

**ETUDES
SECTEUR CULTUREL**

LA NOTION D'OEUVRE D'ART ORIGINALE
DANS LES PAYS DE LA COMMUNAUTE EUROPEENNE

par

J. CHATELAIN

Professeur à l'Université Panthéon Sorbonne (Paris I)
et à l'Ecole du Louvre

étude réalisée à la demande de la commission
des communautés européennes

Boekmanstichting - Bibliotheek

Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
telefoon: ~~24 37 36 / 24 37 37 / 24 37 38~~ 24 37 39

De uitleentermijn bedraagt een maand. Mits tijdig
aangevraagd is verlenging met een maand moge-
lijk, tenzij de publikatie inmiddels is besproken.

De uitleentermijn is verstreken op:

1-3-01

20 APR. 2001

17-5-2001

Dans la mesure même où elle désire que les experts s'expriment en pleine liberté et en toute indépendance dans les études qu'elle les charge d'élaborer, la Commission des Communautés européennes ne se considère pas comme engagée par le contenu de ces études.

Boekmanstichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel. 243739

TABLE DES MATIERES
=====

Introduction	p. 1
1ère partie : La naissance du concept d'originalité	p. 9
Chapitre I : Les données historiques	p. 9
Section 1 : La conception classique	p. 10
Section 2 : L'individualisme	p. 22
Chapitre II : Les facteurs techniques	p. 37
Section 1 : La gravure et l'estampe	p. 41
Section 2 : La sculpture	p. 53
Section 3 : La tapisserie	p. 67
2ème partie : La prise en compte par le droit de l'originalité	p. 72
Chapitre I : L'originalité, condition de naissance du droit d'auteur	p. 73
Section 1 : Aperçu des législations nationales	p. 76
Section 2 : Indications complémentaires	p. 89
Chapitre II : L'originalité et le droit de suite	p. 93
Section 1 : L'originalité en tant que condition d'existence du droit de suite	p. 96
S/Section 1: La distinction entre les arts nobles et les arts appliqués	p. 100
S/Section 2: La notion d'édition originale	p. 104
Section 2 : Les modalités du droit de suite	p. 110
Section 3 : L'extension du droit de suite	p. 116
annexe : aperçus des législations nationales	p. 121
Chapitre III : L'originalité et le commerce de l'art	p. 129
Section 1 : Le tarif extérieur commun	p. 131
Section 2 : La réglementation française	p. 136
Orientation bibliographique	p. 144

I N T R O D U C T I O N

L'étude du concept "d'oeuvre d'art originale" paraît dépendre si étroitement de l'esthétique ou de l'histoire de l'art qu'on peut se demander en quoi elle peut concerner la commission des communautés européennes ou pourquoi celle-ci en a confié l'étude à un juriste plutôt qu'à un théoricien de l'art. Ces questions peuvent à vrai dire se poser à propos de n'importe quelle étude sur le droit ou l'économie de l'art, car c'est une conviction partagée par beaucoup en toute sincérité que l'art est un champ clos, un domaine réservé où ne peuvent être admis que ces êtres inspirés que sont les artistes, ou, à la rigueur, les amateurs informés, et inaccessible, ou tout au moins, peu compréhensible à tous autres qui s'y harsarderaient (1). C'est au surplus une opinion courante chez tous les passionnés et il n'y aurait ni à s'en étonner, ni même à la combattre si l'art n'était pas en même temps que le support d'une passion respectable, celui d'un commerce fort important et fructueux qui met en cause des intérêts économiques sérieux, et au surplus, surtout dans des sociétés modernes qui ont perdu une bonne part de leur substrat moral, un des éléments importants de la vie collective. Il en va de la passion artistique comme de la foi religieuse; tant qu'elle reste enfermée dans le for interne, l'Etat, ou du moins l'Etat libéral, n'a pas à en connaître; quand elle devient un élément de la vie collective et la base d'une activité économique importante, nationale et internationale, les Etats ou les associations d'Etat, ne peuvent plus s'en désintéresser. Les artistes eux-mêmes et tous ceux, sans doute beaucoup plus nombreux encore, qui

(1) - Les mêmes réticences jouent d'ailleurs à l'égard des techniciens ou des scientifiques dont le concours à l'étude ou à la conservation des oeuvres d'art n'est admise que peu à peu et avec beaucoup de réticences, et à la condition qu'ils restent à leur rang de collaborateurs subordonnés des véritables connaisseurs d'art: artistes, conservateurs ou historiens de l'art.

gravitent autour d'eux n'ont pas été les derniers à solliciter cette intervention des instances politiques quand et dans la mesure où ils l'estimaient utile à la satisfaction de leurs intérêts, d'ailleurs éminemment respectables. Mais à partir du moment où ils l'ont fait, et sans doute l'ont-ils toujours fait, il leur faut bien admettre que la puissance publique acquerrait du même coup le droit de pénétrer dans leur domaine et de s'efforcer d'en éclaircir, si ce n'est d'en contrôler, les règles du jeu.

Or, et à l'évidence, une de ces règles du jeu, est la primauté accordée, au moins à l'époque contemporaine à la notion d' "originalité". Il suffit de feuilleter les catalogues des marchands, de porter attention aux ventes publiques pour savoir que l'oeuvre originale vaut très sensiblement plus cher que celles qui n'ont pas droit à cette appellation. De même, et d'un point de vue plus élevé, il suffit de considérer l'intérêt que les pouvoirs publics portent dans tous les Etats à la création artistique, et aux artistes qui en sont les moteurs, pour être convaincu de l'importance attachée au concept de créativité et, partant, à celui d'originalité qui, dans le langage courant, en est considéré comme à peu près exactement synonyme.

Il apparaît très vite cependant, et pour s'en tenir toujours pour l'instant à ce langage courant, que le mot même d'originalité recouvre des concepts très sensiblement différents, et qu'il faut au départ, s'efforcer de distinguer, par simple souci de méthode et afin d'orienter la recherche dans un sens déterminé, à partir d'une base précise.

Le mot "original", qu'il soit utilisé comme substantif: un "original", ou comme adjectif: une "oeuvre originale", peut tout d'abord être pris dans une acception historique ou chronologique. Original signifie alors "originel", ce qui est au début, à l'origine. Il s'agit alors d'une recherche d'antériorité qui est du domaine des historiens. Plus concrètement, il s'agit de déterminer quand et sous quelle forme une idée, un thème ont été pour la première fois exposés. Ainsi le thème de "Don Juan" a fait l'objet d'oeuvres très nombreuses et variées et des études aussi nombreuses se sont efforcées de démêler quand il avait vu le jour. L'aboutissement de cette recherche ne conduit

cependant pas nécessairement à la reconnaissance d'une supériorité artistique de l' "original" sur les interprétations qui ont suivi. Il arrive, au contraire, très souvent que cette première interprétation soit maladroite, archaïque au sens péjoratif du terme. Ainsi on est généralement d'accord que le thème de Don Juan a été pour la première fois formulé explicitement par Tirso de Molina, vers 1625, dans le "Trompeur de Séville" (El Burlador de Sevilla), mais cette constatation historique n'ôte rien à la gloire de Molière ou de Mozart. De même, Jean de la Fontaine reconnaît bien volontiers qu'il a puisé dans les fabulistes de l'Antiquité beaucoup des sujets de ses fables, sans qu'il vienne à l'idée de quiconque de le considérer comme un imitateur ou un copiste. Bien des œuvres célèbres, dans toutes les branches de l'art, ont été fondées sur des thèmes connus depuis longtemps déjà traités à maintes reprises, certaines sont parties de "programmes" imposés, soit par un mécène, soit par un jury académique qui les proposait à tout un groupe de candidats, dont chacun, en le traitant de son côté, pouvait prétendre à réaliser une "œuvre originale" à partir d'un même thème qui donc ne l'était plus pour aucun d'entre eux.

Cela amène donc à la conclusion que l'originalité ne tient pas dans le thème, mais dans la manière de le traiter, dans la forme qu'on lui donne. On touche alors à une seconde acception du concept d'originalité, qui n'est plus cette fois historique et absolu, mais esthétique et relatif. Parmi plusieurs œuvres qui sont fondées sur un même thème, qu'elles soient contemporaines comme celles de candidats à un concours, ou réalisées à des époques différentes, on dira d'une ou quelques-unes qu'elles sont "originales", tandis que les autres sont banales. La reconnaissance de l'originalité sera alors la consécration d'une qualité particulière: celle qui aura consisté à donner à une idée connue, voire imposée, une forme nouvelle et digne de retenir l'attention des connaisseurs. Par rapport au thème original, quelques-unes des interprétations en constitueront des illustrations originales: chacune d'entre elles marquant une nouvelle naissance du thème commun. Il y a donc cette fois un jugement de valeur qui aboutit à donner la palme de l'originalité aux seules œuvres qui ne s'inspirent

pas trop étroitement ou trop maladroitement d'oeuvres déjà existantes et consacrées au même thème traité. L'originalité est donc, dans ce second sens, une qualité digne d'éloge, une récompense donnée à l'imagination créatrice, si bien qu'elle peut être reconnue à plusieurs artistes à la fois, et non plus à un seul comme dans le sens précédent.

Si, cependant, on va plus loin encore dans cette recherche de l'inédit, du jamais vu, on risque de dépasser la limite de l'admiration pour tomber dans la critique. "Original" prend alors un autre sens, il désigne celui qui adopte volontairement, mais sans raison jugée bien acceptable, une attitude étrange, hors du commun. L'antiquité, à laquelle il est toujours bon de se référer en matière d'art, ne serait-ce que pour éviter de paraître juger les contemporains en fournit un exemple illustre: celui d'Alcibiade qui avait fait couper la queue de son chien pour étonner ses contemporains, tant il était soucieux, au moins dans cette occurrence, de gloriole plutôt que de gloire. C'est peut-être au même désir que correspondait la présentation, dans une grande exposition parisienne, d'un bocal rempli de l'urine de l'artiste. On peut en citer bien des exemples, généralement réprochés, du moins en tant qu'oeuvres d'art et qui montrent que l'originalité, pourtant évidente dans de tels cas, ne suffit pas à être l'élément constitutif de l'oeuvre.

De ces trois sens, il semble bien que seul le second puisse fournir à notre étude une base de départ acceptable. Le premier répond à la recherche des historiens et non des esthètes, encore moins des marchands ou des amateurs. Le troisième nous amène hors du domaine de l'art. On s'en tiendra donc à cette notion que l'originalité consiste à traiter un thème quelconque, qu'il soit nouveau ou déjà connu, en lui donnant une forme, une apparence nouvelles, tout en respectant, par ailleurs, un minimum de conventions, plus ou moins nombreuses et contraignantes, mais qui permettent de ranger l'oeuvre parmi les créations artistiques. On limite ainsi le champ de la recherche,

il reste cependant fort vaste puisque même en s'en tenant à cette conception médiane de l'originalité, il faut encore déterminer pourquoi attache-t-on un prix spécial aux oeuvres dotées de cette originalité, et à quelles caractéristiques doit répondre une oeuvre pour être considérée comme originale et non pas simplement banale et de série.

Les questions ainsi posées ne sont pas gratuites, ou ne répondent qu'à un désir de jeu intellectuel. L'art, depuis longtemps d'ailleurs, mais spécialement à l'époque contemporaine constitue une activité économique importante et tend de plus en plus à être considéré comme une fonction sociale. Les législateurs nationaux et internationaux (1) ou, à leur défaut les pratiques professionnelles, ont donc été amenés à définir, ou au moins à circonscrire, par des techniques

(1)- Il n'y a pas, sauf dans des domaines très particuliers, un vrai législateur international érigé sous forme d'une autorité internationale imposant ses décisions à plusieurs états. La forme normale de législation internationale est donc l'accord entre états, le traité, pour lui donner son générique, mais à mesure que la collectivité internationale s'organise on voit apparaître des institutions qui ont pour rôle de susciter des textes communs qui seront soumis à l'acceptation des états-membres, et, à la limite, de prendre des décisions applicables de plein droit, dans chacun de ces états-membres, mais dont l'élaboration reste soumise à des procédures complexes et lourdes, de manière à éviter de placer les états-membres d'une communauté déterminée dans une situation de sujétion trop grande. L'Europe fait partie de ces communautés internationales dotées d'institutions qui passent peu à peu du stade interétatique où les décisions doivent être, sous des formes variées, approuvées par chaque état-membre au stade superétatique, où la décision de la majorité ou d'une instance qualifiée statuant dans certaines formes s'impose à tous, même à ceux qui n'en sont pas d'accord.

diverses les notions d'artistes, de création artistique, et d'oeuvre d'art. Dans toute la mesure où on considère que l'art est dans le monde contemporain un élément important de la culture, et la culture un des éléments fondamentaux du développement d'une Europe unie, le perfectionnement et l'uniformisation de ces concepts sont donc essentiels.

x

x x

Il est sans doute cependant indispensable, avant d'entreprendre cet approfondissement, de délimiter le champ de l'étude. Le concept d'objet d'art, qui a toujours été mal délimité, est aujourd'hui plus flou que jamais, car, comme on le verra plus loin, la création artistique est de plus en plus considérée, au moins dans le monde libéral comme une activité spontanée, individuelle, à la limite quasi-instinctive qui ne s'accommode plus en tous cas des règles et des contraintes techniques autrefois imposées par les académies et avant elles par les corporations. Tout est donc susceptible de devenir action ou activité artistique, pourvu que ce soit le fruit de l'élan créateur. Le domaine de l'art est donc illimité. On croit pouvoir, au moins pour notre recherche, distinguer deux grandes catégories: d'une part, les arts porteurs de produits immatériels: la littérature, la musique, la danse, le théâtre, d'autre part, les arts plastiques, créateurs d'objets. Entendons bien que les premiers se réalisent eux aussi en fait dans le monde moderne par la création d'objets: des livres, des partitions, mais ceux-ci ne sont que des supports, des moyens de conservation qui peuvent être divers, manuscrit, imprimé, bande magnétique, qui peuvent même à la limite ne pas exister, les contes ou la musique populaire se sont longtemps transmis de génération en génération, de bouche à oreille avant d'être fixés et enregistrés. Quoiqu'il en soit, le support, quand il existe, n'a que l'importance d'un moyen de conservation de l'oeuvre et n'est pas l'oeuvre elle-même, alors qu'il est tout autrement des arts plastiques

où la création s'incarne dans l'oeuvre produite elle-même, si bien que si elle disparaît, elle est considérée comme détruite, évanouie à jamais, même si on en a conservé des témoins, comme les gravures ou les photos de tableaux disparus. Une autre différence encore les sépare dans leur mode d'utilisation. La relation entre l'oeuvre d'art immatérielle, un morceau de musique, par exemple, et le public se fait normalement par le recours à un intermédiaire: musicien, danseur, acteur, si bien qu'elle revit, qu'elle ressucite à chaque exécution; on ne joue plus le même opéra aujourd'hui comme il y a un siècle, ou à la même époque, au même moment, avec un groupe d'acteurs ou un autre. L'oeuvre plastique, elle, est intangible, fixée dans la forme que lui a donnée l'artiste créateur, et le rapport entre elle et l'amateur qui la contemple est direct, immédiat (1). Dans tous les cas, le concept d'oeuvre originale peut jouer son rôle, mais il ne le joue pas de la même manière, en raison de cette "renaissance" à laquelle donne lieu chaque nouvelle exécution. On croit donc devoir se limiter dans cette étude, qui ne peut prétendre être qu'une première approche d'un sujet dont on verra qu'il est obscur et complexe, au seul domaine des arts plastiques (2). Celui-ci est déjà d'ailleurs complexe : il englobe, en effet, des techniques très variées, peinture, dessin, gravure, sculpture, tapisserie, céramique, orfèvrerie, mobilier, etc... qu'on peut regrouper, à notre sens, en deux groupes qui, pour l'étude de notre sujet, se présentent différemment. Il y a, d'une part, les

(1)- La littérature se situe entre les deux. D'une part, c'est un art immatériel en ce sens que le texte vaut indépendamment du support. On peut apprécier Voltaire dans une édition rare ou courante, et l'Iliade ou l'Odyssée ont été longtemps transmis de conteur en conteur avant d'être fixés. D'autre part, il y a un contact direct entre l'oeuvre, le texte et le lecteur sans intermédiaire entre eux.

(2)- Sous réserve d'éventuels appels aux pratiques suivies en matière de littérature, celle-ci constituant, comme on l'a vu, une catégorie intermédiaire.

arts créateurs d'objets en principe uniques, c'est le cas par excellence de la peinture et du dessin. Les objets ainsi produits peuvent sans doute être reproduits plus ou moins exactement par l'artiste lui-même (c'est la réplique) ou par d'autres (c'est la copie), mais cette reproduction est un phénomène secondaire, accessoire, qui peut fort bien ne pas se produire. Il y a, d'autre part, les arts créateurs de multiples, qui sont conçus dès le départ pour donner naissance à plusieurs exemplaires, les cas les plus importants étant la littérature, et dans le domaine des arts plastiques, la gravure, mais aussi la fonte d'art, la tapisserie, où il est normal et courant de prévoir dès le départ la confection de plusieurs exemplaires. Or, cette seule différence conduit dans notre domaine à des différences très sensibles: on ne veut pas dire la même chose, quand on parle d'un dessin original, d'une gravure originale, ou de l'édition originale d'un livre. Ces différences techniques entre les divers arts n'ont pas cependant eu toujours la même importance, et elles ne sont devenues fondamentales qu'à mesure que les notions d'art et d'artisanat, de génie et de métier, se sont peu à peu distingués. Or cette distinction est relativement assez récente puisqu'elle est devenue réellement importante qu'à partir du XIX^{ème} siècle. Jusque là l'objet d'art est une des variétés des "objets fabriqués", il procède d'ailleurs des arts qu'on qualifie alors de "mécaniques" pour les distinguer des arts libéraux qui sont, eux, dégagés des contraintes matérielles et des servitudes techniques (1). Or, ce qu'on attend d'un objet fabriqué est de satisfaire à l'usage intellectuel, sentimental, ou matériel qu'on lui destine plus que d'être unique ou exceptionnel. Les notions de rareté, et a fortiori d'unicité, sont donc des notions modernes qui résultent d'une longue évolution historique dont il est indispensable de retracer au moins les très grandes lignes. Ainsi commandée par des facteurs historiques et techniques le concept d'originalité est-il sensiblement plus complexe qu'on peut le concevoir au premier

(1) - Les arts libéraux sont donc pendant longtemps pour la plupart fort différents de ce que nous appelons arts à l'heure actuelle. Ce sont notamment à l'époque médiévale le Trivium constitué par la grammaire, la rhétorique et la dialectique et le Quadrivium qui regroupe l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Le sommet de l'édifice est naturellement constitué, dans la société religieuse de l'époque, par la théologie dont la philosophie n'est qu'un accessoire.

~~ab~~ abord. Il est dès lors compréhensible que les systèmes de droit ; qui ne sont jamais que des mises en forme, des codifications matérielles ou intellectuelles, des rapports sociaux, aient quelque difficulté à le régler. On ne prétend certes pas épuiser du premier coup toutes les difficultés et les subtilités d'une matière aussi riche. L'objet de ce rapport sera plus modestement d'y apporter des éléments de réflexion en s'efforçant de dégager les données essentielles qui se combinent dans ce domaine particulier.

On rappellera donc d'abord, dans une première partie, les données historiques ou techniques essentielles qui explique la naissance du concept moderne d'originalité pour aborder, dans la seconde, la prise en compte par le Droit, de ce concept.

Première partie : La naissance du concept d'originalité

Il doit être clairement entendu qu'on n'entend pas traiter ici dans son ensemble et dans le détail d'une matière extrêmement vaste, couvrant quelques siècles de l'histoire de l'Art, et un domaine technique aussi étendu que le champ de toutes les branches d'art créatrices d'objets. On s'est simplement efforcé sur le plan historique de dégager des lignes essentielles et de proposer sur le plan technique, quelques exemples d'analyse dont on pense qu'elle peut être appliquée plus largement, au delà des cas examinés. Les deux chapitres de cette première partie correspondent à ces deux formes d'approche du sujet.

x
x x

CHAPITRE I
=====

-LES DONNEES HISTORIQUES-

Dégager ce qui serait l'essence même de l'art, ramener à un facteur commun toutes les formes variées de l'activité artistique a été depuis des millénaires un des thèmes de la pensée philosophique. On peut donc, en la matière, remonter très loin, évoquer l'idéalisme de Platon, le réalisme logique d'Aristote, reposer la question de St-Thomas d'Aquin "le beau a-t-il pour attribut le plaisir, ou le plaisir est-il

l'essence du beau ?" ; encore ne faut-il pas oublier que la philosophie de l'art n'est qu'une branche de la philosophie dans son ensemble et donc nécessairement marquée par l'esprit dominant à une époque donnée : religieux, athée, matérialiste, scientiste, etc... Toute cette recherche est passionnante pour qui est capable de la poursuivre ou plus modestement de la suivre. Pour le commun des hommes, elle conduit vite à cette conclusion désabusée d'un homme qui était pourtant un philosophe de premier rang : "On ne peut lire une histoire des philosophies de l'art sans en retenir un irrésistible besoin de s'occuper d'autre chose" (1). Sans se laisser aller à cette extrémité, au moins est-il sage de nous limiter pour notre propos à un rappel beaucoup plus court, borné aux deux conceptions essentielles qui ont marqué la conception générale de l'art au cours des derniers siècles, et qui restent essentielles pour l'intelligence de notre sujet: la conception classique, d'une part, la conception individualiste, d'autre part, d'ailleurs infiniment plus complexe et variée que la première.

x

x x

SECTION I - La conception classique, si elle a joué un rôle essentiel dans toute l'Europe moderne, c'est-à-dire à partir du XVIIème siècle, offre la commodité d'avoir été systématisée et exposée en termes à peu près identiques à travers de multiples ouvrages dans un pays, la France, qui a eu longtemps le goût de ces exposés bien ordonnés et qui, au surplus, a été incontestablement, dans un temps, un des lieux privilégiés pour la formation de la pensée européenne. C'est donc à

(1)- Etienne Gilson, cité par Jean Grenier, in "L'Art et ses problèmes". Lausanne - Editions Rencontre 1970, auquel il faut nécessairement renvoyer le lecteur pour une vision infiniment plus approfondie d'une matière qu'on ne peut ici qu'esquisser à très grands traits.

cette conception française de l'art classique qu'on se réfèrera essentiellement dans les pages qui suivent, étant bien entendu qu'on le fait par commodité et sans oublier que des pensées et des textes similaires ont existé, à la même époque, dans d'autres pays européens (1).

x

x x

Pour partir de raccourcis évidemment abusifs par leur nature même, mais pour s'appuyer en même temps sur deux auteurs dont le prestige et le rayonnement ont été incontestablement considérables, on peut rappeler une formule lapidaire de J.J. Rousseau "L'esprit d'imitation a produit les beaux-arts et l'expérience les a perfectionnés", et cette autre, moins concise, mais marquée du même esprit de Diderot: "Ceux qui ont créé l'art n'ont eu de modèle que la nature, ceux qui l'ont perfectionné n'ont été que les imitateurs des premiers, ce qui ne leur a point ôté le titre d'hommes de génie, parce que nous apprécions moins le mérite des ouvrages par la première invention et la difficulté des obstacles surmontés que par le degré de perfection et d'effet".

Le rôle de l'artiste, ainsi défini abruptement, est donc clairement défini: il n'est pas de créer, d'imaginer, mais d'imiter, de reproduire. Une telle conception paraît évidemment aux antipodes de la pensée contemporaine sur laquelle on reviendra plus loin, mais dont il est au moins évident qu'elle met l'accent sur la faculté imaginative, la puissance de création originale de l'artiste. Elle reste

(1)- Ce résumé, nécessairement très schématique, de la conception française de l'art classique, part, outre le livre de Jean Grenier, déjà cité, de deux ouvrages essentiels en la matière: L'Encyclopédie de la Pleïade - Histoire de l'Art - Tome III - Renaissance, Baroque, Romantisme, sous la direction de Jean Babelon - Paris - Gallimard 1969, et "L'Artiste et son oeuvre" par Louis Hautecoeur - Fondation Wildenstein - Gazette des Beaux Arts - Tome I 1972 - Tome II 1973

cependant sous-jacente dans l'opinion courante des non-spécialistes; on dit toujours d'un artiste de théâtre ou de cinéma qu'il joue vrai, c'est-à-dire qu'il imite au point de s'y laisser prendre des personnages tels qu'on peut les rencontrer dans la vie courante, ou tels du moins que nous nous imaginons qu'ils sont. Ce n'est cependant par l'opinion des esprits éclairés, ni de l'immense majorité des meilleurs artistes de notre temps. Il serait surprenant que dans nos vieilles sociétés européennes, si profondément marquées par leur histoire, on soit passé d'une conception purement imitative de l'art à une conception purement imaginative, c'est-à-dire d'un extrême à un autre, du blanc au noir. Il faut donc voir de plus près ce qu'était exactement pour nos aïeux cette "imitation" dans laquelle ils voyaient l'essence même de l'activité artistique. Cet examen plus approfondi amène vite à constater que "l'imitation de la nature" n'est qu'une position de principe, la formulation d'un idéal, ce qui est évidemment fort important, mais une position très fortement tempérée par une série de règles d'application qui ne vont pas jusqu'à la rendre illusoire, mais qui lui donnent une signification sensiblement différente de celle que nous donnons aujourd'hui au mot "imitation".

x

x x

Deux théoriciens de l'art de peindre - il y a eu beaucoup de traités de peinture aux XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles - donnent dès le départ, la clé de ce que doit être "l'imitation" pour un artiste de ce nom, et non pas pour un simple décorateur habile comme pouvaient l'être, par exemple, à cette époque, les auteurs de "trappe l'oeil" qui savaient peindre sur un mur l'apparence d'une corniche, d'une porte, ou d'une fenêtre:

Roger de Pisles (1), auteur en 1681 d'une "dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres" écrit:

" La peinture est la parfaite imitation des objets visibles. Sa fin est de tromper la vue, et ses propriétés d'instruire fortement et d'émouvoir les passions.

