par l'espace public », note sous CA Paris, 1^{ère} Ch., 14 septembre 1999, *ADAGP c./ Soc. ADR Productions, LP*, n° 169, mars 2000, III, pp. 33-37

GALLOUX J.-C.

note sous arrêt C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 juillet 1995, *Soc. Nationale de Programmes Antenne 2 c. / Soc. SPADEM, JCP-G*, 1995, II, n° 22486, pp. 341-344

GARDIES J.-L.

« La chose et le droit sur la chose dans la doctrine du droit de Kant », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, pp. 139-149

GARNIER E.

« La protection juridique des créations du "design" », *RIDA*, n° 199, janvier 2004, pp. 3-87

GARRON R.

« L'influence de la destination sur le régime juridique des droits », *D.*, 1965, Chronique n° XXXI, pp. 191-194

GARSON P.

« L'arrêt Bonnard et la propriété artistique », *RIDA*, n° 15, avril 1957, pp. 37-73

GAUDRAT P.

« Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit », in *Propriétés intellectuelles - Mélanges en l'honneur de André Françon*, Dalloz, Paris, 1990, pp. 195-221

« Forme numérique et propriété intellectuelle », *RTD-Com.*, 2000, pp. 910-930, et 2001, pp. 96-127

« De l'enfer de l'addiction au paradis des toilettes : tribulations judiciaires au purgatoire du droit d'auteur – Observations sur Civ. 1^{ère}, 13 novembre 2008 », *RIDA*, n° 220, avril 2009, pp. 81-171

« L'importance de la référence propriétaire dans la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 221, juillet 2009, pp. 3-63

GAUTIER P.-Y.

« L'accession mobilière en matière d'œuvres de l'esprit : vers une nouvelle querelle des Proculéiens et des Sabinieniens », *D.*, 1988, Chroniques, pp. 152-156

« Le "marché unique" des œuvres d'art », *RIDA*, n° 144, avril 1990, pp. 13-49

« Jean Domat : l'un de ces messieurs de Port-Royal », *RTD-Civ.*, juillet/septembre 1992, pp. 529-531

« L'art et le droit naturel », *Arch. Phil. Droit*, T. 40, 1995, pp. 207-218

GAVIN G.

« Vers une sanction pénale du droit moral », *RIDA*, n° 31, avril 1961, pp. 3-17

GEIGER C.

« Les droits fondamentaux, garanties de la cohérence du droit de la propriété intellectuelle ? », *JCP-G*, 14 juillet 2004, I, pp. 1313-1317

« Droit d'auteur et droit du public à l'information (pour un rattachement du droit d'auteur aux droits fondamentaux) », *D.*, 2005, pp. 2683-2689

« La remise en cause du droit à l'image des biens : une privatisation du domaine public enfin freinée ? (à propos de l'arrêt de la Cour de cassation du 7 mai 2004) », note sur *C. Cass.*, AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ SCIR Normandie*, *RLDI*, n° 6, juin 2005, pp. 6-8

« La fonction sociale des droits de propriété intellectuelle », *D.*, 2010, Chronique, pp. 510-516

GENDREAU Y.

« Le critère de fixation en droit d'auteur », *RIDA*, n° 159, janvier 1994, pp. 111-203

GÉNY F.

« La laïcité du droit naturel », *Arch. Phil. Droit*, 1933/3, pp. 7-27

GIFFORD D. J.

« Innovation and Creativity in the fine Arts : the Relevance and Irrelevance of Copyright », *Cardozo Arts & Ent. L. J.*, 2000, pp. 569-614

GILKER S.

« Une nouvelle loi sur les droits d'auteur : 19504 jours et 19 études plus tard », *CPI*, octobre 1988, pp. 31-48

GINSBURG J. C.

« Le droit d'auteur au 101^{ème} Congrès des États-Unis : Commentaire de la loi sur les droits des auteurs des arts visuels et de la loi sur la protection des œuvres d'architecture par le droit d'auteur de 1990 », *RIDA*, n° 152, avril 1992, pp. 96-168

« Droit d'auteur et support matériel de l'œuvre d'art en droit comparé et en droit international privé », in *Propriétés intellectuelles - Mélanges en l'honneur de André Françon*, Dalloz, Paris, 1990, pp. 245-258

GLASER E.

« Atteinte au droit à l'image et compétence du juge administratif », obs. sur CE, 27 avril 2011, *Fédida, DA*, juillet 2011, pp. 28-32, *RLCT*, n° 49, juin 2011, pp. 27-28

GOETZL T. & SUTTON S. A.

« Copyright and the Visual Artist's Display Right : a new doctrinal analysis », *Columbia Journal of Art and the Law*, n° 9, 1984, pp. 15-56

GONZALEZ G.

« L'inconventionnalité des sanctions pour port de tenues à caractère religieux dans les lieux publics ouverts à tous », note sous CEDH, 23 févr. 2010, n° 41135/98, *Ahmet Arslan et a. c/ Turquie, JCP-G*, 2010, n° 514

GOYARD-FABRE S.

« La chose dans "La prose de la vie" selon Hegel », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, pp. 173-181

GREFFE P.

« Le droit d'auteur et les arts appliqués », *D.*, 1959, Chronique XV, pp. 91-94

GREGOIRE S.

« Reproduction avec changement de matière d'une sculpture : droit d'exposition et atteinte au droit moral », obs. sur CA Paris, 1^{ère} Ch., 27 octobre 2010, *Violaine Bonzon-Claudiel et a. c./ Reine-Marie Paris et a.*, *JCP-E*, 25 août 2011, p. 42

GRIDEL J.-P.

« Liberté de la presse et protection civile des droits modernes de la personnalité en droit positif français », *D.*, 2005, Chron., pp. 391-398

GRZEGORCZYK C.

« Le concept de bien juridique : l'impossible définition ? », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, pp. 259-272

GUILLOT J.

« Les ouvrages d'architecture au regard des lois de propriété artistique », *Revue d'Économie et de Droit Immobilier*, 1965, pp. 697-716

GUTMANN D.

« Du matériel à l'immatériel dans le droit des biens – Les ressources du langage juridique », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 65-78

GUTTON J.-M.

« Droits de reproduction et d'exposition », *Relations contractuelles avec les artistes*, séminaire du CIPAC, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, 17 septembre 2004, <http://www.cipac.net>

HADFIELD G. K.

« The economics of copyright : an historical perspective », *Copyright L. Symp.*, 1992, pp. 1-46

HAGE-CHAHINE F.

« Essai d'une nouvelle classification des droits privés », *RTD-Civ.*, 1982, pp. 705-743

HARMAND

Allocution, *Bulletin de la société d'études législatives*, 1908, pp. 223-225

HASSLER T.

« L'articulation entre la liberté de l'image et le respect de la vie privée », note sous C. cass., 1^{ère} Ch. Civ., 21 février 2006, *SNT France 2 c./ M. X, LP*, n° 231, mai 2006, III, pp 95-99

- « La crise d'identité des droits de la personnalité », *PA*, 7 décembre 2004, pp. 3-11
- « Demande en référé d'interdiction de reproduction à l'avenir de clichés attentatoires aux droits de la personne représentée », *CA Versailles*, 14^{ème} Ch., 3 mai 2006, *SNC Hachette Filipacchi Associés c./ Elsa Zylberstein*, *LP*, n° 234, septembre 2006, III, pp. 161-164
- « Quelle patrimonialisation pour le droit à l'image des personnes ? Pour une recomposition du droit à l'image », *LP*, n° 245, octobre 2007, II, pp. 123-131

HEPP F.

- « Le public inconnu », *RIDA*, n° 11, avril 1956, pp. 35-59
- « La protection internationale des arts plastiques et figuratifs », *LDA*, 15 août 1957, pp. 144-149
- « Le droit d'auteur "propriété incorporelle" ? », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 161-191

HUARD G.

- « De divers droits qu'il ne faut pas confondre avec la propriété intellectuelle », *LDA*, 15 septembre 1899, pp. 102-105

HUET J.

- « Un bien qui répand la terreur : le droit d'auteur – et ses avatars (ou : quand il faut interdire d'interdire) », *RLDI*, n° 73, juillet 2011, pp. 73-76

HUET M.

- « Architecture et droit d'auteur en France en 1990 », *CDA*, n° 31, octobre 1990, pp. 1613
- « La rémunération du droit d'auteur du concepteur d'un immeuble œuvre d'art », *Administrer*, mai 1995, pp. 36-41
- « Architecture et urbain saisis par le droit d'auteur en France », *RIDA*, n° 212, avril 2007, pp. 3-65

HUMBLOT B.

- « L'emprise de la propriété intellectuelle sur les meubles corporels : l'exemple du droit d'auteur », in BRUGUIÈRE J.-M., MALLET-POUJOL N. et ROBIN A., *Propriété intellectuelle et droit commun*, PUAM, 2007, pp. 123-148

ISORNI J.

- « Le vote de la loi », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 23-25

JEAN-PIERRE D.

- « La courte citation d'œuvres d'art en droit d'auteur », *D.*, 1995, Chronique, pp. 39-42

JADAUD B.

« Les "tableaux de maître" sont des meubles meublants », note sur C. Cass., Ch. Comm., 17 octobre 1995, *Tenoudji, JCP-N*, 22 mars 1996, n° 12, pp. 451-454

JORDAO L.-M.

« De la propriété littéraire chez les romains », *Rev. Crit. Lég. Jur.*, 1862, T. XX, 1862, pp. 441-457

JOSSERAND L.

« Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau », in *Mélanges juridiques dédiés au Professeur Sugiyama*, Sirey, Paris, 1940, pp. 95-110

KAMINA P.

« De l'indépendance des propriétés corporelles et intellectuelles », note sur C. Cass., 6 mai 1997, *Godard c./ Houdelinckx, RRJ*, 1998-3, pp. 881-898

« Droit d'auteur et discriminations – Brèves réflexions sur les inégalités de traitement en propriété littéraire et artistique », in *Droit et technique – Etudes à la mémoire du Professeur Xavier Linant de Bellefonds*, Litec, Paris, 2007, pp. 252-269

KARLEN P. H.

« What's wrong with VARA ? A Critique of Federal Moral Rights », *Hastings Comm. & Ent. L.J.*, Vol. 15, Issue 4, 1992-1993, pp. 905-928

KAYSER P.

« Les droits de la personnalité – Aspects théoriques et pratiques », *RTD-Civ.*, 1971, pp. 445-509

« L'image des biens », *D.*, 1995, Chroniques, pp. 291-298

KÉRÉVER A.

« Un aspect de la loi du 3 juillet 1985 : la modernisation de la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 127, janvier 1986, pp. 17-69

« Droit d'exposition et historique du droit d'auteur », *RIDA*, n° 156, avril 1993, pp. 7-13

« Chronique de jurisprudence », *RIDA*, n° 161, juillet 1994, pp. 195-242

« Le droit d'auteur est l'un des droits de l'homme », *Bull. Droit d'auteur*, n° 32, juillet-septembre 1998, pp. 18-24

KHALVADJIAN B.

« "La théorie de l'accessoire" a encore de l'avenir devant elle ... », *RLDI*, n° 43, novembre 2008, pp. 57-61

KOSTIC G.

« La représentation de l'œuvre d'un tiers dans une publicité », *D.*, 1999, Chroniques, pp. 503-507

KRIEF-SEMITKO C.

« De l'action paulienne ou de la propriété des créances, droit de propriété sur une valeur (essai d'une théorie de la valeur en droit civil) », *RRJ*, 2004/2, pp. 789-799

LABBÉE X.

« Interdiction de l'exposition "Our Body, à corps ouvert" », obs. sur TGI Paris, ord., 21 avril 2009, *D.*, 2009, p. 1192

LALIGANT O.

« La Révolution Française et le droit d'auteur ou pérennité de l'objet de la protection », *RIDA*, n° 147, janvier 1991, pp. 3-123

« Des œuvres aux marches du droit d'auteur : les œuvres de l'esprit perceptibles par l'odorat, le goût et le toucher », *RRJ*, 1992/1, pp. 99-128

« Fragment d'un discours sur la notion d'œuvre de l'esprit au sens du droit d'auteur : œuvre et réalisation », *RRJ*, 1994/3, pp. 887-904

LANCRENON T.

« Est licite, car accessoire au sujet traité, la reproduction sur cartes postales d'une œuvre qui se fond dans un ensemble architectural », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., *D. Buren et a. c./ M. Tassin et a.*, *JCP-G*, 2005, Jurisprudence, 10072, pp. 1065-1068

LANDES W. et POSNER R.

« An economic analysis of copyright law », *J. Legal Stud.*, 1989, pp. 325-364

LANG J.

« La loi du 3 juillet 1985 », *RIDA*, n° 127, janvier 1986, pp. 7-13

LAPORTE-LEGEAIS M.-E.

« Le droit de divulgation de l'auteur s'épuise par la première communication au public », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch. A, 12 décembre 2001, *Garanger c./ Soc. générale d'Édition et de diffusion*, *JCP-E*, 12 décembre 2002, 1806, pp. 2020-2025

LATREILLE A.

« L'appropriation des photographies d'œuvres d'art : éléments d'une réflexion sur un objet de droit d'auteur », *D.*, 2002, Doctrine, pp. 299-306

« Images numériques et pratique du droit d'auteur », *Légicom*, n° 34, 2005/2, pp. 51-64

« L'avènement d'un droit d'auteur sans auteur », *Droit et Pat.*, septembre 2007, pp. 28-39

LAVIGNE S.

« La dation en paiement par remise d'œuvres d'art », *AJDA*, 20 juin 1988, pp. 382-385

LAURENS M.

« De la notion de "destination" dans l'exploitation des œuvres de l'esprit », *RIDA*, n° 3, avril 1954, pp. 37-47

LE MESTRE R.

note sur CAA Nantes, 18 décembre 2003, *Berdje Agopyan*, *JCP-E*, n° 52-53, 23 décembre 2004, p. 2068

LEFRANC D.

« Le droit d'auteur permet-il à l'auteur de s'opposer à l'apposition de son nom sur l'œuvre d'un tiers ? » note sous C. Cass., 1^{ère} Ch., 18 juillet 2000, *Fabris c./ Barthélémy*, *JCP-G*, 2002, II, 10041

« L'affaire "Apocalypse", un revirement dans la jurisprudence de la CEDH en matière de liberté d'expression artistique ? », *Auteurs et médias*, 2007/4, pp. 327-336

LEPAGE A.

« Le nom patronymique à l'épreuve des pratiques d'internet », obs. sous TGI Nanterre, 13 mars 2000, *D.*, 2000, Jurisprudence, pp. 275-276

« La dignité du Président de la République à l'épreuve de sa poupée vaudou », obs. sur TGI Paris, ord. réf., 29 octobre 2008, *N. Sarkozy c./ SARL Tear Prod*, et CA Paris, 14^{ème} Ch., 28 novembre 2008, *N. Sarkozy c./ Tear Prod*, *CCE*, février 2009, pp. 40-44

LESOURD N.

« Violation du droit moral de l'auteur (à propos de l'arrêt de la CA d'Amiens du 21 février 1963) », *JCP*, 1967, I, n° 2067

LESUEUR J.

« La Coupe : la presse hors jeu », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 2 octobre 2007, *Hachette Filipacchi associés c./ Fédération internationale de football*, *LP*, n° 249, mars 2008, III, pp. 19-24

« La balance sans l'épée : le droit fondamental sans effectivité », note sous CJCE, aff. C-275/06, *Promusicae c./ Telefonica de Espana SAU* et CEDH, 29 janvier 2008, *Balan c./ Moldavie*, *LP*, n° 250, avril 2008, III, pp. 57-65

« Les droits opposés dans le champ des propriétés incorporelles », *CCE*, juillet 2008, étude n° 15, pp. 5-10

LEVENEUR L.

« Tableau-piège... pour qui ? Pour le commissaire-priseur ! », obs. sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 novembre 2005, *Brossard c./ Cornette de Saint-Cyr*, CCE, mars 2006, pp. 12-13

LÉVINET M.

« Chronique de jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'Homme », *RDP*, 2008/3, p. 961

LOISEAU G.

« Droit à l'image des biens : La Cour de cassation précise sa position », note sous C. cass., 1^{ère} Ch. Civ., 2 mai 2001, *Comité régional du tourisme de Bretagne et B. Plisson c./ Roch Aron et les Petites îles de France*, LP, 183, juillet/août 2001, III, pp. 125-129

« Protection par le droit d'auteur d'une œuvre conceptuelle », note sur Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, JCP-G, décembre 2008, II, 10204, pp. 35-37

LOUIS J.-J.

« Le droit moral des auteurs dans une exposition organisée par une collectivité publique », conclusions sur CAA Marseille, 31 décembre 2003, *Madame de Charmoy c./ Commune de Montpellier*, RFDA, novembre-décembre 2004, pp. 1220-1227

LUCAS A.

Note sous CA Paris, 1^{ère} Ch., 23 octobre 1990, *Soc. Fotogram-Stone et a. c./ La Cité des Sciences et de l'Industrie*, JCP-G, 1991, Jurisprudence, pp. 197-199

Note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 décembre 2000, *Soc. Production audiovisuel communication c/ Chavaux es q. et Manusardi*, et du 12 juin 2001, *Soc. Campagne et Martial Colomb c/ Soc. Editions Atlas*, PI, n° 1, octobre 2001, pp. 62-63

Note sur arrêt CA Paris, 4^{ème} Chambre, 30 mai 2001, *Fabris c./ France 2*, PI, n° 1, octobre 2001, p. 66

Note sur C. Cass., 1^{ère} Ch., 13 novembre 2003, *France 2 c./ Fabris et ADAGP*, PI, n° 10, janvier 2004, pp. 549-550

Obs. sur CA Paris, 1^{ère} Ch., 10 septembre 2001, *Le Groumellec c./ Binoche*, PI, n° 2, avril 2002, p. 56

Obs. sur CA Versailles, 1^{ère} Ch., 24 janvier 2002, *Faunières c./ Société Meunier Promotion*, et CA Paris, 1^{ère} Ch. B, 14 février 2002, *Spadem c./ Haviland*, PI, n° 5, octobre 2002, pp. 50-51

Obs. sur CA Paris, 4^{ème} Ch. A, 26 juin 2002, *Maeght c./ Soc. Luxury Goods France*, PI, n° 7, avril 2003, p. 175

Obs. sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 8 juin 2004, *Faunières c./ Société Meunier promotion*, *PI*, n° 13, octobre 2004, pp. 915-916

Note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Soc. Groupe Express c./ Soc. L et M Services*, *PI*, n° 15, avril 2005, pp. 164-165

Obs. sur CE, 11 septembre 2006, *M. Berdje Agopyan*, *PI*, n° 21, octobre 2006, pp. 451-452

Obs. sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 2 octobre 2007, *Hachette Filipacchi associés c./ Fédération internationale de football*, *JCP-E*, 29 janvier 2009, n° 1108

Obs. sur CAA Paris, 3^{ème} Ch., 1^{er} octobre 2008, *Mikaelian c./ Commune de Montrouge*, *PI*, n° 31, avril 2009, pp. 165-166

Obs. sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 11 juin 2009, *Soc. BRIT AIR c./ Soc. Atelier d'Architecture Pb M.*, *PI*, n° 32, juillet 2009, pp. 265-266

Note sur CA Paris, 1^{ère} Ch., 27 octobre 2010, *Violaine Bonzon-Claudé et a. c./ Reine-Marie Paris et a.*, *PI*, n° 38, janvier 2011, pp. 88-90 et pp. 91-92

LUCAS-SCHLOETTER A.

« *La Vague de Camille Claudé provoque des remous* », note sous CA Paris, 1^{ère} Ch., 27 octobre 2010, *Violaine Bonzon-Claudé et a. c./ Reine-Marie Paris et a.*, *JCP-G*, 31 janvier 2011, pp. 209-213

MACKAAY E.

« La propriété est-elle en voie d'extinction ? », in *Nouvelles technologies et propriété – Actes du colloque tenu à la Faculté de Droit de l'Université de Montréal, les 9 et 10 novembre 1989*, Ed. Thémis, Litec, 1991 pp. 217-247

MAFFRE-BAUGÉ A.

« Quel droit moral pour l'œuvre d'art ? », *Légicom*, n° 36, 2006/2, pp. 91-100

MAGERAND B.