"

" Toutes ces choses qui se doivent toujours supposer, parce qu'elles sont essentielles, demeureraient froides et languissantes sans le secours des perfections qui en relèvent le prix, et de même qu'il ne suffit pas d'être homme essentiellement, et d'avoir un corps et une âme, pour être un homme parfait, et qu'il faut ajouter à cette essence l'habitude des sciences et des vertus, de même aussi il faut joindre à l'imitation des objets visibles, qui est l'essence de la peinture, des qualités qui partent du jugement de l'esprit et du génie du peintre".

"

" De sorte que, selon qu'un peintre aura plus de solidité de jugement, plus de lumière d'esprit et plus de grandeur et d'élévation du génie, il doit faire de plus beaux ouvrages, supposée, comme j'ai dit, cette essence de la peinture qui est la base de ses perfections, et où ses perfections se font voir dans l'abondance et la richesse des inventions, dans l'érudition, dans la nudité des sujets allégoriques, dans la finesse des expressions. Elles consistent encore à donner du mouvement et de la vie aux objets, à faire entrer dans une composition tout ce qui convient au sujet que l'on traite pour le rendre complet et agréable, et à n'y rien admettre que ce qui contribue à son expression... à donner à chaque chose son véritable caractère, et enfin à tromper agréablement les yeux d'un homme qui a de l'esprit, et qui sait entrer dans celui du peintre et dans les sujets qu'il traite".

(1)- Roger de Pisles - peintre, écrivain et diplomate français (1635-1709). Au cours d'une vie fort remplie par les fonctions de diplomate et d'académicien, il écrivit plusieurs ouvrages sur sa conception de l'art, et plus spécialement de la peinture. Conversations sur la Connaissance de la Peinture (1677), Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres (1681); Dialogue sur les couleurs (1699); Cours de peinture par principes (1708).

A la même époque, un autre auteur, aussi considérable en la matière, Félibien (1) exprime une opinion similaire en traitant du Caravage. Il commence à en faire ce qui paraît un éloge:

" Considérez, s'il vous plait, quel a été son talent. Il a peint
" avec une entente de couleurs et de lumière aussi savante qu'au-
" cun peintre. Vous pouvez remarquer une vérité dans les figures
" et les autres choses qui les accompagnent, et on peut dire que
" la nature ne peut mieux être copiée que dans tout ce qu'il a
" peint".

mais l'éloge est immédiatement corrigé d'une critique:

" Mais il ne s'est jamais formé aucune idée de lui-même. Il s'est
" rendu esclave de cette nature, et non pas imitateur des belles
" choses. Il n'a représenté que ce qui lui a paru devant les
" yeux. Il s'est conduit avec si peu de jugement qu'il n'a ni
" choisi le beau, ni fui ce qu'il a vu de laid".

La règle d'or, le principe fondamental est donc d'imiter la nature, mais pas n'importe laquelle, pas servilement. L'artiste doit, parmi ce que ses yeux embrassent, choisir le beau, le noble, ce qui est propre à servir d'exemple à l'amateur. Entendons aussi que la nature, ce n'est pas du tout celle qu'on entendra à l'époque moderne, c'est-à-dire la campagne, les champs, les bois, ce qui existe indépendamment de l'homme, la nature du XVII^{ème} et du XVIII^{ème}, c'est le monde extérieur, tel qu'il a été créé par Dieu, et dont il ne faut retenir que les éléments dignes de leur auteur et propres à élever l'âme et l'esprit. C'est donc une nature très élaborée; très décantée, et finalement très intellectualisée qui est retenue comme modèle, et plus on s'élève dans cette intellectualisation, plus on s'élève dans la qualité; ainsi s'explique une

(1)- Félibien André, sieur des Avaux et de Jauercy (1619-1695), architecte, historiographe des bâtiments, académicien, a écrit notamment:

"Entretiens sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes" (1686-1688); "Description sommaire du Château de Versailles" (1674); "Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent" (1676-1690); "Description des tableaux, statues et bustes des maisons royales" (1677).

hiérarchie des genres qui est sans doute à peu près exactement contraire à celle qu'on proposerait aujourd'hui. Au bas de l'échelle, il y a la représentation de la nature brute, et inanimée, la peinture des fleurs, des fruits, des coquilles... à un degré au-dessus celle des paysages, qui permet déjà une certaine intellectualisation en éliminant par exemple les détails triviaux, puis viennent les peintres du mouvement, celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes...et, puisque l'homme est la plus belle création de Dieu, le portrait est encore au-dessus. Mais il ne constitue pas encore le sommet de l'art: chaque homme considéré en lui-même n'est qu'une image partielle et imparfaite de ce que Dieu a entendu créer. Il faut donc aller plus loin et atteindre à la peinture de l'homme abstrait, symbolique, présenté sous la fiction de quelque grand homme de l'antiquité, accomplissant quelque action sublime: c'est ce qu'on appelle alors la peinture d'histoire. Plus haut encore "il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevés; on appelle un grand peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises" .

Chacun de ces thèmes doit être traité avec vérité, puisqu'il s'agit toujours d'imiter la nature, mais la vérité n'est pas le réalisme et sa peinture doit remettre chacun à sa place et lui donner le comportement qui lui convient. Ainsi, si on dépeint des personnages qui mangent

" Un paysan grossier mange goulûment, en s'appuyant des deux
" coudes sur la table... et en gardant son écuelle entre ses
" bras, de crainte qu'on ne la lui enlève. Il tient sa cuiller
" avec les autresdoigts et le pouce, à la naissance du manche.
" Sa bouche est penchée par-dessus son écuelle; sa lèvre inférieure
" et son menton se jettent en avant, pour aller trouver sa
" cuiller. Sa tête est enfoncée dans ses épaules. Son corps
" penche lourdement sur la table. Un autre, qui a reçu une meilleure
" éducation, se tient dans une position droite, en prenant
" l'écuelle par une anse, et sa cuiller avec trois doigts, par
" le bout du manche. Sa bouchen'est qu'entrouverte. Une troisième
" figure nous offre une différence plus considérable encore.

"C'est une ferme de haut rang qui, avec le bout de trois doigts, prend la cuiller par-dessus le manche, d'une manière assez gracieuse. Le Corrège et Raphaël ont observé avec beaucoup de soin cette grâce charmante dans le mouvement de leurs figures" (1).

De toutes façons, de telles scènes ne peuvent prétendre au tout premier rang. Quelque sujet qu'on traite, il reste essentiel de savoir ramener le sujet à l'essentiel, en le dépouillant des détails, voire même des personnages superflus. Comme à l'académie on critiquait Poussin d'avoir réduit à quelques personnages la scène de guérison des aveugles à Jéricho, dont l'Evangile dit qu'elle s'est passée "en présence d'une infinité de peuple", un défenseur du maître répondait pertinemment:

" M. Poussin n'ayant eu d'autre intention que de représenter Jésus-Christ qui guérit deux aveugles, il suffit de bien ex- primer la grandeur de ce miracle, toutes les autres choses qu'il a omises n'étant que des accessoires de nulle importance et qui, ne servant de rien à l'accomplissement de cette gué- rison, pouvaient cependant causer de la confusion et gâter la beauté de l'Ordonnance."

x

x x

De même qu'il y a une hiérarchie des genres, il y a une hiérarchie des modèles et des moyens

Ainsi la sculpture ne saurait trouver de meilleur modèle que les antiques. Alors que l'art médiéval est qualifié de "gothique" c'est-à-dire de barbare, la statuaire antique est admirée depuis la

(1)- Gérard de Lairese - Peintre wallon - Liège 1641/Amsterdam 1711 travailla notamment à Liège et à la Haye. Atteint de cécité, il rédigea avec l'aide de ses fils, également peintres, un "Grand livre des peintres " (1707).

Renaissance. Ce culte de l'antiquité est exalté par le contact avec Rome, où les jeunes artistes d'avenir, et notamment ceux couronnés par l'Académie, vont presque obligatoirement passer plusieurs années. Cette antiquité est d'ailleurs, elle aussi, dépouillée et rendue plus abstraite par l'effet du temps qui a effacé la polychromie des statues, vidé leurs yeux comme elle a réduit les monuments à leurs structures essentielles. La découverte d'Herculanum, à la fin du XVIII^{ème} siècle, ranimera encore ce culte de l'antiquité et suscitera, entre autres, un livre qui aura une influence considérable sur le renouveau d'un classicisme qui avait souffert du relâchement du XVIII^{ème} siècle "L'Histoire de l'art chez les anciens" de Jean Joachim Winckelmann (1).

S'agit-il des moyens dont dispose le peintre: le dessin, le modèle, la composition l'emportent sur la couleur. C'est d'ailleurs pour partie une conséquence du culte de l'antiquité puisque celle-ci nous a transmis pour l'essentiel des œuvres dépouillées de leur couleur. Pour percevoir le secret de la beauté antique, il faut donc avant tout dessiner. Ainsi Félibien écrit de Poussin: "En arrivant à Rome, Poussin fût touché de l'excellence et de la beauté des statues antiques qu'il y vit. Il employa d'abord une partie de son temps à visiter les lieux où sont les plus fameuses. Ce fût alors qu'il jugea bien que la véritable base et le principe fondamental de la peinture est le dessin..." Il faut, en effet, ne pas trop s'arrêter "à ce beau jeu des couleurs qui, sous une agréable apparence, cache souvent beaucoup de défauts dans la correction du dessin..." Au surplus les couleurs sont contingentes, changeantes avec l'heure ou la saison. Enfin, le dessin peut se suffire à lui-même, tandis que pour les classiques, la couleur qui ne serait pas contenue dans le cadre d'un dessin serait inconcevable. Le Brun l'affirme sans hésitation en 1721 à l'Académie Royale de peinture et de sculpture "Pour bien parler du mérite de quelque chose, il faut savoir en quoi il consiste. Or, le véritable mérite est celui qui se soutient et qui n'emprunte rien à autrui. Le dessin n'a pas besoin de la couleur, tandis que la couleur ne subsiste pas sans le dessin".

(1)- Archéologue allemand - Stendal 1717/Trieste 1768.

Cette conception extrêmement élaborée, extrêmement construite de l'art classique s'appuie, par ailleurs, sur la connaissance approfondie de procédés mis au point depuis la Renaissance et qu'un historien de l'art rappelle avec un humour irrévérencieux:

" Qu'il appartint aux artistes et, singulièrement, aux peintres
,, d'imiter la nature au sens, non pas de procéder comme elle,
,, en créant, mais au sens d'en donner dans leurs ouvrages une
,, image exacte et fidèle, c'est ce dont les Italiens du Quattro-
,, cento avaient si peu douté qu'ils avaient mis au point trois
,, procédés, trois "trucs", destinés à permettre aux peintres de
,, faire de leurs tableaux une copie du monde extérieur. Le pre-
,, mier est la perspective qui fournit à l'artiste la possibilité
,, de donner l'illusion, sur le plan de son support, de la troi-
,, sième dimension de l'espace. Le second est le modelé, qui lui
,, fournit celle de nous communiquer une autre illusion: l'illu-
,, sion qu'une figure plate a de l'épaisseur, un volume, et qu'un
,, plan "tourne", comme on disait. Ces masses mensongères instal-
,, lées dans cet espace mensonger, le peintre avait, enfin, à
,, coeur de les situer dans la lumière ou, plutôt, dans l'atmos-
,, phère lumineuse: aussi avait-il inventé, à cet effet, le
,, clair-obscur, troisième pièce du système, dont la quatrième
,, et dernière était la connaissance et le respect de l'anatomie,
,, anatomie des animaux, mais aussi et surtout de l'homme, roi
,, de la création, mesure de toutes choses, alpha et oméga de
,, l'art" (1).

Encore faut-il user de ces procédés, de ces "trucs" avec modération et ne pas en faire l'essentiel. C'est ainsi que les classiques aiment à ce que les sujets soient nimbés d'une lumière franche, directe, et non pas dirigée et concentrée par quelque artifice, qu'elle vint d'un soupirail, ou d'une chandelle comme dans les nocturnes de

(1) - B. Dorival - Encyclopédie de la Pléiade - Tome IV - p. XVIII de l'Introduction - Gallimard - 1969. Le mot "trucs" est tiré du langage des ateliers et n'implique évidemment pas une contestation de l'importance de découvertes techniques fondamentales.

Georges de la Tour. Et s'ils louent Claude Lorrain, c'est parce que l'éclairage de ses tableaux, qui nous paraît aujourd'hui purement idéal et imaginé, est à leurs yeux une parfaite imitation de la nature (1); non pas certes qu'ils ne sachent pas voir, mais parce que la "vraie" nature est en réalité pour eux une nature elle aussi idéalisée et imaginée, mais non pas au gré de chaque artiste, mais au contraire selon des concepts et des techniques considérées comme la base même de l'art.

x

x x

Une telle conception de l'art conduit inévitablement à une certaine conception de l'artiste. Celui-ci n'est ni un tâcheron sans talent, ni imagination créatrice, ni et encore bien moins un démiurge dont le génie propre constituerait tout le talent. C'est un homme de bon sens, de bon goût, qui bien évidemment doit posséder des dons, mais qui a appris sérieusement, longtemps, un métier difficile, dont l'exercice requiert, et des connaissances purement techniques, et aussi

(1)-"Le fort de cet artisan, dit un contemporain, fut une imitation merveilleuse, et qui n'a jamais pu être aussi bien pratiquée depuis, de ce qui arrive dans la nature, dans les divers accidents qu'occasionne l'effet du soleil particulièrement dans l'eau de la mer et des fleuves au levant et au couchant. Il donna aux eaux de la mer une couleur très naturelle, et en changea et varia la même couleur suivant les observations différentes et très belles qu'il avait faites sur le réel dans le changement et la variation de l'air et de la lumière".

Jean Grenier "L'Art et ses problèmes"-Editions de l'Aire p.179-180

celle de ces règles du jeu, de cette philosophie de l'art dont on a rappelé les traits essentiels.

La formation de l'artiste marie donc nécessairement l'initiation pratique, faite souvent à l'ombre d'un maître réputé, et une éducation plus vaste, s'étendant à l'anatomie, à la botanique, à la géométrie, voire même à la philosophie puisque toutes sont nécessaires à l'application d'une conception élaboré et subtile de cette imitation de la nature. D'où le développement des académies qui fleurissent à travers l'Europe, qui remplacent les anciennes corporations, ou se superposent à elles, pour former complètement des artistes qui ne sont plus les simples "ouvriers" comme on les qualifiait aux siècles précédents, avec le danger d'ailleurs d'aller trop loin dans cette nouvelle voie et de submerger l'éducation technique par un excès de formation théorique.

A Rome, F. Zuccari, meilleur professeur que théoricien, donne une intelligente impulsion à la naissante académie (1). L'enseignement se prépare le dimanche en hommage aux anciens horaires de la Bottega (l'atelier médiéval du grec "apotheke", car les peintres dépendent alors de la corporation des médecins, pharmaciens et apothicaires puisque leur patron, Saint Luc, avait été médecin!). Douze académiciens choisis au sort et des assistants suivent les études des jeunes gens, fixant le programme pour chaque semaine: dessin d'après l'antique, études d'anatomie, de perspective, d'architecture, etc... A Bologne, Augustin Carrache (1557-1602) fonde avec son frère Annibal (1560-1609) et son cousin Louis (1555-1619) l'académie où seront formés de nombreux peintures bolonais. Aux Pays-Bas, Carrel Van Mander crée à Harlem en 1577, une académie inspirée de celle de Florence.

" Au XVIIème siècle en France, la majorité des peintres continue d'aller se former à Rome. Comme beaucoup d'artistes français de la première moitié du XVIIème siècle, Nicolas Poussin a préféré s'installer à Rome dès 1623; il y exécute son autoportrait en 1650 (Paris, Musée du Louvre), "le type même du portrait classique". Ses compatriotes demeurés à Paris voudraient bien imiter "

(1) Federico Zuccari (1540-1609) Président de l'académie de dessin -
Auteur de "Idea di pittori, sultori ed architetti " (1609)

" l'exemple académique italien, mais l'obstacle vient en partie
" des corporations de métiers encore toutes puissantes. En
" août 1647 " la communauté (de St-Luc) des peintres et sculp-
" teurs, qui s'efforce d'abolir le privilège des peintres bre-
" vetaires (brevet de peintre du roi par exemple) obtient du
" Parlement (alors en opposition avec la Cour) un arrêt assurant
" son triomphe. La jurande le fait aussitôt signifier à tous les
" peintres privilégiés, sauf Le Brun". Les peintres privilégiés
" se regroupent immédiatement pour se défendre et Le Brun se
" rallie à eux. Sous la Régence d'Anne d'Autriche, le premier
" ministre Mazarin étant italien et qui plus est l'un des grands
" amateurs d'art de son temps, les adeptes de la formule académi-
" que trouvent un appui près de la Cour. Séguier, fidèle à la
" monarchie, protège Le Brun et au début de 1648 les premières
" réunions de l'Académie de peinture et de sculpture ont lieu
" à Paris. "Le Brun ouvre les cours devant une assistance con-
" sidérable". Parmi les collègues de la première heure se trou-
" vent les frères Beaubrun dont Martin Lambert nous a laissé un
" remarquable portrait (Musée National du Château de Versailles).
" En revanche, le célèbre graveur Abraham Bosse, qui défend
" l'étude rigoureuse de la géométrie et prône la raison, se
" heurte à Le Brun. De caractère difficile, il se fera exclure de
" l'assemblée.

"
"

" Pour qu'une académie soit florissante et le demeure, il
" lui faut une ferme politique culturelle. A partir de 1661
" Louis XIV, grâce à Colbert et au peintre Charles Le Brun, peut
" imposer une direction artistique qui engendre le plein épa-
" nouissement des académies.

"
"

" Tout le XVIIIème siècle est marqué par les luttes internes
" de l'Académie de Saint-Luc, celles de l'Académie royale de
" peinture et les combats entre les deux académies. L'académie
" de Saint-Luc disparaîtra en 1776; l'Académie royale sera
" dissoute en 1792. Cependant au cours de la seconde moitié

" du XVIIIème siècle avec le marquis de Marigny et le comte
" d'Angivillier, l'Académie royale retrouve un grand pouvoir
" auquel beaucoup de peintres tentent d'échapper. Des artistes
" mènent une carrière provinciale.... Mais quels que soient
" les motifs personnels d'indépendance qui animent certains,
" l'Académie "demeure une institution vivante qui remplit
" parfaitement ses fonctions éducatrices de promotion sociale de
" l'artiste et de la défense de ses intérêts. L'Académie de
" France à Rome où depuis Louis XIV les jeunes pensionnaires
" peuvent se former aux frais de l'Etat, puis l'établissement
" des ateliers dans les salles du Palais du Louvre facilitent
" l'exercice du métier de peintre. Cet effort culturel développe
" la créativité artistique en France au XVIIIème siècle, où
" finalement les artistes excellent dans tous les genres." (1)

Bien évidemment, la multiplication des académies et la sclérose progressive de leur enseignement engendrera des critiques et des contestations. A. Basse se plaint dès 1666 de l'enseignement du dessin à Paris. Plus tard, le thème sera souvent repris des artistes n'ayant pour talent que leur métier, Chardin peindra "le singe antiquaire", Fenneti "Arlequin peintre", le comte de Caylus "les singes savants", mais ces outrances ne peuvent faire oublier le service rendu par les académies en France ou ailleurs. En 1911, un peintre qu'on ne soupçonnera pas d'académisme leur rendait hommage indirect en écrivant à Henry Mottez:

„ S'il faut, en effet, se garder de demeurer figé dans les formes
„ dont nous avons hérité, il ne faut pas non plus par amour du
„ progrès prétendre se détacher complètement des siècles qui
„ nous ont précédés".

(Paul Renoir cité in "L'Atelier", p.24)

(1) -"Technique de la peinture - l'Atelier " - in "Les dossiers du département des peintures 12" - Editions des Musées Nationaux Paris 1976, pp. 22 et 23

Section 2 -

L'individualisme -

Il est infiniment plus difficile de présenter une image synthétique de l'individualisme que de l'académisme. Celui-ci a une "doctrine", qui, sans doute, varie suivant les époques et les pays, mais conserve à travers ses variations une cohérence. Il y a des institutions qui veillent à la conserver et à l'enseigner, les "académies", qui fleurissent à travers l'Europe; il a un guide, la France, dont il ne faut sans doute pas surestimer la primauté, les moyens de transport et de communication des hommes ou des idées ne sont pas ceux dont nous disposons aujourd'hui et à mesure qu'on s'éloigne de Paris, l'influence française s'affaiblit comme les ondes que crée la pierre lancée dans l'eau deviennent moins forte à mesure qu'elles s'élargissent. En sens inverse, c'est un fait historique que l'Europe intellectuelle a été française, notamment au XVIIIème siècle (1). Certes, le pur classicisme français est plutôt du XVIIème et est moins unanimement admis au siècle suivant, mais il faut, là encore, tenir compte d'un certain retard dû cette fois au temps dans la propagation des idées. De même que nous percevons aujourd'hui la lumière émise par des étoiles des années ou des siècles plus tôt, de même le prestige incontesté de la France au XVIIIème siècle sert de support à l'étranger à des idées qui commencent chez nous à être dépassées. Quoiqu'il en soit de ces réserves, et surtout du caractère nécessairement schématique de l'exposé en quelques pages d'un phénomène complexe, il y a incontestablement à partir de la souche française une conception cohérente du classicisme qui en facilite l'étude et l'exposé.

(1)-L'ambassadeur de Naples à Paris intitule en 1776 un livre: "Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française" et Frédéric II ordonne de publier en français les mémoires de l'académie de Berlin: "Les académies, pour être utiles, doivent communiquer leurs découvertes dans la langue universelle et cette langue est le français". V. Histoire générale des civilisations Tome 5 - PARIS PUF 1959 p.157 et sq.

Il en va nécessairement tout autrement de l'individualisme ou du romantisme, pour utiliser un terme commode mais très imparfait puisqu'il couvre des faits très différents. Tout d'abord, chronologiquement, il n'y a pas de progression continue, ou encore moins de césure nette entre l'une et l'autre conception de l'art; tout au plus des dominantes; En pleine époque classique, et en France même, il y a des artistes, ou attardés ou précurseurs, qui ne ^{se} rallient pas à la doctrine dominante. D'autre part, cette doctrine dominante traverse elle-même des avatars. Le classicisme est la doctrine officiellement consacrée à la fin du XVII^e ème, mais si les artistes du XVIII^eème ne prennent pas de front parti contre lui, car il serait imprudent d'entrer en lutte avec l'académie et les pouvoirs officiels, ils ne s'en éloignent pas moins et certains des plus illustres, Watteau, Boucher, Fragonard, par exemple, affirment évidemment un talent plus personnel. Le classicisme reprend vigueur et autorité quasi officielle à la fin du XVIII^eème. Ce sera en France le triomphe du néoclassicisme et de David, et il se perpétuera, au moins jusqu'à la guerre de 1914/1918 et si ce n'est même après sous la forme d'un académisme qui peut à peu se dessécher et se scléroser alors qu'auront depuis longtemps triomphé d'autres doctrines.

De même, il n'y a pas toujours opposition tranchée et absolue entre classicisme et individualisme. Fragonard est le symbole d'un art personnel et indépendant, mais par goût ou par besoin, il semble bien s'être rallié à la fin de sa vie au néo-classicisme. David est le chef incontesté de ce néoclassicisme, comme Delacroix est sans doute l'artiste le plus prestigieux en France de la peinture romantique, mais cela n'empêche pas le second de voir dans le premier "le père de toute l'époque moderne en peinture et en sculpture" et de constater quatre-vingts ans après le triomphe du "Serment des Horaces" que "David règne encore malgré lui... les transformations apparentes dans le goût... tout dérive encore de lui et de ses principes." Canova, qui joue sans doute en sculpture le même rôle que David en peinture, confesse à la fin de sa vie, comme un pur romantique "La beauté est la vérité, la vérité la beauté; c'est là tout ce que nous savons sur cette terre et tout ce que nous avons besoin de savoir".

Enfin, alors que le classicisme a, si ce n'est une unité internationale, du moins un centre incontesté, la France, les mouvements divergents, dont une des bases est de nier cette primauté, fleurissent indépendamment les uns des autres avec chacun ses caractéristiques propres.

On ne peut donc pas parler exactement d'un mouvement, mais plutôt d'un courant individualiste et particulariste qui revêt des formes variées, tout en coexistant longtemps avec le classicisme, mais sans jamais se prêter à la synthèse que permet celui-ci, du moins lorsqu'on le ramène à ses éléments essentiels.

x

x x

La forme la plus connue de cet individualisme est dans le domaine des arts le romantisme, mais celui-ci est à son tour plus une conjonction de courants qu'un mouvement homogène. Ses précurseurs se trouvent loin dans le passé: le plus illustre et le plus ouvertement revendiqué comme le grand ancêtre étant sans nul doute W. Shakespeare (1564-1616), il y a aussi bien, avant l'éclosion définitive des années 1820 un premier romantisme qui chante la nature, l'homme ramené à la pureté des sentiments sincères, on peut y ranger Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dont les confessions et rêveries émeuvent l'Europe toute entière et dont les aphorismes sont reçus comme vérités évidentes "Nos âmes sont corrompues à mesure que nos sciences et nos arts se sont avancés à la perfection.... les sciences et les arts doivent leur naissance à nos vices... l'état de réflexion est un état contre nature.... l'homme qui médite est un animal dépravé". Mais c'est aussi bien en France, le doux Buffon (1707-1788), qui décrit les harmonies de la nature, Madame de Staël, ou l'allemand Novalis, ou l'anglais Mac Pherson (1736-1796) qui imagine un barde

gaëlique Ossian, qui, sans avoir jamais existé en ravira beaucoup, dont Napoléon lui-même, sans oublier des personnages aussi fondamentaux que Goethe (1749-1832) ou que Walter Scott (1771-1832), dont l'imagination historique montrera le chemin à Alexandre Dumas.

La différence, là aussi, est en effet évidente entre individualisme et classicisme: l'Europe du XVIIIème siècle tendait à un internationalisme unitaire, au moins dans le domaine des arts, dans le sillage d'un guide, la France. L'Europe du XIXème siècle va connaître, elle, un internationalisme pluraliste.

Cet internationalisme va s'accroître dans la première partie du XIXème siècle sous l'influence de causes diverses. Les guerres napoléoniennes, si elles ont désolé l'Europe, ont facilité les contacts entre pays. La campagne d'Egypte a développé la connaissance du Proche-Orient. La guerre d'Espagne aboutira, entre autres conséquences, à amener des tableaux jusque-là inconnus en Angleterre et en France comme en témoignent les collections de Lord Wellington ou du Maréchal Soult. Quelques années plus tard c'est en France que Goya viendra se réfugier. Au retour de la paix, les étrangers sont nombreux en France, mais beaucoup d'artistes français vont prendre contact avec des pays que leurs pères ne fréquentaient guère, tels que l'Angleterre. Tout cela contribue certes à faciliter les contacts entre les divers pays, mais dans une ambiance générale qui n'est évidemment plus celle de la révérence intellectuelle avec une France qui a cessé d'être l'incontestable maître à penser de l'Europe qu'elle était cinquante ans plus tôt. Il y a, au contraire, une pluralité de foyers nationaux de pensée.

De cette diversité émerge cependant un sentiment commun, mais qui est par lui-même un élément de diversité: le sentiment de liberté: liberté de chaque pays par rapport aux autres, ce sera le "principe des nationalités", liberté de chaque homme par rapport à l'Etat muselée au lendemain de la paix générale, mais qui éclatera dans toute l'Europe en 1848, liberté de chaque artiste par rapport à tout académisme, à toute règle préétablie, c'est-à-dire une nouvelle conception de l'art,

extraordinairement féconde, qui voit dans la création artistique, l'épanouissement, non pas d'une technique, la mise en formule d'un idéal communément acceptée, mais l'affirmation de la personnalité même de l'artiste.

Le romantisme, au sens précis du terme, n'a pas duré bien longtemps, car le principe même qui est à sa base, l'individualisme, exclut la création d'une véritable doctrine et encore plus l'instauration d'une école, l'une et l'autre contraignantes des élans spontanés, mais il aura une filiation quasi-illimitée, car tous les mouvements, hormis peut-être l'académisme, dans la mesure où il subsiste, sous ses formes les plus sclérosées, vont désormais se réclamer et de la liberté de l'artiste, et de la spontanéité de la création artistique. Il est donc à la fois quasi impossible et surtout inutile, du point de vue de notre étude, de prétendre les recenser tous, du romantisme proprement dit à l'abstraction moderne, en passant, pour se borner à la peinture et à la France, par le réalisme, l'impressionnisme, le symbolisme, le surréalisme, le fauvisme, le cubisme et bien d'autres encore. Les mêmes causes produisent par ailleurs les mêmes effets dans les autres pays et, dans les autres branches des arts, ils sont parfois accentués par l'apparition de matériaux ou de techniques nouvelles: l'acier, le verre, le béton, la lumière électrique, le laser, qui amènent à des formes imprévisibles, il y a peu de temps encore.

x

x x

Tout ce mouvement d'émancipation de l'artiste a évidemment ses conséquences sur ses conditions de formation, sur son statut, et sur son oeuvre même, c'est-à-dire sur l'oeuvre d'art. L'artiste est fondamentalement un homme seul, qui tient son talent de Dieu, tant qu'on y croit, ou de son génie propre. L'artiste romantique de la grande époque, celle de 1820-1830, a volontiers une tenue étrange, caractéristique, propre à méduser le bourgeois et à choquer les membres des académies: Théophile Gautier arbore un gilet rouge à l'époque où ce n'est

pas la mode courante, mais avoue que son costume est "profondément médité" et il n'est pas irrévérencieux de penser qu'il n'en va guère autrement aujourd'hui de beaucoup d'artistes. Il vit en marge de la société, ou tout au moins indépendant d'elle, car son génie le distingue des autres hommes, même s'il n'est pas, par penchant naturel de son coeur, ou par conviction philosophique ou politique indifférent à leur sort. Il fuit les écoles, les ateliers. Quand par désir d'apprendre les bases de son "métier", il en fréquentent certains, il est de bon ton, pour ses admirateurs, d'assurer qu'il n'en a rien tiré, si ce n'est une aversion accrue pour toute forme d'enseignement, et qu'en réalité il s'est formé seul. De même, c'est naturellement un incompris, autant que possible il doit être pauvre, inapte à gérer ses propres intérêts, car on ne peut pas à la fois avoir la tête dans les nuages et les pieds sur la terre, à la limite il sera misérable, rejeté. Tout ceci n'est d'ailleurs pas nécessairement de l'affectation, puisque le sentiment d'isolement sera pour certains si profondément, si sincèrement ressenti qu'il les conduira jusqu'à la conclusion suprême, à la renonciation totale à la vie sociale, c'est-à-dire au suicide. L'aboutissement de toute cette évolution est donc l'impossibilité de juger l'oeuvre d'art à partir de critères établis. Toute cette hiérarchie des genres, des sujets, tout ce corpus de règles techniques et de principes déontologiques auquel conduit l'académisme sous sa meilleure forme est ici contraire à la conception même qu'on se forme de l'art et de l'artiste, si on la pousse à ses conséquences extrêmes. Ainsi de degré en degré on aboutit peu à peu à nier toute règle du jeu autre que la liberté d'expression poussée à l'extrême sous n'importe quelle forme, et à la limite, à la négation même de l'art. On peut s'en indigner, encore faut-il convenir que ces excès de l'individualisme ne sont pas, tout compte fait, ni plus choquants, ni plus critiquables, ni plus dangereux pour la survie de l'art, que ceux de l'académisme quand ils conduisaient à reproduire fidèlement les boutons d'uniforme ou les décorations sur le portrait d'un général, ou à doter le buste d'un industriel du haut de forme et du cigare dont il avait coutume d'user.

Il ne reste donc plus pour juger de la valeur d'une oeuvre que l'émotion spontanée ou suscitée par la renommée qu'elle suscite chez les spectateurs et plus encore la sincérité qu'on attribue à l'artiste qui lui a donné naissance.

x

x x

Cette évolution de la conception générale de l'art va avoir des conséquences très directes en notre matière, car elle explique l'apparition, puis l'importance donnée à la notion d'oeuvre originale. En exagérant volontairement pour les besoins de la démonstration, les traits caractéristiques des deux conceptions, classique et individualiste, on peut dire que la première met l'accent sur l'oeuvre, la deuxième sur l'artiste. L'amateur du XVIIème siècle acquiert une oeuvre ou un objet parce qu'elle est belle selon les canons de l'art de l'époque, celui du XIXème siècle, parce qu'elle l'oeuvre de X ou de Y. Il faut bien évidemment tempérer cette opposition excessive. L'amateur du XVIIème n'est pas totalement indifférent à la personnalité de l'artiste, surtout s'il est de premier rang, et celui qui commande un tableau à un maître réputé entend bien que ce soit lui qui le fasse effectivement; de même, l'auteur du XXème siècle sait bien que dans l'oeuvre des maîtres les plus glorieux, il y a des inégalités, qu'il y a des Picasso, ou des Braque, ou des Matisse, plus ou moins importants, plus ou moins séduisants et on ne les payera pas tous au même prix, mais la prédominance donnée, dans un cas à l'oeuvre, dans l'autre à l'artiste, n'en est pas moins un facteur décisif dont les conséquences vont se faire sentir à divers égards.

Puisque l'époque classique s'intéresse avant tout à l'oeuvre, et à l'oeuvre réalisée selon certaines règles admises par tous, artistes comme amateurs, il en résulte que ce qui compte c'est l'oeuvre achevée, accomplie. Les ébauches, les esquisses n'ont donc qu'une importance

secondaire, elles sont parfois détruites purement et simplement quand le travail est achevé; le plus souvent, elles sont conservées par l'artiste, comme un écrivain conserve ses brouillons, mais sans être considérées en elles-mêmes comme de véritables oeuvres, dignes d'être mises sur le marché. L'oeuvre achevée elle-même, celle qui compte essentiellement aux yeux de celui qui l'a commandée ou acquise doit, bien évidemment, être réalisée, au moins pour l'essentiel, par le maître choisi; mais ce maître, surtout s'il est célèbre, et donc bien fourni en commandes, ne travaille pas seul, il a un atelier, des élèves qui l'assistent, non pas seulement dans les travaux préparatoires, mais dans la réalisation même de l'oeuvre. Ce qui compte, c'est que le maître ait lui-même réalisé les parties essentielles et les plus difficiles, et qu'il ait contrôlé le travail dans son ensemble, mais il est tout à fait admis qu'il se soit fait assister pour les parties secondaires, les détails du costume, le décor accessoire, qui sont confiés sans mystère ni fraude à des auxiliaires qui souvent s'y sont spécialisés et y excellent. La preuve en est que souvent la commande précise que le maître s'engage à faire lui-même telle ou telle partie. Si l'oeuvre est spécialement réussie et si elle a du succès, il est aussi admis qu'elle puisse être recommencée, soit à l'identique, soit avec des variantes et ces versions postérieures, ces "répliques" ne sont pas considérées comme inférieures au premier exemplaire, si elles ont été réalisées avec le même souci et si elles sont jugées aussi bonnes. Leur prestige est aussi grand ou presque et si leur prix est normalement moins élevé, c'est simplement parce que l'artiste n'a pas eu à recommencer tout le travail préparatoire qu'exigeait le premier exemplaire, mais la différence reste relativement modérée. Il n'en va autrement que s'il s'agit de la confection d'une véritable série de répliques, comme c'est le cas par exemple de portraits officiels qu'il est alors de coutume d'offrir en présent à des personnages officiels. On sait bien, en effet, car nul ne s'en cache, que ces répliques sont faites essentiellement par l'atelier du maître, et sans doute de moins bonne qualité. Là encore cependant, il y a une différence de degré et non pas de nature entre la première oeuvre et les répliques. Les commandes impériales sous le règne de Napoléon Ier en témoignent encore: Gérard obtient 12.000 frs pour un tableau de l'impératrice, ce

qui est d'ailleurs jugé comme excessif par les responsables des beaux-arts, mais il demande encore 6.000 Frs pour les très nombreuses répliques du tableau de l'empereur, encore qu'il soit pratiquement de la main de ses élèves. Denon, qui, entre autres fonctions dont celle de directeur des musées, préside alors aux commandes artistiques, s'en indigne, car écrit-il: " Toutes les fois qu'il sera question d'apprécier le talent de Monsieur Gérard, je le mettrai toujours en première ligne et ce sera un des premiers que je proposerai pour être employé comme peintre d'histoire. Après cela, s'il veut agir comme entrepreneur, c'est-à-dire faire tous les portraits diplomatiques et tous ceux de présents de l'Empereur, cette spéculation fort lucrative pour lui devient trop dispendieuse pour le gouvernement et trop sensible aux arts pour qu'administrativement je puisse m'y prêter". Mais il lui faut bien s'incliner. De même encore, cette importance attachée à la qualité de l'oeuvre ou de l'objet fait qu'il n'y a pas d'abîme entre les prix des arts nobles, peinture en tête, et ceux des autres branches. Un beau tableau vaut cher, sans aller à des excès inouis, mais un beau meuble, un bel objet valent aussi grand prix, car il n'y a pas de fossé, de différence essentielle, entre les différentes activités qui concourent à l'embellissement de la vie de ceux qui peuvent alors accéder aux beautés de ce monde.

La conception de plus en plus individualiste de l'art va conduire naturellement à des conséquences exactement opposées. Puisque l'essentiel à ses yeux est la manifestation de la personnalité de l'artiste et non la perfection de la réalisation, il en résulte, par exemple, que le brouillon, l'esquisse, tout ce qui est fruit immédiat de l'imagination créatrice est digne d'être admiré et conservé. En sens inverse, la réplique pure et simple d'une oeuvre précédente, fût-elle parfaite, fût-elle assurément de la main de l'artiste risquerait fort de ne plus être appréciée puisqu'elle ne manifesterait plus cet élan créateur dont l'oeuvre d'art est la "cristallassation", la fixation d'un moment donné. Aussi bien les artistes se gardent-ils d'en faire, au moins dans les arts nobles, et il est bien entendu que si un maître réputé traite, cinq, dix ou vingt fois le même sujet, la même composition, ce sont des oeuvres différentes, chacune d'entre elles présentant par rapport aux autres des caractéristiques propres qui l'en rendent différente. A la

limite, on en viendra d'ailleurs à dire, ou au moins à sous-entendre, que, le voudrait-il, le véritable artiste ne pourrait pas faire de véritable réplique littérale de ses oeuvres antérieures, car le bouillonnement créateur qui l'habite le pousse inexorablement à modifier quelques traits, quelques intonations. Il en résulte que tout ce qui sort de sa main, crayonnage sur une nappe de restaurant, ébauche sur un coin de journal, griffonnage en marge d'un livre, tout cela est oeuvre d'art et mérite d'être conservé et trouve désormais sa place dans les originaux et dans les présentations les plus éclatantes.

Cette importance donnée à la personnalité de l'artiste explique celle donnée à l'identification des oeuvres, en dehors même de toute préoccupation commerciale. Ainsi les musées annoncent-ils régulièrement des modifications aux attributions jusque-là considérées comme acquises. Elles répondent, bien sûr, pour une part à un souci de vérité scientifique fort honorable. On ne peut pas maintenir dans un catalogue une mention qu'on ne juge plus exacte. Par ailleurs, il est évidemment important, pour une bonne vision de l'histoire de l'art, de déterminer exactement quelle a été la production des maîtres réputés, dont l'oeuvre constitue des étapes de cette histoire de l'art. Mais au-delà de cela, il y a le souci d'identifier l'oeuvre avec son créateur, et, en réalité, de ne plus voir la première qu'à travers la réputation du second. Il en résulte qu'un tableau, jusque-là attribué à un grand maître, et qui cesse de l'être, cesse de mériter l'attention. Délesté de son cartel glorieux, le voilà promu aux salles de réserve ou d'études. Le même phénomène joue bien entendu en sens inverse et telle oeuvre, jusque-là considérée comme banale se trouve parée des plus grands attraits à la suite de l'heureux aboutissement de la recherche d'une paternité jusque-là douteuse. Enfin, il arrive qu'une oeuvre poursuive le cycle complet: de la gloire au mépris, du mépris à la gloire "Un tableau" dit un auteur, qui cache volontiers sous une forme humoristique une connaissance approfondie du monde de l'art:

" Un tableau, serait-il l'objet du mépris le plus unanime, ne doit
" jamais se laisser gagner par le désespoir. Il a toujours la possi-
" bilité, après avoir connu les égards réservés aux personnes bien
" nées, puis avoir été traité de bâtard, de retrouver sa place parmi
" les grands de ce monde. Tel est, par exemple, le destin du "Portrait

" de la Fornarina" du musée de Strasbourg. Lorsqu'il fut acheté,
" à Londres en 1890, par Bode, il jouissait d'une solide réputa-
" tion: c'était un excellent Raphaël. Mais à peine eut-il franchi
" la Manche que son étoile pâlit; le concert de protestations, de
" lamentations et de ricanements, qui l'accueillit sur le continent
" incita les conservateurs du musée de Strasbourg à modifier son
" état civil: le Raphaël devint une oeuvre d'atelier - avec liberté
" pour les optimistes, de l'attribuer à G.F. Penni ou à Giulio
" Romano. Ce dernier nom fut retenu par Berenson Herman Voss et
" Hans Haug. C'était un premier pas vers la déchéance. En 1962
" Q. Fischel lui donna le coup de grâce en le traitant d'ouvrage
" d'école. Mais, en 1965, les épreuves du tableau prirent fin et
" il commença une nouvelle carrière. Lors de l'exposition du
" seizième siècle européen au Petit Palais (octobre 65-janvier 66),
" il fut présenté comme une oeuvre de Raphaël. Il est vrai que
" ce nom était suivi d'un point d'interrogation; mais M. Michel
" Laclotte lui laissa bon espoir que celui-ci disparaîtrait bien-
" tôt: Nous devons dès à présent signaler que ^{plusieurs} spécialistes:
" J Pope-Hennessy, U. Middeldorf, n'hésitent pas d'après sa photo-
" graphie à soutenir (...) que Raphaël soit le seul responsable du
" tableau. Le portrait était sur la voie de la réhabilitation.
" Il pouvait de nouveau prétendre jouer les premiers rôles"(1)

L'attribution à tel ou tel maître devient donc l'élément essen-
tiel d'appréciation d'une oeuvre aux yeux des spécialistes les plus
désintéressés. Il en est bien évidemment de même, et encore plus si
possible, s'il ne s'agit plus de discussion purement esthétique, mais
d'appréciation matérielle. Revenons au même auteur (2):

(1)- François Duret-Robert - in Encyclopédie Connaissance des Arts
Novembre 1975, p.3

(2)- d° d° p.4

" Si c'est un Romney, je ne m'en séparerai pas pour tout l'or
" du monde. Si ce n'est pas un Romney, je n'en veux à aucun prix.
" La phrase a été prononcée par un personnage célèbre entre les
" deux guerres, célèbre surtout pour sa fortune: H.E. Huntington.
" Celui-ci qui régnait sur les chemins de fer de Californie,
" mais qui n'en était pas moins un homme de goût, avait acquis
" en 1913 un Romney pour la somme rondelette de 100.000
" dollars, ce qui représente l'équivalent d'environ 2.250.000
" frcs actuels (en 1975). Puis il lui revint à l'oreille que
" le tableau en question avait peut-être été peint par quel-
" qu'un d'autre. Ozias Humphry en l'occurrence. Sa réaction fut
" alors celle que l'on sait.

"

" M. Ralph Colin, personnalité éminente de l'Américain Arts
" Delaers, rappelle cette règle selon laquelle une toile estimée
" à 250.000 Frcs n'en vaut plus que 250 si l'on découvre qu'il
" s'agit d'un faux.

"

" Il est bien évident que le phénomène inverse produit des
" conséquences inverses. C'est-à-dire qu'un tableau peut béné-
" ficier d'une hausse fabuleuse du seul fait qu'il change d'au-
" teur. Là encore les exemples foisonnent dont certains ont
" fait quelque bruit une "Bacchanale" attribuée à l'école de
" Carrache, est adjugée à l'Hôtel Drouot, le 21 février 1968,
" pour 2.200 Frcs; puis considérée comme une oeuvre authentique
" de Poussin, elle est estimée 250.000 frcs par les uns, beau-
" coup plus par d'autres (certains vont jusqu'à parler d'un
" million !). Une copie du "Verrou" par un élève de Fragonard
" est adjugée 55.000 Frcs (80.000 frcs 1975) au Palais Galliera
" le 21 mars 1969; la même toile, devenue une oeuvre originale
" du maître, est achetée plus de cinq millions par le Louvre,
" en janvier 1974.

" Il est encore plus instructif de suivre la carrière de
" tableaux qui, nés de père inconnu, se sont vus dotés d'une
" illustre paternité avant que de se retrouver, par un fâcheux
" retournement du sort, gros Jean comme devant.
" Tel est le cas de "Mère et fils". Cette peinture était, du
" temps où elle n'avait point d'état civil défini, c'est-à-dire
" jusqu'en 1960, estimée 30 shillings; puis après avoir accédé
" au rang d'oeuvre importante de Miro, elle fut adjugée
" 4.725 livres chez Christie le 24 Juin 1966; enfin, ayant
" rejoint la cohorte des faux Mirö, elle fut de nouveau estimée
" 30 shillings."

X

X x

Ce n'est pas cependant dans ce domaine des arts "nobles", ou plus exactement "individuels", c'est-à-dire ceux où l'artiste réalise en principe seul son oeuvre jusqu'au parachèvement total, que la primauté accordée à la personnalité de l'artiste va avoir le plus d'importance. A tout prendre, il est alors normal et inévitable, une fois qu'il est entré dans les moeurs que le maître travaille désormais seul, sans le concours d'un atelier comme cela avait été longtemps la règle, que sa personnalité soit le facteur essentiel d'appréciation de l'oeuvre. La véritable différence va se faire sentir, beaucoup plus qu'auparavant, dans le domaine des arts qu'on qualifiera de "complexes", c'est-à-dire ceux où l'oeuvre conçue et ébauchée par l'artiste doit, pour être amenée à son point ultime de perfection, être complétée par l'apport technique de collaborateurs le plus souvent anonyme ou en tous les cas beaucoup moins illustres. Il en va ainsi pour citer les branches les plus importantes de la sculpture en bronze où le fondeur intervient nécessairement pour mettre en forme définitive la glaise ou le plâtre modelé par le sculpteur, ou de la gravure où l'impression procède du tirage, de la tapisserie où le carton du maître sert de base au travail du lissier ou encore de la céramique.

Dans tous ces cas, en effet, la primauté reconnue désormais à la personnalité de l'artiste créateur risque de dévaluer inexorablement des productions finales qui sont inévitablement, par la technique même de ces arts, le fruit d'un travail d'équipe. Comment reconnaître le prestige attaché à la spontanéité à des bronzes, des gravures des tapisseries, des céramiques, dont on sait qu'ils ne sortent pas directement, immédiatement, des mains de l'artiste créateur, mais de celles d'artisans, fondeurs, imprimeurs, lissiers, etc... dont personne ne nie la compétence mais dont le rôle consiste à parachever le modèle, la matrice fournie par cet artiste, par des procédés techniques qui permettent le renouvellement et la répétition à l'identique, si bien qu'il peut y avoir, et qu'il y a en fait, plusieurs bronzes, plusieurs gravures, plusieurs tapisseries issues d'un même modèle sans qu'aucun de ces exemplaires puisse être, à priori, considéré comme supérieur aux autres? Ces arts répétitifs, ces productions en séries plus ou moins nombreuses, ne sont-ils pas inexorablement condamnés à passer au second rang, à rentrer dans le domaine, honorable mais secondaire, des métiers d'art, plutôt que de rester au premier rang comme la peinture ou le dessin?

La réponse à cette difficulté peut se trouver dans deux voies. La première consiste à accepter en fait la dévaluation de ces branches d'art. C'est ce qui s'est passé, sauf quelques exceptions dans le domaine du mobilier ou des objets d'art. Au XVIIIème siècle encore une belle pièce d'orfèvrerie, un beau meuble sont placés à un rang, non pas sans doute égal, mais pas sensiblement différent de celui de la peinture et les grands créateurs, Crescent, Riessner pour les meubles, Biesnais pour l'orfèvrerie, sont considérés comme de véritables artistes. Il faut bien convenir que ce n'est plus le cas aujourd'hui. Il y a toujours de beaux meubles, des écoles connues, l'école de Nancy en France, le Bauhaus en Allemagne, et des orfèvres réputés, mais leurs productions n'ont certainement plus le prestige qui s'attache à celles des arts nobles. Reconnue ou non, la dévaluation relative de ces arts est une donnée du monde contemporain.

La seconde réponse va consister à rejeter la difficulté, ou plus précisément à en différer les effets. On va donc, dans ces branches d'art menacées, elles aussi, de dévaluation, imaginer à partir du XIX^{ème} siècle, de distinguer parmi les productions répétitives qu'elles permettent un certain nombre d'exemplaires auxquels on va reconnaître une qualité particulière en raison du fait que constituant "les têtes de série", elles sont encore assez proches de l'artiste créateur, assez marquées par sa personnalité pour qu'on leur attribue le label d'originalité, tout comme pour les pièces, en principe, uniques, issus des arts nobles, individuels. A partir de la matrice créée par l'artiste, on réalisera donc une première série d'exemplaires dont on dira qu'ils constituent "l'édition originale" et puis éventuellement d'autres exemplaires, plus nombreux, peut-être moins soignés, on affecte au moins de le croire, qui constitueront, eux, des éditions banales, courantes, qui n'auront plus droit à la flatteuse qualification d'originales. Ce procédé de valorisation, ou plus exactement de défense contre la dévalorisation va être couramment utilisé dans les diverses branches d'art déjà mentionnées, mais son usage va être plus ou moins commode, plus ou moins crédible, selon les branches considérées, en raison même de leurs caractéristiques techniques qu'il nous faut donc maintenant examiner.

x

x x

CHAPITRE II

Les facteurs techniques

Il y a, depuis des siècles, dans toutes les grandes langues de l'Europe, des traités de peinture, de sculpture, de tapisseries. Il y a, à l'heure actuelle, dans cette même Europe, au moins quelques dizaines d'établissements spécialisés dans l'étude et l'enseignement des principales techniques artistiques. On n'envisage évidemment pas de reprendre en quelques pages une matière aussi immense, aussi largement et savamment traitée. On croit cependant devoir poser la question: Y a-t-il des facteurs objectifs imposés par les caractéristiques mêmes de certains arts qui justifient que la totalité ou une partie seulement des pièces qui en proviennent méritent une attention, ou pour parler plus brutalement, une valeur marchande plus grande que celle attribuée à d'autres productions?

La recherche est évidemment très malaisée car le rôle de ces facteurs, s'ils existent, est sans doute voilé par l'intervention d'autres, plus puissants et moins contrôlables. L'état général du marché qui dépend lui-même de causes obscures ou contradictoires: la mauvaise santé économique d'un pays semblerait devoir au premier abord frapper en premier les objets qui ne sont pas indispensables, et sans verser dans un masochisme injustifié, on peut dire que les oeuvres d'art en font partie pour la plupart des hommes, tout au moins, mais en sens inverse, la mauvaise santé économique entraîne l'inflation et l'inflation entraîne la hausse des valeurs-refuge, dont font partie les oeuvres d'art. Ou encore la notoriété d'un artiste, l'oeuvre d'un artiste illustre est plus recherchée que celle d'un inconnu, mais

c'est se borner à constater un fait, dont on sait, au surplus, qu'il peut être sujet à revirements. Que valent aujourd'hui et dans le coeur des amateurs les plus désintéressés, et dans les catalogues des marchands beaucoup des maîtres les plus illustres de la fin du XIX^{ème} siècle? Dans cette confusion d'arguments, on croit cependant pouvoir avancer, comme méthode de recherche que deux éléments contribuent, entre bien d'autres sans doute, à la valeur attribuée à une oeuvre: la spontanéité de sa création, d'une part, sa rareté, de l'autre.