« L'image des biens », *RRJ*, 2004-1, pp. 149-181

MALAPLATE L.

« Le droit de représentation et le droit d'exécution », *RIDA*, n° 18, février 1958, pp. 195-221

MARGUENAUD J.-P.

« La liberté de porter des vêtements religieux dans les lieux publics ouverts à tous », *D.*, 2010, pp. 682-684

MARINO L.

« Image d'actualité et dignité de la personne humaine », note sur C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 juillet 2001, *Prisma Presse et a. c./ Sarde*, *D.*, 2002, p. 2298

« Être et avoir : le documentaire face à son héros », *LP*, n° 218, janvier/février 2005, II, pp. 9-15

« Les nouveaux territoires des droits de la personnalité », *Gaz. Pal.*, 19 mai 2007, pp. 1477-1483

MARTIN D.

« L'exercice du droit de divulgation en situation d'indivision successorale », note sous C. cass., 1^{ère} ch. civ., 25 mars 2010, *Mme S. c./ Ed. Grasset et Fasquelle, LP*, n° 273, juin 2010, pp. 96-100

MARTIN D. R.

« De la nature corporelle des valeurs mobilières (et autres droits scripturaux) », *D.*, 1996, Chronique, pp. 47-52

« Du corporel », *D.*, 2004, Chronique, pp. 2285-2287

MARTIN R.

« De l'usage des droits et particulièrement du droit de propriété », *RTD-Civ.*, 1975, pp. 52-65

MATHELY P.

« Commentaire analytique de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *Ann.*, 1958/1, pp. 33-80

MATTHYSENS J.

« Les projets de loi sur le droit d'auteur en France au cours du siècle dernier », *RIDA*, n° 4, juillet 1954, pp. 15-57

MAZEAUD H.

« Le droit moral des artistes sur leurs œuvres et son incidence (à propos de l'arrêt de la cour d'Orléans rendu dans l'affaire Pierre Bonnard) », *D.*, 1959, Chronique n° XXI, pp. 133-146

MÉLÉDO-BRIAND D.

« Les multiples utilités économiques des biens : Approche de la propriété simultanée », in *Le droit de l'entreprise dans ses relations externes à la fin du XXème siècle – Mélanges en l'honneur de Claude Champaud*, Dalloz, Paris, 1997, pp. 467-482

MERALLI R.

« A quand l'application du droit d'exposition ? », *PI*, n° 9, octobre 2003, pp. 342-344

MERLET L. et VERLY N.

« Atteinte à la dignité du président par une poupée vaudou », note sous TGI Paris, ord. réf., 29 octobre 2008, *N. Sarkozy c./ SARL Tear Prod.*, et CA Paris, 14^{ème} Ch., 28 novembre 2008, *N. Sarkozy c./ Tear Prod.*, LP, n° 258, janvier 2009, III, pp. 16-21

MESTRE A.

« Remarques sur la notion de propriété d'après Duguit », *Arch. Phil. Droit*, 1932/1-2, pp. 163-173

MEYER-BISCH P.

« Légitimations démocratiques des limites au droit de propriété – Un principe et un indicateur de démocratisation », in *Le droit de propriété en Europe occidentale et orientale – Mutations et limites d'un droit fondamental*, Actes du colloque du 15 octobre 1993, Bruylant, Louvain-la-Neuve, 1995, pp. 27-53

MICHAELIDES-NOUAROS G.

« L'évolution récente de la notion de droit subjectif », *RTD-Civ.*, 1966, pp. 216-235

MIGNOT M.

« La notion de bien – Contribution à l'étude du rapport entre droit et économie », *RRJ*, 2006/4, pp. 1805-1857

MILLET J.-F.

« Le stade, œuvre architecturale à vocation utilitaire », note sous CAA Nantes, 18 décembre 2003, *M. Berdje Agopyan*, *AJDA*, 26 avril 2004, pp. 875-878

MILLINGER D. M.

« Copyright and the finest artists », *Geo. Wash. L. Rev.*, 48, 1979-1980, pp. 354-376

MORILLOT A.

« De la personnalité du droit de publication qui appartient à un auteur vivant », *Rev. Crit. Lég. Jur.*, 1872, pp. 29-50

MORIN G.

« Le sens de l'évolution contemporaine du droit de propriété », in *Le droit privé français au milieu du XXème siècle – Etudes offertes à Georges Ripert*, T. II, LGDJ, Paris, 1950, pp. 3-16

MOUREAU N.

« Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition », *Légicom*, n° 36, 2006/2, pp. 101-113

MOUSSERON J.-M.

« Valeurs, biens, droits », in *Mélanges en hommage à André Breton et Fernand Derrida*, Dalloz, Paris, 1991, pp. 277-283

MOUSSERON J.-M., RAYNARD J. et REVET T.

« De la propriété comme modèle », in *Mélanges offerts à André Colomer*, Litec, Paris, 1993, pp. 281-305

NABHAN V.

« Coup d'œil sur les modifications à la loi sur le droit d'auteur au Canada », *RIDA*, n° 142, octobre 1989, pp. 175-221

« A Glance over the Amendments to Canada's Copyright Law », *Columbia-VLA Journal of Law and the Arts*, n° 14, 1990, pp. 397-413

« Le droit d'exposition des œuvres artistiques », *CPI*, mai 1991, pp. 305-310

« Le droit d'exposition des œuvres artistiques au Canada », *RIDA*, n° 156, avril 1993, pp. 109-127

NEMOZ E.

« L'œuvre d'art et les droits de succession : le tableau, meuble meublant ou objet de collection ? – Lyon, séminaire du 15 mai 1997 », *PA*, 18 juin 1997, pp. 4-5

NERSON O.

Obs. sur CA Orléans, 13 novembre 1975, *Dame Martinez-Picabia et a. c./ Dame Mohler et a.*, *RTD-Civ.*, 1976, pp. 564-567

NIZET O.

« Une commune est-elle contrainte d'exposer une œuvre d'art qu'elle a commandée ? », conclusions sous TA Châlons-en-Champagne, 18 juin 2002, *M. Lapie c./ Ville de Reims*, *AJDA*, 14 octobre 2002, pp. 971-976

NOEL W. et HARRIS L. E.

« Lettre du Canada – Mise à jour de la législation canadienne sur le droit d'auteur », *LDA*, 15 avril 1989, pp. 134-139

PANSIER F.-J.

« De l'emploi publicitaire d'un cliché dont le droit de reproduction avait été acquis antérieurement », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *Soc. Hachette Filipacchi et Soc. d'étude et de développement de la presse périodique (SEDPP) c./ Soc. Sygma, Lexbase – Hebdo*, 6 juin 2002

PARAIN-VIAL J.

« La catégorie de l'avoir chez Gabriel Marcel et la notion de biens », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, pp. 183-195

PARES P.

« La conception française du droit d'auteur », *RIDA*, n° 2, janvier 1954, pp. 3-15

PARISOT B.

« Le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence française depuis la mise en vigueur de la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 49, avril 1966, pp. 93-135

« Le critère de protection des œuvres photographiques dans la jurisprudence postérieure à la loi du 11 mars 1957 », *RIDA*, n° 57, juillet 1968, pp. 3-25

PASSA J.

« Droit de destination et droit de distribution », *PA*, 6 décembre 2007, pp. 32-39

PÉRINET-MARQUET H.

« Regard sur les nouveaux biens », *JCP-G*, 2010, 1100, pp. 2071-2078

PERREAU E. H.

« Des droits de la personnalité », *RTD-Civ.*, 1909, pp. 501-536

PFISTER L.

« La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIX^{ème} siècle », *RIDA*, n° 205, juillet 2005, pp. 117-207

PICARD E.

« Embryologie juridique – Nouvelle classification des droits », *JDI*, 1883, pp. 565-585

PIEDELIEVRE A.

« Le matériel et l'immatériel - Essai d'approche de la notion de bien », in *Aspects du droit privé en fin du 20^{ème} siècle – Etudes réunies en l'honneur de Michel de Juglart*, LGDJ, Paris, 1986, pp. 55-62

PLAISANT M.

« Bienvenue à la loi », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 9-11

PLAISANT R.

« Les conventions relatives au droit moral de l'auteur », in *Hommages à Henri Desbois*, Dalloz, Paris, 1974, pp. 63-72

POLLAUD-DULIAN F.

- « Le droit moral en France à travers la jurisprudence récente », *RIDA*, n° 145, juillet 1990, pp. 127-313
- « Architecture et droit d'auteur », *RDI*, octobre-décembre 1990, pp. 431-444
- « Abus de droit et droit moral », *D.*, 1993, pp. 97-102
- « Droit moral et droits de la personnalité », *JCP-G*, 1994, I, n° 3780
- « L'évolution récente du droit d'auteur en France », *LP*, n° 118, janvier-février 1995, II, pp. 1-17
- « Réaménagement de la Place des Terreaux à Lyon : les limites au droit de l'auteur d'une œuvre située sur la voie publique » note sous TGI Lyon, 4 avril 2001, *Buren et a. c/ Tassin et a.*, *JCP-G*, 2001, II, 10563, pp. 1377-1382
- « Les contrats entre peintres et marchands ou galeries d'art », *Droit et Pat.*, n° 122, janvier 2004, pp. 20-27 et n° 123, février 2004, pp. 24-34
- Note sous divers arrêts, *RTD-com.*, avril-juin 2004, n° 2, pp. 271-278
- « L'esprit de l'œuvre et le droit moral de l'auteur », *RIDA*, n° 215, janvier 2008, pp. 103-153
- « Le droit de divulgation de l'auteur et la théorie de l'abus de droit », note sous CA Paris, 4^{ème} Ch. B, *Assoc. Des amis de Jacques Lacan c./ Jacques Miller*, *JCP-G*, 2009, II, n° 10093
- « Le patrimoine et les biens qui le composent », in PERINET-MARQUET H. (Dir.) *Propositions de l'Association Henri Capitant pour une réforme du droit des biens*, Litec, Paris, 2009, pp. 15-31
- « Multiples facettes du droit de divulgation », *PI*, n° 37, octobre 2010, pp. 955-965

PONTIER J.-M.

- « La notion d'œuvre d'art », *RDP*, 1990, pp. 1403-1437
- « La création architecturale », *AJPI*, 10 février 1992, Etudes, pp. 89-107
- « La commune, la plaquette et le droit moral de l'auteur au respect de son œuvre », note sous CAA Marseille, 31 décembre 2003, *Madame de Charmoy c./ Commune de Montpellier*, *AJDA*, 5 avril 2004, pp. 718-722

POTU E.

- « Le droit moral de l'auteur sur son œuvre », *Annales de droit commercial*, 1909, pp. 211-224

POUILLET E.

- « La vente des œuvres d'art et le contrat d'édition », in *Congrès international de la propriété littéraire et artistique, organisé par l'Association littéraire et artistique internationale – 25^{ème} session – Congrès de Weimar – 24-30 septembre 1903 - Comptes rendus des travaux*, Paris, 1904, pp. 226-229

RAISON-REBUFAT L.

« Menus propos autour de la responsabilité de l'expert d'œuvre d'art », *Légicom*, n° 36, 2006/2, pp. 59-62

RAMPELBERG R.-M.

« Pérennité et évolution des *res incorporales* après le droit romain », *Arc. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 35-43

RAVANAS J.

« L'image d'un bien saisie par le droit », *D.*, 2000, Chroniques, pp. 19-25

RAYNARD J.

« Propriétés incorporelles : un pluriel bien singulier », in *Mélanges offerts à Jean-Jacques Burst*, Litec, Paris, 1997, pp. 527-540

RECHT P.

« La pseudo-citation dans le domaine des arts plastiques et figuratifs », *RIDA*, n° 17, octobre 1957, pp. 85-119

RENAULT C.-E.

« Droit et art contemporain : la protection des droits d'exploitation de l'artiste (1^{ère} partie : conditions de représentation et de reproduction de l'œuvre) », *PA*, 30 juillet 2001, pp. 11-15

REJET T.

« Rapport français – Les nouveaux biens », *La propriété*, Travaux de l'association Henri Capitant des amis de la culture juridique française, T. LIII, Paris, 2006, pp. 271-290

RISTICH de GROOTE M.

« Les personnages des œuvres de l'esprit », *RIDA*, n° 130, octobre 1986, pp. 3-63

ROLLAND P.

note sur CEDH, *Müller c./ Suisse*, *JDI*, 1989, pp. 812-815

ROMEYER-DHERBY G.

« Chose, cause et œuvre chez Aristote », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, pp. 127-137

ROSENTHAL KWALL R.

« How Fine Art fares Post VARA », *Marq. Intell. Prop. L. Rev.*, Vol. 1, 1997, pp. 1-64

ROUBIER P.

« Droits intellectuels ou droits de clientèle », *RTD-Civ.*, 1935, pp. 251-304

ROUSSELET M.

« Le droit moral de l'auteur » - (Communication faite à l'Académie des Sciences Morales et Politiques le 26 février 1962), *RIDA*, n° 35, avril 1962, pp. 3-41

ROUSSINEAU T.

« Droit patrimonial à l'image : encore un rendez-vous manqué », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 11 décembre 2008, *Delphine X c./ Photoalto, LP*, n° 262, juin 2009, pp. 109-113

RUBELLIN-DEVICHI J.

« L'influence de l'avènement des droits de la personnalité sur le droit moral », in *Etudes offertes à Jacques Lambert*, Editions Cujas, Paris, 1975, pp. 555-580

RUIZ-FABBRI H.

« Exportation d'œuvres d'art », note sur CE, Sect., 30 novembre 1990, *Ville d'Orléans et Ministre de la Culture c./ M. Woodner et Ministre de la Culture c./ Soc. Alex Wengraf, RA*, n° 260, mars-avril 1991, pp. 122-125

SALHI K.

Note sous C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ SCIR Normandie, PA*, 7 juillet 2005, pp. 19-23

SANCHEZ DE LA TORRE A.

« Qu'en est-il de la réalité du droit ? », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 13-25

SARRAUTE R.

« Peintres et marchands de tableaux », *Gaz. Pal.*, 1965, Doctrine, pp. 92-95

SAVATIER R.

« Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », *JCP*, 1957, I, 1398

« Vers de nouveaux aspects de la conception et de la classification des biens corporels », *RTD-Civ.*, 1958, pp. 1-23

« Essai d'une présentation nouvelle des biens incorporels », *RTD-Civ.*, 1958, pp. 331-360

SENA G.

« Propriété intellectuelle en tant que droit fondamental », in *Les nouveaux droits de l'Homme en Europe*, Actes du XI^{ème} congrès de L'Union des Avocats Européens, 29, 30 et 31 mai 1997, Bruylant, Bruxelles, 1999, pp. 225-231

SERIAUX A.

« La notion juridique de patrimoine – Brèves notations civilistes sur le verbe avoir », *RTD-Civ.*, 1994, pp. 801-813

SIIRIAINEN F.

« Une autre image de "L'image des biens" ... et de la propriété », *CCE*, 2004, n° 35, pp. 22-26

SILZ E.

« La notion juridique de droit moral de l'auteur – Son fondement – Ses limites », *RTD-Civ.*, 1933, pp. 331-424

SINGH A.

Note sous arrêt C. Cass., 1^{ère} Chambre Civile, 15 mai 2002, *Soc. Hachette Filipacchi et Soc. d'étude et de développement de la presse périodique (SEDPP) c/ Soc. Sygma, Revue du Droit de la Propriété Intellectuelle*, novembre 2002, n° 141, pp. 18-21

SIRINELLI P.

Note sur CA Paris, 4^{ème} ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c./ Paris Bibliothèque*, et C. Cass., 1^{ère} Chambre Civile, 18 juillet 2000, *Fabris c./ Barthélémy, PI*, octobre 2001, n° 1, pp. 64-65

« Chronique de jurisprudence – *Droit de divulgation* », *RIDA*, n° 225, juillet 2010, pp. 249-391

STOUFFLET J.

« Le droit de la personne sur son image », *JCP*, 1957, I, 1374

STOYANOVITCH K.

« Les biens selon Marx », *Arch. Phil. Droit*, T. 24, 1979, pp. 197-211

STROM C. A.

« Fine Art : Protection of Artist and Art », *Ent. & Sports L.J.*, 1984, pp. 99-121

STROMHOLM S.

« Le refus par l'auteur de livrer une œuvre de l'esprit cédée avant son achèvement – Étude sur le "droit de divulgation" de la loi du 11 mars 1957 », in *Hommages à Henri Desbois*, Dalloz, Paris, 1974, pp. 73-88

TERRÉ F.

« L'évolution du droit de propriété depuis le Code civil », *Droits – Revue française de théorie juridique*, 1985/1, pp. 33-4

THÉRY R.

« De l'utilisation à la propriété des choses », in *Le droit privé français au milieu du XXème siècle – Etudes offertes à Georges Ripert*, T. II, LGDJ, Paris, 1950, pp. 17-32

THIBAUD E.

« Les œuvres d'art et la communauté conjugale », *RIDA*, n° 8, avril 1955, pp. 117-131

THOMAS Y.

« *Fictio legis* – L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales », *Droits*, n° 21, 1995, pp. 17-63

TORREMANS P. L. C.

« Le droit d'auteur en tant que droit de l'Homme », *PI*, n° 23, avril 2007, pp. 173-183

TOURNIER A.

« Le bilan de la loi », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 73-119 ;

« Peut-on acquérir la propriété d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957 ? », *RIDA*, n° 20, juillet 1958, pp. 3-23

TREPPOZ E.

« Quelle(s) protection(s) juridique(s) pour l'art contemporain ? », *RIDA*, n° 209, juillet 2006, pp. 50-125

« La détermination du propriétaire du support d'une œuvre », *CCE*, juillet/août 2006, pp. 13-17

« "La nouvelle Eve" au "Paradis" du droit d'auteur, suite et fin ! », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel, D.*, 2009, pp. 266-268

TRICOIRE A.

note sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., 15 mai 1991 *Soc. SPADEM c./ Soc. Nationale de Programme Antenne 2, JCP-G*, 1992, II, 21868, pp. 199-201

« La Cour de cassation au secours des "victimes" de l'art contemporain : le tableau-piège se referme sur Spoerri », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 novembre 2005, *Brossard c./ Cornette de Saint-Cyr, D.*, avril 2006, pp. 1116-1120

« Le droit pénal au secours du *Ready-made* : n'est pas Duchamp qui veut », note sous TGI Paris, 28^{ème} Ch., 24 janvier 2006, *Pinoncely c./ Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, D.*, 2006, jurisprudence, pp. 1827-1832

« Les œuvres et les visages : la liberté de création s'affirme contre le droit à la vie privée et le droit à l'image », note sous TGI Paris, 17^{ème} Ch., 9 mai 2007 et 25 juin 2007, *D.*, 2008, pp. 57-63

« Retour sur le Paradis », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel, RLDI*, n° 48, avril 2009, pp. 8-10

« Qu'est-ce que la pornographie ? Les tribulations d'un concept mou confronté à l'art contemporain », note sous C. Cass., Ch. Crim., 2 mars 2011, *Assoc. La Mouette, LP*, n° 283, mai 2011, pp. 305-314

TROLLER A.

« Réflexions sur l'"Urheberpersönlichkeitsrecht" », *LDA*, Décembre 1960, pp. 304-319

VANBRABANT B.

« Les conflits susceptibles de survenir entre l'auteur d'une œuvre et le propriétaire du support », *Rev. Droit. Int.*, n° 1/2004, pp. 91-172

VARET V.

« Droit d'auteur et droit du public à l'information », note sous arrêt C. Cass., 1^{ère} Chambre Civile, 13 novembre 2003, *Fabris, ADAGP c./ Soc. Nationale de Télévision France 2, LP*, n° 209, mars 2004, III, pp. 23-27

« Droit d'auteur : la nouvelle exception à fin d'information », *LP*, n° 237, décembre 2006, II, pp. 145-151

VAUNOIS A.

« La condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution », *Bulletin de la société des études historiques*, 1892, pp. 151-194

« Rapport sur la propriété littéraire et artistique – Le congrès littéraire et artistique international de Milan », *LDA*, 1892, pp. 119-127

« Le droit moral et la question du domaine public payant », *Bulletin de la société d'études législatives*, 1908, pp. 217-237 (suivi de débats)

VAUNOIS L.

« Le droit moral, son évolution en France », *LDA*, juin 1952, pp. 63-70

VERGNAUD P.