L'importance attribuée à ces deux facteurs s'explique d'ailleurs aisément. Celle donnée à la spontanéité est la conséquence de tout ce mouvement individualiste qui est trop puissant et trop général pour qu'on puisse en contester l'existence ou l'importance. La qualité fondamentale de l'artiste réside dans le souffle créateur, l'imagination, le génie, bref, quelque nom qu'on lui donne, dans la personnalité même de l'artiste, donc plus une oeuvre est personnelle et plus elle mérite l'attention. Quant au prix donné à la rareté il n'est qu'une application particulière d'une règle plus générale: ce qui est rare est plus précieux, psychologiquement et économiquement que ce qui est courant, pour des raisons d'ailleurs variées: ainsi ce qui est courant peut être facilement remplacé, ce qui est rare ne peut pas l'être: ou encore, la possession d'un objet rare donne le plaisir accru de savoir que les autres n'en ont pas l'équivalent, etc... Il est bien évident, sans que cela exige de longs commentaires, que ces deux facteurs de valorisation valorisent les arts créateurs d' "unica" par rapport aux autres. Il n'y aurait pas même à le souligner s'il ne fallait pas indiquer ce que ces arguments en faveur des arts nobles ont pris d'automatique et d'artificiel à être trop présentés comme des évidences.

Etant admis, en effet, que toute création artistique est l'expression de la puissance créatrice de l'artiste on est venu à considérer que l'artiste ne fait jamais, en travaillant, qu'exprimer cette puissance créatrice sans jamais la laisser au repos, ou sans que jamais elle se fatigue ou se relâche. Les anciens maîtres qui, outre leur métier, n'étaient pas tous dépourvus de talent, ne répugnaient pas à la copie ou à la redite, sans bien sûr en abuser trop. Sans même qu'ils aient toujours été jusque-là, les commentateurs n'hésitent pas à

classer leur production en quelques grandes périodes, ou en quelques thèmes essentiels, ce qui implique nécessairement qu'au cours de ces périodes, ou qu'à l'intérieur de ces thèmes, ils se sont largement répétés, que leur imagination s'est assoupie ou reposée quelque temps. La lecture des catalogues ou des livres consacrés aux modernes montre le changement intervenu en ce qui les concerne. Les oeuvres sont datées par année, quelquefois par mois, on en a vu datées du jour, et à la limite plusieurs du même jour. Quant aux périodes, on les multiplie, il y a celle du mois de mai à tel endroit...., celle de Simone ou celle de Sonia, celle des fleurs rouges ou celles des fleurs jaunes, comme si l'artiste se renouvelait entièrement à l'occasion de chaque oeuvre, et comme, si on poussait l'interprétation à l'extrême, si son oeuvre n'avait finalement aucune homogénéité, aucun caractère propre permanent et finalement donc aucune personnalité, aucune identité profonde. A trop vouloir exalter la faculté créatrice, on risque sans doute d'aboutir à nier l'importance de l'artiste lui-même, à ne plus en faire qu'un porteur de graines innombrables, qu'il sème au hasard de sa vie, par un mécanisme quasi-inconscient.

Il en va de même de la rareté. Chaque création de l'artiste étant par hypothèse unique et différente de toutes les autres, il en résulte qu'elles méritent toutes également d'être notées, signalées, exposées. D'où ces rétrospectives géantes où sont juxtaposés par centaines, peintures, dessins, sculptures et mosaïques, au risque de déconcerter le visiteur et de le lasser un jour en lui faisant découvrir qu'il vit dans un monde où il y a tant de chefs-d'oeuvre que la notion de chef-d'oeuvre risque fort un jour d'être privée de tout sens réel.

Il n'en reste pas moins que malgré ces réserves qui, à dire vrai, ne sont guère à la mode du temps, les arts d'"unica" sont privilégiés au point que les autres, les arts de multiples vont être, comme on l'a dit, contraints ou de se résigner à descendre à un rang

secondaire ou à trouver des arguments pour justifier de rester au premier. Ils vont donc user, entre autres, de ces deux arguments de la spontanéité et de la rareté qui ont si bien réussi à certaines autres branches. L'entreprise paraît pourtant bien difficile au départ, tant il paraît d'évidence que ni l'une, ni l'autre, de ces qualités essentielles n'existe en l'occurrence.

S'agit-il de la spontanéité que celle-ci paraît faire défaut en l'occurrence puisque dans tous ces arts de reproduction, l'objet qui est finalement offert au public, gravure, fonte, tapisserie, ne sort pas directement des mains de l'artiste créateur, mais d'une machine, d'un atelier, où il est nécessairement passé avant d'être achevé. On peut voir, si on est de ses intimes, le peintre apposer la dernière touche à son tableau, qui sera dès lors définitivement achevé, mais si on veut assister à la naissance d'une gravure, d'une fonte ou d'une tapisserie, ce n'est pas dans l'atelier de l'artiste qu'il faut se rendre, mais dans une imprimerie, une fonderie (on emploie le mot dans un sens large, en fait, le dernier travail sera celui de la patine qui n'est pas nécessairement réalisée dans la fonderie) ou un atelier de tissage. Cette intervention intermédiaire s'explique par la nécessité pour aboutir à la reproduction, de créer tout d'abord, non pas l'oeuvre elle-même, le premier exemplaire, mais une "matrice" d'où sortiront ensuite les exemplaires reproduits, y compris le numéro 1 si on veut les numérotter. Les arts d'édition comportent donc deux étapes de création: la confection de la matrice, le tirage à partir de cette matrice. Il y a donc un ou plusieurs intermédiaires entre l'initiative de l'artiste créateur et l'achèvement de cette oeuvre. La chose est trop évidente pour ne pas être reconnue, la défense contre cette évidence va donc être d'en réduire l'importance dans toute la mesure du possible et de diminuer le rôle de ces intermédiaires obligatoires.

S'agit-il de la rareté que l'argumentation paraît encore plus malaisé à avancer. On est, par hypothèse, même devant des arts d'édition, où chaque pièce est produite en plusieurs exemplaires. Comment

peut-on encore arguer de rareté dans le cas de multiples. On va y parvenir, soit en démontrant que la multiplication ne peut être poussée au delà d'une certaine limite, pour des raisons techniques ou en vertu d'une décision préalable, soit en démontrant qu'elle est vérité sans importance.

Ces deux argumentations portant sur la spontanéité et sur la rareté des produits des arts de répétition vont d'ailleurs être combinées, l'accent étant mis tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre selon les arts considérés. Il faut pour le démontrer examiner plus en détail le cas de quelques-uns des plus importants: la gravure, la fonte d'art, la tapisserie. Les mêmes analyses peuvent être faites pour les autres arts d'édition: médailles, céramiques, etc... On n'a pas cru cependant devoir les multiplier (1).

x x

SECTION I - La gravure et l'estampe

La gravure est certainement dans le domaine des arts plastiques le procédé de reproduction qui a permis depuis son apparition la plus large diffusion d'oeuvres d'art. Cette apparition est elle-même très ancienne puisqu'elle semble être corrélative à celle du papier qui lui sert de support matériel. On connaît donc la gravure en Chine depuis le début de l'ère chrétienne, en Europe depuis le début du XIV^{ème} siècle environ. Son essor par la suite est très général, comme en témoignent quelques noms des maîtres les plus illustres dans cette branche de l'art. Dürer en Allemagne, Lucas de Leyde, en attendant Rembrandt en Hollande; le groupe de graveurs réunis par Rubens en Flandre, Callot ou Gellée en Lorraine, la pleiade des grands graveurs du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècles, de Watteau à Gustave Doré en passant par vingt autres, en France.

Les techniques fondamentales de la gravure restent celles mises au point au cours des siècles précédents, la principale innovation,

(1) On notera enfin le cas assez particulier de la photographie en renvoyant pour celui-ci au numéro 2 de la revue photographies (éditée par l'Association Française pour la Diffusion de la Photographie) Sythe 1983 consacré en grande partie à ce problème de l'originalité.

jusqu'à l'apparition des techniques toutes modernes, ayant été l'invention à l'extrême fin du XVIIIème de la lithographie. Ce sont ces techniques traditionnelles, toujours largement en vigueur, qu'on rappelle ici à très grands traits.

La gravure, art de reproduction, comporte les deux opérations fondamentales distinguées plus haut: la confection de la "matrice", la confection à partir de cette matrice d'un certain nombre d'exemplaires, qui s'appelle ici le tirage.

1 - La confection de la matrice va se faire à partir de matériaux divers: plaque de bois à l'origine, de cuivre, très vite, d'acier à partir du XIXème siècle, en attendant des supports plus modernes, tels que, par exemple, le linoléum, les matières plastiques. Dans tous les cas, la confection de la matrice va consister à y porter l'empreinte qui, au tirage, sera reproduite (à l'envers naturellement, ce qui est à gauche quand on regarde l'empreinte, étant à droite sur le tirage).

On peut, très globalement, ranger en deux grandes catégories ces techniques de réalisation de l'empreinte. Ou on la fait en creux, chaque ligne du dessin correspondant à un sillon dans la matière, ou on la fait en relief, la même ligne apparaissant sur la matrice comme une aspérité: (1)

A- La taille "en creux" se réalise elle-même sur des matières dures ou relativement dures, plaques de cuivre ou d'acier, par des techniques variées. Les premières consistent à entailler la plaque avec un outil approprié qui peut être, soit le burin, qui est l'outil classique, soit la pointe sèche:

1- le burin: le graveur se sert d'une planche de métal, généralement de cuivre, de faible épaisseur, parfaitement polie, et d'un instrument, le burin, solide tige d'acier de section carrée ou

(1) Il n'y a gravure, au sens strict, que si on entaille la matrice, que ce soit en creux ou en relief, avec une gouge, un poinçon, de l'acide etc... quand on se borne à appliquer sur une plaque matrice, par des procédés divers, (lithographie, monotype, etc) l'encre qui sera reportée sur l'épreuve, il n'y a plus gravure mais "estampe". Le public non informé ne fait le plus souvent pas clairement la distinction - si bien qu'on a rappelée ces deux techniques-.

losangée, biseautée, emmanchée à une petite poire de buis. Il attaque la planche en formant un angle variable et, tout en creusant, soulève un copeau. Les sillons seront bordés de petites barbes de métal éclaté qui seront supprimées avec un ébarboir.

2- La pointe sèche: la pointe sèche est la manière la plus simple de graver sur métal, mais pas nécessairement la plus facile. Il suffit d'une plaque polie et d'une pointe quelconque. Le graveur dessine sur cette plaque en rayant la surface. Avec plus ou moins de vigueur, le métal sera plus ou moins arraché, donc aussi creusé, mais chaque trait sera entouré de barbes en plusieurs épaisseurs, cette dernière caractéristique donnant aux pointes sèches un aspect très particulier d'enveloppement de la ligne. La différence essentielle avec, par exemple, le burin, est que ce qu'il y a en surface est au moins aussi important que le creux. L'encre, au tirage, accrochant les barbes, le résultat sera un noir velouté et profond, très caractéristique.

Les autres procédés consistent à creuser le sillon, non par l'action d'un outil, mais par celle d'un acide. Le point de départ de ces procédés est le même: la surface métallique à graver est enduite d'un vernis protecteur. Le dessin à reproduire est tracé sur cette surface par une pointe qui retire le vernis protecteur là où elle passe. La plaque étant ensuite plongée dans l'acide; celui-ci épargne les zones recouvertes de vernis, et attaque celles-là seules qui ne sont plus protégées, prolongeant l'action de la pointe qui a percé cette protection. Là encore, ces procédés comportent deux grandes variantes: l'eau forte et l'aquatine.

1- L'eau forte. Dans les techniques classiques de l'eau forte, la planche est plongée dans un bain d'acide dilué. Cet acide mord les parties non protégées de vernis et creuse ainsi la plaque de métal, comme le faisait le burin. La morsure, c'est-à-dire le creux, jugée suffisante, la plaque est rincée, dévernée et prête au tirage.

2- L'aquatinte. C'est le même processus que l'eau-forte, mais, avant de plonger la planche dans l'acide, on recouvre certaines surfaces de poussières ou de grains de résine. La planche est chauffée, et la résine adhère solidement au métal. C'est en quelque sorte un vernis, mais un vernis troué d'une multitude d'espaces. L'acide mord aux endroits où il n'y a pas de points de résine, et creuse tout un ensemble de petits trous. Par morsures successives le graveur peut donner optiquement une teinte régulière.

B- La taille en relief est, dans sa formule classique, la "taille d'épargne", pratiquée sur une matrice en bois. Elle a cependant trouvé son prolongement moderne et son rajeunissement par le recours à d'autres matières, linoleum, matières plastiques, etc...

Pour en revenir au bois. La taille "d'épargne" va consister, après avoir reproduit le dessin sur une surface de bois unie et polie, à abaisser le niveau de cette surface tout autour de chacun des traits du dessin, en "épargnant", par contre, ces traits qui, à la fin de l'opération, apparaîtront donc en saillie sur l'ensemble de la surface, comme les caractères des anciens "tampons" ou cachets en caoutchouc ou en métal utilisés encore aujourd'hui dans des multitudes de bureaux publics ou privés. Les bois employés sont généralement des arbres fruitiers, bois homogènes et les planches découpées dans le sens de l'arbre, d'où le nom de bois de fil.

Au XIX^{ème} siècle, le besoin se faisant sentir d'une gravure très précise, une autre technique a vu le jour: c'est le bois de bout. L'arbre est le buis, au bois extrêmement dur et coupé en "tranches". Seul le coeur est conservé. La petitesse de la partie utilisée nécessite alors un assemblage de cubes de bois en mosaïque. L'homogénéité de la surface permet l'emploi d'un burin, instrument d'une extrême finesse dans le détournage.

La lithographie se rapproche de ces procédés, non pas par sa technique même, car elle n'implique aucune taille de la matrice, ni en relief, ni en creux, mais elle aboutit pratiquement au même résultat qui sera de juxtaposer la matière imprimante sur la surface de cette matrice. La lithographie ne nécessite qu'un talent de dessinateur. Aucun outil, si ce n'est un crayon ou une plume; l'artiste dessine sur une pierre calcaire à l'aide d'un crayon gras ou d'encre grasse. Le dessin terminé, il fixe les graisses sur la pierre à l'aide de gomme arabique. La pierre est humectée et prête au tirage. L'imprimeur passera un rouleau chargé d'encre grasse sur toute la surface de la pierre. Mais l'encre ne se déposera que là où il y a du gras, l'eau "refusant" les graisses.

Le tirage à partir de la matrice va lui aussi se présenter sous des formes différentes, suivant que cette matrice a été traitée en "creux" (taille douce) ou en relief (taille d'épargne ou lithographie).

Dans le premier cas, la surface toute entière de la matrice est enduite d'encre, plus soigneusement essuyée. A la suite de cette essuyage l'encre a totalement disparu de l'ensemble de la surface à l'exception des sillons où elle subsiste. La matrice est alors recouverte du papier à imprimer, préalablement humidifiée pour le rendre plus souple et faciliter l'absorption de l'encre. Ce papier est lui-même recouvert d'une épaisseur de tissu de laine et le sandwich ainsi constitué: matrice, papier, laine, introduit entre les rouleaux d'une presse où il va passer en subissant une très forte pression. Sous son effet, le papier va pénétrer, au moins partiellement, dans les sillons de la plaque et, la capillarité aidant, pomper en quelque sorte l'encre déposée dans ces sillons. Le procédé exige donc une presse qui exerce une très forte pression et en conséquence, comme on l'a déjà dit, une matière constitutive de la matrice suffisamment résistante pour supporter sans dommage cette pression, au moins un nombre de fois suffisant pour un usage raisonnable.

Dans le second cas, taille d'épargne ou lithographie (et c'est ce en quoi ils sont communs malgré les différences techniques qui les séparent, par ailleurs), l'encre se déposera sur les seules parties sensibles de la surface de la matrice et il en résultera qu'il suffira d'appliquer la feuille à imprimer sur cette surface avec une force modérée pour qu'elle soit empreinte d'encre. Le procédé pour apposer ainsi l'encre en surface diffère cependant dans les deux cas.

Dans celui de la gravure sur bois (taille d'épargne) on pousse sur la surface de la matrice un rouleau encreur avec suffisant de délicatesse pour que l'encre ne se dépose que sur les parties restées en relief. Là encore, l'analogie avec "le tampon" en caoutchouc rend compte aisément de la méthode (étant entendu que dans ce cas au lieu de pousser un rouleau encreur sur le "tampon", on appuie simplement celui-ci sur une surface encrée). Dans le cas de la lithographie, la pierre ou le papier lithographique sur lesquels le dessin a été porté au pinceau trempé dans une encre spéciale, ou au crayon spécial, seront au moment du tirage d'abord humectés d'eau, ensuite passés au rouleau encreur, mais, comme on l'a déjà dit, l'encre d'impression ne se déposera que là où il y a déjà du gras, et ne s'arrêtera pas sur les surfaces uniquement mouillées d'eau. On utilisera pour le tirage une presse spéciale, dite presse à rateau.

Tout ces procédés, ramenés ici à leurs traits essentiels, se compliquent et se complètent éventuellement. Ainsi la matrice peut être perfectionnée d'un stade à l'autre et passer par plusieurs "états" successifs avant de satisfaire l'artiste. En principe, ces états marquent des progrès, et comportent des complications croissantes, mais il est également possible, au moins dans certaines techniques, de supprimer à un stade donné de l'élaboration des éléments du dessin qui existeront donc dans les premiers états et non plus dans les derniers. De même, il n'est pas exceptionnel qu'une technique soit complétée par une autre. Ainsi la plaque de cuivre, creusée à l'eau forte, pourra être complétée et affinée par le recours à la pointe sèche, etc... De même encore, la confection de gravures et notamment de

lithographies en couleurs exigera des complications supplémentaires. On utilisera successivement plusieurs matrices, chacune ne portant que le dessin correspondant à une couleur déterminée, et la feuille à imprimer passera successivement sur ces diverses matrices. Le procédé exige bien évidemment un repérage extrêmement précis, de telle manière que les différentes impressions, en couleurs variées, qui sont portées sur la même feuille coïncident exactement et se complètent au lieu de s'enchevêtrer.

Tout cela fait que l'art de la gravure est un art qui, sous une même appellation et une réelle identité de nature, se prête à des modalités extrêmement variées et à une très grande souplesse d'utilisation, mais aussi à une réelle difficulté d'appréciation, car il est souvent fort malaisé, sauf pour des spécialistes très avertis, de déterminer au seul examen d'une gravure à quelle technique elle ressortit, si elle est du premier ou du second état, etc...

x

x x

Du point de vue de notre étude, il nous faut dégager comment et dans quelle mesure il est possible d'user, pour éviter la dévalorisation excessive des gravures, des deux arguments de principe de la spontanéité et de la rareté. Celui-ci est évidemment le plus malaisé à avancer car la gravure est par ses caractéristiques une technique de reproduction en grand nombre. On va donc mettre l'accent avant tout, du moins à l'époque moderne, sur l'importance du rôle laissé à l'artiste créateur. On ne négligera pas cependant de recourir, à titre accessoire, à l'argument de la rareté.

1 - L'importance du rôle laissé à l'artiste créateur.

Toute gravure part d'une matrice qui reproduit sous une forme technique déterminée, l'oeuvre à reproduire. Dès lors, deux situations sont possibles: ou bien la matrice, disons pour nous limiter à un cas,

la plaque de cuivre creusée en taille douce, va être faite par un artiste distinct de l'auteur de l'oeuvre à reproduire, ou bien elle est faite par le même artiste. Dans le premier cas, il y aura donc un auteur, plus un intermédiaire, le graveur, on sera en présence d'une "gravure de reproduction", dans le deuxième cas, il n'y aura qu'un auteur qui assumera en même temps le travail du graveur; il s'agira d'une "gravure originale". Pour redire la même chose avec plus de clarté "une gravure originale" est une gravure exécutée par l'artiste. "Une gravure de reproduction" ou d'interprétation est une gravure exécutée d'après un dessin ou une peinture faits par un autre que le graveur.

Il est hors de doute que dans la sensibilité moderne, qui fait de l'oeuvre d'art le produit immédiat de la faculté créatrice de l'artiste, la gravure originale l'emporte de loin sur la gravure de reproduction. C'est donc l'argumentation essentielle que va utiliser le monde de l'art, artistes et marchands, pour maintenir en bon rang l'art de la gravure. En fait, la quasi-totalité des gravures modernes mises en vente à bon prix chez les marchands spécialisés sont des gravures "originales" et la gravure de reproduction ne se trouvent plus que dans quelques endroits, boutiques secondaires vendant des pièces courantes, ou marchands spécialisés dans les gravures anciennes.

C'est qu'en effet la dévaluation des gravures de reproduction par rapport aux originales est un phénomène récent. "Au XVIIIème et au XIXème siècles et jusqu'au romantisme, la gravure originale n'était recherchée que de quelques artistes et on lui préférait... la gravure de reproduction" (1). La raison en est simple: jusqu'à l'époque

(1) - Jean Adhémar - op. cit. - p.11 - Michel Melot, à son tour, conservateur en chef des estampes à la bibliothèque nationale à Paris, écrit de même "à la fin du (XVIIè) siècle, la situation est encore plus nette la gravure, c'est la reproduction... Au début du XIXème siècle, la gravure originale avait fini par être pratiquement éliminée. Que représentaient en effet pour les contemporains des années 1830 les gravures originales que nous admirons aujourd'hui? L'Hamlet de Delacroix, l'Othello de Chassériau, le Cahier d'Eaux-fortes de Paul Huet, furent autant d'échecs commerciaux complets" - Revue de l'Art 1973 - n° 21 - page 113. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique Paris -

contemporaine le seul procédé technique permettant de reproduire et de diffuser commodément les chefs d'oeuvre de la peinture (et d'ailleurs des autres arts) est la gravure. L'amateur qui veut connaître les chefs d'oeuvre des grands maîtres, et qui, par ailleurs, n'a à sa disposition, ni les musées, ni les facilités de transport actuelles, n'a à sa disposition, pour constituer son musée imaginaire, que les gravures de reproduction. Comme celles-ci sont au surplus souvent fort belles, du moins dans l'esthétique du temps où on appréciait le travail techniquement bien fait, on conçoit qu'elles soient très recherchées. Le maître de la gravure de reproduction Marc Antoine Raimondi est considéré comme un artiste de premier rang "à Bologne, on le considérait comme un Dieu". Les plus grands maîtres, de la taille de Rubens ont à leur disposition une équipe de graveurs pour assurer la diffusion de leur oeuvre. Jusqu'à la fin du XIXème, c'est-à-dire jusque l'apparition d'autres techniques (photographie, et surtout techniques d'imprimerie permettant de reproduire des photos qui ont été mises au point très vite (1) la gravure de reproduction sera le procédé normal et apprécié des amateurs éclairés comme du grand public. Lamartine rapporte qu'on vendit "pour des millions" de reproductions de l'arrivée des moissonneurs de Léopold Robert par Meneuri en 1831, et c'est par la gravure de reproduction qu'on fait connaître aussi bien les grandes oeuvres politiques ou patriotiques que les toiles qui ont mérité dans les salons officiels premiers prix et achats de l'Etat.

La gravure originale existe, elle aussi, depuis l'origine, utilisée soit par des graveurs qui se sentent assez d'inspiration pour créer leurs propres oeuvres, c'est le cas par excellence de Jacques Callot, soit qu'il s'agisse d'artistes qui usent de la gravure aussi bien que de la peinture et dont Rembrandt constitue évidemment l'exemple le plus illustre . C'est au XIXème siècle qu'elle va cependant prendre son

(1)-Michel Melot - op. cit. "Historiquement, la conception actuelle de l'estampe originale est donc datable: elle naquit entre 1839 et 1862

essor, en raison d'une part de la poussée de l'esprit romantique qui exalte la liberté et la créativité spontanée, d'autre part, d'innovations techniques, c'est, à la fin du XVIIIème siècle l'invention de la lithographie qui permet de faire des gravures en usant directement du pinceau et du crayon sans avoir à recourir au burin et à l'acide qui exigent une formation technique sérieuse, et qui permet donc à de nombreux peintres qui y répugnaient jusque-là de s'essayer à la gravure. C'est un peu plus tard l'acierage acier qui permet des tirages plus importants, etc... (1)

A l'époque contemporaine, l'importance relative des deux genres est évidente. La gravure de reproduction n'a plus qu'un rôle secondaire, car elle est surclassée dans son rôle propre par des techniques modernes plus simples et plus efficaces. Par contre, la gravure originale connaît un développement sans doute plus grand que jamais. Une bonne partie des grands maîtres modernes faisant une place à la gravure dans leurs activités, et les marchands y portant un intérêt d'autant plus grand qu'elle permet de satisfaire aux aspirations d'un public attiré par "l'oeuvre d'art", mais pour lequel les prix de la peinture, dès lors qu'elle est signée d'un nom connu, sont tout à fait inaccessibles. Il y a donc aujourd'hui un très réel développement de la gravure originale, c'est-à-dire de celle qui se définit par le fait que c'est l'artiste lui-même qui réalise de sa propre main "la matrice" qui servira directement à l'impression des exemplaires livrés au public (2).

(1) — l'acierage consiste à recouvrir, par galvanoplastie, la plaque de cuivre une fois gravée d'une pellicule d'acier, assez mince pour ne pas altérer la finesse de la gravure, mais qui suffit à conférer à la matière une résistance beaucoup plus grande.

(2) - Cette vogue de la gravure originale ne va pas sans soulever certaines contestations. Devant son développement, certains ont parfois mis en doute que tant de peintres connus soient en même temps capables de maîtriser les techniques diverses et compliquées de la gravure et ont laissé entendre que certains recouraient à l'aide de praticiens dont le rôle et le nom n'étaient pas mentionnés. C'est là un problème d'authenticité des pièces et de probité des artistes et des marchands, trop important pour n'en pas faire mention, mais qui ne suffit pas à remettre en cause, ni la définition de la gravure originale, ni l'importance contemporaine de son rôle. Il faut en outre remarquer que beaucoup d'artistes recourent à la lithographie qui n'exige pas cet apprentissage particulier.

2 - La rareté.