« Les droits du peintre sur son œuvre », *JCP-G*, 1966, I, pp. 263-269

VICENT LOPEZ C.

« Nouveaux aspects du droit d'exposition : Analyse comparative », *RIDA*, n° 179, janvier 1999, pp. 79-140

VILBOIS J.

« Historique », *RIDA*, n° 19, avril 1958, pp. 29-71

VIVANT M.

- « Pour une compréhension nouvelle de la notion de courte citation en droit d'auteur », note sous arrêt C. Cass., 1^{ère} Chambre Civile, 13 avril 1988, *Lengelle dit Tardy c./ SA Librairie Larousse et a.*, *JCP-G*, 1989, I, n° 3372
- « Le patronyme saisi par le patrimoine », in *Mélanges offerts à André Colomer*, Litec, Paris, 1993, pp. 516-531
- « Le droit d'auteur, un droit de l'Homme ? », *RIDA*, n° 174, octobre 1997, pp. 61-123
- « L'irrésistible ascension des propriétés intellectuelles », *Mélanges C. Mouly*, Litec, Paris, 1998, pp. 441-455
- « Et donc la propriété littéraire et artistique est une propriété... », *PI*, n° 23, avril 2007, pp. 193-201
- « L'art, le vrai et le droit », *PI*, n° 38, janvier 2011, pp. 8-16

VIVANT M. et GEIGER C.

- « Autre regard... », *PI*, n° 29, octobre 2008, pp. 483-492

WALRAVENS-MARDARESCU N.

- « La protection de l'œuvre et le droit moral de l'artiste », *RIDA*, n° 197, juillet 2003, pp. 3-75
- « Tableau-piège et délégation de l'exécution de l'œuvre : le droit piégé par l'art contemporain ! », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 novembre 2005, *Brossard c./ Cornette de Saint-Cyr*, *RLDI*, n° 14, mars 2006, pp. 6-11
- « Consécration de la protection de Paradis, œuvre d'art conceptuel, par la Cour de cassation », note sous C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *RLDI*, n° 47, mars 2009, pp. 13-18
- « De l'art conceptuel comme création et de sa protection par le droit d'auteur », *RIDA*, n° 220, avril 2009, pp. 5-79
- « Les tables d'Yves Klein, peintre de l'*Immatériel*, protégées par le droit d'auteur », note sous TGI Paris, 3^{ème} Ch., 1^{ère} Sect., 9 novembre 2010, et CA Paris, 2^{ème} Ch., 7 janvier 2011, *Klein c./ Soc. Objekto*, *RLDI*, n° 70, avril 2011, pp. 6-12

ZÉNATI-CASTAING F.

- « Sur la constitution de la propriété », *D.*, 1985, Chroniques, pp. 171-175
- « Le droit des biens dans l'œuvre du doyen Savatier », *L'évolution contemporaine du droit des biens – Troisièmes journées René Savatier (Poitiers, 4 et 5 octobre 1990)*, PUF, Paris, 1991, pp. 13-27
- « Pour une rénovation de la théorie de la propriété », *RTD-Civ.*, 1993, pp. 305-323

- « Notion de propriété au sens de la Convention européenne des droits de l'homme », obs. sur CEDH, 9 décembre 1994, *Raffineries grecques Stran et Stratis andreadis c./ Grèce*, n° 13427/87, *RTD-Civ.*, 1995, p. 652
- « Propriété et droits réels », *RTD-Civ.*, 1996, pp. 650-661
- « Caractère constitutionnel du droit de propriété », *RTD-Civ.*, 1996, p. 932
- « Protection constitutionnelle du droit de disposer », note sous *Cons. Const.*, n° 98-403, 29 juillet 1998, *RTD-Civ.*, 1999, pp. 136-142
- « Notion de propriété », *RTD-Civ.*, 1999, pp. 859-876
- « L'immatériel et les choses », *Arch. Phil. Droit*, T. 43, 1999, pp. 79-95
- « Du droit de reproduire les biens », *D.*, 2004, Chroniques, pp. 962-969
- « La propriété, mécanisme fondamental du droit », *RTD-Civ.*, 2006, pp. 445-466
- « La proposition de refonte du livre II du Code Civil – Étude critique », *RTD-Civ.*, 2009, pp. 211-244

ZOLLINGER A.

- « Premiers (faux) pas de la Cour EDH en matière de droit d'auteur », note sur CEDH, 29 janvier 2008, req. n° 19247/03, *Balan c./ Moldavie*, *JCP-E*, 10 juillet 2008, pp. 17-20

ARTICLES NON JURIDIQUES

Anonyme

- « Projet d'association entre les artistes – Statuts », *L'artiste*, 1845, pp. 211-213

BOLTANSKI C.

- « La communauté du monde – Interview de C. Boltanski », *evene.fr – Toute la culture*, octobre 2007

CHELEBOURG C.

- « Le roi, son trône et le philosophe – Défense de l'imagination et procès des images au temps des Lumières », in CHELEBOURG C. et GUINERET H. (dir.), *Images du pouvoir, pouvoir des images*, Centre Gaston Bachelard, Dijon, 2004, pp. 61-74

CHIK C.

- « Art interactif et pré-cinéma. Des modes de relation parallèles et hybrides », *Marges 05*, juin 2006, pp. 22-39

GAUTIER T.

- « La Rue Laffitte », *L'artiste*, 1858, pp. 10-13

GLICENSTEIN J.

« La place du sujet dans l'œuvre interactive », *Artifices 4 : langages en perspective – Nouveaux médias dans l'art contemporain (hypermédias, installations interactives et projets sur Internet)*, exposition, Saint Denis, Salle de la Légion d'Honneur, 6 novembre – 5 décembre 1996, http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html

« La mise en scène des œuvres d'art – Remarques à propos de la scénographie d'exposition », Paris, 4 mai 2006, <http://www.pourinfos.org/cat-apostilles-tit--apostilles>

LANDRIN H.

« La peinture en province », *L'artiste*, 1859, pp. 126-128

LEE B.-K.

« Espaces d'exposition temporaires consacrés à l'art contemporain », *Marges 05*, juin 2006, pp. 40 -60

LIM I.-Y.

« Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges 05*, juin 2006, pp. 9-21

MAURICE F.

« Contrat et rémunération : pratiques et usages dans les domaines de la production et de la diffusion artistiques », *compte-rendu de la journée d'information professionnelle – TRAM-IDF*, 17 mai 2005, Les laboratoires d'Aubervilliers, pp. 2-4, http://www.tram-idf.fr/IMG/pdf/3Question_d_actualite_le_droit_de_presentation_publicque.pdf

SAINT JEAN DAMASCENE

« Troisième discours contre ceux qui rejettent les saintes icônes » (traduit et annoté par E. PONSOYE), in *Saint Jean Damascène – Œuvres choisies*, pp. 112-125

TEXTES OFFICIELS

Code de droit canonique annoté (traduction par A. SORIA-VASCO, H. LAPLANE et R.-P. M.-A. CHUECA), Editions du Cerf, Paris, 1989, 1115 p.

FRANCE

Privilège accordé par le Roy Louis XIV au graveur Nanteuil, Fontainebleau, 26 octobre 1661, *RIDA*, n° 8, juillet 1955, pp. 102-103

Loi des 13 et 19 janvier 1791 relative aux spectacles, *Le Moniteur universel*, samedi 15 janvier 1791, p. 56

Loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matière artistique, *Ann.*, 1895, pp. 70-73

Loi des 11 et 14 mars 1902 étendant aux œuvres de sculpture l'application de la loi des 19 et 24 juillet 1793 sur la propriété artistique et littéraire, *DP*, 1902, IV, p. 92

Loi du 9 avril 1910 relative à la protection du droit des auteurs en matière de reproduction des œuvres d'art, *DP*, 1911, IV, pp. 32-35 (avec annotations) ; *Ann.*, 1910, III, pp. 46-84 (avec les travaux préparatoires)

Arrêté du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 18 mars 1913, *Ann.*, 1913, III, pp. 68-69

Loi du 20 mai 1920 frappant d'un droit au profit des artistes, les ventes publiques d'objets d'art, *DP*, 1921, quatrième partie, pp. 335-336 (avec annotations)

Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique

Loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle

Décret n°95-172 du 17 février 1995 relatif à la définition des biens d'occasion, des œuvres d'art, des objets de collection et d'antiquité pour l'application des dispositions relatives à la taxe sur la valeur ajoutée

Code de la propriété intellectuelle, édition 2010

Code civil, édition 2011

LOIS ÉTRANGÈRES

Albanie

Loi du 28 avril 2005 sur le droit d'auteur et les droits connexes, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Allemagne

Loi du 9 janvier 1907 concernant le droit d'auteur sur les œuvres des arts figuratifs et sur les photographies, *LDA*, février 1907, pp. 17-20 ; [avec les modifications adoptées jusqu'au 12 mai 1940], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 31-39

Loi du 11 mai 1910 concernant l'exécution de la Convention de Berne révisée, du 13 novembre 1908, pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, *LDA*, 15 juillet 1910, pp. 86-93

Loi du 9 septembre 1965 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Argentine

Loi du 28 septembre 1933 sur la propriété littéraire et artistique [avec les modifications adoptées le 2 octobre 1957], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 69-82

Australie

Copyright Act 1968, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Autriche

Loi du 26 décembre 1895 concernant le droit d'auteur sur les œuvres de littérature, d'art et de photographie, *Ann.*, Tome XLV, 1899, pp. 46-61

Loi du 9 avril 1936 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques et les droits voisins, *LDA*, 15 juin 1936, pp. 61-65 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 160-197 (version consolidée avec les modifications adoptées jusqu'au 8 juillet 1953)

Belgique

Loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur [avec les modifications adoptées jusqu'au 11 mars 1958], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 205-211

Loi du 30 juin 1994 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Brésil

Loi du 19 février 1998 sur le droit d'auteur et les droits voisins, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Bulgarie

Loi du 11 juillet 1921 sur le droit d'auteur, *LDA*, 15 février 1922, pp. 13-17

Loi du 16 novembre 1951 sur le droit d'auteur [avec les modifications apportées par le décret du 4 juillet 1956], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 263-268

Canada

Loi du 4 juin 1921 sur le droit d'auteur [codifiée dans les statuts du Canada en 1952, au Chapitre 55], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 280-306

Chili

Décret-loi du 17 mars 1925 instituant les garanties de la propriété intellectuelle, *Le droit d'auteur*, 15 octobre 1925, pp. 109-113 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 325-330 (version consolidée au 28 décembre 1949)

Colombie

Loi du 26 décembre 1946 sur la propriété intellectuelle, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 368-388

Corée

Loi du 28 janvier 1957 sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 406-417

Espagne

Loi du 10 janvier 1879 concernant la propriété intellectuelle, *LDA*, 15 avril 1890, pp. 33-36 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. I, LGDJ, Paris, 1962, pp. 533-541

Décret royal législatif du 12 avril 1996 approuvant le texte refondu de la loi sur la propriété intellectuelle, en régularisant, clarifiant et harmonisant les dispositions légales en vigueur sur la matière, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

États-Unis

Copyright Act 1976, 17 U. S. C., <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Finlande

Loi du 3 juin 1927 concernant le droit d'auteur sur les œuvres de l'esprit [avec les modifications adoptées jusqu'au 28 mars 1941], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 749-758 ;

Loi du 3 juin 1927 concernant le droit sur les images photographiques, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, p. 759 ;

Grèce

Loi du 3 mars 1993 sur le droit d'auteur, les droits voisins et les questions culturelles, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Guatemala

Loi des 8 et 11 février 1954 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires, scientifiques et artistiques, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 849-854

Hongrie

Loi du 29 décembre 1921 sur le droit d'auteur, *LDA*, 15 mai 1922, pp. 49-55 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 881-895

Islande

Loi du 20 octobre 1905 sur le droit d'auteur et le droit d'édition [avec les modifications adoptées jusqu'au 23 mai 1947], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1010-1017

Italie

Décret-loi du 7 novembre 1925 portant les dispositions sur le droit d'auteur, *LDA*, janvier 1926, pp. 2-7

Japon

Copyright Act, may 6, 1970, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Liban/Syrie

Arrêté du 17 janvier 1924 portant réglementation des droits de propriété commerciale et industrielle, artistique, littéraire et musicale pour le Liban [avec les modifications adoptées jusqu'au 31 janvier 1946], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1161-1168, et T. III, pp. 1543-1550

Liechtenstein

Loi du 26 octobre 1928 concernant le droit d'auteur sur les œuvres artistiques et littéraires [avec les modifications adoptées le 8 août 1959], *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1179-1195

Luxembourg

Loi du 10 mai 1898 sur le droit d'auteur, *LDA*, juin 1898, pp. 65-67

Mexique

Loi fédérale du 29 décembre 1956 sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1213-1240

Norvège

Loi du 6 juin 1930 sur les œuvres de l'esprit, *LDA*, 15 avril 1931, pp. 37-40

Paraguay

Loi des 5 et 10 juillet 1951 approuvant le décret-loi n° 3642, du 31 mars 1951, qui protège les créations scientifiques, littéraires et artistiques et institue le Bureau du registre public des droits intellectuels, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1383-1393

Pays-Bas

Loi du 23 septembre 1912 concernant la réglementation nouvelle du droit d'auteur, *LDA*, 15 novembre 1912, pp. 146-151 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. II, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1404-1417 (version consolidée au 22 mai 1958)

Philippines

Loi du 6 mars 1924 destinée à protéger la propriété intellectuelle, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. III, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1442-1449

Pologne

Loi du 29 mars 1926 sur le droit d'auteur, *LDA*, 15 décembre 1936, pp. 133-138

Loi du 10 juillet 1952 sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. III, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1467-1477

Loi du 4 février 1994 sur le droit d'auteur et les droits connexes, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Portugal

Loi du 27 mai 1927 sur la propriété littéraire, scientifique et artistique, *LDA*, juin 1928, pp. 78-80, juillet 1928, pp. 85-90 et août 1928, pp. 97-105 (avec commentaires des dispositions)

Code du droit d'auteur du 17 septembre 1985, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Roumanie

Loi du 28 juin 1923 sur la propriété littéraire et artistique, *LDA*, 15 mars 1924, pp. 25-30

Russie

Loi du 20 mars 1911 concernant le droit d'auteur, *LDA*, 15 juillet 1911, pp. 86-92

Slovaquie

Loi du 4 décembre 2003 sur le droit d'auteur et les droits voisins, T. Civ. Seine, 30 décembre 1859, *Arnaud c./ Berville et Garcin de Tancin*, *Ann.*, 1860, pp. 69-71 <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Suisse

Loi fédérale du 7 décembre 1922 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques, *LDA*, 15 juin 1923, pp. 61-66 ; *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. III, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1743-1758 (version consolidée au 24 juin 1955)

Loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins du 9 octobre 1992, <http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Tchécoslovaquie

Loi du 24 novembre 1926 relative au droit d'auteur sur les œuvres littéraires, artistiques et photographiques, *LDA*, 15 mars 1927, pp. 29-34

Loi du 22 décembre 1953 sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. III, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1774-1791

Yougoslavie

Loi du 26 décembre 1929 sur la protection des droits d'auteur, *LDA*, 15 mai 1930, pp. 49-55

Décret du 10 juillet 1957 promulguant la loi sur le droit d'auteur, *Lois et traités sur le droit d'auteur*, T. III, LGDJ, Paris, 1962, pp. 1984-1997

TRAVAUX PARLEMENTAIRES, DÉBATS ET RAPPORTS OFFICIELS

Rapport Le Chapelier sur la loi des 13 et 19 janvier 1791 relative aux spectacles, *Le Moniteur universel*, samedi 15 janvier 1791, pp. 55-56

Rapport Lakanal sur la loi des 19 et 24 juillet 1793 sur la propriété des ouvrages publiés par la voie de la presse ou de la gravure, *Le Moniteur universel*, dimanche 21 juillet 1793, p. 363

Rapport fait, par le lieutenant-général Comte de Ségur, au nom de la commission rassemblée pour la rédaction d'un projet de loi sur la propriété d'arts, de sciences et de lettres, *Le Moniteur universel*, mardi 28 mars 1837, pp. 697-698

Chambre des Députés, séance du samedi 13 mars 1841, *Le Moniteur universel*, dimanche 14 mars 1841, p. 634

Chambre des Députés, séance du mardi 20 mars 1841, *Le Moniteur universel*, mercredi 21 mars 1841, pp. 728-729

Ministère de la Culture et de la Communication, *Commission de réflexion sur les arts plastiques – Premier rapport*, étude réalisée sous la direction de M. M. TROCHE, Services des Etudes et de Recherches, 1982, 136p.

Ministère de la Culture et de la Communication, *Pour une nouvelle condition de l'artiste*, Étude réalisée par le Groupe de Travail présidé par M. J. CAHEN-SALVADOR, Conseiller d'Etat, La Documentation Française, 1978, 97p.

Rapport Richard de la 1^{ère} lecture à l'Assemblée Nationale du projet de loi relatif aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, *RIDA*, janvier 1986, n° 127, pp. 189-190

Rapport Jolibois de la 1^{ère} lecture au Sénat du projet de loi relatif aux droits d'auteur et aux droits voisins des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, *RIDA*, janvier 1986, n° 127, pp. 217-251

Sénat, débats de la séance du 3 avril 1985, 1^{ère} lecture du projet de loi ; *JORF – Débats Parlementaires – Sénat - Comptes rendus*, 1985, p. 105

Rapport Richard de la 2^{ème} lecture à l'Assemblée Nationale du projet de loi relatif aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, *RIDA*, janvier 1986, n° 127, p. 255

Assemblée Nationale, débats de la 2^{ème} séance du 20 mai 1985, 2^{ème} lecture du projet de loi ; *JORF – Débats Parlementaires – Assemblée Nationale - Comptes rendus*, 1985, p. 823

Rapport Jolibois de la 2^{ème} lecture au Sénat du projet de loi relatif aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, *RIDA*, janvier 1986, n° 127, pp. 282-283

Sénat, débats de la séance du 17 juin 1985, 2^{ème} lecture du projet de loi ; *JORF – Débats Parlementaires – Sénat - Comptes rendus*, 1985, p. 1255

Rapport de la Commission Mixte Paritaire chargée de proposer un texte sur les dispositions restant en discussion du projet de loi relatif aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, *RIDA*, janvier 1986, n° 127, pp. 308-309

Assemblée Nationale, débats de la 2^{ème} séance du 26 juin 1985, examen du texte de la Commission Mixte Paritaire ; *JORF – Débats Parlementaires – Assemblée Nationale - Comptes rendus*, 1985, pp. 2014-2015

Ministère du Patrimoine Canadien – Groupe de revue stratégique, *Étude relative au droit d'exposition*, novembre 2000, 48p. (+ appendices)

Question n° 07690 de M. le Sénateur Robert BRET, 29 mai 2003, parution au *JO - Sénat*, 19 septembre 2003, p. 2836

Question n° 19334 de M. le Député Frédéric DUTOIT, 2 juin 2003, parution au *JO - AN*, 27 octobre 2003, p. 8194

Question de M. le Député Francis FALAFA, 16 mars 2004, parution au *JO - AN*, 21 septembre 2004, p. 7287

Question n° 37535 de M. le Député Jacques LE GUEN, 13 avril 2004, parution au *JO - AN*, 25 mai 2004, p. 3808

Ministère de la Culture et de la Communication, *Le droit d'exposition publique au profit des artistes-plasticiens*, rapport établi par M. S. KANCEL, Inspecteur générale de l'administration des affaires culturelles, décembre 2004, 53p.

DOCUMENTS ET RAPPORTS PROFESSIONNELS

CAAP – *L'info Noir/blanc*, n° 31, septembre 2004, 12 p.

Guide pratique – Les droits de présentation publique, Conseil général des Côtes d'Armor - Direction des Interventions Culturelles, du Sport, de l'Éducation et de la Jeunesse, Saint-Brieuc, 2005, 7 p.

DANTE – *Droit d'Auteur et Nouvelles Technologies – Actes du séminaire sur les enjeux de la reconnaissance*, Saint-Brieuc, 28 et 29 octobre 2005, Paris, 2007, 120 p.

Guide de l'auteur d'œuvres plastiques et graphiques – SNAP-CGT, Paris, 2007, 135 p.

Livre blanc pour la relance de la politique culturelle – Pour une nouvelle politique de la propriété intellectuelle en faveur des auteurs et des artistes-interprètes, 2007, 303 p.

Pacte pour la relance de la politique culturelle – Pour une nouvelle politique culturelle en faveur des artistes et du public, 2007, 95 p.

Guide des saines pratiques en arts visuels de la Saskatchewan (*Developping best Practices for the Saskatchewan Visual Arts and Craft Sector*), édité en novembre 2007, et révisé en mars 2010, disponible sur : <http://www.bestpracticestandards.ca/>

COLLOQUES, CONGRÈS INTERNATIONAUX

Congrès international de la propriété artistique, tenu à Paris du 18 au 21 septembre 1878, Imprimerie nationale, Paris, 1879, 213 p.

L'artiste dans la société contemporaine, Conférence internationale des artistes, Venise, 22-28 septembre 1952, Unesco, Paris, 1954, 172 p.

JURISPRUDENCE

Juridictions de première instance

- T. Civ. de Lyon, 24 décembre 1857, *Ann.*, 1858, p. 88
- T. Civ. Seine, 30 décembre 1859, *Arnaud c./ Berville et Garcin de Tancin*, *Ann.*, 1860, pp. 69-71
- T. Civ. Fontainebleau, 25 janvier 1863, *Rosa Bonheur c./ Pourchet*, *DP*, 1865, II, pp. 201-202
- T. Civ. Seine, 22 juin 1877, *Préfet de la Seine c./ Récapé et de Camondo*, *D.*, 1880, deuxième partie, pp. 101-102
- T. Civ. Seine, 10 mai 1889, *David-Chassagnole c./ Soc. Philanthropique des artistes de France et Terme c./ Brame et Durand Ruel*, *Ann.*, 1892, pp. 252-260
- T. Civ. Seine, 11 octobre 1893, *Beer c./ Epoux Chennevière*, *Ann.*, 1896, pp. 14-16
- T. Civ. Seine, 29 octobre 1894, *Du Passage c./ Val d'Osne*, *Ann.*, 1895, pp. 232-234
- T. Civ. Seine, 16 juin 1899, *Union des Sociétés de Tir c./ Henri Dubois*, *Ann.*, 1900, pp. 134-138
- T. Civ. Lyon, 26 janvier 1901, *Commission de Fourvière c./ Millefaut*, *LDA*, 1902, pp. 43-44
- T. Belfort, Audience du 29 mars 1901, *Bartholdi c./ Huckel*, *LDA*, 1902, pp. 44-45
- T. Civ. Lyon, 26 juin 1901, *Millefaut c./ Commission de Fourvière*, *LDA*, 1902, pp. 43-45 ; *D.*, 1904, II, pp. 198-200
- T. Civ. Seine, Audiences des 13 décembre 1901 et 2 juin 1904, *LDA*, 1905, pp. 7-8
- T. Civ. Seine, 4 mai 1903, *Bouguereau*, *Ann.*, 1904, p. 21
- T. Paix Narbonne, 4 mars 1905, *D.*, 1905, pp. 389-390
- T. Civ. Seine, 4 décembre 1908, *Meissonier fils c./ Coppier*, *Ann.*, 1909/1, p. 66
- T. Civ. Seine, 11 mars 1910, *Hannaux c./ Dujardin*, *Ann.*, 1910, I, pp. 63-64
- T. Civ. Seine, 22 février 1912, *Veuve Croisy c./ Jacques et époux Jean*, *Ann.*, 1912, I, pp. 225-229
- T. Civ. Seine, 23 décembre 1912, *Legout-Gérard c./ Dufour*, *LDA*, avril 1918, p. 43

- T. Civ. Seine, 21 avril 1913, *Langlois c./ Œuvre de l'allaitement maternel*, *Ann.*, 1914, II, pp. 2-3
- T. Civ. Seine, 3 décembre 1913, *Etcheverry c./ Itala Film, Girin et Kostar et Ricardi*, *Ann.*, 1914, II, pp. 31-32
- T. Corr. Lyon, 13 juillet 1914, *Levy et Catala c./ Farges, LDA*, octobre 1915, pp. 115-116
- T. Civ. Seine, 30 janvier 1918, *Luc Olivier Merson c./ Gaumont*, *Ann.*, 1921, pp. 40-45
- T. Civ. Seine, 27 décembre 1920, *Rousseau-Decelle c./ Soc. d'imprimerie artistique, Godchaux et Demoiselle Vallet*, *Ann.*, 1921, pp. 292-293
- T. Civ. Seine, 5 janvier 1921, *Rouilleau c./ Baguès, LDA*, mai 1921, pp. 57-58, et mars 1923, pp. 22-23
- T. Civ. Bayeux, 20 juillet 1923, *Le Duc c./ Pombia*, *Ann.*, 1923, pp. 359-364
- T. Com. Mirecourt, 10 juillet 1924, *Soc. Nouvelle d'Imprimerie Champenois et Imprimerie de l'Est c./ H. Delboy, DH*, 1924, p. 680 ; *Ann.*, 1925, pp. 40-41
- T. Civ. Seine, 6 mai 1925, *Delaval c./ Soc. Pathé Consortium Cinéma*, *Ann.*, 1928, pp. 85-86
- T. Civ. Seine, 13 mars 1928, *Duchaussoy c./ Susse Frères*, *Ann.*, 1931, pp. 71-79
- T. Civ. Seine, 29 mai 1929, *Cappiello c./ Métais et Soc. du Chocolat Poulain*, *Ann.*, 1931, pp. 190-199
- T. Civ. Seine, 25 juin 1929, *Sue et Mare c./ Fabrique Aubusson*, *Ann.*, 1930, pp. 345-347
- T. Civ. Seine, 10 juillet 1929, *Consorts Geoffroy et a., Héritiers Daumier c./ Soc. des éditions Rieder*, *Ann.*, 1931, pp. 1-10, note A. VAUNOIS
- T. Civ. Cusset, 24 décembre 1930, *Bertrand c./ Sté Vichy-Prunelle*, *Gaz. Pal.*, 1931, I, pp. 224-225
- TPI Bruxelles, 1^{ère} Ch., 14 juillet 1931, *Van de Woestyne c./ Association « L'Art vivant »*, *LDA*, octobre 1932, pp. 117-118
- T. Civ. Seine (référés), 14 décembre 1933, *Kamenka c./ Soc. Gaumont Franco-Films Aubert et Soc. des Films Sonores Tobis*, *Ann.*, 1934, pp. 230-231
- T. Civ. Seine, 1^{er} avril 1936, *Dame Canal c./ Jamin*, *DP*, pp. 262-264 ; *DP*, 1936, II, pp. 65-70, note M. NAST
- Cons. Préf. Montpellier, 9 décembre 1936, *Raymond Sudre c./ Commune de Baixas*, *Gaz. Pal.*, 1937, pp. 347-348

- T. Civ. Seine, 1^{ère} Ch., 10 octobre 1951, *Cons. Bowers c./ Cons. Bonnard*, *Gaz. Pal.*, 1951, Jurisprudence, pp. 290-298
- T. Com. Seine, 17 avril 1953, *Soc. de Présentations artistiques et publicitaires c./ Soc. Mokarex*, *Ann.*, janvier-mars 1956, pp. 255-257
- T. Civ. Seine, 15 octobre 1954, *Fernand Léger c./ Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux*, *RIDA*, n° 6, janvier 1955, pp. 146-148
- TGI Seine, 3^{ème} Ch., 1^{ère} Sect., 13 octobre 1959, *RIDA*, n° 31, avril 1961, pp. 93-94
- TGI Seine, 3^{ème} Ch., 7 juin 1960, *D.*, 1962, Jurisprudence, p. 571
- T. Com. Seine, 21 février 1967, *Soc. Nur die Textilvertrieb GmbH c./ SA Bonneterie de Moreuil*, *Ann.*, janvier-mars 1967, pp. 298-301
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 31 mars 1969, *Dame Luthi c./ Editions Jacobs*, *RIDA*, n° 62, octobre 1969, pp. 248-250
- TGI Draguignan, 16 mai 1972, *François Spoerry, Soc. Terralba et a. c./ Impressions rotatives*, *Gaz. Pal.*, 1972, II, pp. 568-569
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 13 mars 1973, *Mlle J. Bernard-Rousseau c./ Galeries Lafayette*, *RIDA*, n° 82, octobre 1974, pp. 160-166
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 14 mai 1974, *Scrive c./ Soc. Rennes Alma et a.*, *RIDA*, n° 84, avril 1975, pp. 219-223
- TA Grenoble, 18 février 1976, *Sieur Roussel c./ Ville de Grenoble*, *RIDA*, n° 91, janvier 1977, pp. 116-122, note A. FRANCON
- TGI Paris, 21 janvier 1977, *RIDA*, n° 95, janvier 1978, p. 179
- T. Corr. Paris, 11^{ème} Ch., 12 juillet 1977, *Harlew c./ Martin*, *Gaz. Pal.*, 1978, I, pp. 41-43
- TGI Paris, 3 janvier 1978, *RIDA*, n° 96, avril 1978, p. 119
- TGI Paris, 1^{ère} Ch., 11 décembre 1985, *Miller c./ Assoc. Après et a.*, *D.*, 1987, somm., pp. 155-156
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 24 février 1988, *Olivier Nolin et Jean-Jacques Santiveri c./ M° Pierrel, syndic pris en sa qualité de liquidateur de la SARL Swan Productions et a.*, *RIDA*, n° 137, juillet 1988, pp. 130-139
- TGI Paris, 22 juin 1988, *Verhamme c./ Soc. Mugler Triumvirat et Cie*, *D.*, 1990, Somm., p. 49, obs. C. COLOMBET

- TGI Paris, Ord. Ref., 2 mars 1989, *A. et C. Lardera c./ Galerie Eric Galfard SARL*, n° 89-040332
- TGI Paris, 1^{ère} Ch., 12 juillet 1990, *Soc. SYN A.P.S. et Karen von Spreckelsen c./ Soc. Abeilles cartes, RIDA*, n° 147, janvier 1991, pp. 359-362
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 15 mai 1991, *Soc. SPADEM c./ Soc. Nationale de Programmes Antenne 2, JCP-G*, 1992, II, 21868, pp. 199-201, note A. TRICOIRE ; *D.*, 1992, pp. 146-148, note C. DEBBASCH
- TGI Nanterre, 17 juin 1992, *SPADEM et a. c./ Soc. Madrange et a.*, *RIDA*, n° 154, octobre 1992, pp. 180-190
- TA Versailles, 24 mai 1994, *Popille, DA*, novembre 1994, n° 618
- TGI Paris, 1^{ère} Ch., 5 mars 1997, *Comité de Défense du Musée du Cinéma Henri Langlois et a. c./ Cinémathèque Française, RIDA*, n° 172, avril 1997, pp. 306-310
- TGI Paris, 1^{ère} Ch., 28 mars 1997, *Serge Bloch c./ France 2 et a.*, *Gaz. Pal.*, 1998, somm., pp. 359-360, note I. SAYA ; *RIDA*, n° 175, janvier 1998, pp. 329-332
- T. Comm. Lyon, 28 avril 1997, *César Baldaccini c./ Soc. Slyci, Ville de Lyon et a.*, *RIDA*, n° 173, juillet 1997, pp. 373-381
- TGI Nanterre, 12 novembre 1997, *B. de Renty et a. c/ Société Les Films de la Colline et a.*, *LP*, n° 156, novembre 1998, I, p. 130 ; *D.*, 1999, Somm., p. 119, note T. HASSLER
- TGI Paris, 1^{ère} Ch., 25 novembre 1998, *G. Dudognon c./ Agence Culturelle de Paris*, inédit, n° 7155/97
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 23 février 1999, *Fabris c./ France 2, RIDA*, n° 184, avril 2000, pp. 374-386, note A. KEREVER ; *D.*, 1999, Jurisprudence, pp. 580-587, note P. KAMINA
- TGI Paris, 1^{ère} Ch., 1^{er} septembre 1999, *J.-P. Leloir c./ Agence Culturelle de Paris*, inédit, n° 98/16.665
- TGI Paris, 18 octobre 1999, *Soc. des Auteurs des Arts Visuels – SPADEM – c./ Soc. TBWA de Plas, Soc. Barilla et Société PAC, Propriété Industrielle*, 1996, III, pp. 77-79
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 13 octobre 2000, *Benjamin Aichouba et a. c./ F. Lecole, RIDA*, n° 195, janvier 2003, pp. 378-381 ; *CCE*, octobre 2002, comm. n° 126, pp. 25-27, C. CARON
- TGI Lyon, 4 avril 2001, *Buren et a. c/ Tassin et a.*, *JCP-G*, 2001, II, 10563, pp. 1377-1382, note F. POLLAUD DULIAN *D.*, 2002, Jurisprudence, pp. 1417-1420, note B. EDELMAN ; *LP*, n° 182, juin 2001, III, pp. 95-102, note J.-M. BRUGUIÈRE ; *RIDA*, n° 190, octobre 2001, pp. 421-432, note S. CHOISY

- TGI Paris, 17^{ème} Ch., 20 novembre 2001, *Sirven c./ Couderc et Hachette Filipacchi, LP*, n° 188, janvier/février 2002, III, pp. 17-18, obs. B. ADER
- TA Châlons-en-Champagne, 18 juin 2002, *M. Lapie c./ Ville de Reims*, *AJDA*, 2002, p. 971, concl. O. NIZET
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 17 décembre 2002, *Bonhotal c./ Sotheby's France, D.*, 2003, *Jurisprudence*, pp. 2089-2093, note B. EDELMAN ; *RIDA*, n° 199, janvier 2004, pp. 258-269
- TGI Paris, 1^{ère} Ch., 14 mai 2003, *SAIF et Bousseilaire c./ SA CORA*, inédit, n° 01/19942
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 21 novembre 2003, *Maurice Chiron c./ Sté Edisud et a.*, *RIDA*, n° 200, avril 2004, pp. 336-339
- TGI Paris, 17^{ème} Ch. Civ., 2 juin 2004, *M. Ben Salah c./ L. Delahaye, Agence Magnum et a., LP*, n° 214, septembre 2004, III, pp. 156-160, note C. BIGOT
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 23 novembre 2005, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *RIDA*, n° 209, juillet 2006, pp. 353-362 ; *D.*, 2006, pp. 1051-1056, note E. TREPPOZ
- TGI Paris, 28^{ème} Ch., 24 janvier 2006, *Pinoncely c./ Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, D.*, 2006, *jurisprudence*, pp. 1827-1832, note A. TRICOIRE
- TGI Avignon, 16 novembre 2007, *Procureur de la République près TGI Avignon c./ Mademoiselle Sam, D.*, 2008, pp. 588-593, note B. EDELMAN
- TGI Paris, ord. réf., 29 octobre 2008, *N. Sarkozy c./ SARL Tear Prod*, et CA Paris, 14^{ème} Ch., 28 novembre 2008, *N. Sarkozy c./ Tear Prod, D.*, 2009, pp. 610-615, note B. EDELMAN ; *GP*, janvier 2009, pp. 33-37, note D. AMSON
- TGI Paris, 3^{ème} Ch., 27 mai 2009, *J.-F. Grenet c./ M. L. Palmer, Fondation Giacometti Alberto et Annette*, n° 07/00243

Juridictions d'appel

- CA Paris, 22 avril 1841, *Gros et Vallot c./ Gavard, S.*, 1841, I, pp. 561-563, note G. MASSE
- CA Paris, 6 avril 1850, *Clésinger et Laneuville c./ Gauvain et cons., D.*, 1850, III, p. 12 et 15, 1852, II, p. 159
- CA Paris, 5 juin 1855, *Lesourd et la Compagnie du palais de l'industrie c./ Goupil et Masson, D.*, 1857, II, pp. 28-29
- CA Paris, 4 juillet 1865, *Rosa Bonheur c./ Pourchet, DP*, 1865, II, pp. 201-202
- CA Paris, 18 août 1879, *Vernet, Delaroche et Scheffer c./ Goupil, D.*, 1881, II, pp. 61-63

CA Paris, 25 janvier 1889, *Fortin c./ Prévost-Blondel, D.*, 1890, II, pp. 243-244

CA Paris, 16 mai 1890, *David-Chassagnole c./ Soc. Philanthropique des artistes de France et Terme c./ Brame et Durand Ruel, Ann.*, 1892, pp. 261-263

CA Paris, 9 janvier 1891, *Loire c./ Chevalier et Laurent c./ Braun, Ann.*, 1892, pp. 249-251

CA Paris, 1^{er} février, 1900, *Lecoq, S.*, 1900, II, pp. 121-125, note R. SALEILLES

CA Besançon, 21 mai 1902, *Bartholdi c./ Huckel, D.*, 1904, pp. 9-10, obs. E. POUILLET

CA Paris, 10 novembre 1909, *De Barbier, Carré et Gounod c./ Kaiser, LDA*, mars 1910, pp. 42-43

CA Paris, 4^{ème} Ch., 26 janvier 1918, *Legout-Gérard c./ Dufour, LDA*, avril 1918, pp. 43-44

CA Paris, 5 juillet 1919, *Luc Olivier Merson c./ Gaumont, Revue critique du droit français dans le domaine de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1921, pp. 40-45

CA Paris, 2 décembre 1924, *Chamouillet et autres c./ Hachette et Cie, DH*, 1924, pp. 724-725 ; *Ann.*, 1926, pp. 369-380

CA Bologne, 23 novembre 1925, *Barattia c./ Opera Parrocchiale S. Quintino et Morgari, LDA*, avril 1929, pp. 46-47

CA Paris, 9 février 1931, *Cappiello c./ Métais et Soc. du Chocolat Poulain, Ann.*, 1931, pp. 190-199

CA Paris, 6 mars 1931, *Carco et a. c./ Camoin et syndicat de la propriété artistique, Gaz. Pal.*, 1931, jurisprudence, pp. 678-679 ; *D.*, 1931, II, pp. 88-89, note M. NAST

CA Paris, 27 avril 1934, *Lacasse et Welcome c./ Abbé Guénard, DH*, 1934, pp. 385-386

CA Paris, 20 novembre 1935, *Gheusi es qualités c./ Valdo-Barbey, S.*, 1936, II, pp. 169-170

CA Paris, 19 mars 1947, *Vollard c./ Rouault, Gaz. Pal.*, 1947, I, pp. 184-187, concl. FRECHE ; *D.*, 1949, Jurisprudence, pp. 20-23, note H. DESBOIS

CA Paris, 1^{ère} Ch. Civ., 19 janvier 1953, *Cons. Bonnard c./ Cons. Bowers, D.*, 1953, pp. 405-412, note H. DESBOIS ; *JCP-G*, 1953, II, n° 7427, note H. MAZEAUD ; *Gaz. Pal.*, 1953, I, pp. 99-107, concl. DUPIN

CA Rabat, Ch. Corr., 12 décembre 1955, *Cadet et Ordre des architectes c./ Rouget, Gaz. Pal.*, 1956, I, pp. 232-233 ; *D.*, 1956, somm., p.111 ; *RIDA*, n° 12, juillet 1956, pp. 129-135

CA Paris, 4^{ème} Ch., 10 avril 1956, *Weismann c./ Soc. Union générale cinématographique, Ann.*, avril-juin 1956, pp. 251-255