La gravure est par nature même une technique de reproduction, de multiplication, dont il semble paradoxal de limiter volontairement les effets. De fait, la notion de tirage limité paraît une notion moderne. Ce serait, en sens inverse, un abus de logique d'y voir une monstruosité, un concept contre nature. Car, très évidemment, il y a toujours eu des limites à la reproduction que permet la gravure: limites techniques, tout d'abord, qui varient avec les procédés utilisés. La "matrice utilisée" se détériore à l'usage, plus ou moins vite, mais inexorablement et il arrive un moment où elle ne peut plus être utilisée. Ces limites sont le plus souvent plus larges qu'on ne le laisse entendre pour en justifier d'autres. Limites économiques: l'éditeur produit des gravures pour les vendre et en quantité suffisante pour répondre à la demande. Limites historiques: qui ne sont que la constatation des faits: certaines gravures n'existent plus qu'en petit nombre, soit qu'elles aient, dès l'origine, été très peu tirées: c'est, par exemple, souvent le cas des premiers états constituant des essais, des mises au point qui n'étaient tirés qu'en petit nombre; en sens inverse, d'autres gravures abondamment tirées ont pu devenir rares simplement parce que ce qui est largement répandu n'est pas considéré, tant que dure cette abondance, comme digne d'être soigneusement conservé. La rareté naturelle de certaines gravures est donc un fait fréquent et justifie tout naturellement qu'elles soient plus recherchées et valent plus cher que les autres.

Le phénomène nouveau est la création volontaire de la rareté par la limitation volontaire et annoncée à l'avance du tirage, si bien qu'elle devient un engagement juridique de l'éditeur à l'égard des acquéreurs de ces premières séries (car tout éditeur de gravures s'est toujours fixé un chiffre de tirage, mais sans s'interdire d'y revenir et de le reprendre). Or, c'est maintenant la formule normale de l'édition originale. Telle gravure est éditée à tant d'exemplaires. Et le plus souvent, cette limitation est entourée de garanties. La plus extrême consiste en la destruction même de la matrice, une fois le tirage annoncé atteint. La planche de métal est rayée, la

pierre lithographique brisée, de telle manière qu'on ne puisse plus s'en servir et cette destruction est annoncée, publiée.

Dans une formule moins extrême, on se contente de donner à chaque acquéreur l'assurance que le tirage a bien été effectivement limité. Elle est fournie sous forme de l'indication sur chaque exemplaire de l'importance du tirage et du numéro de cet exemplaire sous la forme traditionnelle 1/150, etc... jusqu'au dernier 150/150 (1). L'usage fréquent est d'authentifier en quelque sorte, et cette garantie, et celle de l'origine même de la pièce, par la signature de l'auteur, et dans la pratique contemporaine par la signature autographe, ^{d'où} l'expression moderne "gravure originale de X..., tirage limité à Y exemplaires, numérotés et signés par l'artiste." L'acquéreur bénéficie donc à la fois de la possession de la pièce, de la garantie de son caractère original, du chiffre du tirage, et le plaisir complexe à analyser, de posséder un autographe de l'auteur, qui établit ainsi une sorte de lien direct entre celui-ci et le possesseur de la gravure, quand bien même ils ne se seraient jamais rencontrés, ce qui est le cas normal (l'artiste se réservant pour les offrir à ses propres relations ou aux personnes qu'il désire obliger pour des raisons quelconques un certain nombre d'exemplaires hors-commerce, et hors numérotation qui porteront normalement une mention spéciale: H.C. en français, sans le plus souvent d'indication de chiffre global de tirage).

Tout ce système de création artificielle et volontariste de la rareté est très certainement efficace pour valoriser les éditions originales modernes. Il n'a en soi rien de vraiment choquant dans la mesure où il est clairement explicité, dès le départ. Des obscurités peuvent cependant subsister dans certains cas et à l'égard de certains

(1)- Michel Melot - op. cit. marque d'ailleurs que cette limitation annoncée doit être interprétée avec prudence. Aussi il peut arriver qu'on édite cent exemplaires sur Japon numérotés de 1 à 100, puis deux cents exemplaires sur vélin d'Arches, numérotés de 1 à 200, etc...

publics mal informés. Ainsi le nombre des exemplaires d'artiste, ou hors commerce, n'est pas le plus souvent indiqué; le chiffre global des exemplaires de commerce, même s'il est indiqué, prend un sens différent selon qu'il est plus ou moins grand: 50, 100 exemplaires sont un tirage réellement limité, 250 ou 300 le sont évidemment moins, surtout si l'auteur n'est pas illustre, mais il n'est pas sûr que tous les acquéreurs s'en rendent bien compte et il est probable que certains attachent de l'importance à la notion même de limitation plutôt qu'à son montant même (1).

x

x x

SECTION 2 - La Sculpture.

La sculpture est sans doute la branche des arts plastiques sur laquelle règnent le plus d'erreurs et d'équivoques. Son importance historique et son attrait esthétique sont considérables. Elle a été dans un temps la branche la plus évoluée de l'art, celle qui permettait de donner l'image la plus fidèle de la réalité, aussi longtemps que la peinture ignorait ou connaissait mal les moyens de rendre l'illusion de la troisième dimension, alors qu'elle est bornée aux deux de la surface peinte. Elle mêle des genres très variés, propres à attirer

(1) - Pour prendre un exemple dans un domaine voisin, mais qui possède lui aussi ses propres règles du jeu, on a vu, il y a quelques décennies, fleurir les clubs de livres qui rééditaient des ouvrages anciens, le plus souvent tombés dans le domaine public, en éditions numérotées, portant la mention de tirages à 1.000, 2.000, 3.000 exemplaires. Ce n'étaient évidemment ni des éditions originales, ni l'indication d'une réelle rareté, la plupart de ces ouvrages existant en dizaines ou centaines de milliers d'exemplaires sous le label d'autres éditeurs. C'était simplement l'utilisation de la technique de la raréfaction, ou plutôt d'une apparente raréfaction.

des publics très différents, depuis la sculpture monumentale jusqu'aux statuettes de salon. Enfin, et surtout, ses techniques sont encore plus complexes et surtout plus mystérieuses que celles des autres arts, leur complexité rendant par elle-même leur divulgation difficile, au moins sous une forme aisément compréhensible.

1- Les techniques-

On peut globalement les regrouper en deux grandes catégories: la taille directe et la fonte.

La taille directe consiste, comme l'indique son nom même, à modeler directement l'oeuvre dans la matière même dont elle sera constituée: pierre, marbre, bois, etc... Il s'agit donc nécessairement d'une matière, si ce n'est dure, du moins assez ferme et résistante pour conserver la forme qui lui a été donnée et pour avoir une résistance raisonnable au temps. Il en résulte nécessairement une difficulté qui fait également le mérite et l'intérêt du procédé: il exige la soumission relative de l'artiste à la matière employée qui n'est pas nécessairement homogène. Chaque bois a ses caractéristiques, mais les pierres en ont tout autant, plus ou moins dures, plus ou moins homogènes, veinées, mélangées d'éléments différents (granulation, fossiles, etc...) et il faut en tenir compte, adapter l'oeuvre aux caractéristiques de la matière. D'autre part, la taille directe consiste à retirer du bloc de matière des morceaux, des copeaux pour lui donner peu à peu la forme choisie, et la méthode est irréversible, ce qui a été retiré en trop ne peut plus être remis en place: il faut, ou modifier le projet, l'adapter, ou recommencer l'opération. La taille absolument directe, spontanée, où l'artiste attaque la matière sans autres guides que sa pensée et sa main est donc rare. Le plus souvent il y aura une ébauche, un modèle plus ou moins poussés. On peut donc pratiquer la taille directe sans qu'elle soit spontanée, en partant d'un modèle réalisé dans une autre matière et éventuellement dans une autre dimension. Les difficultés inhérentes à la taille, connaissance du matériau, des techniques de taille, subsistent, mais la création réelle ne se fait plus à ce stade mais à un stade précédent, celui de la création du modèle. Il faut donc reproduire celui-ci très exactement, très rigoureusement, d'où le recours à des méthodes de "mise au point", souvent très anciennes, qui consistent à multiplier sur le

modèle des points de repère situés dans les trois dimensions, et à les reporter sur le bloc de matière, en le taillant peu à peu. On y parvient par le recours au compas et depuis l'époque moderne par le recours à la machine à mettre au point, assemblage de tubes de métal qui se vissent et s'articulent les uns dans les autres et qui est placé successivement devant le modèle, puis devant le bloc de matière, de manière à permettre de transposer de l'un à l'autre chaque point de repère. Un système de pentographe inventé en 1837 permet de réaliser cette transposition en modifiant l'échelle: on pourra donc transposer le modèle en le grandissant ou en le réduisant. Ce travail de mise au point est donc un travail de minutie et non d'invention et donc confié normalement à des spécialistes. Il aboutit à donner au bloc de matière sa forme générale et à le semer de points de repère, qui marquent l'extrême limite où pourra aller la taille. Il restera ensuite à achever l'oeuvre, en retirant ce qui reste de matière en trop entre les repères.

La fonte consiste, elle, à réaliser l'oeuvre dans un métal, normalement la fonte elle-même, composée pour l'essentiel de cuivre et d'étain, éventuellement accompagnés d'autres métaux, tel que le plomb pour lui donner certaines caractéristiques spéciales de ductilité, ou de résistance, etc... Ce métal n'est pas mis en forme directement, à froid, mais fondu à chaud dans un moule préalablement constitué à partir du modèle. L'opération de fonte est donc une opération complexe qui comprend inévitablement au moins trois phases, mais dont certaines sont elles-mêmes complexes.

La première est celle de la confection du modèle qu'il s'agit de reproduire. Il peut être confectionné en diverses matières, le plus souvent en glaise qui donne à l'artiste créateur la facilité, toute relative bien entendu de la modeler à son gré, sans cependant perdre de vue qu'il est destiné à être reproduit en fonte et en tenant compte des caractéristiques de celle-ci, de poids, de résistance, etc..., notamment l'usage de la glaise, ou de matériaux similaires, permet

les retours, les repentirs qu'exclut la taille directe, le modèle sera donc à certains égards peut être moins spontané, mais il permettra plus de finesse, de sensibilité.

Cette deuxième opération sera suivie de la confection du moule ou le plus souvent des moules. Le modèle en glaise est, en effet, fragile et le plus souvent éphémère: on commencera donc par y substituer par moulage un modèle en une substance plus ferme, plus résistante, le plâtre. On fera donc un premier moule, qui recevra l'empreinte en négatif du modèle et dans ce premier moule on coulera du plâtre qui prendra donc la forme du modèle et constituera le "plâtre original", c'est-à-dire la réplique exacte en plâtre de ce modèle, sous la réserve que l'artiste pourra éventuellement encore à ce stade le retoucher ou le compléter. Quant à ce premier moule, il aura été détruit au cours de l'opération de démoulage. A partir du plâtre original on réalisera alors un second moule le "moule à bon creux", ou "moule à pièces", qui est, lui, réutilisable et, à cette fin, démontable en une série d'éléments qui s'ajustent les uns aux autres, de telle manière qu'on puisse en extraire la pièce qui aura été reproduite sans avoir à le casser comme c'est le cas du moule de départ. Ce moule à bon creux, autrefois réalisé en plâtre l'est normalement aujourd'hui en matériaux plus souples et plus résistants qui facilitent l'usage du moule, le démoulage et la réutilisation.

Le troisième stade va être celui de la fonte: extrêmement complexe, elle aussi. Si, en effet, on peut, pour de petites pièces, se contenter d'une opération de fonte simple qui, réduite à son principe, consiste à introduire du métal en fusion dans un moule dont il prend la forme pour l'en retirer une fois refroidi, il faut souligner que très vite cette méthode devient impraticable car, dès que la pièce atteint certaines dimensions, elle aboutirait à créer des fontes d'un poids énorme, d'un coût considérable, et quasi indéplaçables. La fonte normale est donc, hormis le cas des très petites pièces, une fonte en creux, épaisse seulement de un à deux centimètres en moyenne (l'épaisseur variant suivant la taille et la forme de la pièce et n'étant pas la même dans toutes ses parties, qui n'ont pas à supporter les mêmes résistances). Par ailleurs, il s'agit de pièces

parfois considérables (les cas extrêmes représentant des pièces de plusieurs mètres en dimension et de plusieurs tonnes en poids de métal), aux formes compliquées et dont il faut rendre toutes les nuances de la surface, puisque c'est celle-là seule que verra finalement le spectateur. C'est donc une opération compliquée qui se réalise elle-même par deux techniques: la fonte à cire perdue et la fonte au sable.

a)- La fonte à cire perdue. L'intérieur du moule à bon creux est enduit au pinceau d'une couche de cire (2 à 3mm) bien homogène qui adhère aux moindres reliefs du moule. L'épaisseur de la cire deviendra celle du bronze. Aujourd'hui la cire d'abeille est remplacée par un mélange de collophane, cerésines, térébenthine, paraffine.

Le noyau. Le bronze ne remplit pas la totalité de la statue, et le noyau servira de support au métal en fusion, en remplissant le vide intérieur. Une armature, qui restera dans le bronze, soutiendra l'oeuvre achevée (statues équestres) et sera prise dans le noyau formé de plâtre, de silice et d'eau. Ce mélange, encore liquide, sera versé dans la chape.

Une fois le noyau durci, la chape est ouverte et l'oeuvre de cire apparaît semblable à l'original. L'artiste peut encore la retoucher à l'aide de spatules chauffées, de boulettes de cire, signer et numéroter son oeuvre.

L'attaque. Ce vieux terme de métier désigne une phase importante du travail, dont dépendra la bonne répartition du métal. Le maître fondeur enfonce des clous dans le corps de la sculpture. Ces clous traversent la cire et maintiendront le noyau en place à l'intérieur du moule, une fois la cire fondue. Puis on place des bâtonnets de cire: les égouts serviront à évacuer la cire. Les jets conduiront le métal en fusion lors de la coulée à toutes les parties de l'ouvrage, de haut en bas par un jet vertical et par des jets obliques, pour répartir rapidement le métal avant qu'il ne refroidisse; les événements, placés sur le côté permettront à l'air et aux gaz de s'échapper.

Le moule. L'oeuvre de cire, emprisonnée par le réseau des jets et des événements, sera recouverte du moule, constitué de terre réfractaire, de plâtre, de silice, d'eau. Les extrémités de cire des égouts, des jets, des événements affleureront à la surface du moule, qui sera cerclé de fils de fer pour résister à la pression du métal en fusion.

Le four. Le moule, une fois sec, est placé dans un soubassement de briques, le foyer du four. Le moule est cuit à 200° c., puis 300° c, pour faire fondre la cire par les égouts, puis 600° c pour rendre le moule réfractaire et enlever toute trace de cire et d'humidité.

Seuls demeurent le noyau fixé et suspendu au moule par les clous, et un vide laissé par la cire, et apte à recevoir le bronze.

La coulée. C'est la partie la plus spectaculaire de la fonte. Le moule est enterré dans une fosse, non loin du fourneau. De la terre réfractaire entoure, soutient, chaque partie et permet encore de consolider le moule. Seul dépasse l'orifice des jets, à même le sol de la fonderie. Le métal liquide, à 1.100°c est débarrassé du "laitier" (impuretés), puis rapidement versé.

b)- La fonte au sable. Le "sable" est en réalité une terre argileuse au grain fin. Le sable, pour être apte à la fonte, doit être: plastique, pour conserver l'empreinte du modèle; fin, pour que la surface des pièces soit nette; réfractaire, pour résister au métal en fusion et en mouvement, permettre l'évacuation des gaz qui se dégagent lors de l'arrivée du métal (gaz contenus dans le métal et gaz produits par l'action du métal sur le sable).

Le moulage au sable (argile et silice) rappelle quelque peu l'usage d'un moule à pièces ("à bon creux"). Le modèle, généralement en plâtre, est divisé selon des coupes judicieusement placées, l'essentiel étant que toutes les pièces soient de dépouille, c'est-à-dire

susceptibles d'être retirées du moule sans qu'on aie à briser celui-ci. Autour de chaque pièce, enterrée à demi-épaisseur dans un demi-moule inséré dans un cadre en fer, on foule le sable au doigt et au maillet de bois, puis on ménage en creux les conduits des jets et des événements.

La surface du demi-moule est recouverte de talc ou de fécule, et on continue à tasser le sable autour du modèle. Le moule, une fois constitué (en deux parties), on l'ouvre pour dégager le modèle et former le noyau qui sera la réplique du modèle, mais en sable (moins tassé que le moule pour absorber les gaz). Des fers et des tubes en creux (les lanternes) maintiennent solidaires le moule et le noyau. Il faut maintenant créer un espace que le métal viendra combler. Le "noyateur" pratique le tirage d'épaisseur en enlevant, avec un ébauchoir tranchant, une couche régulière de deux à trois millimètres sur toute la surface du noyau. Ce travail détermine la qualité de la fonte.

Les deux parties du moule sont refermées, et passées dans une étuve pour assécher et durcir le sable. On pourra alors couler le métal.

Dans les deux cas, il restera une fois le métal refroidi et retiré de sa chappe de fonte à le mettre en état. Dans les deux cas, en effet, ce qui résulte directement de la fonte ressemble mal, aux yeux du profane, à ce que sera l'oeuvre. Tout d'abord, la pièce est en morceaux, moins nombreux dans la méthode de la cire perdue que dans celle du sable (pour une pièce d'importance quelques dizaines dans le premier cas, quelques centaines dans l'autre) qu'il va falloir assembler. Ensuite ces morceaux portent les traces de l'opération de fonte, celle des événements qui ont permis aux gaz de fusion de s'échapper, des égouts, par où a coulé la cire, des clous de fixation du

noyau, ou des lanternes, etc... sans compter les éventuels défauts mineurs de fonderie: bulles, défauts d'épaisseur à certains endroits, etc.... Il va donc falloir procéder après le refroidissement (qui peut prendre selon les dimensions de la pièce de quelques jours à quelques semaines) et le démoulage de la pièce, à une toilette complexe qui s'appelle la ciselure.

La reprise à froid constitue l'avant dernière étape. Les jets, les événements doivent être coupés, le noyau enlevé; les limes, les ra-cloirs, les burins effacent certaines imperfections de la surface, lissent, polissent, reprennent certains détails du visage, de la chevelure. L'oeuvre originale, placée à côté de lui, guide le cise-leur dans son travail.

Enfin, le plus souvent la pièce subira une dernière opération: l'apposition d'une patine. L'oxydation suffit à altérer la surface du métal et à lui donner un aspect coloré, mais on peut essayer d'activer l'oxydation: le "patineur" commence à nettoyer le bronze à l'eau et à l'acide sulfurique, le rince à l'eau chaude bicarbonatée. Le bronze prend alors sa vraie couleur rouge-jaune. A l'aide de plusieurs élé-ments, employés souvent simultanément, application des acides, rin-çage à l'eau, séchage au chalumeau ou à l'air chaud, le patineur exé-cute ce travail, dont les recettes se transmettent de génération en génération: l'art de la patine. La couleur vert clair sera donnée par une solution de chlorure de sodium et de sel d'ammoniaque dilués dans l'acide acétique; le vert antique, par des solutions de nitrate de cuivre, d'acide hydrochlorique; le noir, par des "foies de soufre". Enfin le bronze sera frotté au chiffon de laine.

2 - Les modes d'utilisation des techniques.

On va rencontrer ici les mêmes formules essentielles qu'en matière de gravure, mais dans des proportions tout à fait différentes en raison même des complications techniques beaucoup plus pesantes dans le cas de la sculpture.

La première consistera en la réalisation par l'artiste lui-même de l'oeuvre achevée, c'est-à-dire celle livrée à l'acheteur, au public. Ce qu'on a dit des techniques suffit à faire comprendre qu'elle ne peut exister que dans le cas de la taille directe. Celle-ci a eu pendant très longtemps une importance considérable car c'est obligatoirement la forme que revêt la sculpture monumentale, c'est-à-dire celle incorporée dans les monuments et notamment les innombrables églises qui offrent par dizaines de milliers, gargouilles, corniches, tympan, saints de pierre et de bois. Elle se prolonge, sous des formes diverses et importantes, dans toute l'architecture de pierre, jusqu'au triomphe du béton et des matériaux modernes jusqu'en 1914 au moins on réalise encore dans toute l'Europe des façades plus ou moins ornées de cariatides et atlantes et sculptures diverses réalisées en taille directe. Mais toute taille directe n'est pas, tant s'en faut, réalisée par l'artiste lui-même, qui souvent s'est borné à faire le modèle, la maquette plus ou moins poussée. Ainsi un des derniers grands sculpteurs ornementalistes de bâtiment, Carrier-Belleuse est assisté par toute une équipe de praticiens, dont Rodin, encore jeune et pauvre, et quand Rodin devient riche et célèbre, il se fait assister par des praticiens, qui mettent en forme, par taille directe, ses modèles et dont certains comme Despiau ou Pompon deviendront eux-mêmes réputés. Les cas où l'artiste réalise lui-même la taille directe sont donc finalement assez rares, car les contraintes et les fatigues de cette technique sont telles que pendant des siècles les artistes arrivés à une certaine notoriété se sont faits assister par des praticiens. On peut cependant souligner un retour relatif à non plus la taille, mais à l'action directe de l'artiste jusqu'à achèvement complet de l'oeuvre dans la sculpture moderne par le recours à des matériaux ou des techniques plus souples (métaux, plastiques, matériels de soudure, scies et polissoirs électriques, etc...). Mais dans tous les cas la sculpture reste un art pénible, difficile par la confrontation directe avec la matière qu'elle exige, si bien que ce qui serait à l'équivalent de la gravure originale, c'est-à-dire la réalisation totale ou quasi-totale de l'oeuvre par l'artiste créateur, reste un cas minoritaire.

La forme normale de réalisation de la sculpture pendant des siècles, et la forme encore dominante à l'heure actuelle, est donc la reproduction, soit par taille directe (ou des procédés assimilés pour les matériaux modernes), soit par fonte: dans les deux cas l'artiste créateur fait le modèle, surveille et retouche éventuellement certaines phases de la reproduction, mais confie l'essentiel de ce travail de reproduction à des techniciens: metteurs au point et praticiens dans le cas de la taille directe: mouleurs, fondeurs, dans le cas de la fonte. La sculpture d'art est non pas fondamentalement mais essentiellement un art de reproduction.

Qu'elle le soit ne l'a pas empêché d'être pendant des siècles un art majeur. La sculpture est un des piliers de l'art médiéval et pendant toute l'époque classique les grands sculpteurs sont célébrés à l'égal des grands peintres. La poussée de la peinture au XIXème siècle ne suffit pas encore à l'éclipser. Carpeaux ou Rodin ont une célébrité mondiale comme l'ont à l'époque actuelle, Moore, Giacometti, Brancusi, Calder et dix autres, mais la sculpture a, comme les arts de reproduction, à lutter contre le préjugé qui s'attache aux arts d'édition, de reproduction. Elle va donc, elle aussi, devoir recourir aux techniques déjà rencontrées: insister sur l'immédiateté du rapport entre l'oeuvre et l'artiste, organiser la rareté

a)- La spontanéité de la création. Puisqu'elle est au goût de l'époque il faut bien, là aussi, y insister. On le fait à vrai dire le plus souvent en laissant planer l'équivoque et les artistes mêmes s'en accommodent. L'image classique du sculpteur est celle de l'artiste, le ciseau à la main, affrontant le bloc de pierre, et beaucoup s'y prêtent, même à un moment où ils ont cessé depuis longtemps de pratiquer la taille directe. Dans les cas où on parle de praticiens ou de fondeurs, on tend à diminuer leur rôle et leur autonomie. On affirme de tous les grands maîtres, sauf quand on veut les dénigrer, qu'ils étaient ou qu'ils sont sourcilleux, tatillons, veillant à surveiller à tout moment l'achèvement de leurs oeuvres, ou qu'ils forment avec

certaines de leurs collaborateurs un groupe si étroitement uni, cohérent, que le travail de chacun est nécessairement pour une part le travail du maître lui-même.

Il est extrêmement malaisé de vérifier la vérité de telles affirmations, de même qu'il est difficile d'assurer que tel peintre-graveur ne s'est pas fait assister par un graveur de métier. On se bornera sur ce point à une remarque et à une interrogation. La remarque est que la sculpture est par matière même un art pesant, lourd, non pas esthétiquement bien sûr, mais physiquement. Tailler un bloc de marbre ou de pierre, fondre une pièce de grande taille sont des opérations complexes, pénibles, salissantes, dangereuses à beaucoup d'égard, qui exigent des collaborateurs nombreux, des installations importantes, parfois dispersées et qui exigent également du temps. La réalisation d'une pièce de taille par quelque méthode que ce soit, prend des mois, voire des années et exige l'immobilisation de capitaux importants. L'écoulement de la sculpture est, par ailleurs, difficile, si la sculpture d'appartement a eu sa vogue et sa vaste clientèle, les pièces plus importantes ne se vendent pas, et par voie de conséquence, ne se font pas à la série, mais au coup par coup, si bien qu'il peut s'écouler des années et des années entre la confection du modèle et la réalisation du cinquième ou du dixième exemplaire. Et pendant ce temps, inévitablement, l'équipe des collaborateurs indispensables a évolué, ce n'est plus le même chef fondeur, le même ciseleur, le même patineur qui auront réalisé ensemble toutes les pièces et cette communauté de vues, d'inspiration, presque d'existence, sur laquelle on insiste volontiers, n'ont pas nécessairement joué de la même manière entre partenaires qui n'étaient pas tous les mêmes. On n'y insiste pas habituellement par désir conscient ou inconscient de laisser à la sculpture le bénéfice de cette spontanéité créatrice, de cette immédiateté du rapport entre l'artiste et l'oeuvre essentielle dans la psychologie de l'art à notre époque et on tend à voiler pudiquement une vérité qui paraît dangereuse. Cette vérité n'est-elle pas cependant, et c'est là la question, que la sculpture est, par nature même, un travail d'équipe qui unit un homme à un

groupe de techniciens, comme à l'époque médiévale elle unissait un bâtisseur, un architecte à un groupe de compagnons. Le dire n'est pas nier que ce travail d'équipe ne peut aboutir à des résultats brillants qu'autour, sous l'impulsion, grâce au talent ou au génie du maître. Il y a des arts plus ou moins individuels: la peinture l'est essentiellement à l'époque moderne; la sculpture reste dans une large mesure un art d'équipe, comme la peinture l'était au XVIIIème siècle dans l'atelier classique, mais ceci n'a jamais empêché de démêler, au XVIIIème siècle déjà, les plus grands peintres de ceux qui l'étaient moins. Il faut en faire autant pour la sculpture, et l'accepter telle qu'elle est, avec ses caractéristiques propres, ou la rejeter comme inadaptée au monde moderne: Il est fort artificiel de lui appliquer un mode d'appréciation purement individualiste qui n'est pas adapté à sa nature profonde.

b) -La rareté.