- CA Paris, 4^{ème} Ch., 23 mai 1956, *Soc. Galeries Lafayette c./ Soc. Editions Réaumur*, Ann., 1956, pp. 225-227
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 3 novembre 1956, *SARL Drago, SARL Office urbain, Edet c./ Soc. Agry, Soc. Chobillon et Tattegrain*, Ann., janvier-mars 1957, pp. 241-253
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 29 octobre 1957, *Lambert c./ Dame Meyer*, Ann., 1958, pp. 205-208
- CA Orléans, 18 février 1959, *Bowers c./ Bonnard et a., D.*, 1959, pp. 440-445, note H. DESBOIS ; *JCP-G*, 1959, II, n° 11141, note A. WEILL ; *RIDA*, n° 23, avril 1959, pp. 67-71
- CA Paris, 30 mai 1962, *Bernard Buffet c./ Fersing, D.*, 1962, Jurisprudence, pp. 570-576, note H. DESBOIS
- CA Paris, 19 décembre 1962, *Soc. des bibliophiles de l'Union française c./ Aldo Crommelynck, D.*, 1963, pp. 609-613, note A. FRANCON
- CA Paris, 1^{ère} Ch., 1^{er} juillet 1964, *Istrati c./ Réunion des Musées Nationaux Musée du Louvre*, Ann., 1965, p. 223
- CA Paris, 4^{ème} Ch., *Walt Disney c./ X*, 15 octobre 1964, Ann, 1965, pp. 213-217
- CA Orléans, 17 mars 1965, *Rouault c./ Petrides*, *Gaz. Pal.*, 21-23 juillet 1965, Jurisprudence, pp. 45-46
- CA Paris, 11 mai 1965, *Salvador Dali c./ Béjart et a., D.*, 1967, Jurisprudence, pp. 555-558, note A. FRANCON
- CA Lyon, 9 mars 1967, *Dame Delabre c./ Giron*, *RIPIA*, octobre 1967, pp. 164-168
- CA Paris, 13^{ème} Ch., 25 janvier 1968, *J.-M. Balestre, R. Bella, A. Boussemart et SARL Editions Diffusion Presse c./ SA André Citroën*, *RIDA*, n° 57, juillet 1968, pp. 174-180
- CA Paris, 24 mai 1969, *Gaz. Pal.*, 1969, II, pp. 240-242 ; *RTD-Civ.*, 1970, pp. 564-567, obs. NERSON
- CA Paris, 25^{ème} Ch., 10 juillet 1975, *Philippe Scrive c./ SCI du Centre Commercial Rennes Alma*, *RIDA*, n° 91, janvier 1977, pp. 114-122
- CA Orléans, 13 novembre 1975, *Dame Martinez-Picabia et a. c./ Dame Mohler et a.*, *JCP*, 1976, II, n° 18349, obs. BOURSIGOT ; *RTD-Civ.*, 1976, pp. 544-545, obs. NERSON
- CA Paris, 1^{ère} Ch., 25 novembre 1980, *Roger Bezombes, ADAGP c./ M. L'Huillier et a.*, *RIDA*, n° 108, avril 1981, pp. 162-164

- CA Paris, 4^{ème} Ch., 13 février 1981, *F. Pagos c./ Soc. Nationale de Télévision française TF1*, *RIDA*, n° 112, avril 1982, pp. 126-129
- CA Bordeaux, 2^{ème} Ch., 7 novembre 1983, *Fitting c./ Soc. Cimchaux Safa Dordognaise, D.*, 1987, somm., p. 40
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 4 avril 1985, *Bonne c/ Centre Georges Pompidou*, n° 1985-021449
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 30 mai 1985, *SA Effi international c./ Agam et a., D.*, 1986, somm., p. 186, obs. C. COLOMBET ; *Ann.*, 1986, pp. 177-180
- CA Paris, 14^{ème} Ch., 13 mars 1986, *Soc. Sygma et a. c./ Dame Adamov et a., Ann.*, 1987, pp. 223-224 ; *D.*, 1987, sommaires p. 150, note C. COLOMBET
- CA Paris, 17 décembre 1986, *SA Télé 2000 c./ Verlinde, D.*, *IR*, p. 20 ; *RIDA*, n° 136, avril 1988, pp. 152-155
- CA Aix-en-Provence, 11 juin 1987, *CDA*, janvier 1988, p. 23
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 17 février 1988, *Jean Pons et Michel Toselli c./ Consorts de Staël, RIDA*, n° 142, octobre 1989, pp. 325-333
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 10 mars 1988, *SA Burov c./ Sacksick, Soc. – Les Communicateurs – et galerie Yomuri, CDA*, n° 6, juin 1988, p. 26
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 29 avril 1988, *Soc. Union de banques à Paris c./ Soc. Kenzo et a., RIDA*, n° 178, octobre 1998, pp. 278-291
- CA Paris, 13^{ème} Ch., 19 avril 1989, n° 1989-025779
- CA Lyon, 29 mai 1989, n° 1989-000065
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 31 mai 1989, *Cons. Bouchard et SPADEM c./ Soc. Publicis conseil, O’Cedar, Soc. Galerie Félix Marcilhac, 1/33 Productions, D.*, 1989, *IR*, p. 199 ; *CDA*, n° 23, janvier 1990, pp. 14-18
- CA Paris, 3 juillet 1989, *Fabris c./ Sotheby’s et a., D.*, 1990, Somm., p. 51, obs. C. COLOMBET
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 25 janvier 1990, *Soc. Volume 3 c./ Soc. Etablissements Paul Corcellet et TVM Expansion, CDA*, n° 30, septembre 1990, pp. 15-16
- CA Paris, 1^{ère} Ch., 23 octobre 1990, *Soc. Fotogram-Stone et a. c./ La Cité des Sciences et de l’Industrie, JCP-G*, 1991, II, 21682, note A. LUCAS
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 7 janvier 1991, *Toulet c./ SARL 50.49 et a., D.*, 1991, *IR*, p. 54

CA Paris, 4^{ème} Ch., 17 octobre 1991, *SA Roussel Stores c./ Danièle Picart Réalisations, D.*, 1993, somm. comm., p. 85, obs. C. COLOMBET

CA Versailles, 20 novembre 1991, *Fabris c./ Loudmer, D.*, 1992, Jurisprudence, pp. 402-408, note B. EDELMAN

CA Angers, 3^{ème} Ch. Soc. et Com., 21 mai 1992, *J.-P. et M. Etcheverry c./ Ville d'Angers et Théâtre musical d'Angers, RIDA*, n° 155, janvier 1993, pp. 186-191

CA Paris, 4^{ème} Ch., 4 juin 1992, *SARL Gabelli c./ Sté des Editions cartographiques maritimes, D.*, 1994, somm. comm., p. 90, obs. C. COLOMBET

CA Paris, 27 octobre 1992, *SPADEM c./ Antenne 2, D.*, 1994, Somm., pp. 92-93, obs. C. COLOMBET

CA Paris, 1^{ère} Ch., 24 novembre 1992, *Soc. La règle du jeu et Bernard Henri-Lévy c./ Michel Salzedo, RIDA*, n° 155, janvier 1993, pp. 191-199

CA Paris, 13 janvier 1993, *Epoux Riou c./ Epoux Delthil et a., D.*, 1993, IR, pp. 90-91

CA Paris, 4^{ème} Ch., 4 novembre 1993, *C. Schwartz c./ SA Le Fouquet's*, inédit, n° 91.19410

CA Paris, 1^{ère} Ch., 31 janvier 1995, *Mesnager c./ SCP Ader Tajan*, n° 1995-020044

CA Paris, 1^{ère} Ch., 10 avril 1995, *Mlle Hong Yon Park et SPADEM c./ Association des Amis de la Chapelle de la Salpêtrière, RIDA*, n° 166, octobre 1995, pp. 316-324

CA Paris, 13^{ème} Ch., 5 octobre 1995, *J. Espie, Ministère public et a. c./ P. Renoir, RIDA*, n° 168, avril 1996, pp. 303-308

CA Douai, 1^{ère} Ch., 7 octobre 1996, *RIDA*, n° 172, janvier 1997, pp. 286-288

CA Paris, 4^{ème} Ch., 11 juin 1997, *Cons. Lemaître c/ Soc. Guerlain et a., RIDA*, n° 173, octobre 1997, pp. 255-264 ; *D.* 1998, somm., p. 192, note C. COLOMBET

CA Paris, 1^{ère} Ch., 2 octobre 1997, *Association Henri Langlois et a. c./ Cinémathèque Française, RIDA*, n° 176, avril 1998, pp. 422-428 ; *D.*, 1998, Jurisprudence, pp. 312-314, note B. EDELMAN ;

CA Versailles, 1^{ère} Ch., 15 janvier 1998, *Soc. Movie Box c./ Me Chavaux, Administrateur judiciaire de la SPADEM et a., RIDA*, n° 177, juillet 1998, pp. 267-270

CA Paris, 4^{ème} Ch., Sect. B, 3 juillet 1998, *Soc. Polygram c./ Daurès*, n° 97/00183

CA Rennes, 1^{ère} Ch., 27 octobre 1998, *Soc. Copie 22 c./ Chambre Syndicale des photographes professionnels de Bretagne*, n° 1998-049521

- CA Versailles, 1^{ère} Ch., 28 janvier 1999, *Consorts Vasarely et ADAGP c./ Régie Renault, D.*, 1999, IR, p. 89 ; *RIDA*, n° 184, avril 2000, pp. 332-340
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 24 février 1999, *SNC Lamarq c./ Soc. Cassina SPA, Me Bellot, la fondation Le Corbusier, J. Jeanneret-Gris et C. Perriand, PIBD*, n° 681, août 1999, III, pp. 338-339
- CA Paris, 1^{ère} Ch., 14 septembre 1999, *ADAGP c./ Soc. ADR Productions, CCE*, mars 2000, pp. 19-20, note C. CARON ; *LP*, n° 169, mars 2000, III, pp. 33-37, note M.-A. GALLOT LE LORIER et V. VARET
- CA Paris, 1^{ère} Ch., 6 juin 2000, *Vigouroux c./ Association Le Sous-sol, PI*, n° 1, octobre 2001, p. 62, obs. A. LUCAS
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 20 septembre 2000, *Leloir c/ Paris-Bibliothèque anciennement dénommée Agence Culturelle de Paris*, inédit, n° 1999/2270
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 20 septembre 2000, *Dudognon c./ Paris-Bibliothèque anciennement dénommée Agence Culturelle de Paris, CCE*, novembre 2000, pp. 17-18, note C. CARON ; *JCP-E*, 2001, pp. 1380-1381, obs. K. ALLIOU ; *RTD-Com.*, 2001, pp. 436-439, obs. A. FRANCON ; *PI*, n° 1, octobre 2001, pp. 64-65, obs. P. SIRINELLI
- CA Paris, 13^{ème} Ch., 24 avril 2001, *V.*, *juris-data* n° 2001-148664
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 30 mai 2001, *Fabris c./ France 2, D.*, 2001, Jurisprudence, pp. 2504-2508, note C. CARON ; *RIDA*, n° 191, janvier 2002, 294-299
- CA Paris, 1^{ère} Ch., 10 septembre 2001, *Le Groumellec c./ Binoche, PI*, n° 2, avril 2002, p. 56, obs. A. LUCAS ; *CCE*, juillet/août 2002, comm. n° 95, pp. 17-18, C. CARON
- CA Angers, 10 septembre 2001, *SA Soc. Graphibus c./ M. Raimbault et a.*, *CCE*, janvier 2003, comm. n° 1, pp. 23-24, C. CARON
- CA Versailles, 1^{ère} Ch., 24 janvier 2002, *Faunières c./ Société Meunier Promotion, PI*, n° 5, octobre 2002, pp. 50-51, note A. LUCAS
- CA Paris, 1^{ère} Ch. B, 14 février 2002, *Spadem c./ Haviland, PI*, n° 5, octobre 2002, pp. 50-51, note A. LUCAS
- CA Paris, 4^{ème} Ch. A, 26 juin 2002, *Maeght c./ Soc. Luxury Goods France, PI*, n° 7, avril 2003, p. 175, obs. A. LUCAS
- CA Montpellier, 2^{ème} Ch. A, 19 novembre 2002, *Thomas Delran c./ Assoc. des exploitants du centre commercial Grand Sud Montpellier*, n° 2002-201567
- CA Lyon, 1^{ère} Ch. Civ., 20 mars 2003, *Buren c./ Tassin, D.*, 2003, pp. 3037-3040, note B. EDELMAN

- CA Paris, 13^{ème} Ch., 27 novembre 2003, V., n° 2003-235994
- CAA Nantes, 18 décembre 2003, *Agopyan*, *JCP-E*, n° 52-53, p. 2068, note R. LE MESTRE ; *AJDA*, 2004, p. 875, note J.-F. MILLET
- CAA Marseille, 31 décembre 2003, *Mme de Charmoy c./ Ville de Montpellier*, *AJDA*, 5 avril 2004, pp. 718-722, note J.-M. PONTIER ; *RFDA*, novembre-décembre 2004, pp. 1220-1227, concl. J.-J. LOUIS
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 11 février 2004, *Soc. Valterre c./ Nadine Roubakine et a.*, *RIDA*, n° 201, juillet 2004, pp. 303-313, note F. PERBOST ; *PI*, n° 12, juillet 2004, p. 766, obs. A. LUCAS ; *D.*, 2004, Jurisprudence, pp. 1301-1304, note S. CHOISY ; *D.*, 2005, pan., p. 1485, obs. P. SIRINELLI
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 8 septembre 2004, *SA Publicis conseil et SA SFR c./ Luc Besson et SA Gaumont*, *D.*, 2004, p. 2574, note DALEAU ; *CCE*, novembre 2004, comm. 136, note CARON ; *Gaz. Pal.*, 2004, II, somm. p. 4011, note P. GREFFE
- CAA Versailles, 2 novembre 2004, *Levy Zuber c./ Commune des Ulis*, *AJDA*, 2005, p. 743
- CA Paris, 14^{ème} Ch., 2 février 2005, *SA de presse et d'édition c./ SA 1633*, *LP*, n° 223, juillet/août 2005, pp. 131-135, note A. BOUVEL
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 11 janvier 2006, *Syndicat des copropriétaires de la Tour Maine Montparnasse c./ UGCF et Charles Nemes*, *CCE*, mars 2006, comm. n° 38, pp. 24-25, obs. C. CARON, et *RTD-Com.*, avril/juin 2006, pp. 363-365, obs. F. POLLAUD-DULIAN
- CA Versailles, 12^{ème} Ch., 6 avril 2006, *Sté Editions Benoit France c./ Sté La Revue du Vin de France et a.*, *RLDI*, n° 18, juillet/août 2006, pp. 23-24
- CA Bordeaux, 1^{ère} Ch., 13 juin 2006, *Consorts Dauguet c./ Soc. Nationale de Programmes France 2*, *LP*, n° 238, janvier-février 2007, pp. 5-10, note A. MAFFRE-BAUGÉ ; *PI*, n° 22, janvier 2007, pp. 91-93, obs. J.-M. BRUGUIÈRE
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 juin 2006, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *RIDA*, n° 210, octobre 2006, pp. 383-392 ; *D.*, 2006, pp. 2610-2616, obs. B. EDELMAN
- CA Paris, 14^{ème} Ch. B, 8 septembre 2006, *L'École des loisirs c./ Hochain*, *RTD-Com.*, janvier 2007, pp. 92-93, obs. F. POLLAUD-DULIAN
- CA Paris, 4^{ème} Ch., 10 janvier 2007, *Consorts Huet c./ Semavip*, *PI*, n° 23, avril 2007, pp. 221-222, obs. J.-M. BRUGUIÈRE
- CA Paris, 4^{ème} ch., 17 janvier 2007, *Bayard Presse c./ Trautwein*, *JCP-E*, 2007, n° 2065, obs. M.-E. LAPORTE-LEGEAIS ; *PI*, n° 23, avril 2007, p. 216, obs. A. LUCAS

CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 février 2007, *Soc. Le Figaro c./ Wilen, RIDA*, n° 212, avril 2007, pp. 308-314 ; *RTD-Com.*, avril 2007, pp. 362-363, obs. F. POLLAUD-DULIAN

CA Bourges, Ch. Civ., 28 juin 2007, *M. Alain Bresson et SAIF c./ Le Centre National d'Initiation de Formation et de Perfectionnement de la Poterie et du Grès (CNIFOP)*, inédit, n° 06/01684

CA Paris, 4^{ème} Ch., 7 novembre 2007, n° 07/1713

CA Paris, 19 décembre 2007, n° 2006-10783

CA Lyon, 12 février 2008, *Juris-Data* n° 2008-365894

CA Paris, 4^{ème} Ch., 28 mai 2008, n° 2008-365685

CA Paris, 4^{ème} Ch., 12 septembre 2008, *SAIF et Schickler c./ SARL Maia films, CCE*, novembre 2008, étude n° 23, pp. 20-23, note P.-Y. GAUTIER ; *LP*, n° 257, décembre 2008, III, pp. 238-242, note P. BOIRON et E. MIRAT ; *PI*, n° 30, janvier 2009, pp. 53-59, obs. A. LUCAS, note J.-M. BRUGUIÈRE ; *RTD-Com.*, janvier 2009, pp. 137-140, obs. F. POLLAUD-DULIAN

CA Paris, Pôle 5, 1^{ère} ch., 7 avril 2010, *SAS Tissage de Gerardmer Garnier Thiebaut c./ syndicat de défense des volailles fermières de Loué et a.*, *LP*, n° 275, septembre 2010, pp. 221-225, note C.-M. PHILIPPE

CA Paris, 1^{ère} Ch., 27 octobre 2010, *Violaine Bonzon-Claudiel et a. c./ Reine-Marie Paris et a.*, *JCP-G*, 31 janvier 2011, pp. 209-213, note A. LUCAS-SCHLOETTER ; *PI*, n° 38, janvier 2011, pp. 88-90 et pp. 91-92, note A. LUCAS

CA Paris, P. 5, 2^{ème} Ch., 7 janvier 2011, *Klein c./ Soc. Objekto*, *PI*, n° 41, avril 2011, pp. 176-177, obs. J.-M. BRUGUIÈRE

Cour de cassation, Conseil d'Etat

C. Cass., req., 13 février 1834, *D.*, 1834, I, p. 218 ; *S.*, 1834, I, pp. 205-206

C. Cass., Ch. Crim., 23 juillet 1841, *Gros et Vallot c./ Gavard*, *S.*, 1841, I, pp. 566-567

C. Cass., Ch. Réunies, 27 mai 1842, *DP*, 1842, I, pp. 297-304 ; *S.*, 1842, I, pp. 385-398, note G. MASSE, concl. DUPIN

C. Cass., 16 août 1880, *B. Gaudichot, dit M. Masson c./ Gaudichot fils*, *DP*, 1881, I, pp. 25-27, obs. A. LATOUR ; *Sirey*, 1881, I, pp. 25-27, note C. LYON-CAEN

C. Cass., 25 juillet 1887, *Grus c./ Ricordi et Durdilly et comp.*, *DP*, 1888, I, pp. 5-13, obs. LEPelletier, note L. SARRUT

- C. Cass., 23 décembre 1891, *David-Chassagnole c./ Société Philanthropique des artistes de France et Terme c./ Brame et Durand Ruel*, *Ann.*, 1892, pp. 263-265
- C. Cass., 14 mars 1900, *William Eden c./ Whistler*, *DP*, I, pp. 497-500
- C. Cass., 25 juin 1902, *Cinquin c./ Lecocq, D.*, 1903, *Jurisprudence*, pp. 5-13, note A. COLIN, conclusions BAUDOUIN
- C. Cass., Ch. Req., 27 décembre 1920, *Luc Olivier Merson c./ Etablissements Gaumont*, *Ann.*, 1921, pp. 371-373
- C. Cass., Ch. Crim., 19 mars 1926, *Dame Chamouillet et a. c./ Société anonyme de la Librairie Hachette*, *DP*, 1927, pp. 25-29 ; *Ann.*, 1926, pp. 369-380 ; *Ann.*, 1927, pp. 65-75
- CE, 3 avril 1936, *Sudre*, *DP*, 1936, III, pp. 57-63, Concl. JOSSE
- C. Cass., Ch. Civ., 14 mai 1945, *Jamin et Rempler ès qualité c./ Dame Canal*, *DP*, 1945, pp. 285-288, note H. DESBOIS
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 décembre 1956, *Consorts Bowers c./ Consorts Bonnard*, *RIDA*, n° 14, Janvier 1957, pp. 207-209
- C. Cass., 1^{ème} Ch. Civ., 13 janvier 1961, *Jacques Lambert c./ Dame Thérèse Meyer*, *Bull. Civ. I*, n° 75, p. 61
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 juillet 1965, *Fersing c./ Bernard Buffet*, *RIDA*, n° 47, septembre 1965, pp. 221-222
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 20 décembre 1966, *Réunion des Musées Nationaux et Athanassiou c./ Epoux Istrati*, *D.*, 1967, p. 159
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 mars 1968, *Salvador Dali c./ Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles*, *D.*, 1968, *Jurisprudence*, pp. 382-383
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 20 janvier 1969, *Giron c./ Dame Marcel Delabre*, *Gaz. Pal.*, 1969, p. 217 ; *RIDA*, n° 61, juillet 1969, pp. 93-94
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 juin 1971, *Dame Mohler c./ Consorts Picabia*, *RIDA*, n° 70, octobre 1971, pp. 122-135 ; *D.*, 1971, *Jurisprudence*, pp. 585-590, concl. R. LINDON ; *Gaz. Pal.*, 1971, II, pp. 702-703
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 23 février 1972, *Homme dit Marjac c./ Perot*, 1972-000061
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 1973, *Cons. Renoir c./ Guino*, *D.*, 1974, p. 533, obs. C. COLOMBET

- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 8 janvier 1980, *Dubuffet c./ Régie Nationale des Usines Renault, D.*, 1980, Jurisprudence, pp. 89-91, note B. EDELMAN
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 11 octobre 1983, *SARL Bernard Moors c./ SA Andros, D.*, 1984, IR, pp. 287-288, obs. C. COLOMBET
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 18 mars 1985, *Soc. de la propriété artistique et des dessins et modèles dite « SPADFM » c./ SCP Champin et Lombrail, JCP-G*, 1987, II, 20723, concl. GULPHE
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 octobre 1985, *N.C.K. – F.C.B. c./ C. Verlinde, Colgate-Palmolive et a.*, *Bull Civ. I*, 1985, n° 260 ; *RIDA*, n° 129, juillet 1986, pp. 124-125 ; *Ann.*, 1986, p. 190 ; *D.*, 1986, Somm., p. 186-187, obs. C. COLOMBET
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 16 juillet 1987, *Y. Agam et SPADEM c./ Effi Internationale, E.P.A.D. et S.A. Peugeot, RIDA*, n° 135, janvier 1988, pp. 94-96 ; *Bull. Civ.*, 1987, I, n° 225 ; *Ann.*, 1989, p. 150
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 1^{er} décembre 1987, *Ville de Lille c./ consorts Gillet, Bull. Civ. I*, n° 319 ; *D.*, 1989, somm., pp. 45-46, obs. C. COLOMBET ; *JCP-G*, 1989, I, n° 3376, obs. A. FRANCON
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 avril 1988, *Lengelle dit Tardy c./ SA Librairie Larousse et a.*, *D.*, 1989, Somm., p. 48, obs. C. COLOMBET ; *JCP-G*, 1989, I, n° 3376, note B. EDELMAN
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 22 janvier 1991, *SARL Sotheby's France et a. c./ Fabris et a.*, *D.*, IR, p. 47 ; *RIDA*, n° 148, avril 1991, pp. 119-120
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 mars 1991, *Heuls c./ Epoux Rayon, D.*, 1991, somm., p. 304, obs. A. ROBERT
- Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 17 décembre 1991, *Soc. Sipa Press c./ Jonvelle et a.*, *Bull. Civ. I*, 1991, n° 360, pp. 236-237 ; *D.*, 1993, Somm., pp. 89-90, obs. C. COLOMBET
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 janvier 1992, *Bonnier c./ SA Bull, D.*, 1992, IR, pp. 46-47 ; *JCP*, 1992, IV, p. 75
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 3 mars 1992, *Soc. Editions de l'Est-Protet et Soc. Editions Lyna-Paris c./ Soc. « La Mode en Image »*, *RIDA*, n° 159, janvier 1994, pp. 313-315
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 30 juin 1992, inédit, n° 90-18063
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 juillet 1993, *D.*, 1994, somm., pp. 90-91, obs. C. COLOMBET
- C. Cass., AP, 5 novembre 1993, *D.*, 1994, Jurisprudence, pp. 481-483, note T. FOYARD ; *JCP-G*, 1994, II, n° 22201, note A. FRANCON ; *RIDA*, n° 159, janvier 1994, pp. 320-321

- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 9 novembre 1993, *Jean-Paul Gieules c./ A. Sagne*, *RIDA*, n° 161, juillet 1994, pp. 273-278
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 juillet 1995, *Antenne 2 c./ SPADEM* (1^{ère} espèce), *LP*, juillet août 1995, III, pp. 101-105, note C. CARON ; *D.*, 1996, Jurisprudence, pp. 5-8, note B. EDELMAN ; *JCP-G*, 1995, II, 22486, pp. 341-344, note J.-C. GALLOUX ; *RIDA*, n° 167, janvier 1996, pp. 259-263
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 4 juillet 1995, *Antenne 2 c./ SPADEM* (2^{ème} espèce) ; *D.*, 1996, Jurisprudence, pp. 4-8, note B. EDELMAN
- C. Cass., Ch. Crim., 13 décembre 1995, *R. Bouvier et a. c./ J.-P. Cassigneul*, *RIDA*, n° 169, juillet 1996, pp. 307-329
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 mai 1997, *Godard c./ Houdelinckx*, *RIDA*, n° 174, octobre 1997, pp. 237-245 ; *D.*, 1998, Jurisprudence, pp. 80-82, note B. EDELMAN
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 mai 1998, *Gieules c./ Sagne*, *D.*, 1998, Informations rapides, p. 141 ; *LP*, n° 156, novembre 1998, I, p. 130
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 5 janvier 1999, *Cie des courtiers jurés piqueurs de vins de Paris c./ Sté DDB Needham*, *RIDA*, n° 180, avril 1999, pp. 353-357
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 18 juillet 2000, *Fabris c./ Barthélémy*, *Bull. Civ.*, I, n° 225 ; *D.*, 2001, Somm., pp. 2080-2081, note C. CARON ; *JCP-G*, 2000, IV, n° 2583 ; *JCP-G*, 2002, II, 10041, note D. LEFRANC ; *RIDA*, n° 188, avril 2001, pp. 309-315
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 décembre 2000, *Soc. Production audiovisuelle communication (PAC) c./ MM. Chavaux et al.*, *Bull. Civ.* I, n° 320 ; *CCE*, février 2001, pp. 25-26, note C. CARON ; *PI*, octobre 2001, pp. 62-64, note A. LUCAS
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 juin 2001, *Soc. Campagne et Martial Colomb c./ Soc. Editions Atlas*, *PI*, octobre 2001, pp. 62-63, note A. LUCAS ; *RIDA*, n° 192, avril 2002, pp. 423-425
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mai 2002, *Soc. Hachette Filipacchi et Soc. d'étude et de développement de la presse périodique (SEDPP) c./ Soc. Sygma, Lexbase – Hebdo*, 6 juin 2002, note F.-J. PANSIER ; *JCP – E*, 18 juillet 2002, 1121, pp. 1246-1249, note C. CARON ; *RDPI*, novembre 2002, n° 141, pp. 18-21, note A. SINGH ; *LP*, n° 194, septembre 2002, pp. 139-142, note C. BIGOT ; *Gaz. Pal.*, 27 septembre 2002, pp. 23-24, note L. DUPONT et M. LOLIVIER
- C. Cass., Ch. Crim., 3 septembre 2002, *Marcel Petit*, *CCE*, décembre 2002, comm. n° 150, pp. 15-16, note C. CARON ; *LP*, n° 197, décembre 2002, III, pp. 206-210, note C. ALLEAUME ; *RIDA*, n° 195, janvier 2003, pp. 347-351

- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Association Paris Bibliothèques, anciennement dénommée Agence culturelle de Paris c./ Dudognon*, CCE, janvier 2003, p. 25, note C. CARON ; JCP-E, 8 avril 2004, n° 15, p. 615, note K. ALLIOU
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 6 novembre 2002, *Association Paris Bibliothèques, anciennement dénommée Agence culturelle de Paris c./ J. P. Leloir*, LP, n° 201, mai 2003, pp. 66-70, note A. DEFAUX
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 28 janvier 2003, *D Barbelivien, G Montagne et SNAC c./ Agence Business, soc. Madison studio, Universal Music Publishing, soc. Centenary France et Soc. Agapes*, CCE, 2003, comm. 21, pp. 17-18, obs. C. CARON ; PI, 2003, n° 7, pp. 165-167, note P. SIRINELLI ; RIDA, n° 196, avril 2003, pp. 415-421, note A. KEREVER ; LP, 2003, n° 201, III, p. 61, note A. MAFFRE-BAUGÉ
- C. Cass., Ch. Com., 29 octobre 2003, *Soc. Graphibus c./ Raimbault et a.*, JCP-E, 2004, Jurisprudence, pp. 328-330, note A. SINGH
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2003, *France 2 c./ Fabris*, JCP, 2004, II, 10080, note C. GEIGER ; JCP-E, 2004, Chronique 1898, § 13, obs. A. ZOLLINGER ; D., 2004, Jurisprudence, 200, note N. BOUCHE ; PI, 2004, n° 10, p. 549, obs. A. LUCAS ; RIDA, 2004, n° 200, obs. A. KEREVER ; CCE 2004, comm. n° 2, pp. 25-26, note C. CARON ; RLDA, 2004, n° 4249, obs. L. COSTES ; Prop. Ind., 2004, comm. 8, note P. KAMINA ; LP, n° 209, avril 2004, III, pp. 23-27, note V. VARET
- C. Cass., Ch. Com., 19 novembre 2003, *Beta Editorial c./ Charrière*, D., 2003, p. 3049, obs. A. LIENHARD ; D., 2004, pp. 801-804, note A. et F.-X. LUCAS ; JCP-G, 2004, IV, n° 1080, p. 98 ; PA, 19 février 2004, pp. 9-11, note A. LECUYER ; RTD-Com., 2004, p. 363, obs. B. BOULOC et pp. 599-600, obs. A. MARTIN-SERF
- C. Cass., AP, 7 mai 2004, *Soc. Hôtel de Girancourt c./ Soc. SCIR Normandie et Soc. Publicis Hourra*, JCP-G, 2 juin 2004, II, 10085, note C. CARON ; RIDA, n° 203, janvier 2005, pp. 231-237 ; PA, 7 juillet 2005, pp. 19-23, note K. SALHI
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 8 juin 2004, *Faunières c./ Société Meunier promotion*, PI, n° 13, octobre 2004, pp. 915-916, note A. LUCAS
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Soc. Groupe Express c./ Soc. L et M Services*, D., 2005, Jurisprudence, pp. 956-957, obs. P. ALLAEYS ; RIDA, n° 204, avril 2005, pp. 265-269 ; PI, n° 15, avril 2005, pp. 164-165, obs. A. LUCAS
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 janvier 2005, *Sté Enesco France c./ Denoyelle*, D., 2005, Act. Jurisp., pp. 568-569, obs. P. ALLAEYS
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 mars 2005, *D. Buren, C. Drevet et ADAGP c./ Editions Clio cartes et a.*, JCP-G, 2005, II, n° 10072, pp. 1065-1068, note LANCRENON ; RTD-Com., avril 2005, pp. 306-311, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; CCE, mai 2005, commentaire n° 78, pp.

- 34-35 obs. C. CARON ; *LP*, n° 221, mai 2005, III, pp. 73-76, J.-M. BRUGUIÈRE ; *RIDA*, n° 205, juillet 2005, pp. 459-469
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 mai 2005, *Martinez Fructuoso c./ Syndicat d'initiative de Cabris et Axa France*, *PI*, n° 17, octobre 2005, pp. pp. 435-436 ; *RTD-Com.*, octobre 2005, pp. 727-728, obs. F. POLLAUD-DULIAN
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 15 novembre 2005, *Brossard c./ Cornette de Saint-Cyr*, *CCE*, mars 2006, pp. 12-13, obs. J. LEVENEUR ; *D.*, avril 2006, pp. 1116-1120, note A. TRICOIRE ; *RLDI*, n° 14, mars 2006, pp. 6-11, note N. WALRAVENS ; *RLDI*, n° 15, avril 2006, pp. 6-9, note J.-M. BRUGUIÈRE ;
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 mars 2006, *Soc. Hachette Filipacchi c./ Soc. Multimédia des Arts Visuels*, *RLDI*, n° 15, avril 2006, pp. 22-23, obs. L. COSTES ; *RIDA*, n° 209, juillet 2006, pp. 333-337
- CE, 11 septembre 2006, *M. Agopyan*, *PI*, n° 21, octobre 2006, pp. 451-452, obs. A. LUCAS ; *RLDI*, décembre 2006, n° 22, pp. 10-11, note J.-M. BRUGUIÈRE ; *RTD-Com.*, janvier 2007, pp. 100-103, obs. F. POLLAUD-DULIAN
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 7 novembre 2006, *Soc. 1633 c./ SCPE*, *LP*, n° 240, avril 2007, III, pp. 80-83, note A. BOUVEL ; *PI*, n° 22, avril 2007, pp. 91-93, obs. J.-M. BRUGUIÈRE
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 2 octobre 2007, *Hachette Filipacchi associés c./ Fédération internationale de football*, *RTD-Com.*, janvier 2008, pp. 78-79, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; *LP*, n° 249, mars 2008, III, pp. 19-24, note J. LESUEUR ; *JCP-E*, 29 janvier 2009, n° 1108, obs. H.-J. LUCAS
- C. Cass., Ch. Crim., 5 février 2008, *Roberts et a. c./ Chanel et a.*, *RLDI*, n° 35 , février 2008, pp. 27-28, obs. L. COSTES ; *CCE*, mars 2008, pp. 26-28, obs. C. CARON ; *RLDI*, n° 37, avril 2008, pp. 9-13, note J. AITTOUARE
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 14 février 2008, n° 2008-042726
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 13 novembre 2008, *Bettina Rheims c./ Jakob Gautel*, *RIDA*, n° 219, janvier 2009, pp. 353-361, *CCE*, janvier 2009, pp. 23-24, obs. C. CARON ; *RTD-Com.*, janvier 2009, pp. 140-141, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; *D.*, 2009, pp. 263-268, obs. B. EDELMAN et E. TREPPOZ ;
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 11 décembre 2008, *Delphine X c./ Photoalto*, *LP*, n° 262, juin 2009, pp. 109-113, note T. ROUSSINEAU
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 11 juin 2009, *Soc. BRIT AIR c./ Soc. Atelier d'Architecture Pb M.*, *PI*, n° 32, juillet 2009, pp. 265-266, obs. A. LUCAS ; *RIDA*, n° 222, octobre 2009, pp. 395-399

- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 25 mars 2010, *Lévinas, épouse Hansel c./ Ed. Grasset et Fasquelle, RTD-Com.*, avril 2010, pp. 303-305, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; *JCP-N*, 24 mai 2010, pp. 14-16, note B. DAUCHEZ ; *CCE*, juin 2010, pp. 26-28, obs. C. CARON ; *JCP-E*, 24 juin 2010, pp. 16-18, note M.-E. LAPORTE-LEGEAIS ; *D.*, 2010, pp. 1599-1603, note B. EDELMAN ; *D.*, 2010, pp. 1603-1607, note P. ALLAEYS ; *LP*, n° 273, juin 2010, pp. 96-100, note D. MARTIN ; *RLDI*, n° 62, juillet 2010, pp. 19-21, note Z. AZZABI ; *PA*, 3 décembre 2010, pp. 14-22, note N. BLANC
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 16 septembre 2010, *Soc. Encore Events c./ Assoc. Ensemble contre la peine de mort et a., D.*, 25 novembre 2010, pp. 2750-2754, note G. LOISEAU, et pp. 2754-2757, note B. EDELMAN ; *JCP-G*, 13 décembre 2010, pp. 2333-2335, note B. MARRION
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 20 septembre 2010, *RTD-Com.*, 2010, pp. 707-708, obs. F. POLLAUD-DULIAN
- C. Cass., Ch. Crim., 8 mars 2011, inédit, n° 10-81.160
- CE, 27 avril 2011, *Fédida, DA*, juillet 2011, pp. 28-32, obs. H. BELRHALI-BERNARD
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 mai 2011, *Kremen c./ Bedaux, JCP-G*, 29 août 2011, pp. 1471-1473, note A. LUCAS
- C. Cass., 1^{ère} Ch. Civ., 12 mai 2011, *SAIF, USOPAV et a. c./ Soc. Maia films et a., CCE*, juillet-août 2011, comm. n° 62, pp. 21-23

JURISPRUDENCE EUROPÉENNE ET COMMUNAUTAIRE

- CEDH, GC, *Handyside c./ RU*, 7 décembre 1976, n° 5493/72, A24, § 49
- CEDH, GC, *Sunday Times c./ Royaume-Uni* (n° 1), 26 avril 1979, n° 6538/74, A30, § 65
- CEDH, GC, 13 juin 1979, *Marckx c./ Belgique*, req. n° 6833/74, A31, § 41 ; CEDH, 9 octobre 1979, *Airey c./ Irlande*, req. n° 6289/73, A32, § 26
- CEDH, GC, *Lingens c./ Autriche*, 8 juillet 1986, n° 9815/82, A103, § 41
- Comm. EDH, *Müller c./ Suisse*, 8 octobre 1986, n° 10737/84, § 67 et § 95
- CEDH, *Müller et a. c./ Suisse*, 24 mai 1988, n° 10737/84, A133
- CEDH, GC, *Sunday Times c./ Royaume-Uni* (n° 2), 26 novembre 1991, n° 13166/87, A217, § 50
- CEDH, GC, *Observer et Guardian c./Royaume-Uni*, 26 novembre 1991, n° 13585/88, A216, § 59

CEDH, *Oberschlick c./ Autrice*, 26 avril 1995 et 1er juillet 1997, n° 20834/92, Rec. 1997-IV

CEDH, *De Haes et Gijssels c./ Belgique*, 24 février 1997, n° 19983/92, Rec. 1997-I, § 37

CEDH, 2^{ème} Sect., *Siliadin c./ France*, 26 juillet 2005, req. n° 73316/01, rec. 2005-VII, § 121

CEDH, *Vereinigung Bildender Künstler c./ Autriche*, 25 janvier 2007, n° 68354/01, Rec.