Il semble bien que pendant très longtemps on n'y ait pas attaché d'importance, même après la consécration de la conception individualiste de l'art, sans doute simplement parce que les conditions mêmes de réalisation ou de vente de la sculpture rendaient inutile d'y recourir. Les pièces en taille directe sont presque nécessairement uniques, ou en tous les cas, réalisées à quelques exemplaires seulement. Il est d'usage pour les guides dans les monuments historiques de souligner qu'il n'y a pas deux chapiteaux, deux gargouilles, deux personnages identiques dans la cathédrale ou le monastère qu'ils font visiter: l'étonnant serait au contraire, puisqu'ils sont faits en taille directe, qu'il y en ait deux, dix ou vingt rigoureusement identiques (1).

(1)- La taille directe faite non pas par l'artiste lui-même, mais par un praticien guidé par une mise au point très précise peut permettre la répétition à l'identique d'un même modèle de pierre ou de marbre, mais le nombre d'exemplaires reste toujours très limité, ne serait-ce que parce que c'est une technique longue et coûteuse, qui exclut toute production en série.

La fonte, permet, elle, la reproduction en série, mais là encore elle reste assez limitée, au moins pour les pièces importantes. Pendant très longtemps, d'ailleurs, on attache plus d'importance à la qualité qu'à la quantité et on ne se soucie pas de numérotation ou de limitation de tirage. Et quand ces notions apparaissent pour les livres et les gravures, il ne paraît guère utile de les transporter dans le domaine de la sculpture. Les grandes pièces ont toujours valu cher et n'ont jamais été d'un usage courant et pratique, on les fondait donc à la commande, sans se soucier de limiter des séries qui, en fait, restaient très courtes, d'une part, faute d'un marché largement ouvert, d'autre part, parce que les techniques mêmes de la fonte rendent impossible par les procédés classiques les éditions répétées: le moule à bon creux, s'il est réutilisable, souffre le plus souvent à chaque utilisation et même réparé et bien entretenu, il ne ^{peut} guère être utilisé plus d'une vingtaine de fois dans les meilleures hypothèses. Quant aux pièces plus petites, en général réduction de pièces moyennes, on les considérait, elles, comme de véritables reproductions dont on n'avait pas plus à limiter le nombre en matière de sculptures qu'on ne le faisait en matière de gravures.

C'est donc à une époque récente, et au moment même où les progrès techniques permettaient sans doute de réaliser des fontes parfaites en grande série (qu'on pense aux fontes industrielles de pièces souvent complexes et qui exigent une précision infiniment plus grande que celle requise en fonte d'art) qu'on a vu apparaître la notion de tirage limité, à des chiffres nécessairement arbitraires, mais toujours fort réduits, huit, dix, douze, quinze, par exemple, car de toutes façons la fonte des belles pièces par les procédés techniques reste nécessairement limité.

Là encore, il faudrait, sans doute, s'efforcer de revenir aux données de base. La sculpture est, pour la plus grande part, un art de reproduction et la reproduction implique la multiplication. Ce

qui est important, ce n'est pas que la reproduction soit tirée à cinq, dix ou vingt cinq exemplaires, mais bien que chaque exemplaire soit rigoureusement conforme à l'original au modèle fixé par l'artiste, c'est-à-dire, dans la pratique, au plâtre original. Un tirage bien fait, à partir de cet original, est une bonne pièce, un tirage mal fait, qui n'en reproduit pas toutes les nuances et toutes les fines-^{S-}ses, est un mauvais tirage, comme l'est le tirage, non pas à partir du plâtre original, mais à partir d'un tirage précédent, c'est-à-dire à partir d'un surmoulage. (On précise les conditions du surmoulage. A partir du plâtre original A, on a fait un ou plusieurs bronzes B, puis faute de disposer de cet original A, on moule un exemplaire B pour en tirer un ou plusieurs exemplaires C). Or, le surmoulage est nécessairement moins bon que les pièces tirées de l'original pour plusieurs raisons: les unes sont techniques: la fonte s'accompagne d'un phénomène de retrait, qui résulte de ce que les métaux se dilatent à chaud. Le moule à bon creux a exactement les dimensions du plâtre original, le métal en fusion, qui y est versé, se rétracte en se refroidissant (très globalement de 1% environ, mais divers facteurs contribuent à faire varier ce pourcentage). La fonte refroidie sera donc un peu plus petite, plus réduite que le plâtre original, mais tous les exemplaires tirés à partir de ce même plâtre auront les mêmes dimensions, c'est-à-dire, pour simplifier 99% de celles du plâtre. Si, par contre, on moule un de ces exemplaires pour en tirer, par les mêmes techniques, une autre série, celle-ci n'aura comme dimensions les 99/100 de la première série, soit à peu près 98% du plâtre original, etc... D'autre part, toute opération de reproduction comporte inévitablement une part d'altération. Les bronzes de la première série, tirée du plâtre original sont aussi semblables à ce plâtre que le permet la technique, ils en sont inexorablement un peu différents, et les reproductions qu'on peut en faire par surmoulage ne leur sont pas non plus rigoureusement fidèles. Il y a entre les exemplaires réalisés à partir du plâtre original et ceux obtenus par surmoulage d'une première fonte la même différence qu'entre une photographie réalisée à partir du négatif et la photographie d'une photographie, dans les deux cas il y a un intermédiaire de plus.

Enfin, les opérations de surmoulage sans être le plus souvent illicites, car on a parfaitement le droit de reproduire comme on le veut, y compris par surmoulage, une oeuvre tombée dans le domaine public, ne sont pas conformes à l'éthique de la sculpture, ce sont donc des opérations, ou douteuses ou, quand elles ne le sont pas, justifiées par des considérations mercantiles qui peuvent amener à douter qu'elles soient réalisées avec toutes les garanties techniques désirables.

Pour conclure, on croit donc que la raréfaction volontaire des tirages n'a pas en sculpture de justification bien profonde, autre que purement commerciale. L'important est, par contre, de distinguer très clairement s'il s'agit ou non d'un tirage fait à partir du plâtre original et de préciser les conditions de la fonte, c'est-à-dire d'indiquer le nom de la fonderie et la date du tirage, car il est bien évident qu'en raison de l'étirement dans le temps des tirages, les bronzes réalisés par le même atelier de fonderie, à partir du même plâtre, n'ont pas été réalisés par les mêmes ouvriers en 1900, ou 1920, ou en 1950.

x

x x

SECTION 3 - La Tapisserie .

La tapisserie proprement dite ne doit pas être confondue avec la tapisserie au point, chère au siècle dernier, et que pratiquaient déjà les demoiselles de Saint-Cyr. La tapisserie au point est faite à l'aiguille, à l'aide de laines ou de soies de couleur, sur un canevas. La solidité de ce genre de tapisseries les a fait rechercher pour garnir les sièges.

La tapisserie proprement dite n'est pas exécutée sur canevas, mais sur métier. La matière première utilisée par le tapissier est la laine; les fils de soie se trouvent sur les tapisseries les plus fines; les fils de métal: or (en réalité argent doré) et argent sont parfois mêlés aux fils de trame et produisent des effets particuliers. Les laines sont enroulées sur des navettes, chaque couleur sur une navette différente. Le dessin est commandé à un peintre dit peintre cartonnier. Le carton est mis à l'échelle; les couleurs peuvent ne pas y être reproduites mais simplement indiquées par des numéros.

Les tapissiers étaient nombreux à PARIS, au XIII^{ème} siècle; les premières tapisseries conservées ne sont cependant pas antérieures au XIV^{ème} siècle. Les couleurs sont peu nombreuses au Moyen Age; à la fin du XVII^{ème} siècle les Gobelins utilisaient environ 120 couleurs, le XVIII^{ème} siècle connut une variété infinie (1000 gammes d'une trentaine de tons). De nos jours, les tapisseries "modernes" n'utilisent à nouveau qu'un petit nombre de couleurs franches.

Le métier est tantôt vertical (métier de haute lice), tantôt horizontal (métier de basse lice). Chaque métier comporte deux ensouples, ou rouleaux sur lesquels sont tendus les fils de chaîne répartis en fils pairs et fils impairs. La séparation des nappes se fait à la main à l'aide de fils (les lices) sur les métiers de haute lice, au pied grâce à des pédales sur les métiers de basse lice. Le tissage consiste à passer à la main la navette de fils de trame entre les nappes de fils de chaîne.

Pour le métier de haute lice le carton est placé derrière le tapissier qui le consulte dans une glace; il s'aide de repères portés à l'encre sur la chaîne. Le tapissier travaillait à l'envers, et voyant son modèle à l'envers reproduisait son carton à l'endroit.

Le tapissier de basse lice travaille assis; le carton était primitivement découpé et disposé sous les chaînes, il était donc reproduit à l'envers. Au XVIII^{ème} siècle on imagina de mettre à la place du carton un calque qui l'inversait de façon qu'il pût être reproduit à l'endroit. Vaucanson, à la même époque imagina un métier basculant combinant les avantages des métiers de haute et basse lice.

Pour chaque couleur on utilise une navette différente que l'on laisse pendre successivement après le métier et que l'on peut réutiliser si besoin est au cours du travail. Le peigne sert à tasser la composition au fur et à mesure de l'exécution. La couture des relais ne se fait qu'une fois la tapisserie terminée. Il arrive que les bordures, sur les métiers de basse lice trop étroits, soient recousues après coup.

La classification des tapis repose sur leur mode de fabrication: tapis noués à la main, tapis tissés mécaniquement.

Les tapis noués à la main sont évidemment les plus anciens: ils sont tissés sur des métiers de haute et basse lice qui rappellent ceux des tapisseries avec leurs ensouples et leurs fils de chaîne (de coton, de chanvre, ou de laine), tendus et séparés en deux nappes, comme en tapisserie, par un bâton de verre dit bâton de croisure. Les laines de couleurs différentes sont préparées sur des fuseaux ou découpées en brins de la longueur voulue. L'ouvrier, assis face aux fils de chaîne travaille à l'endroit; il place son fil de laine (trame) à cheval sur un fil de chaîne et le coupe: c'est le point le plus simple dit "point passé"; si le fil de trame est posé à cheval sur deux fils de chaîne on obtient un noeud dit "de ghiordès", si enfin le fil de trame posé sur deux fils de chaîne est noué, le tapis est dit au point noué (noeud de Séné). Après chaque rangée horizontale de noeuds le tapissier passe un fil de trame entre les nappes de fils de chaîne et tasse le tout au peigne.

Pour les tapis de Savonnerie, dont les premiers exemplaires apparaissent au XVII^{ème} siècle, et leurs imitations, "les brins de laine ne sont pas coupés après chaque noeud. La laine, après le nouage, est enroulée sur une sorte de tige de fer rond qui porte à son extrémité une lame très tranchante que l'ouvrière tient horizontalement contre les chaînes.

Après un certain nombre de nouages, l'ouvrière retire la tige de gauche à droite, ce qui a pour effet de trancher les anneaux qui l'entourent et de fournir autant de houpettes de laine" (F. Windels). Dans les autres cas, les fils sont coupés avec des ciseaux sitôt les noeuds faits.

La tapisserie fait partie de ces arts qui, après avoir été longtemps considérés comme majeurs, ont décliné au XIX^{ème} siècle mais avant de connaître une certaine renaissance contemporaine. Pendant des siècles, en effet, les grandes tentures décoratrices ont joué un rôle essentiel dans l'ornementation des demeures royales ou seigneuriales, de même que la tapisserie haut point jouait un grand rôle dans le mobilier somptuaire de l'époque.

Au XIX^{ème} siècle, le déclin se marque et la tapisserie devient d'une manière générale une variété d'art imitatif qui sert à reproduire des tableaux ou des motifs décoratifs divers. Elle se perd alors dans la virtuosité technique et les liciers en arrivent à manier des centaines ou des milliers de coloris différents.

La renaissance contemporaine est marquée par un retour à une plus grande simplicité et elle est sans doute favorisée par le goût moderne pour les teintes plus franches et les dessins plus simples.

Du point de vue qui nous occupe la tapisserie, encore qu'elle entre incontestablement et d'un avis unanime, dans le domaine des arts est sans doute celui qui s'éloigne le plus des deux critères de l'originalité dégagés plus haut.

En ce qui concerne l'immédiateté, c'est-à-dire le lien direct entre l'artiste créateur et la réalisation finale, il faut bien convenir qu'il est relâché en matière de tapisserie. Ou bien on part d'un tableau qui n'a pas été conçu spécialement pour être reproduit sous forme d'une

tapisserie et cette reproduction constitue alors en quelque sorte, quelle que soit son habileté, une transformation de la pensée de l'artiste puisqu'il la modèle en une matière pour laquelle elle n'a pas été conçue à l'origine, dans d'autres cas, l'artiste façonne directement un carton destiné à la tapisserie, c'est-à-dire pour parler clair, un tableau mais qui a été conçu volontairement en tenant compte des servitudes techniques imposées par une transposition voulue dès le départ. On peut dire que dans ce cas le lien direct entre le modèle et la tapisserie existe, encore faut-il noter que très souvent le licier n'aura pas directement, sous les yeux le carton lui-même, mais un calque complété des indications de caractères techniques ou les couleurs par exemple apparaîtront simplement sous forme de numéros, si bien que là aussi il y a rupture entre le modèle original et la transposition finale.

En ce qui concerne la rareté, on peut faire sur la tapisserie les mêmes remarques que pour la sculpture, la réalisation d'une tapisserie est une opération complexe, longue, qui s'étend sur des mois, si ce n'est pour des années pour des très grandes pièces, et qui exige le concours de toute une série d'artisans spécialisés. Tout cela fait de la tapisserie un article relativement coûteux, de production lente et qui ne se prête donc guère à la grande série tant qu'on n'use pas de procédés purement mécaniques qui font sortir du domaine de l'art pour entrer dans celui de l'art industriel.

x

x x

IIème PARTIELA PRISE EN COMPTE PAR LE DROIT DE L'ORIGINALITE

Le droit de l'art est un droit relativement nouveau, et qui porte sur une matière au contenu mal défini. Il est donc compréhensible, et on l'a déjà noté dans d'autres études, qu'il n'offre pas la rigueur de concept et de vocabulaire qu'on rencontre dans d'autres branches plus anciennes ou régissant des activités plus aisément contrôlables. Il en va ainsi des termes "original" et "originalité" puisqu'on va les rencontrer dans l'état actuel du Droit dans au moins trois conceptions différentes.

L'originalité a tout d'abord été utilisée pour caractériser l'acte de création artistique. Non pas que le droit ait pris en compte la conception chère à la bourgeoisie du XIX^e siècle que tout artiste est un original, mais parce que, à partir de l'épanouissement de la conception libérale de l'art; l'oeuvre d'art est avant tout, et fondamentalement un acte de création, le résultat d'une activité novatrice. Elle est une expression nouvelle de la sensibilité et non pas la reprise, même bien faite, de ce qui a déjà existé. Cette conception de l'originalité vaut pour toutes les branches des arts et est admise pratiquement partout. Elle a donc une portée extrêmement générale et justifie d'être exposée, au moins rapidement bien qu'elle fasse l'objet d'innombrables publications. Elle fera l'objet d'un premier chapitre: l'originalité, condition de la naissance du droit d'auteur.

Ce droit d'auteur a d'abord été conçu dans tous les états libéraux, et même d'autres, sous des formes à peu près identiques. Puis, sous l'influence de divers facteurs; apparition de matériaux et de techniques nouvelles; intérêt croissant porté aux activités intellectuelles et artistiques, on a vu apparaître des droits nouveaux, voisins, ou dérivés, qui ont été plus ou moins largement admis au sein de la communauté internationale. Le champ d'application

de ces droits nouveaux est, en règle générale, plus restreint que celui des anciens, admis par tous, soit qu'ils ne s'appliquent qu'à des catégories particulières d'oeuvres nouvelles, telles que les vidéogrammes ou autres productions audiovisuelles nouvelles; soit que, s'appliquant aux arts traditionnels, ils ne concernent qu'une partie de leurs productions. Il faut donc déterminer des critères précisant, par rapport aux droits anciens, leur champ exact d'application. Et parmi ces critères, on va retrouver, dans le cas d'un de ces droits nouveaux, le droit de suite, celui de l'originalité mais conçu, du moins dans certains cas, de manière différente qu'il l'était jusqu'ici. D'ou un chapitre II L'originalité dans l'attribution du droit de suite.

Enfin, on voit apparaître depuis quelques années, dans quelques états au moins un effort pour mettre les "consommateurs" à l'abri des publicités mensongères ou simplement incertaines. Cet effort va, dans une certaine mesure, s'étendre au domaine de l'art et inciter à créer; législativement ou coutumièrement, certaines "appellations contrôlées" auxquelles on entend conférer, dans l'intérêt des acheteurs, un sens plus précis qu'autrefois. Il va s'ensuivre un troisième usage du concept d'originalité et du mot original qui fera l'objet du chapitre III.

x

x x

CHAPITRE I - L'ORIGINALITE, CONDITION DE NAISSANCE DU
DROIT D'AUTEUR

NOTE PRELIMINAIRE

a) Les textes législatifs reproduits dans ces fiches nous ont été aimablement communiqués par le service de documentation de l'U.N.E.S.C.O. à Paris.

b) Les indications complémentaires, sont, en règle générales, tirées par commodité pour le lecteur d'un même ouvrage. World copyright - an encyclopedia - H.L. PINNER - A.W. SIJTHOFF, LEYDEN (Hollande) 1957. volume III - aux mots "original work" et "protected and un protected works". La date déjà ancienne de cet ouvrage n'entraîne pas l'invalidité des indications données qui ne prétendent qu'à faciliter l'interprétation des textes législatifs par une doctrine et une jurisprudence qui n'ont subi aucune modification sérieuse depuis 1957; les véritables innovations portant sur des domaines eux même nouveaux; reprographiques; techniques audiovisuelles, qui n'entrent pas dans le champ de notre étude.

x

x

x

L'artiste a été longtemps un compagnon, un ouvrier, un protégé vivant de ce que lui accordait son employeur ou son protecteur. Avec l'épanouissement du libéralisme, il devient, lui aussi, un homme libre, vivant du produit de son activité créatrice, et partès de la France révolutionnaire on voit pendant tout le XIX° siècle se développer, à travers l'Europe puis le monde des législations spécifiques accordant aux artistes des droits particuliers sur leurs oeuvres; qui ont comme caractère général, de se prolonger au delà de la cession de ces oeuvres. Celui qui a produit un sac de blé ou un fagot de bois et qui le vend n'a plus aucun droit sur eux, une fois touché le prix de vente. L'artiste qui cède son oeuvre, conserve sur elle, malgré cette cession, certains droits. Ce sont les droits d'auteurs; ou; en prenant le terme dans un sens général, le Droit d'auteur qui se subdivide lui même en plusieurs prérogatives.

Ce régime du droit d'auteur à une portée extrêmement générale. Il est repris, dans des conditions à peu près similaires dans de très nombreux états et fait l'objet de conventions internationales fort importantes. Il a donc fait l'objet d'innombrables études qui remplissent les

rayonnages de centaines d'instituts ou bibliothèques spécialisées. Il n'est donc pas question de prétendre l'exposer en quelques pages. On se bornera donc à envisager exclusivement la part essentielle qu'il attribue au concept d'originalité comme condition de naissance du droit d'auteur, en laissant systématiquement de côté tous les autres aspects sous lesquels on peut étudier ce Droit d'auteur.

Cette importance vient de la méthode même adoptée par les législateurs nationaux ou internationaux en la matière. Ils ont unanimement repugné à définir les artistes eux-mêmes, sans nul doute par réaction envers les définitions corporatives ou académiques des siècles précédents: L'artiste, ou plus généralement l'auteur est celui qui crée une oeuvre.

On part donc de ce qui a été produit pour définir celui qui l'a produit. Cette oeuvre elle-même doit répondre à deux critères, et deux seulement. D'une part elle doit avoir atteint un certain degré de concrétisation, de matérialisation variable suivant les branches de création considérées et on verra plus loin, au moins sommairement le problème que cela peut poser dans la conception très contemporaine des arts plastiques; D'autre part et surtout, il n'y a d'oeuvre que si elle porte témoignage de la puissance créatrice de l'auteur, c'est à dire que si elle apporte quelque d'inédit, de nouveau, par rapport à ce qui existait jusque là - quelque chose qui fait son originalité (1) Le concept d'originalité, sinon le terme lui-même, se retrouve donc à la base de toutes les législations sur le droit d'auteur. Qu'il soit explicite ou implicite il est toujours conçu en termes généraux qui seront ensuite précisés par la pratique sous le contrôle des tribunaux. Il y a donc en la matière un immense foisonnement de décisions judiciaires,

(1) - L'originalité tient exclusivement à ce caractère novateur; sans qu'il y ait à tenir compte de la qualité intellectuelle ou esthétique de l'innovation. Une création maladroite ou de mauvais goût constitue une oeuvre protégée. La copie très fidèle d'une oeuvre préexistante, fût-elle admirable, ne l'est pas.

rapportées dans tous les états ou l'activité créatrice est importante par des revues ou des publications spécialisées, et dont il serait ridicule de prétendre présenter une synthèse en quelques pages. On a donc cru adopter une méthode très simplificatrice avec ce qu'elle a nécessairement de contestable. On trouvera donc dans la section I une série de fiches donnant sous la forme où elle existe dans la législation locale, la définition de "l'oeuvre" dans les 10 états de la communauté, simplement éclairée par quelques aperçus très sommaires de la doctrine et de la jurisprudence; une fiche identique est donnée pour la convention de Berne. Ces fiches seront complétés dans une section II par quelques indications sur les problèmes posés par cette méthode de définition de "l'oeuvre". Enfin on a déjà dit pourquoi, d'une manière générale, on s'intéressait aux arts plastiques. Il faut cependant insister sur le fait que, quitte à réserver ensuite, quelques dispositions particulières à telle ou telle branche des arts, les diverses législations européennes plaçaient le concept d'originalité à la base de tout acte de création artistique, quelque soit le domaine considéré.

x

x x

SECTION 1 - APERCU DES LEGISLATIONS NATIONALES

§ 1 Allemagne - République Fédérale d'Allemagne

Loi du 9 septembre 1965 sur le droit d'auteur et les droits apparentés - modifiés par les lois du 25 juin 1969, 23 juin 1970, 16 novembre 1972, 17 août 1973 et 2 mars 1974.

La loi dispose en termes très généraux, dans son article 1 que "les auteurs d'oeuvres littéraires, scientifiques et artistiques jouissent d'une protection sur leurs oeuvres....". L'article 2 recourt à la méthode de la liste d'exemples: "les oeuvres littéraires scientifiques et artistiques comprennent, notamment...."

- 4) les oeuvres des arts figuratifs, y compris les oeuvres d'architecture et des arts appliqués, ainsi que les projets de ces oeuvres.
- 5) les oeuvres photographiques, y compris les oeuvres créées par un procédé analogue à celui de la photographie.

L'article 7 dispose que "l'auteur est le créateur de l'oeuvre".

L'exigence de "l'originalité" n'est donc pas expressement mentionnée, mais elle n'a jamais soulevé le moindre doute dans son principe même. Là encore il appartient aux tribunaux de déterminer dans chaque cas si l'oeuvre pour laquelle on demande l'octroi du droit d'auteur témoigne d'assez de personnalité et d'indépendance par rapport à d'autres pour pouvoir être considérée comme originale. "L'octroi ou le refus de la protection dépend largement de la forme et de l'aménagement des matériaux employés; s'ils sont le produit d'une pensée définie et personnelle ou purement et simplement le résultat mécanique d'une pratique routinière. Ainsi les appareils téléphoniques, des livres ont pu bénéficier de la protection parce que l'utilisation des matériaux utilisés témoignait d'une activité intellectuelle indépendante ...".

§ 2 - Belgique

Loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur.
modifiée par les lois du 5 mars 1921, 25 novembre 1921,
11 mars 1958.

La section I consacrée au "Droit d'auteur en général" est conçue en termes très généraux et vise seulement dans son article 1 "l'auteur d'une oeuvre littéraire et artistique". Par contre la loi du 25 juin 1921 frappant d'un droit les ventes publiques d'oeuvres d'art au profit des artistes auteurs des oeuvres vendues",

c'est à dire, instaurant le droit de suite dispose clairement qu'elle n'est applicable qu'aux "oeuvres, telle que peintures, sculptures, dessins gravures (à la condition qu'elles soient) originales et représentent une création personnelle de leur auteur".

L'exigence d'originalité de l'oeuvre, comme condition nécessaire pour qu'elle donne naissance à droit d'auteur, n'a jamais été contestée et la conception de l'oeuvre, c'est à dire, l'association d'idées qui a donné naissance à l'oeuvre, doit être propre à son auteur. Ce caractère distinctif peut tenir non dans la substance mais dans la forme ou la technique. C'est aussi le cas des oeuvres dérivées telles que ... les gravures tirées d'une peinture. L'originalité est aussi requise dans les oeuvres de photographie, de cinématographie, d'architecture, d'art plastique ou de science, en bref pour chaque variété d'oeuvres.

Textes et moeurs étant en la matière fort proche de ceux de la France, on trouve dans la jurisprudence belge les mêmes problèmes, et à quelques nuances près, les mêmes solutions que dans la française.

§ 3 - Danemark

Loi n° 158 du 3 mai 1961 relative au droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques, modifiée par les lois n° 174 du 21 mars 1973, et n° 240 du 8 juin 1977.

L'article 1 dispose que "quiconque a créé une oeuvre littéraire ou artistique jouit du droit d'auteur sur cette oeuvre, qu'il s'agisse.... d'une oeuvre relevant des beaux-arts, de l'architecture ou des arts appliqués ou d'une oeuvre exprimée de toute autre matière". Une loi particulière, n° 157 du 31 mai 1961 est applicable aux images photographiques.