CEDH, 4^{ème} Sect., *Balan c./ Moldavie*, 29 janvier 2008, n° 19247/03

CJUE, 22 décembre 2010, 3^{ème} Ch., aff. n° C-393/09, *Bezpe nostni Softwarova asociace-Svaz Softwarové ochrany contre Ministerstvo Kultury, RLDI*, n° 70, avril 2011, pp. 13-19, note H. BITAN ; *CCE*, mai 2011, comm. n° 42, pp. 26-27, obs. C. CARON

SITES INTERNET, DOCUMENTS MULTIMÉDIA

Assemblée Nationale

<http://www.assemble-nationale.fr/>

Base de données de lois et traités de propriété intellectuelle de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI)

<http://www.wipo.int/wipolex/fr/>

Canadian Artists Representation Copyright Collective (CARCC)

<http://www.carcc.ca/>

Comité des Artistes Auteurs Plasticiens (CAAP)

<http://www.caap.asso.fr/>

Fédération des professionnels du secteur de l'art contemporain (CIPAC)

<http://www.cipac.net/>

Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens (FRAAP)

<http://www.fraap.org/>

Légifrance – Le service public de la diffusion du droit

<http://www.legifrance.gouv.fr/>

Ministère de la Culture et de la Communication

<http://www.culture.gouv.fr/>

Regroupement des Artistes des Arts Visuels (RAAV)

<http://www.raav.org/>

Société des Arts visuels et de l'Image Fixe (SAIF)

<http://saif.free.fr>

Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP)

http://www.adagp.fr/FR/static_index.php

Société de Droits d'Auteur en Arts Visuels (SODART)

<http://www.sodart.org>

Syndicat National des Artistes Plasticiens (SNAP)

<http://www.snapcgt.org/>

TRAM – Réseau art contemporain/Paris – Ile de France

<http://www.tram-idf.fr/>

FRAAP – 1ères rencontres nationales des artistes plasticiens, enregistrement des ateliers et forums, 17-20 septembre 2003, Grande Halle de la Villette, 40 heures d'écoute en DVD MP3, compatible Mac, PC

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE - LA CONSTRUCTION DU DROIT D'EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES	17
<i>TITRE PREMIER - LE DROIT D'EXPOSITION, ÉLÉMENT ORIGINEL DE LA PROPRIÉTÉ CORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES.....</i>	<i>23</i>
CHAPITRE PREMIER - LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE EN DROIT ANTIQUE : UNE PROPRIÉTÉ EXCLUSIVEMENT CORPORELLE.....	23
SECTION 1 – LA CONCEPTION ULTRA-PERSONNALISTE DU DROIT GREC.....	26
§ 1 - LA PROTECTION DES ŒUVRES ORALES PRIVILÉGIÉE À CELLE DES ŒUVRES ARTISTIQUES	26
A. La protection morale des œuvres orales.....	27
B. L'application du droit commun aux œuvres graphiques et plastiques.....	28
§ 2 - LES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, OBJETS D'UNE QUERELLE PHILOSOPHIQUE	29
A. L'opposition de Platon et Aristote au sujet des œuvres graphiques et plastiques.....	30
B. La distinction intellectuelle des œuvres orales et des œuvres graphiques et plastiques	31
SECTION 2 – LA CONCEPTION ULTRA-MATÉRIALISTE DU DROIT ROMAIN.....	32
§ 1 - LA QUERELLE DES SABINIENS ET DES PROCULÉIENS EN DROIT ROMAIN, SOURCE DE LA CONFUSION ENTRE L'ŒUVRE ET LE SUPPORT MATÉRIEL.....	34
A. L'exposé de la querelle des Sabiniens et des Proculéiens en matière de spécification.....	35
B. La portée de la querelle des Sabiniens et des Proculéiens pour le droit d'auteur.....	36
§ 2 - L'EXCLUSION DES ŒUVRES DE L'ESPRIT DE LA CATÉGORIE DES <i>RES INCORPORALES</i> , COROLLAIRE DE LA CONFUSION ENTRE L'ŒUVRE ET LE SUPPORT.....	40
A. Le rattachement potentiel des œuvres de l'esprit à la catégorie des <i>res incorporales</i>	40
B. L'impossible rattachement des œuvres de l'esprit à la catégorie des <i>res incorporales</i>	42

§ 3 - L'EXPOSITION DES ŒUVRES LÉGITIMÉE PAR L'INTÉRÊT GÉNÉRAL.....	44
A. L'exposition publique, acte élémentaire de transmission des œuvres au public	45
B. L'exposition publique, élément d'un régime de domanialité publique des œuvres	47
C. L'exposition publique, expression de la propriété éminente des œuvres graphiques et plastiques.....	49
CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER	51
CHAPITRE SECOND - LE DÉVELOPPEMENT IMPLICITE DE LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES DANS L'ANCIEN DROIT	53
SECTION 1 – LA SACRALISATION DES ŒUVRES ET L'EFFACEMENT DES ARTISTES PENDANT LE MOYEN-ÂGE	54
§ 1 - LA VÉNÉRATION DES ICÔNES, SOURCE DE LA DISTINCTION ENTRE L'ŒUVRE DE L'ESPRIT ET LE SUPPORT MATÉRIEL.....	54
A. Exposé de la « querelle des images » et du deuxième Concile de Nicée	55
B. La portée pratique du deuxième Concile de Nicée : l'encadrement de la création et de l'exposition des œuvres	58
C. la première portée théorique du deuxième Concile de Nicée : les prémices de l'œuvre de l'esprit comme « entité immatérielle »	60
D. La seconde portée théorique du deuxième Concile de Nicée : la distinction entre le support matériel et l'œuvre de l'esprit	62
§ 2 - L'EFFACEMENT DES ARTISTES DANS LE STATUT DE DROIT COMMUN DES ARTISANS	64
A. Le maintien de la condition d'artisan pour les artistes	64
B. Le développement parallèle du système corporatif et du travail indépendant	65
SECTION 2 – LA SINGULARISATION DES ŒUVRES ET LA SACRALISATION DES ARTISTES APRÈS LA RENAISSANCE	67
§ 1 - LA RECONNAISSANCE DE LA PROPRIÉTÉ DES ARTISTES PAR LES PRIVILÈGES ET LES ACADÉMIES	70
A. La gravure, fondement de la reconnaissance d'un droit de reproduction des œuvres	70
B. La consécration des académies, fondement de la reconnaissance d'un droit de reproduction pour les artistes.....	73
C. L'exposition, acte d'exploitation des œuvres ignoré par le régime des privilèges	76

§ 2 - LA DIFFICILE ASSIMILATION DU SYSTÈME DES PRIVILÈGES À LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE EN MATIÈRE ARTISTIQUE	80
A. Une assimilation rendue discutable par le caractère aléatoire des privilèges	80
B. Une assimilation impossible du fait de l'évolution de la notion d'œuvre de l'esprit	85
1. <i>Les plaidoiries de l'avocat Simon Marion : de l'œuvre de l'esprit à l'œuvre de l'esprit</i>	86
2. <i>Les œuvres artistiques dans la pensée de Domat et Pothier</i>	90
3. <i>L'œuvre de l'esprit dans la pensée de Grotius, Pufendorf et Kant</i>	92
CONCLUSION DU CHAPITRE SECOND	95
CONCLUSION DU TITRE PREMIER	96
<i>TITRE SECOND - LE DROIT D'EXPOSITION, ÉLÉMENT NOUVEAU DE LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DES AUTEURS D'ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES</i>	99
CHAPITRE PREMIER - L'INSUFFISANCE DU DROIT RÉVOLUTIONNAIRE À L'ÉGARD DES AUTEURS D'ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES	103
SECTION 1 – LE DROIT D'EXPOSITION PARTAGÉ ENTRE LA PROPRIÉTÉ CORPORELLE ET LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DE L'ŒUVRE	104
§ 1 - L'APPLICATION DE PRINCIPE DU DROIT COMMUN : LE DROIT D'EXPOSITION COMME PRÉROGATIVE DU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE DE L'ŒUVRE ...	107
A. Le rattachement doctrinal de l'exposition au droit de propriété corporelle du support de l'œuvre	107
B. Le rattachement matériel de l'exposition au droit de propriété corporelle du support de l'œuvre	108
1. <i>L'exposition comme utilité de la chose corporelle</i>	109
2. <i>L'intérêt de l'exposition comme utilité de l'œuvre</i>	111
C. L'exposition, offre de vente dans les relations entre artistes et marchands d'œuvres d'art	113
1. <i>L'exposition au cœur du marché de l'art</i>	114
2. <i>L'exposition dans les contrats entre artistes et marchands d'œuvres d'art</i>	115
D. L'exposition, cause des contrats de prêt à usage des œuvres d'art	118
§ 2 – LA POSITION DE LA JURISPRUDENCE : LE DROIT D'EXPOSITION COMME ÉLÉMENT DU DROIT MORAL DE L'AUTEUR.....	121
A. Le droit d'exposition et le droit de divulgation de l'œuvre	122
1. <i>L'exposition comme critère de divulgation</i>	123
2. <i>L'achèvement comme critère de divulgation</i>	126

3. <i>La recherche d'un autre critère de divulgation</i>	128
B. Le droit d'exposition et le droit à la paternité de l'œuvre.....	130
1. <i>L'exposition et le respect de la paternité de l'œuvre</i>	131
2. <i>Exposition et usurpation de la qualité de l'auteur</i>	133
3. <i>Exposition, anonymat et désaveu de l'œuvre</i>	134
C. Le droit d'exposition et le droit au respect de l'œuvre	136
1. <i>Exposition, intégrité de l'œuvre et droit de propriété corporelle</i>	136
2. <i>L'intégrité et le contexte d'exposition de l'œuvre</i>	139
§ 3 – LA POSITION DE LA DOCTRINE : LE DROIT D'EXPOSITION COMME DROIT PATRIMONIAL DE L'AUTEUR.....	141
A. Une notion de représentation impropre à inclure l'exposition.....	142
1. <i>Un champ d'application initialement limité par la loi de 1791</i>	142
2. <i>L'extension jurisprudentielle de la notion de représentation à toutes les représentations interprétées</i>	144
3. <i>L'extension jurisprudentielle de la notion de représentation aux procédés mécaniques</i>	146
4. <i>L'exclusion de l'exposition du droit de représentation</i>	149
B. Une assimilation autonome de l'exposition aux droits patrimoniaux proclamée par une partie de la doctrine	150
1. <i>La perception de l'intérêt pécuniaire de l'exposition</i>	151
α. <i>L'exposition des Sabines par David, première tentative d'application du droit pécuniaire d'exposition</i>	151
β. <i>La postérité de l'initiative de David</i>	154
2. <i>La formalisation par la doctrine de l'exposition comme l'objet d'un droit patrimonial</i>	156
α. <i>Les premières réflexions consacrées au droit patrimonial d'exposition pendant le dix-neuvième siècle</i>	156
β. <i>La réaffirmation du droit patrimonial d'exposition au début du vingtième siècle</i>	159
3. <i>L'appréhension résiduelle de l'exposition dans le cadre du débit d'ouvrages contrefaits</i>	163
α. <i>L'assimilation de l'exposition au débit d'ouvrages contrefaits</i>	163
β. <i>L'autonomie de l'exposition comme débit d'ouvrages contrefaits</i>	165
§ 4. LES PREMIÈRES LÉGISLATIONS ÉTRANGÈRES CONSACRANT LE DROIT D'EXPOSITION	167

SECTION 2 – LE RATTACHEMENT CONTESTÉ DU DROIT DE REPRODUCTION AU DU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE	172
§ 1. LA SITUATION ANTÉRIEURE À LA LOI DU 9 AVRIL 1910 : LE DROIT DE REPRODUCTION COMME ÉLÉMENT DU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE DES ŒUVRES	174
A. Le droit de reproduction partagé entre la propriété corporelle et la propriété incorporelle des œuvres graphiques et plastiques.....	174
1. <i>Le rattachement initial du droit de reproduction à la propriété incorporelle</i>	175
α. <i>L’ambivalence des dispositions de la loi de 1793</i>	175
β. <i>La distinction des droits invoquée par la doctrine</i>	177
2. <i>Le rattachement éventuel du droit de reproduction au droit de propriété corporelle : le projet de loi discuté en 1839-1841</i>	179
α. <i>L’impact économique du droit de reproduction des œuvres graphiques et plastiques</i>	180
β. <i>Le rejet de la distinction du droit de reproduction et du droit de propriété corporelle des œuvres graphiques et plastiques</i>	181
3. <i>La prééminence de la propriété corporelle critiquée par la doctrine et les artistes</i>	182
α. <i>La critique du projet de loi par Jules Pataille</i>	183
β. <i>Le point de vue de l’artiste Horace Vernet</i>	184
γ. <i>La portée des conceptions défendues par Pataille et Vernet</i>	185
B. Le rattachement jurisprudentiel du droit de reproduction à la propriété matérielle	186
1. <i>Une solution jurisprudentielle non dénuée de logique</i>	187
α. <i>La distinction des droits initialement retenue par la Cour de cassation</i>	187
β. <i>La distinction des droits finalement rejetée par la Cour de cassation</i>	189
2. <i>Une solution jurisprudentielle critiquée et combattue par la doctrine</i>	190
α. <i>Le maintien de la solution dans la jurisprudence ultérieure</i>	190
β. <i>Le maintien et le développement de la critique doctrinale</i>	191
γ. <i>La formalisation de la doctrine lors des congrès internationaux</i>	194
§ 2. LA SITUATION POSTÉRIEURE À LA LOI DU 9 AVRIL 1910 : LE DÉTACHEMENT DU DROIT DE REPRODUCTION, SOURCE DE LA DISTINCTION DES PROPRIÉTÉS CORPORELLE ET INCORPORELLE	197
A. La loi du 9 avril 1910, texte de circonstances voté en faveur des auteurs d’œuvres graphiques et plastiques.....	198
B. La loi du 9 avril 1910, texte porteur d’un principe général relatif à la distinction des droits de propriété corporelle et incorporelle.....	201

1. <i>La généralisation de la distinction des droits de propriété dans le droit positif</i>	201
2. <i>La confirmation de la distinction pour la doctrine</i>	203
<i>α. Les deux interprétations de la loi par la doctrine</i>	203
<i>β. La critique de la distinction entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel</i>	205
3. <i>La réception de la distinction par la jurisprudence</i>	208
CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER	212
CHAPITRE SECOND - LA RÉVOLUTION DES DROITS DES AUTEURS D'ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES PAR LES LOIS DE 1957 ET 1985	213
SECTION 1 – L'EXISTENCE HYPOTHÉTIQUE DU DROIT D'EXPOSITION DANS LA LOI DU 11 MARS 1957	215
§ 1. LA LETTRE DE LA LOI DU 11 MARS 1957 : LE RATTACHEMENT POTENTIEL DE L'EXPOSITION AU DROIT DE REPRÉSENTATION	216
A. La systématisation du contenu de la propriété littéraire et artistique.....	216
B. La nouvelle extension de la notion de représentation	219
1. <i>La redéfinition relative de la notion de représentation</i>	219
2. <i>L'insertion a priori logique de l'exposition dans la notion de représentation</i>	221
§ 2. L'ESPRIT DE LA LOI DU 11 MARS 1957 : L'IMPOSSIBLE RATTACHEMENT DE L'EXPOSITION AU DROIT DE REPRÉSENTATION	222
A. Le maintien affirmé par la doctrine d'une conception étroite de la notion de représentation	223
1. <i>La représentation, communication dynamique de l'œuvre selon desbois</i>	223
2. <i>La pérennisation d'une opinion doctrinale défavorable à l'existence d'un droit patrimonial d'exposition</i>	226
3. <i>La marginalité des opinions favorables au droit patrimonial d'exposition</i>	229
B. Le droit d'exposition cantonné au droit moral par la jurisprudence	234
1. <i>L'exposition et le droit de divulgation</i>	235
2. <i>L'exposition et le droit au respect</i>	238
3. <i>L'exposition et le droit de paternité</i>	239

SECTION 2 – LA RECONNAISSANCE IMPLICITE DU DROIT D’EXPOSITION DANS LA LOI DU 3 JUILLET 1985	241
§ 1. LE DROIT DE MONSTRATION, PREMIÈRE PROPOSITION FORMALISÉE EN FAVEUR D’UN NOUVEAU DROIT PATRIMONIAL	242
A. La condition des artistes, nouvelle préoccupation des pouvoirs politiques	243
B. Le développement de l’exposition comme mode de production et de consommation des œuvres	245
1. <i>L’exposition comme mode de production des œuvres : le concept comme nouveau mot d’ordre de la création</i>	246
a. <i>L’exposition publique comme finalité de la création artistique</i>	246
b. <i>Le changement de caractère des œuvres graphiques et plastiques</i>	248
2. <i>L’exposition comme mode de médiation des œuvres : la concordance des intérêts artistiques et culturels</i>	250
a. <i>Le développement de l’exposition comme mode de médiation artistique</i>	250
b. <i>La spécialisation de l’organisation des expositions</i>	252
C. L’analyse économique du droit de monstration	254
1. <i>Le fondement économique de l’inégalité entre la propriété littéraire et la propriété artistique</i>	254
2. <i>Le droit de monstration de l’auteur, un droit d’exploitation légitime mais contestable</i>	257
a. <i>Le double intérêt économique du droit d’exposition</i>	258
b. <i>Le préjudice financier des auteurs d’œuvres graphiques et plastiques</i>	259
c. <i>Les intérêts économiques concurrents de celui de l’artiste</i>	261
§ 2. LES TRAVAUX PRÉPARATOIRES DE LA LOI DU 3 JUILLET 1985, SOURCE INFORMELLE DU DROIT D’EXPOSITION	264
A. Le droit d’exposition, objet d’une fausse controverse opposant l’assemblée nationale et le sénat	265
1. <i>La reconnaissance du droit d’exposition lors de la première lecture du texte</i>	266
a. <i>La reconnaissance implicite du droit d’exposition par l’Assemblée Nationale</i>	266
b. <i>L’amendement proposé par le Sénat quant au droit d’exposition</i>	268
2. <i>La réaffirmation du droit d’exposition lors de la deuxième lecture</i>	269
3. <i>L’abandon définitif du droit d’exposition dans le texte de la commission mixte paritaire</i>	271

B. Le droit d'exposition, objet d'un revirement doctrinal	272
1. <i>Le maintien isolé d'une conception restrictive du droit patrimonial d'exposition</i>	272
2. <i>L'affirmation unanime d'une conception favorable au droit patrimonial d'exposition</i>	274
a. <i>L'opinion nouvelle de la doctrine quant au droit d'exposition</i>	274
b. <i>Le droit d'exposition, révélateur de l'inégalité entre propriété littéraire et propriété artistique</i>	276
c. <i>L'intérêt croissant de la doctrine pour le droit d'exposition</i>	278
d. <i>L'intérêt relatif de la doctrine pour le droit d'exposition</i>	280
 SECTION 3 – LA CONFIRMATION JURISPRUDENTIELLE D'UN DROIT D'EXPOSITION DISTINCT DU DROIT DE PROPRIÉTÉ CORPORELLE	281
§ 1. LE DÉVELOPPEMENT COHÉRENT DU DROIT DE REPRÉSENTATION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES	283
A. Le développement mouvementé de la télédiffusion des œuvres graphiques et plastiques	283
B. La reconnaissance latente du droit d'exposition	286
1. <i>Le maintien du droit moral d'exposition</i>	287
a. <i>La mention implicite du droit d'exposition</i>	288
b. <i>Le droit d'exposition, le droit de divulgation et le droit de repentir</i>	288
c. <i>Le droit d'exposition et le droit au respect</i>	290
2. <i>L'existence esquissée du droit patrimonial d'exposition</i>	292
a. <i>La reconnaissance d'un droit d'exposition des œuvres d'architecture</i>	293
b. <i>La distinction du droit d'exposition des autres droits sur l'œuvre</i>	296
c. <i>L'unité conceptuelle du droit d'exposition</i>	300
 § 2. LA CONSÉCRATION DÉFINITIVE ET INDISCUTABLE DU DROIT D'EXPOSITION PUBLIQUE	300
A. La reconnaissance des arrêts de principe de la cour d'appel de paris et de la cour de cassation	301
1. <i>Les arrêts de la Cour d'appel de Paris du 20 septembre 2000</i>	301
2. <i>Les arrêts de la Cour de cassation du 6 novembre 2002</i>	304
B. La postérité jurisprudentielle des arrêts de principe de la Cour d'appel de Paris et de la Cour de cassation	307
1. <i>L'appréhension renouvelée de l'exposition sous l'angle du droit moral</i>	308
a. <i>La confirmation de la dimension morale du droit d'exposition</i>	308
b. <i>Le renouvellement de la dimension morale du droit d'exposition</i>	310

2. <i>L'appréhension relative de l'exposition sous l'angle du droit patrimonial</i>	312
<i>α. La cession automatique du droit d'exposition dans le cadre d'un contrat d'illustration photographique</i>	313
<i>β. L'application du droit d'exposition à des œuvres de sculpture présentées lors d'une exposition commerciale</i>	315
<i>γ. La dévolution automatique du droit d'exposition</i>	316
<i>δ. La recherche d'une exception pour les œuvres remplissant une fonction ornementale</i>	317
<i>ε. L'application implicite du droit d'exposition dans l'affaire Paradis</i>	319
<i>ζ. L'exclusion du droit d'exposition pour l'exemplaire original d'une œuvre de sculpture destiné à la vente</i>	320
§ 3. LE DROIT D'EXPOSITION EN DROIT COMPARÉ, DROIT EUROPÉEN ET DROIT INTERNATIONAL	322
A. Les principaux modèles de législations consacrant l'existence du droit d'exposition	323
B. Le droit d'exposition en droit canadien	327
C. Le droit d'exposition en droit international et en droit communautaire	330
CONCLUSION DU CHAPITRE SECOND	333
CONCLUSION DU TITRE SECOND	338
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	339
DEUXIÈME PARTIE - LA QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES	341
TITRE PREMIER - LA NATURE CORPORELLE DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, SOURCE DE LA DIFFICILE QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION	347
CHAPITRE PREMIER - LA POSITION DU PROBLÈME NAISSANT DE L'OBJET DU DROIT D'EXPOSITION : L'ŒUVRE DE L'ESPRIT COMME CHOSE CORPORELLE	351
SECTION 1 – L'EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, UN ACTE ESSENTIELLEMENT MATÉRIEL PAR SA DÉFINITION	352
§ 1. LA DÉFINITION GÉNÉRALE DES TERMES « EXPOSITION DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES »	353
A. « Exposition » : un terme polysémique pour des idées communes	353
B. Les « œuvres » : objets uniques ou simples créations ?	358
C. Les formes « graphiques » et « plastiques » : deux termes pour un même objet ?	363
1. La « forme », élément fondamental de qualification de l'œuvre	364