La théorie et la pratique considèrent l'exigence d'une certaine originalité, d'une certaine individualité comme évidente ... "L'exigence de l'originalité doit être conçue comme celle de la nouveauté et de l'indépendance; nouveauté par comparaison avec des oeuvres déjà connues, et indépendance en ce sens que l'oeuvre doit être capable de tenir sur ses propres pieds, et ne pas être uniquement un rassemblement occasionnel de mots, de sons, de lignes ou de couleurs mais doit être capable de soutenir elle même par sa matière ou sa forme ... l'exigence de l'originalité n'est pas uniforme selon qu'elle est appliquée à des catégories très différentes d'oeuvres protégées par la loi".

§4 - France

Les premières lois française du 19 janvier 1791 et du 19 juillet 1793, sont restées en vigueur, sans modification substantielle jusqu'à leur remise en ordre et à jour par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. La doctrine et la jurisprudence en la matière sont donc à la fois très anciennes et très nourries.

La loi du 11 mars 1957 elle même pose dans son article 1 le principe que " L' auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre du seul fait de sa création d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous... " L'article 3. donne une énumération des principales catégories d'oeuvres de l'esprit sans caractère limitatif " sont considérées notamment comme oeuvre de l'esprit au sens de la présente loi... les oeuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie; les oeuvres photographiques de caractère artistique ou documentaire... les oeuvres des arts appliqués..."

La doctrine française est unanime à considérer que l'originalité est une condition nécessaire de l'existence

d'une oeuvre de l'esprit mais elle est fertile en subtilités sur la distinction entre originalité et nouveauté. Dans le concret et pour ce qui concerne les arts plastiques, il n'y a aucune contestation sur le caractère d'oeuvre de l'esprit d'une peinture, d'un dessin, d'une gravure, d'une sculpture, etc... bref de tout ce qui concerne ce qu'on appelait traditionnellement les beaux-arts. La photographie pose un problème non pas de principe, mais de limite, l'article 3 de la loi ne visant que "les photographies de caractère artistique ou documentaire". De même la coexistence de plusieurs lois protectrices de la propriété intellectuelle, celle de 1957, celle du 14 juillet 1909 sur les dessins et modèles, celle du 12 mars 1952 sur les industries saisonnières touchant à la mode pose des problèmes de frontière.

D'une manière générale, la jurisprudence française est en la matière très libérale et accepte l'application de la loi du 11 mars 1957 dans des hypothèses très variées et à la limite surprenantes. Ainsi pour la protection d'un "parapluie frou-frou, inspiré de ceux qui étaient à la mode sous le second empire et comportant une découpe en forme d'ondulations donnant à l'ensemble un aspect particulier" (Cass. Chambre commerciale 16 juillet 1968. Bulletin C. cass 68.. 4.29); ou d'ensembles destinés à garnir des aquariums, composés de pierres, de ciment et de pâtes de verre qui n'en offrent pas moins, pour si simples qu'ils soient, un aspect nouveau et dépourvu de banalité" Cass. Chambre civile 10 septembre 1970 bulletin C. Cass. 70.1.117 De même encore " l'association nouvelle de deux éléments préexistants et jusque là indépendants... un bracelet d'ornement et... un boîtier de montre... tous deux déjà commercialisés, suffit à constituer une oeuvre de l'esprit ... dès lors que cette association d'éléments porte la marque de la personnalité de son auteur" Paris 1er Chambre correctionnelle 23 novembre 1982 Dalloy 1983 I.R. 512. Cette interprétation large de la loi est conforme à une longue tradition jurisprudentielle. Elle est d'autre part

imposée par l'article 2 de la loi de 1957 " les dispositions de la présente loi protègent les auteurs sur toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la force d'expression, le mérite ou la destination".

§ 5 - Grèce

loi n° 2387 du 29 juin 1920 sur la propriété littéraire modifiée par la loi 4301 du 6 août 1929, le décret législatif n° 619 du 11 octobre 1941; loi n° 763 du 7 octobre 1943, la loi 1136 des 10-22 janvier 1944, loi n° 56 des 23 novembre, 7 décembre 1944.

L'article 1er dispose que "les écrivains, compositeurs, peintres, dessinateurs, sculpteurs, ciseleurs et graveurs d'oeuvres originales ou d'oeuvres produites sous forme de remaniements, de copies ou de traductions jouissent de leur vivant du droit exclusif de publier ou de multiplier leurs oeuvres^m etc.....

On notera la place accordée aux copies qui s'explique sans doute par le désir de ne pas limiter le recours à l'inspiration tirées des oeuvres antiques. On trouve de fait parmi les oeuvres protégées la copie "originale" d'une ancienne sculpture grecque, reproduite sur un calendrier. De même sont protégés des photographies présentant un caractère original dans le choix de la scène, la couleur la lumière et l'ombre; tandis que ne le sont pas des photographies qui ne manifeste pas d'originalité, telle que la photographie d'un groupe qui est le produit d'une habileté professionnelle élémentaire.

§ 6 - Irlande

Loi du 8 avril 1963 sur le droit d'auteur.

L'art. 9 al. 1 définit ainsi les oeuvres artistiques

- a) les peintures, sculptures, dessins, gravures et photographies quelle que soit leur qualité artistique.
- b) les oeuvres d'architecture, qu'il s'agisse de constructions ou de modèle de constructions, etc...
- c) les oeuvres produites d'un métier artistique qui n'entrent pas dans les catégories visées à la lettre a) ou à la lettre b) du présent allinéa.

Cet article 9 est inclu dans le titre II de la loi intitulé "Droit d'auteur sur les oeuvres originales".

§ 7 - Italie

Loi n° 633 du 22 avril 1941 sur la protection du droit d'auteur et les autres droit connexes à l'exercice de celui-ci; modifiée par les lois 704 du 2 août 1943; 163 du 3 juillet 1944; 142 du 29 mai 1944; 433 du 20 juillet 1945; 82 du 23 avril 1946; 19 du 8 janvier 1979, et 406 du 29 juillet 1981.

ARTICLE PREMIER. - Sont protégées, au sens de la présente loi, les oeuvres de l'esprit, présentant le caractère de créations et appartenant au domaine de la littérature, de la musique, des arts figuratifs et de la cinématographie, quels qu'en soient le mode ou la forme d'expression.

ARTICLE 2.- Sont en particulier comprises dans la protection:

- 1) les oeuvres littéraires,
- 2) les oeuvres et les compositions musicales,
- 3) les oeuvres chorégraphiques et de pantomime,
- 4) Les oeuvres de sculpture, de peinture, de dessin, de gravure et d'arts figuratifs similaires, y compris les oeuvres de l'art scénique, même appliquées à l'industrie, pourvu que leur valeur artistique puisse être distincte du caractère industriel du produit auquel elles sont associées;
- 5) Les dessins et les oeuvres d'architecture;
- 6) Les oeuvres de l'art cinématographique muet ou sonore, pourvu qu'il ne s'agisse par d'une simple documentation protégée selon les règles du chapitre V du titre II.
- 7) Les oeuvres photographiques et les oeuvres exprimées par un procédé analogue à la photographie, pour autant qu'il ne s'agisse pas d'une simple photographie protégée selon les règles du chapitre V du titre II.

L'article 6 précise que

"le titre originaire à l'acquisition des droits d'auteur est constitué par la création de l'oeuvre, comme expression particulière du travail intellectuel".

La justification du droit d'auteur par l'originalité de l'oeuvre n'est pas contestée et résulte des premières dispositions de la loi visant "les oeuvres de l'esprit, présentant le caractère de création...", ainsi la protection est accordée à " un anneau de majolique

d'ou sort une petite tête d'enfant regardant avec stupéfaction un gros insecte sur l'anneau; même si l'objet était susceptible de reproduction et avait été produit en masse, comme un produit industriel." Trib. Milan 16 fév. 1942
 DIRITTO DI AVTORE 1942 p. 279 mais refusé à une composition typographique faisant appel au goût mais manquant d'éléments d'originalité organique (Cass. 12 août 1946 répertorio Foro it. 1946 vol.69 coll.306).

§8- Luxembourg

Loi du 29 mars 1972 sur le droit d'auteur.

art.1 "L'auteur d'une oeuvre littéraire ou artistique jouit sur cette oeuvre d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.....

Les termes oeuvres littéraires et artistiques comprennent toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression, telles que..... les oeuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie; les oeuvres photographiques..... les oeuvres des arts appliqués.....

Sont protégées comme des oeuvres originales sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale les traductions, adaptations ou autres transformations d'une oeuvre littéraire ou artistique."

§9- Pays-Bas

Loi du 23 septembre 1912 sur le droit d'auteur modifiée par les lois des 16 octobre 1914, 29 octobre 1915, 15 décembre 1917, 9 juillet 1931, 11 février 1932, 14 juin 1956, 22 mai 1958 et 27 octobre 1972.

Chapitre 1 - section 3

Oeuvres protégées par le droit d'auteur

Art. 10 - Au sens de la présente loi, l'expression oeuvres littéraires, scientifiques ou artistiques comprend:

- 1) les livres, brochures, journaux, recueils périodiques,
- 2) les oeuvres dramatiques et dramatico-musicales;
- 3) les conférences;
- 4) les oeuvres chorégraphiques et les pantomines
- 5) les oeuvres musicales
- 6) les oeuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de lithographie, de gravure et autres;
- 7) les cartes géographiques;
- 8) les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à l'architecture, à la géographie, à la topographie ou aux autres sciences;
- 9) les oeuvres photographiques et cinématographiques, et les ouvrages obtenus par un procédé analogue;
- 10) les oeuvres d'art appliqué et les dessins et modèles industriels, et en général toute production du domaine littéraire, scientifique ou artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression.

La jurisprudence et la doctrine sont d'accord pour exiger d'une oeuvre qu'elle doive, pour bénéficier de la protection légale, présenter un certain degré d'originalité. Il n'y aurait, sur ce point, qu'une certaine possibilité d'exception qu'en ce qui concerne les écrits - qui n'entrent pas dans le cadre de cette étude.

Deux exemples de décisions, intervenues sur un même type d'objets illustrent cette exigence de l'originalité. "le dessin d'un tapis bénéficie du copyright - et on ne peut accepter l'allégation qu'il serait habituel dans cette branche d'activité de se copier les uns aux autres les dessins". (Président de la cour de Zwolle 4 mai 1955 N.J. 1955 n°766).

Bien au contraire " l'originalité est la base du copyright dans ce domaine. Un tapis de sol manquant d'originalité n'est pas protégé. (Cour Breda 9 novembre 1954 N.J. 1955 n° 205).

§ 10 - Royaume Uni

Loi du 5 novembre 1956 sur le droit d'auteur modifiée par les lois du 25 octobre 1968, 17 février 1971 et deux textes ultérieurs de 1982 et 1983.

Le titre I porte le titre "Droit d'auteur sur les oeuvres originales" - l'article 3 visant le Droit d'auteur sur les oeuvres artistiques précise très clairement dans ses alinéas 2 et 3 l'exigence de l'originalité "art.2 sous réserves des dispositions de la présente loi, un droit d'auteur existera sur toute oeuvre artistique de caractère original... Art 3: lorsqu'une oeuvre artistique de caractère original a été publiée, il existera ... un droit d'auteur sur cette oeuvre..."

La doctrine précise que pour cette détermination du droit d'auteur l'originalité n'est pas celle de la pensée mais seulement celle portant sur la forme et l'expression. La jurisprudence est très abondante et porte là comme ailleurs essentiellement sur la zone frontière des objets mi-utilitaires, mi artistiques. Ainsi un carnet (diary) peut être protégé ou non selon le degré de connaissance, de travail d'habileté ou de goût qui entrent dans sa composition (FRANK SMYSTHON V. CRAMP et SONS limited 1944). Un fac similé est par définition une copie exact d'un objet. Il ne peut être protégé que dans la mesure où sa création comprend une part d'originalité dans l'habileté et le travail qu'il a exigé - HANFSTACNGL V. BAINES (1895)..

§11 Convention de Berne:

Signé à Berne en 1886, elle a fait depuis l'objet de révisions successives qui n'ont jamais porté atteinte à

ses principes fondamentaux, la plus importante en notre matière ayant été l'introduction à la révision de Bruxelles en 1948 d'un article 14bis devenue aujourd'hui le 14ter relatif au droit de suite qu'on retrouvera plus loin.

La convention ne formule pas expressément la condition d'originalité. Elle dispose en termes généraux que "les termes oeuvres littéraires et artistiques comprenant toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique" et donne une liste d'exemples sans caractère limitatif "telles que livres brochures.... les oeuvres de dessins de peinture, d'architecture de sculpture, de gravure, de lithographie, les oeuvres photographiques et celles obtenues par un procédé analogue à la photographie; les oeuvres des arts appliqués, etc...". Ces catégories étant non pas incertaines, mais au moins susceptibles de définitions plus ou moins strictes, il appartient à la législation et aux tribunaux qui l'appliquent de chaque état membre d'apporter les précisions nécessaires d'ou la nécessité de se référer à ces législations et jurisprudences nationales.

Or l'exigence de l'originalité est admise, explicitement ou implicitement, dans tous les droits nationaux des états adhérents à la convention de Berne; Elle est donc en même temps incluse dans la convention elle même. D'ailleurs dans le rapport général à la conférence de Bruxelles le rapporteur précise que "la conférence n'a pas jugé nécessaire de spécifier que ces oeuvres constituaient une création intellectuelle car si nous parlons des oeuvres littéraires et artistiques, c'est déjà un terme qui indique qu'il s'agit d'une création personnelle...!"

NORDEMAN ajouté, en rapportant cette opinion "cela ne fait aucun doute, même dans les pays dont le droit d'auteur repose sur le COPYRIGHT - Dans ces pays comme ailleurs, l'oeuvre protégée du point de vue du droit d'auteur se caractérise par son "originalité" NORDEMAN - VINCK- HERTIN. Droit d'auteur international et droits voisin... BRUXELLES. BRUYANT 1983. p 48.

De même PLAISANT et BOUTET notent dans leur commentaire sur la convention de BERNE "la phrase précitée (de l'article 2 de la convention) ne comporte pas de manière évidente, mention de l'... élément... création originale. En théorie, il y a là une lacune, en pratique, il n'est pas certain qu'il soit utile de le préciser. La chose va de soi. (Juris classeur. Propriété littéraire et artistique. Paris. Librairies techniques - 1954 - fascicule 23 n° 125.)

ses principes fondamentaux, la plus importante en notre matière ayant été l'introduction à la révision de Bruxelles en 1948 d'un article 14bis devenue aujourd'hui le 14ter relatif au droit de suite qu'on retrouvera plus loin.

La convention ne formule pas expressément la condition d'originalité. Elle dispose en termes généraux que "les termes oeuvres littéraires et artistiques comprenant toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique" et donne une liste d'exemples sans caractère limitatif "telles que livres brochures.... les oeuvres de dessins de peinture, d'architecture de sculpture, de gravure, de lithographie, les oeuvres photographiques et celles obtenues par un procédé analogue à la photographie; les oeuvres des arts appliqués, etc...". Ces catégories étant non pas incertaines, mais au moins susceptibles de définitions plus ou moins strictes, il appartient à la législation et aux tribunaux qui l'appliquent de chaque état membre d'apporter les précisions nécessaires d'ou la nécessité de se référer à ces législations et jurisprudences nationales.

Or l'exigence de l'originalité est admise, explicitement ou implicitement, dans tous les droits nationaux des états adhérents à la convention de Berne; Elle est donc en même temps incluse dans la convention elle même. D'ailleurs dans le rapport général à la conférence de Bruxelles le rapporteur précise que "la conférence n'a pas jugé nécessaire de spécifier que ces oeuvres constituaient une création intellectuelle car si nous parlons des oeuvres littéraires et artistiques, c'est déjà un terme qui indique qu'il s'agit d'une création personnelle...!"

NORDEMAN ajoute, en rapportant cette opinion "cela ne fait aucun doute, même dans les pays dont le droit d'auteur repose sur le COPYRIGHT - Dans ces pays comme ailleurs, l'oeuvre protégée du point de vue du droit d'auteur se caractérise par son "originalité" NORDEMAN - VINCK- HERTIN. Droit d'auteur international et droits voisin... BRUXELLES. BRUYANT 1983. p 48.

De même PLAISANT et BOUTET notent dans leur commentaire sur la convention de BERNE "la phrase précitée (de l'article 2 de la convention) ne comporte pas de manière évidente, mention de l'... élément... création originale. En théorie, il y a là une lacune, en pratique, il n'est pas certain qu'il soit utile de le préciser. La chose va de soi. (Juris classeur. Propriété littéraire et artistique. Paris. Librairies techniques - 1954 - fascicule 23 n° 125.)

SECTION II. INDICATIONS COMPLEMENTAIRES

L'originalité est donc, partout, dans la communauté européenne, mais aussi ailleurs, même dans les pays où la reconnaissance du droit d'auteur est soumise à certaines formalités, la condition nécessaire de la naissance du droit d'auteur; mais elle est en outre, dans tous les états où ces formalités ne sont pas requises, la condition suffisante. Dès que l'auteur a créé une oeuvre originale, et du seul fait de sa création, il est investi des diverses prérogatives qu'on regroupe traditionnellement sous le terme général de droit d'auteur; Droit moral, droit de reproduction, etc...

Dans le concret, l'attribution du droit d'auteur à un créateur va résulter d'une double constatation

- a) on se trouve en présence d'une oeuvre suffisamment réalisée, construite, pour exprimer la pensée créatrice. Or cette première appréciation peut varier suivant les états où le problème se pose et surtout suivant les branches d'art considérées et les époques. Suivant les branches d'art, car il y en a de plus ou moins matériels; et moins elle le sont, moins le jugement est aisé. A partir de quel degré de précision un thème mélodique, la conception d'une intrigue peuvent elles être considérées comme une oeuvre musicale ou littéraire? Le jugement est à première vue plus aisé dans les arts plastiques puisqu'ils se réalisent par la création d'objets, d'une forme concrète, matérielle, qu'on peut voir et toucher. Mais l'évolution de l'art vient compliquer le jugement, même dans ce domaine, à partir du moment où elle conduit à considérer comme une "oeuvre" ce qui, cent ans plus tôt aurait été considéré comme un simple brouillon, un canevas de départ, sans valeur artistique réelle. Plus on s'éloigne des concepts académiques et des techniques traditionnelles plus il devient malaisé de déterminer quand une oeuvre a atteint un degré de réalisation assez poussé pour

pour savoir si elle existe réellement. A partir de quel moment un galet, une branche cassée cessent-ils d'être simplement un caillou ou un morceau de bois mort pour devenir des objets d'art brut; susceptibles de justifier un droit d'auteur pour celui qui aura su les mettre en valeur en les polissant, les coloriant, les encadrant? A la limite et on est bien près de l'atteindre c'est au créateur lui-même qu'il faut s'en rapporter pour savoir si l'usage qu'il a fait d'un matériau quelconque a suffi à lui donner, à ses propres yeux, une originalité suffisante pour en faire l'expression de sa pensée créatrice.

- b) En sens inverse - il faut aussi que l'objet soumis à examen diffère suffisamment d'autres objets, à peu près similaires, pour justifiés qu'on y voit encore un "original".

Il faut là encore, être très circonspect dans les tentatives de synthèse. Dans les arts proprement dits, les arts nobles, par rapport aux arts appliqués, les vieilles notions de répliques et de copies, couramment admises à l'époque classique ont aujourd'hui à peu près disparu si bien qu'en fait, tout ce que produit l'artiste, une fois qu'il est admis comme tel, est original.

S'agit-il de la réplique; c'est à dire de la reprise par un artiste d'une oeuvre déjà réalisée par lui-même qu'il n'en est plus question. Beaucoup d'artistes modernes et des plus grands produisent beaucoup si bien que les amateurs et les auteurs de catalogues s'évertuent, pour y voir clair, à classer leurs oeuvres en séries relativement homogènes établies à partir de critères variées, périodes bleu ou rose, thème des bouquets, de la fenêtre ouverte, de l'oiseau ou du violon, etc... mais il reste entendu que quelques soient les ressemblances entre plusieurs oeuvres de la même série, elles restent différentes et sont toutes "originales"; et en fait d'ailleurs elles diffèrent réellement les unes des autres par quelques détails, quelques variantes.

S'agit-il des copies, c'est à dire de la reprise aussi exacte que possible de l'oeuvre d'un autre artiste qu'ont, elles aussi disparu. Il arrive que des artistes fassent par admiration, ou par exercice, des pastiches dus à "la manière de" d'une oeuvre précédente, mais ce ne sont plus jamais de véritables copies, mais simplement des oeuvres inspirées. Il ne reste de véritables copies que celles réalisées en tant que telles par des copistes professionnels, dont les meilleurs témoignent d'ailleurs d'une réelle virtuosité; mais qui ne peuvent évidemment pas prétendre être des "créations". Restent enfin les copies ou les répliques malhonnêtes; c'est à dire pour parler clair les faux. Là aussi les meilleurs exigent une virtuosité certaine, mais par hypothèse même, les faussaires ne sont pas soucieux de se faire connaître et de revendiquer des droits d'auteur.

Finalement ce n'est guère que dans le domaine des arts appliqués que la comparaison avec des objets déjà réalisés par d'autres à une importance réelle. L'immense majorité des décisions de jurisprudence porte sur des lampes, des briquets, des livres d'adresses, des almanachs, des cartes de voeux etc... pour lesquels il s'agit de savoir s'ils présentent ou non assez de différences avec des modèles précédents pour justifier que leur auteur puisse être considéré ou non comme un créateur et protégé en tant que tel. Il n'y a pas de contestations sur le droit d'auteur au niveau des arts nobles **mais**, il y a des querelles au niveau des arts appliqués.

x

x

x

L'originalité est donc l'élément fondamental, la base même du droit d'auteur. Elle en est même la seule dans la conception européenne de ces droits, ou ils naissent du seul fait de la création, sans aucune autre condition de

fond ou de forme, comme il en existe dans d'autres systèmes juridiques, comme celui des U.S.A. par exemple. Cette importance même explique qu'on s'y soit arrêté quelque temps; mais elle explique ainsi que "l'originalité", dans ce premier sens, ne soulève plus dans l'état actuel des choses de problèmes bien sérieux dans son principe même, et que les innombrables décisions judiciaires rendues chaque jour à travers l'Europe portent essentiellement sur des zones frontières et des cas limites.

En s'efforçant de voir plus loin, on se pose la question de savoir si le concept d'originalité ne devient pas trop large et trop flou dans le monde moderne pour servir de base unique à une protection des auteurs que l'évolution contemporaine tend constamment à renforcer et à prolonger. Faut-il le compléter par d'autres critères ou le doubler d'obligations procédurales, faut-il plutôt aménager plusieurs étages de protection plus ou moins stricte et étendus dans le temps suivant que l'oeuvre appartient à telle ou telle catégorie, et comment alors les établir et déterminer leurs champs respectifs? Ce sont des problèmes importants dont les éléments essentiels sont clairement exposés dans l'étude d'A. DIETZ "analyse comparative des législations nationales relatives au droit d'auteur" réalisée à la demande de la commission des communautés européennes en 1976. Mais ce ne sont pas des questions qui revêtent un caractère propre dans les états de la communauté européenne. Par ailleurs le régime des droits d'auteur est depuis longtemps clairement établi, fermement structuré et fait l'objet d'études et de révisions permanentes par des organismes internationaux spécialisés au sein desquels les états européens sont tous représentés. Il n'y a donc pas, semble-t-il, à préconiser en ce qui les concerne en général d'initiatives européennes véritablement spécifiques. Il en va autrement d'un droit particulier, le droit de suite, né en Europe et qui tend aujourd'hui à s'y développer.

CHAPITRE 2 : L'Originalité et le droit de suite

Né en France en 1920, presque immédiatement repris en Belgique, le droit de suite a connu une croissance difficile. Au sein de l'Europe communautaire qui reste encore sa terre d'élection, il est admis par les lois de cinq états sur dix; mais réellement pratiqué dans trois; à l'extérieur, s'il est reconnu par presque 30 états il n'a d'existence efficace que dans quelques uns seulement.⁽¹⁾ La convention de Berne l'a admis dans sa révision de Bruxelles en 1948, mais en laissant les législateurs nationaux libre de l'adopter. C'est donc un droit encore neuf et contesté qu'a jusqu'ici trouvé ses principaux défenseurs dans l'Europe communautaire d'ou l'intérêt qu'elle porte depuis plusieurs années à son développement.

La création du droit de suite a été le fruit d'une campagne menée dans les milieux artistiques français à la fin du XIX^e siècle. La mutation du goût qui commence alors à se manifester, avec l'émergence d'un impressionisme longtemps rejeté, et la valorisation d'oeuvres jusque là négligées, attirent l'attention sur l'injustice qui peut naître pour certains auteurs et leurs héritiers, d'une consécration tardive. Ce qu'ils ont vendu pour presque rien est maintenant recherché à grand prix, sans nul profit pour eux (les profits tirés du droit de reproduction étant dans le domaine de la peinture sans rapport avec la côte des oeuvres, surtout à cette époque). Un dessin de FORAIN illustre cette situation; il représente deux enfants miséreux qui, à la porte d'une salle des ventes, apprennent le prix miraculeux atteint par un tableau: 100.000 F, d'avant 1914 bien sur, et disent, avec un orgueil mélancolique "tiens, un tableau de papa". Le point de départ du raisonnement est donc d'ordre moral et éthique: éviter que la hausse de certaines oeuvres profite exclusivement à leur possesseurs, et en faire au contraire bénéficiaire, au moins pour partie; l'artiste et ses héritiers.

(1) Le droit de suite existe théoriquement dans cinq états de la communauté : Belgique, France, Italie, Luxembourg, R.F.A. Il n'a été appliqué que très provisoirement en Italie et n'est jamais entré en vigueur au Luxembourg.

Une analyse plus technique de ce que sont les droits d'auteur consacrés par la pratique générale, vient étayer cette première argumentation, au moins pour certains artistes. L'écrivain, le musicien, qui n'obtiennent qu'une gloire tardive peuvent au moins en bénéficier, ou leurs héritiers le peuvent après eux. Il disposent en effet de droits de reproduction ou de représentation qui leur permettent de demander des redevances de plus en plus importantes à mesure que leur nom et leur oeuvre ont plus de succès. Par contre, les artistes plasticiens ne peuvent guère en tirer profit; qu'une de leurs toiles atteigne un jour des millions ne valorise pas sérieusement les reproductions qui en sont faites, photos, cartes postales, etc... et donc le profit qu'on peut en tirer.