2. La forme « graphique », représentation superficielle de lignes et de couleurs	366
3. La forme « plastique », représentation tridimensionnelle d'un objet en volume.....	367
§ 2. LA DÉFINITION JURIDIQUE DES TERMES DU SUJET	369
A. L'exposition : l'action privilégiée à l'événement	370
1. L'exposition, action essentielle de la « vie » des œuvres graphiques et plastiques.....	370
2. L'exposition, mobilisation directe et immédiate des œuvres graphiques et plastiques.....	371
B. Les œuvres graphiques et plastiques, un vaste ensemble de créations hétérogènes.....	374
1. La catégorie des œuvres graphiques et plastiques, une proposition de compromis	374
2. L'hétérogénéité des œuvres graphiques et plastiques	377
SECTION 2 – LES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES, DES CHOSES NÉCESSAIREMENT CORPORELLES PAR LEUR QUALIFICATION.....	384
§ 1. L'INDIFFÉRENCE À L'ÉGARD DE LA NATURE CORPORELLE OU INCORPORELLE DES ŒUVRES DE L'ESPRIT	385
A. La nécessaire matérialité des rapports de droit	386
B. L'existence d'une chose corporelle nécessaire à la réalisation des œuvres graphiques et plastiques.....	389
1. La nécessaire nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques.....	389
2. La nécessaire appréhension de la nature matérielle des œuvres graphiques et plastiques par le droit d'auteur	395
C. L'intégration des choses corporelles dans le code de la propriété intellectuelle	399
1. La neutralité de la forme d'expression de l'œuvre, facteur d'intégration de choses corporelles.....	399
2. La communication de l'œuvre conditionnée par l'existence de choses corporelles.....	401
§ 2. LE NÉCESSAIRE OBJET CORPOREL DU DROIT D'EXPOSITION	403
A. L'indifférence à la distinction entre support de création et support de commercialisation	405
B. L'indifférence à la valeur pécuniaire des supports de l'œuvre	407
§ 3. LA DISTINCTION DES DROITS COMME SEUL FONDEMENT VALABLE DU DROIT D'AUTEUR	409
A. L'affirmation légale d'une distinction des droits sur l'œuvre	410

1. <i>L'opposition entre le droit de propriété incorporelle et le droit de propriété de l'objet matériel</i>	410
2. <i>Le droit d'auteur et l'œuvre de l'esprit, objets potentiels du droit de propriété incorporelle</i>	418
3. <i>Le nécessaire rapprochement de la propriété incorporelle et de la propriété de l'objet matériel</i>	422
B. La confirmation jurisprudentielle d'une distinction limitée aux droits de propriété.....	428
1. <i>La distinction usuelle entre le transfert du droit de propriété de l'objet matériel et le transfert du droit de propriété incorporelle</i>	428
2. <i>La distinction marginale entre l'œuvre de l'esprit et le support matériel</i>	431
CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER	433
CHAPITRE SECOND - L'INSUFFISANCE RELATIVE DES CONCEPTIONS NON-PROPRIÉTARISTES DU DROIT D'AUTEUR.....	435
SECTION 1 - LE DROIT D'EXPOSITION ET LA CONCEPTION PERSONNALISTE DU DROIT D'AUTEUR.....	436
§ 1. LES FONDEMENTS DE LA THÉORIE PERSONNALISTE : L'ACTION PRIMANT SUR LE PRODUIT	437
A. Une conception philosophique excluant a priori les œuvres graphiques et plastiques	437
B. Une conception pratique difficilement applicable au droit d'exposition.....	439
§ 2. LE CONTENU DE LA THÉORIE PERSONNALISTE : LE DROIT D'AUTEUR COMME DROIT DE LA PERSONNALITÉ	442
A. La notion incertaine de droit de la personnalité appliquée au droit d'auteur	442
B. L'impossible qualification du droit d'exposition en droit de la personnalité	445
1. <i>Le paradoxe naissant de l'application d'un droit de la personnalité à une chose corporelle</i>	446
2. <i>L'impossible rapprochement entre droit de la personnalité et droit réel en matière d'exposition</i>	447
3. <i>L'inéluctable déplacement sur la communication de l'œuvre</i>	449
§ 3. L'INTÉRÊT DE LA DOCTRINE PERSONNALISTE POUR LE DROIT D'EXPOSITION ...	450
SECTION 2 - LE DROIT D'EXPOSITION ET LES CONCEPTIONS DU « DROIT INTELLECTUEL »	452
§ 1. LE FONDEMENT DU DROIT INTELLECTUEL : LA SPÉCIFICITÉ DE L'OBJET DU DROIT.....	453
A. L'œuvre « immatérielle » comme objet du droit intellectuel	453

1. <i>Le droit intellectuel comme quatrième catégorie de droit subjectif</i>	453
2. <i>L'immatérialité de l'œuvre comme fondement du droit intellectuel</i>	455
3. <i>L'incompatibilité du droit intellectuel avec le droit d'exposition</i>	456
B. La valeur d'exploitation de l'œuvre comme objet du droit.....	457
§ 2. LE CONTENU DU DROIT INTELLECTUEL : L'INÉVITABLE ASSIMILATION AU DROIT DE PROPRIÉTÉ OU AU DROIT DUALISTE.....	460
A. L'assimilation au droit de propriété	460
B. L'assimilation au droit dualiste	462
§ 3. L'INTÉRÊT DU DROIT INTELLECTUEL POUR LE DROIT D'EXPOSITION	464
SECTION 3 - LE DROIT D'EXPOSITION ET LA CONCEPTION DUALISTE DU DROIT D'AUTEUR	467
§ 1. LE FONDEMENT DE LA CONCEPTION DUALISTE : LA DISTINCTION DES INTÉRÊTS DE L'AUTEUR ATTACHÉS À L'ŒUVRE DE L'ESPRIT	469
A. La dualité des intérêts de l'auteur	469
B. L'œuvre de l'esprit comme bien incorporel distinct du support matériel.....	471
§ 2. LE CONTENU DE LA CONCEPTION DUALISTE : LA DISTINCTION DES DROITS DE L'AUTEUR	473
A. La dualité des droits de l'auteur	473
B. La relative inadéquation de la théorie dualiste au droit d'exposition	475
1. <i>L'inutilité apparente de la distinction du droit moral et du droit patrimonial d'exposition</i>	476
2. <i>La conception hétérodoxe de savatier, une piste pour le droit d'exposition</i>	477
3. <i>La nécessité de réviser la qualification et l'objet du droit moral</i>	479
§ 3. L'INTÉRÊT DE LA CONCEPTION DUALISTE : LA SPÉCIFICITÉ DES ŒUVRES GRAPHIQUES ET PLASTIQUES	482
A. L'« embarras » de la doctrine dualiste à l'égard des œuvres graphiques et plastiques	483
1. <i>Le constat de la singularité des œuvres graphiques et plastiques</i>	483
2. <i>La divulgation des œuvres graphiques et plastiques et les régimes de communauté conjugale</i>	485
3. <i>Des autres discriminations dans le régime juridique en fonction de la nature corporelle des œuvres graphiques et plastiques</i>	488
B. L'intérêt de la pensée de savatier pour le droit d'exposition	490
CONCLUSION DU CHAPITRE SECOND	493
CONCLUSION DU TITRE PREMIER	495

<i>TITRE SECOND - LE DROIT D'EXPOSITION, UN BIEN OBJET DE LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DE L'AUTEUR.....</i>	<i>497</i>
CHAPITRE PREMIER - LE DROIT D'EXPOSITION, IMPOSSIBLE EXPRESSION D'UN DROIT DE PROPRIÉTÉ SUR L'ŒUVRE	501
SECTION 1 - LA QUALIFICATION DE L'ŒUVRE COMME BIEN CORPOREL	502
§ 1. L'ŒUVRE ARTISTIQUE, UN BIEN DE L'AUTEUR	503
A. La notion de bien appliquée à l'œuvre.....	503
1. Les questionnements préliminaires relatifs à la notion de bien	503
<i>α. La conception classique du bien.....</i>	<i>503</i>
<i>β. La conception moderne du bien.....</i>	<i>505</i>
<i>λ. Des liens entre les deux conceptions du bien.....</i>	<i>506</i>
2. L'application de la notion de bien aux œuvres graphiques et plastiques.....	508
B. Les notions de biens corporels et de biens incorporels appliquées à l'œuvre	509
1. Les questionnements préliminaires relatifs à la distinction des biens corporels et incorporels.....	509
<i>α. Le contenu de la distinction entre biens corporels et biens incorporels.....</i>	<i>509</i>
<i>β. Les incohérences de la distinction entre biens corporels et biens incorporels.....</i>	<i>511</i>
2. L'œuvre artistique, un bien corporel.....	514
§ 2. LE DROIT D'EXPOSITION, UN DROIT NÉCESSAIREMENT RÉEL.....	515
A. L'exclusion de la qualification de droit personnel.....	515
1. Le droit subjectif comme droit personnel.....	515
2. L'impossible qualification du droit d'exposition en droit personnel.....	516
B. La validité de la qualification de droit réel	518
1. Le droit d'exposition, rapport direct entre l'auteur et l'œuvre	519
2. La problématique du contenu du droit réel	519
§ 3. LE DROIT D'EXPOSITION, UN MEUBLE PAR DÉTERMINATION DE LA LOI	521
A. Le droit d'exposition et les œuvres mobilières	522
B. Le droit d'exposition et les œuvres immobilières	524
C. Le droit d'exposition et la diversité des exemplaires d'une œuvre artistique.....	525
1. La problématique naissant de la diversité des exemplaires d'une œuvre artistique.....	525
2. Le droit d'exposition, droit mobilier par détermination de la loi.....	527

SECTION 2 - LE DROIT D'EXPOSITION, EXPRESSION RELATIVE DU DROIT DE PROPRIÉTÉ SUR L'ŒUVRE	529
§ 1. LE DROIT D'AUTEUR, UN DROIT DE PROPRIÉTÉ AU SENS DE LA DOCTRINE SPÉCIALISTE	531
A. Les éléments constitutifs du droit de propriété de l'auteur.....	532
1. <i>Le caractère pécuniaire du droit patrimonial, élément discutable de qualification du droit de propriété de l'auteur.....</i>	532
2. <i>L'absence de caractère absolu, élément relativisant la qualification du droit de propriété de l'auteur.....</i>	534
B. L'intégration relative de la dimension personnelle du droit d'auteur	537
1. <i>L'incompatibilité apparente entre propriété et personnalité.....</i>	537
2. <i>L'intégration discutée de la personnalité à la propriété.....</i>	538
3. <i>La tentative de dépassement de l'opposition entre propriété et personnalité.....</i>	540
C. Le caractère patrimonial et personnel du droit d'exposition.....	540
§ 2. LE DROIT D'EXPOSITION, EXPRESSION DU DROIT DE PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR	543
A. Le droit d'exposition, expression du pouvoir complet de l'auteur sur l'œuvre	544
1. <i>La réunion des caractères usuels du droit de propriété.....</i>	545
2. <i>Les caractères usuels du droit de propriété de l'auteur.....</i>	547
3. <i>Les caractères usuels du droit d'exposition.....</i>	549
B. Le droit d'exposition et les démembrements du droit de propriété	550
1. <i>Le droit d'exposition et le droit d'usage.....</i>	550
2. <i>Le droit d'exposition et le droit de jouissance.....</i>	551
3. <i>Le droit d'exposition et le droit de disposer.....</i>	552
§ 3. L'EXCLUSION DE LA QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION EN TANT QUE DROIT DE PROPRIÉTÉ SUR UNE CHOSE CORPORELLE	554
A. L'inéluctable division du droit de propriété.....	554
1. <i>La division du droit de propriété « plein et entier ».....</i>	555
2. <i>L'indétermination de principe du contenu du droit de propriété.....</i>	556
B. L'impossible usufruit de l'œuvre graphique ou plastique.....	559
1. <i>La qualification théorique du droit d'auteur en droit d'usufruit.....</i>	559
2. <i>La difficile qualification du droit d'auteur en droit d'usufruit.....</i>	560
C. L'impossible nue-propriété de l'œuvre graphique ou plastique	562
D. La nécessaire révision de la conception classique du droit de propriété	564

1. <i>La difficile assimilation du droit d'exposition à un droit de propriété</i>	564
2. <i>La distinction des droits de propriété comme seule solution</i>	566
CHAPITRE SECOND - LE DROIT D'EXPOSITION, UN BIEN INCORPOREL DE L'AUTEUR.....	569
SECTION 1 - LA QUALIFICATION DU DROIT D'EXPOSITION COMME BIEN INCORPOREL	570
§ 1. L'EXPOSITION COMME VALEUR ÉCONOMIQUE APPROPRIABLE	571
A. La valeur économique, fondement de la conception moderne du bien....	571
B. L'exposition, utilité économique de l'œuvre constitutive d'un bien	574
§ 2. LE DROIT D'EXPOSITION, UN BIEN DE L'AUTEUR.....	576
A. Les éléments d'actifs du patrimoine constitutifs des biens d'une personne	577
B. Le droit d'auteur, droit patrimonial sur la communication de l'œuvre....	578
C. Le droit d'exposition, droit sur l'exposition de l'œuvre et élément d'actif du patrimoine de l'auteur.....	580
SECTION 2 - L'APPRÉHENSION DU BIEN INCORPOREL PAR LE DROIT DE PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR	582
§ 1. LA DISTINCTION DES DROITS AYANT L'ŒUVRE POUR OBJET.....	584
A. La distinction des droits dont l'œuvre est l'objet : appropriation de plusieurs utilités	584
1. <i>La « propriété éminente » et la « propriété utile », première formalisation de la division des droits sur l'œuvre</i>	585
2. <i>La liberté de distinction des droits sur l'œuvre</i>	587
3. <i>La distinction par l'auteur des droits sur l'œuvre</i>	588
B. Le droit de propriété de l'objet matériel comme utilité de l'œuvre	590
§ 2. L'ÉTENDUE DU PRINCIPE DE SPÉCIALITÉ DES CESSIONS DANS LE DROIT POSITIF.....	592
A. La nécessaire réinterprétation des dispositions du code de la propriété intellectuelle.....	592
B. La cession implicite du droit d'exposition avec le support de l'œuvre....	595
C. La substance de l'œuvre dans les régimes de communauté.....	598
§ 3. LA PROPRIÉTÉ INCORPORELLE DE L'AUTEUR, POUVOIR ABSOLU ET EXCLUSIF SUR LE DROIT D'EXPOSITION	600
A. La solution aux controverses de la conception classique du droit de propriété	600
1. <i>La rénovation du droit de propriété</i>	601
2. <i>La requalification des droits patrimoniaux</i>	602
3. <i>La qualification du droit d'auteur en droit patrimonial</i>	604

B. La plénitude d'action sur le droit d'auteur	606
C. La plénitude d'action de l'auteur sur le droit d'exposition	608
SECTION 3 - LE CARACTÈRE PERSONNEL DU RAPPORT LIANT L'AUTEUR AU DROIT D'EXPOSITION	612
§ 1. LES JUSTIFICATIONS THÉORIQUES DE LA CONFUSION ENTRE PROPRIÉTÉ ET PERSONNALITÉ	613
A. La personnalité, fondement de l'accession à la propriété de l'œuvre	613
1. <i>Des liens théoriques entre la propriété et la personnalité</i>	614
2. <i>L'insuffisance de l'occupation comme mode d'accession au droit d'auteur</i>	616
3. <i>L'accession par l'usage de la force de travail</i>	617
4. <i>L'accession par l'usage de la force de travail en matière littéraire et artistique</i>	619
5. <i>Les critiques de l'accession par la force de travail</i>	621
B. L'œuvre, la propriété et la personnalité	623
§ 2. LE DROIT MORAL, FONDEMENT DU CARACTÈRE PERSONNEL DU DROIT D'EXPOSITION	624
A. L'assimilation du droit moral a la patrimonialité	625
1. <i>Le patrimoine et la personnalité de l'auteur</i>	626
2. <i>Le droit d'exposition, entre personnalité et patrimoine</i>	630
B. L'inaliénabilité du droit moral et la patrimonialité du droit d'auteur	634
1. <i>L'exercice « positif » du droit moral</i>	635
2. <i>Le droit moral et le bien incorporel de l'auteur</i>	637
3. <i>Le droit moral et le droit de propriété</i>	640
§ 3. LE DROIT MORAL, TRADUCTION JURIDIQUE DES CARACTÈRES DU DROIT DE PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR.....	643
A. Le droit d'exposition et le droit de divulgation	644
1. <i>Le droit d'exposition et les conceptions du droit de divulgation</i>	644
2. <i>Le droit d'exposition et l'exercice du droit de divulgation</i>	650
3. <i>Exposition, divulgation et droit de propriété de l'objet matériel</i>	652
B. Le droit d'exposition et le droit de destination	657
1. <i>L'appréhension de l'exposition par le droit de destination</i>	659
2. <i>Le droit de destination et les expositions des œuvres graphiques et plastiques</i>	660
3. <i>Le droit de destination et le droit moral</i>	662
CONCLUSION DU CHAPITRE SECOND	666

CHAPITRE TROISIÈME - LE DROIT D'EXPOSITION, OBJET D'UN DROIT FONDAMENTAL DE L'AUTEUR	669
SECTION 1 – LE DROIT D'EXPOSITION, OBJET DE LA PROPRIÉTÉ DE L'ARTISTE	672
§ 1. LE DROIT FONDAMENTAL DE PROPRIÉTÉ DE L'ARTISTE SUR LE DROIT D'EXPOSITION DE SON ŒUVRE.....	673
A. Le rattachement du droit d'auteur au droit de propriété	673
1. <i>Le rattachement du droit d'auteur au droit de propriété dans les déclarations de droits européenne et communautaire.....</i>	673
2. <i>Le rattachement du droit d'auteur au droit de propriété dans les déclarations de droits internationales.....</i>	675
B. Le rattachement du droit d'exposition au droit d'auteur.....	677
§ 2. LA PROPRIÉTÉ DU DROIT D'EXPOSITION DE L'ŒUVRE	678
A. La protection des intérêts moraux de l'auteur mis en cause par l'exposition.....	678
B. La protection du droit d'exposition comme bien incorporel de l'auteur	680
SECTION 2 – LE DROIT D'EXPOSITION, EXPRESSION DE LA LIBERTÉ DE CRÉATION ARTISTIQUE.....	682
§ 1. L'EXPOSITION, MODE D'EXERCICE DE LA LIBERTÉ D'EXPRESSION DE L'ARTISTE	683
A. Le rattachement du droit d'auteur à la liberté d'expression	683
B. La remise en cause du caractère immatériel de l'information du fait de la corporalité de l'exposition.....	685
§ 2. L'EXPOSITION, FINALITÉ DE LA LIBERTÉ DE CRÉATION ARTISTIQUE.....	686
A. L'absence contestable de l'exposition dans la notion de liberté de création artistique	687
1. <i>L'indépendance théorique de la création artistique et de la communication publique.....</i>	687
2. <i>L'interdépendance pratique de la création artistique et de la communication publique.....</i>	688
B. La double assimilation de l'exposition à la liberté de création artistique et à la liberté d'expression.....	690
1. <i>L'exposition et la liberté de création artistique dans la jurisprudence de la cour européenne des droits de l'homme.....</i>	690
a. <i>L'arrêt Müller c./ Suisse du 24 mai 1988.....</i>	690
b. <i>L'arrêt VBK c./ Autriche du 25 janvier 2007</i>	691
2. <i>L'exposition et la liberté de création artistique dans la jurisprudence interne.....</i>	693

CONCLUSION DU CHAPITRE TROISIÈME	696
CONCLUSION DU TITRE SECOND	698
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	700
CONCLUSION GENERALE	703
ANNEXES	717
BIBLIOGRAPHIE	785
<i>OUVRAGES, MONOGRAPHIES, THÈSES</i>	785
<i>OUVRAGES NON JURIDIQUES</i>	809
<i>ARTICLES, NOTES SOUS ARRÊT, CONTRIBUTIONS</i>	816
<i>ARTICLES NON JURIDIQUES</i>	851
<i>TEXTES OFFICIELS</i>	852
<i>TRAVAUX PARLEMENTAIRES, DÉBATS ET RAPPORTS OFFICIELS</i>	858
<i>DOCUMENTS ET RAPPORTS PROFESSIONNELS</i>	860
<i>COLLOQUES, CONGRÈS INTERNATIONAUX</i>	860
<i>JURISPRUDENCE</i>	861
<i>SITES INTERNET, DOCUMENTS MULTIMÉDIA</i>	879
TABLE DES MATIÈRES	881