Enfin il est certain que la spéculation sur les oeuvres d'art, et les profits réels ou supposés, qu'on prête aux spéculateurs heureux sont pour beaucoup choquants et contribuent à justifier le droit de suite comme un prélèvement justifié sur ces profits.

En sens inverse; le droit de suite a naturellement des adversaires; les possesseurs d'oeuvres d'art qui disent avec quelque raison que les artistes vivent pour l'essentiel des achats des amateurs; qu'en réalisant ces achats, ces amateurs ne sont pas surs de gagner à coup sur, et que nul n'a jamais songé à les indemniser de leurs déconvenues, en cas de décôte d'une oeuvre. Il faut y joindre tous ceux qui concourent au commerce de l'art; marchands, commissaires priseurs, et intermédiaires divers qui voient d'abord dans le droit de suite, quelque justification qu'on lui donne, un nouveau prélèvement obligatoire sur leur activités qui ne peut que tendre à les limiter, et qu'ils acceptent d'autant plus difficilement que n'étant pas généralisé il fausse la concurrence entre les pays qui le connaissent et les autres.

x

x x

La combinaison de ces différents facteurs, auxquels s'en joignent d'autres, de caractère plus technique, telle que la facilité plus ou moins grande d'établissement et de perception du droit suivant son régime concourent à faire du droit de suite, là où il a été admis, un droit hybride à mi-chemin entre les droits patrimoniaux et le droit moral. Des premiers il tient sa finalité financière; il s'agit d'augmenter les profits des artistes; et sa limitation dans le temps. Du second, il tient son caractère d'incessibilité lié à son origine même: On a voulu faire participer ces artistes à une valorisation future de leurs oeuvres, imprévisible ou en tout cas impossible à apprécier au moment où ils les ont vendues. La cession du droit de suite, s'ils pouvaient la faire en même temps que celle de l'oeuvre, serait tout aussi aléatoire; car il est bien évident que l'artiste encore peu connu et qui accepte de vendre une oeuvre pour une bouchée de pain, se satisferait sans doute d'une miette supplémentaire, s'il pouvait en même temps disposer du droit de suite sur cette oeuvre. Enfin les modalités pratiques adoptées par les divers législateurs traduisent, dans leur diversité, cette difficulté à donner au droit de suite un régime uniforme qui résulterait d'une conception vraiment claire et logique.

x

x x

Droit encore neuf parmi les droits d'auteur, à mi-chemin entre le droit moral (par son incessibilité) et les droits patrimoniaux (par sa limitation dans le temps) le droit de suite prête donc à des appréciations et à des applications variées. Il a pour notre étude l'intérêt de faire, partout où il existe, appel à la notion " d'oeuvres originales" et donc d'originalité, mais comme on le verra dans un sens nouveau et différent de celui rencontré jusqu'ici. On s'efforcera de le dégager dans une première section; avant d'envisager dans une seconde, ses principales modalités d'application et de prendre enfin parti sur les

possibilités de son extension dans l'Europe communautaire.

Section 1 : L'originalité en tant que condition
d'existence du droit de suite

La notion d'oeuvre originale envisagée du point de vue des droits d'auteur en général à une très vaste étendue. Une première constatation fait déjà apparaître que la notion d'originalité va avoir, en matière de droit de suite un sens différent. En effet des oeuvres qui sont évidemment protégés au sens des lois sur les droits des auteur ne vont pas bénéficier du droit de suite.

On a déjà noté que le droit de suite s'éteignait en même temps que les droits patrimoniaux et qu'il différait à cet égard du droit moral, dans lequel beaucoup voient l'élément fondamental du droit d'auteur; mais l'argument n'est évidemment pas décisif puisqu'il s'applique également aux droits patrimoniaux qui, malgré leur caractère temporaire entrent évidemment dans la définition classique et admise par tous du Droit d'auteur.

Il y a par contre des oeuvres incontestablement protégées par le Droit d'auteurs mais dont l'aliénation ne donne pas lieu à droit de suite. Ce sont les oeuvres fondamentalement immatérielles, même si elles sont fixées sur un support matériel; ce sont les oeuvres littéraires, musicales ou théâtrales. Là encore, les dispositions du droit positif sont très claires; les lois allemande et italienne visent les arts figuratifs; les lois françaises (du 11 mars 1957) et luxembourgeoise les oeuvres graphiques et plastiques. Seule la loi belge pourrait en pure exigèse et si elle était isolée prêté à incertitude. Elle fait mention en effet des oeuvres d'arten général mais y ajoute des exemples parfaitement explicites "oeuvres.... telles que peintures, sculptures, dessins gravures"; mais ces termes repris de la loi française de 1920 n'ont jamais donné lieu à contestation. Là encore cette exclusion des arts et des oeuvres

"immatérielles" s'explique aisément. Ces oeuvres donnent naissance à des droits de reproduction ou de représentation qui croissent à mesure que grandit la réputation de l'artiste. Or la justification technique du droit de suite est de compenser le faible rendement de ces droits patrimoniaux dans certaines branches d'art. Il est donc normal qu'il soit limité à ces arts c'est à dire aux arts créateur d'objets à l'exception des arts appliqués, qui s'exploitent eux aussi par l'édition en grand nombre, et de l'architecture qui consiste partout une catégorie particulière par ses caractéristiques propres (1).

(1) - L'exclusion des arts immatériels pose cependant la question de l'application du droit de suite aux aliénations du support matériel, c'est à dire du manuscrit sur lesquelles les oeuvres sont habituellement fixées. On peut en discuter et on en discute en doctrine. Pour nous, nous sommes d'avis que le droit de suite n'est pas applicable aux manuscrits pour une double raison. Tout d'abord le manuscrit n'est pas véritablement une oeuvre par lui-même; il n'est qu'un support, la preuve en est qu'il peut ne pas exister et être remplacé par un support magnétique, ou simplement être dactylographié, ce qui rend vraiment abusif son assimilation à une oeuvre "graphique". Par ailleurs, et malgré les prix élevés atteints pour certains manuscrits contemporains, il n'en reste pas moins que les modes normaux d'exploitation des oeuvres immatérielles sont la reproduction ou la représentation. Un roman, une pièce, une chanson à succès donne lieu à des milliers, ou des centaines de milliers de représentations, de concerts, de livres, de disques, etc... Un droit de suite sur quelques ventes du manuscrit n'est à côté de ses droits patrimoniaux normaux qu'un complément très secondaire qu'il n'y a à notre sens pas lieu en cas de doute d'accorder. On notera pour terminer que l'art. 14ter de la convention de Berne, modifiée à Bruxelles, prévoit cependant l'extension du droit de suite aux "manuscrits originaux des écrivains et compositeurs" mais d'une manière très générale si bien qu'après avoir admis le principe du droit de suite elle en subordonne l'octroi effectif à la législation de chaque pays. Or, à notre connaissance, aucun pays de la communauté n'applique le droit de suite aux manuscrits.

Le droit de suite ne va donc s'appliquer que dans les arts créateurs d'objets, de biens concrets. Ceux-ci sont, à première vue, définis par le même critère d'originalité qui est à la base de la protection générale - (1) mais la notion d'originalité va prendre, cette fois un sens différent et plus restrictif qui va ressortir d'une analyse plus fouillée.

Le droit d'auteur, bien qu'il soit déclenché, par la création d'une oeuvre, repose en réalité sur un concept immatériel et s'applique à l'auteur et non à cette oeuvre elle-même. Il s'agit de déterminer si cet homme a créé quelque chose de nouveau, d'original par rapport à ce qui existait jusque là. L'oeuvre elle-même, "l'objet" dans laquelle la pensée créatrice a été exprimée (on sait que les simples pensées créatives ne sont pas protégées tant qu'elles n'ont pas été concrétisées sous une forme variable suivant les différents arts et qui, en matière d'arts plastiques, est un objet) est le témoin, la preuve, l'élément de démonstration de l'existence de cette pensée originale. Mais, une fois cette existence reconnue, l'objet en tant que bien matériel n'a plus d'importance spéciale au regard du droit d'auteur. Il peut disparaître dans un accident quelconque, le droit d'auteur n'en subsiste pas moins; de même l'auteur peut éditer, le reproduire autant qu'il le veut, sans que son droit en soit altéré ou diminué. Il doit y avoir dans le monde des centaines de milliers de reproductions de GUERNICA; mais on ne peut toujours pas en faire, du moins licitement, une de plus sans l'autorisation des ayant droit de PICASSO, et il en irait de même si GUERNICA avait été détruite dans l'attentat dont elle a été l'objet il y quinze ans. Ce que consacre et protège le système général du droit d'auteur, c'est un droit abstrait de l'auteur sur l'oeuvre qu'il a créée, et non pas sur tel ou tel exemplaire de cette oeuvre.

(1) - art 1 de la loi allemande, art. 1 de la loi belge, de la loi française de 1920 art 42 de la loi française de 1957, art 1 de la loi italienne, art.22 de la loi luxembourgeoise.

Ce qui sert de base au droit de suite, c'est au contraire la cession d'un exemplaire déterminé de l'oeuvre; de celui la même qui va faire l'objet de la cession. L'oeuvre est donc cette fois considérée en tant qu'objet, sous sa forme concrète - et l'originalité va de ce fait prendre ici un sens différent et plus limité qui va de plus différer suivant les branches d'art considérées.

Dans les arts créateurs d'"unica", la peinture par exemple pour se limiter au cas le plus connu, le droit de suite ne sera perçu qu'en cas de cession de cet exemplaire unique dans lequel s'est concrétisé la pensée de l'artiste. S'il s'agit au contraire d'une reproduction (dont le prix sera d'ailleurs sans rapport avec celui de l'original) il n'y aura pas de droit de suite. Dans les arts d'"unica"; il n'y a, par définition même qu'un seul exemplaire; et c'est sur la cession de celui-là seul que sera perçu le droit de suite.

Il en va autrement des arts d'édition; c'est à dire de ceux dans lesquels la forme définitive et complète de l'oeuvre se réalise en plusieurs exemplaires. Ainsi une gravure est conçue pour être multipliée, comme une sculpture de bronze ou une tapisserie. Dans ces arts d'édition, ce qui va être mis sur le marché, ce sont, non pas la maquette, le modèle; la plaque de cuivre gravée, la glaise du sculpteur, le carton du peintre (1) mais des exemplaires réalisés à partir d'eux. Dès lors le problème du droit de suite se pose de la manière suivante:

(1) - Ils sont le plus souvent conservés par l'artiste, quelquefois détruits au cours des opérations de tirage; en tous les cas, et même s'ils sont mis en vente, ils ne constituent pas véritablement l'oeuvre achevée; ils n'en sont que l'avant dernière forme qui ne prendra sa signification complète qu'après les opérations de tirage, de fonte, ou de tissage.

Peut-on considérer, non pas comme une oeuvre originale, au sens abstrait du terme, mais comme un objet original, en prenant le terme objet dans son sens le plus concret, un bien, une chose qui a été produit à plusieurs exemplaires.

La pure logique conduit à une réponse négative; est original ce qui n'a jamais été fait jusque là, et un objet qui est la réplique d'un autre n'est plus original, l'originalité implique l'unicité. Mais les activités artistiques et le commerce de l'art qui les fait vivre en grande partie ne s'embarrassent pas tant de logique. La preuve en est que les lois et la pratique n'ont jamais exclu du champ du droit de suite, là où il existe, certaines productions d'un art fondamentalement d'édition comme la gravure.

Cette consécration du droit de suite pour les arts d'édition va dès lors entraîner deux nouvelles questions. La première est de savoir jusqu'à quelle limite l'art supporte l'édition. Un objet produit à 100, 1000, 10.000 exemplaires est-il encore un objet d'art? Pour parler plus concrètement la question est celle de la distinction entre les arts "stricte sensu" et les arts figuratifs. La deuxième question est de déterminer, dans les branches d'art reconnues comme telles, bien que ce soit des arts d'édition, si toute la production qu'elles réalisent a droit au qualificatif d'original. Pour être, là aussi plus concret; elle est celle de la définition de l'édition originale.

Sous section 1 - La distinction entre les arts "stricte sensu" et les arts appliqués.

On énonce la question parce qu'elle se pose ou bien explicitement: Ainsi la loi allemande dispose au dernier alinéa de son article 26 qui régit le Droit de suite "les dispositions qui précèdent ne s'appliquent pas... aux oeuvres des arts appliqués"; ou au moins implicitement; car il paraît certain qu'une production industrielle n'est plus une

production artistique. Mais s'il est facile de distinguer aux deux bouts de la chaîne l'artiste isolé; créant de ses mains, des oeuvres toutes différentes les unes des autres, à l'entreprise travaillant à la chaîne pour produire en grande série des objets, même de belle qualité; on s'aperçoit vite que la chaîne est continue d'un bout à l'autre, de l'artiste à l'artisan, de l'artisan au fabricant sans qu'on puisse clairement distinguer à quel point on passe d'une catégorie à l'autre(1).

On voit donc Doctrine et jurisprudence s'épuiser à multiplier les critères, dont chacun a une part de vérité, sans être jamais vraiment décisif.

Ainsi on insistera sur le caractère plus ou moins utilitaire des objets édités. Un tableau n'a d'utilisation qu'artistique; une lampe même réalisée par un grand artiste peut servir à s'éclairer: donc la peinture est de l'art pur et le luminaire de l'art appliqué. Reste qu'on achète un vase ou une assiette de Picasso parce qu'ils sont décorés par lui et qu'ils soient commodes pour y mettre des fleurs ou manger la soupe n'a évidemment aucune importance.

Où bien on s'attachera au lien plus ou moins direct qui peut exister entre le modèle qui; sous des noms divers, existe nécessairement dans les arts d'édition et les oeuvres éditées. Ainsi il y a contact direct et donc similitude absolue entre la planche gravée et la gravure réalisée à partir de cette planche (tout au moins en ce qui concerne le graphisme car pour le reste, outre le fait que l'image est inversée de la planche à la gravure, la différence du support et l'encrage en font deux oeuvres semblables mais non pas identiques). Par contre il n'y a pas ce même contact dans

(1) - V - sur la distinction entre artiste et artisan l'étude de W. Duchemin "la protection des créations des artisans d'art" réalisée en 1976 à la demande de la commission des communautés européennes. p. 29 et 30

la tapisserie, et encore moins dans les productions ou on part d'un dessin ou d'un plan à 2 dimension pour réaliser un objet qui en a trois. Mais la tapisserie semble bien être admise dans le champ du droit de suite, alors que par contre, on est en général d'accord pour en écarter les tirages photographiques qui résultent pourtant d'un rapport très direct entre négatif et positif, au moins dans certains types de tirage.

Dans d'autres cas c'est au caractère plus ou moins industriel de l'édition qu'on s'arrêtera. Ainsi une gravure tirée à la main, même en grand nombre reste une gravure, tandis qu'un tirage photo-mécanique n'est plus qu'une reproduction. Mais là encore on rencontre des catégories intermédiaires entre les extrêmes; ainsi la réalisation d'une fonte importante est-elle à certains égards et notamment par l'ampleur des moyens, (four, creuset, cuve de fonderie, engins de levage et de manutention etc...) et la variété des collaborateurs qu'elle exige (mouleur, fondeur, ciseleur, patineur) proche d'une activité industrielle.

Ou encore on fera état de l'importance du tirage. Plus celui-ci sera réduit et plus on sera porté à incliner en faveur du caractère artistique. C'est, si on s'en tient au seul facteur quantitatif très contestable, et sans doute une survivance de cette vieille notion qu'une production en série est moins fidèle au modèle que celle étroitement limitée; ce qui est faux, car la production en série exige des normes infiniment plus rigoureuses que l'autre. Il est plutôt vrai que derrière la série - on voit apparaître l'appareillage industriel qui la rend possible si bien qu'on revient au critère précédent.

Enfin et surtout on attache une importance fondamentale à la participation de l'artiste. Selon qu'il réalise lui même le tirage, ou qu'il en surveille la réalisation, ou encore qu'il en contrôle le résultat, on sera plus ou moins enclin à voir dans les exemplaires produits de véritables

oeuvres plutôt que des "objets fabriqués" mais il faut bien avouer que le contrôle de ce contrôle est lui même difficile. Il n'y a à vrai dire qu'un cas où on est bien sûr qu'il n'a pas été assuré par l'artiste lui-même: c'est celui des tirages posthumes sur lesquels on reviendra plus loin.

Toute cette recherche de critères est digne d'intérêt, mais elle marque bien cette difficulté qu'on éprouve dans le monde moderne à admettre comme véritable création, ce qui est le résultat d'une édition. Si bien qu'en fait, on tend, le plus souvent pour valoriser les arts d'édition, à minimiser l'élément édition. On fera valoir que dans tel domaine des arts appliqués, on n'hésite pas à recourir aux plus grands artistes (les céramiques de Picasso, les tapisseries de Chagall) ou qu'on y réalise ainsi des pièces uniques ou au moins très limitées en nombre (meubles de Ruhlmann - verreries de Marinot, laques de Dunand, etc...) ou encore que le rôle de l'artisan est très secondaire par rapport à celui de l'artiste, ce qui est quelquefois contestable. Bref, dans tous les cas on s'efforcera de démontrer que telle activité d'édition, est très proche de l'art, parce qu'elle s'éloigne de l'édition.

Pour terminer sur une indication plus positive on ne rencontre en Europe qu'un pays qui ait explicitement écarté le droit de suite pour les arts appliqués la République fédérale d'Allemagne (dernier alinéa de l'art.26 de la loi sur le droit d'auteur) la Belgique en est restée au texte de 1921 inspiré de celui français de 1920 "oeuvres telles que peintures, sculptures, dessins, gravures ..." qui n'exclut pas d'autres catégories mais marque au moins une orientation. En France et bien que la formule de 1920 ait fait place en 1957 à celle plus large "d'oeuvres plastiques et graphiques", les accords conclus officieusement entre les commissaires priseurs et le commerce de l'art visent essentiellement les gravures, estampes et lithographies - et les tapisseries - la sculpture et la reliure d'art ayant fait l'objet cependant d'applications plus ou moins aisément admises. Il y a donc au moins une réticence

à étendre le domaine du droit de suite. Par ailleurs et surtout; les textes ou la pratique limitent très clairement, dans les branches admises, l'application du droit de suite aux seuls exemplaires faisant partie de l'édition originale.

Sous section 2 - la notion d'édition originale.

L'idée de distinguer entre diverses éditions, et plus encore entre les parties d'une édition, une part "originale" est encore plus récente que la distinction entre artistes et artisans d'art, car elle n'acquiert vraiment d'importance qu'à partir du XIX^e siècle.

Notion moderne, elle va trouver un champs d'application dans ce droit moderne qu'est le droit de suite. La loi allemande fait mention de "l'original" d'une oeuvre des arts figuratifs - la loi belge.. des "oeuvres originales", l'italienne des "exemplaires originaux"- La loi française de 1957; littéralement reprise sur ce point par la loi luxembourgeoise, recourt à une formule compliquée, qui semble bien refléter une difficulté à distinguer clairement les deux sens du mot original, selon qu'on considère le droit d'auteur en général, le droit de suite en particulier "les auteurs... nonobstant toute cession de l'oeuvre originale (disposent du droit de suite sur) toute vente de cette oeuvre.....".

L'interprétation de cette notion "d'oeuvres originale" ne soulève aucun problème dans le cas des arts d'"unica", peintures dessins, sculptures en taille directe. Ce sont des arts éminemment personnels du moins à l'époque moderne et depuis qu'ont disparus les ateliers. L'artiste réalise donc ses oeuvres de ses propres mains et tous les exemplaires qu'il réalise ainsi sont des originaux, même s'ils se ressemblent beaucoup. En fait on ne conçoit d'ailleurs plus un artiste moderne faisant deux exemplaires rigoureusement ~~in~~ identiques d'une oeuvre (1).

(1) -On peut citer, à titre exceptionnel, le cas du peintre italien SEVERINI, faisant en 1960 une réplique d'une de ses oeuvres "la danse du pan pan à Morico" (1911) disparue pendant la guerre, pour l'offrir aussitôt au Musée national d'art moderne à Paris. On notera aussi que la loi italienne du 22 avril 1957 art. 148, dispose que "sont considérées comme oeuvres originales même celle qui font l'objet de répliques d'auteur, mais non pas de reproduction exécutées autrement". C'est confirmer que tout ce qui sort des mains mêmes de l'artiste est en règle générale considéré comme original.

Les arts d'édition soulèvent par contre le problème de la définition de l'édition originale. Or elle n'est exquissée que par la seule loi italienne et pour les seules gravures "sont originales celles qui sont tirées de la gravure originale et signées par l'auteur art. 148 de la loi du 22 avril 1941. Ailleurs c'est donc aux tribunaux et à la pratique qu'il revient de la préciser. On peut ramener celle-ci à 4 critères plus ou moins clairement formulées et acquies.

- a) le modèle - la matrice- dont on part doit être elle même une oeuvre originale. (au sens donné au chapitre I). Par exemple une gravure qui serait la copie servile d'une autre préexistante ne peut pas prétendre à l'originalité. Il ne peut y avoir d'édition originale qu'à partir d'une oeuvre originale.
- b) Cette matrice doit être matériellement, physiquement réalisée par l'artiste lui même, l'exigence est logique; l'édition doit porter la marque de l'artiste. Reste cependant à déterminer dans certains cas on se situe exactement l'original. Ainsi en matière de sculpture l'artiste doit évidemment créer la maquette - qui peut d'ailleurs revêtir des formes variées. Mais dans le cas d'une glaise, on réalisera par moulage une première reproduction en plâtre (ou un matériau moderne du même type) qui servira de base à la fonte mais ce moulage peut être réalisé par un artisan spécialiste.
- c) L'ensemble de l'opération d'édition doit être réalisée par l'artiste ou sous son contrôle personnel. Malgré l'évidence apparente de cette exigence, on entre déjà ici dans un domaine plus incertain. D'une part, l'intervention de l'artiste peut être plus ou moins efficace et permanente. En matière de gravure, les artistes les plus exigeants assurent eux même le tirage, de même un photographe attentif pourra développer lui même le négatif pour en tirer des effets, et opérer ensuite le tirage en positif. Des sculpteurs peuvent réaliser eux mêmes des pièces de petite ou moyenne dimension, le recours à une fonderie est cependant très fréquent et presque indispensable pour des pièces

de grandes dimensions, de même le peintre réalisateur d'un carton doit passer par un atelier de tissage pour réaliser la tapisserie. L'édition d'une médaille exige le concours d'un atelier spécialisé doté d'un matériel important. Par ailleurs l'opération de tirage s'étend sur un laps de temps plus ou moins long, quelques heures ou quelques jours pour la gravure, quelques mois pour chaque exemplaire pour une tapisserie ou un bronze de grandes dimensions, et donc plusieurs années pour une édition même limitée. Le contrôle de l'artiste est naturellement moins strict et moins permanent à mesure que l'opération se prolonge. En fait la réalité du contrôle et sa conclusion positive s'exprimeront par l'opposition de la signature de l'artiste qui paraît donc, en première analyse être une condition indispensable. La pratique amène cependant à être moins péremptoire. D'abord parce que la signature peut être apposée non pas sur chaque exemplaire tirée mais sur la matrice elle-même si bien qu'elle est reproduite sur tous les exemplaires sans que cela signifie le contrôle par l'artiste de chacun d'entre eux. Ce peut être le cas en matière de sculpture, de gravure, ou de médaille. Dans d'autres cas elle ne peut être apposée qu'au cours du travail de réalisation de chaque exemplaire, p.ex. d'une tapisserie (1). D'autre part parce que la signature peut parfois ne pas être exigée. Ainsi la pratique française admet un droit de suite, mais réduit à 50% pour les estampes originales de premier tirage mais non signées.

(1) - Les artistes attentifs ou les commerçants scrupuleux peuvent dans certains cas recourir à une double signature. Ainsi certaines gravures sont signées sur la plaque matrice, cette première signature se retrouve donc sur tous les exemplaires tirés, quelque soit leur nombre mais de plus l'artiste appose sa signature manuscrite sur un certain nombre d'exemplaires. De même la chambre nationale des commissaires priseurs française prévoit une double signature pour les tapisseries, une "tissée dans le corps de l'ouvrage" et donc réalisée par le lissier, et une autre, "autographe sur le bolduc". (ruban de tissu sur lequel sont cousus les bords de la tapisserie).

A notre sens, le vrai problème posé par le contrôle de l'artiste est celui de l'édition posthume, dont il est bien évident qu'il ne l'a pas vue, du moins à son achèvement. Là aussi il y a sur ce point contradiction entre la logique pure et la pratique. La première conduit à refuser le droit de suite aux éditions posthumes. La pratique est plus incertaine. On citera par exemple un arrêté ministériel français du _____ qui prévoit expressément la possibilité pour le Musée Rodin de réaliser des éditions originales, à partir des plâtres originaux cédés à l'Etat par Rodin lui-même (avec d'ailleurs mission d'en assurer la plus large diffusion possible). De même la plus grande partie de l'oeuvre sculptée de LAURENS, dont l'importance est indiscutée, a été éditée bien après sa mort sans que sa qualité ait été mise en cause. Ces deux cas font d'ailleurs apparaître un argument en faveur de l'édition originale posthume, l'édition originale est de loin la plus "rentable"; les éditions suivantes n'ayant qu'une valeur bien moindre. Interdire l'édition originale posthume revient donc à priver les héritiers et du droit de suite, mais aussi de la part la plus importante de leur droit de reproduction. Or toutes les législations transmettent celui-ci aux héritiers sans aucune réserve. Il serait étrange que l'introduction du droit de suite destiné à améliorer la situation des artistes et bien plus encore de leur héritiers aboutisse finalement à la rendre moins favorable! La même considération aboutit d'ailleurs à réfuter l'argument que seul l'artiste lui-même peut contrôler la qualité des tirages et son oeuvre; car s'il était exact, il faudrait retirer aux héritiers et le bénéfice du droit de reproduction et celui du droit moral lui-même, puisque l'un et l'autre reposent sur cette conception que les héritiers désignés ou admis par la loi sont à part entière les représentants et les défenseurs de la pensée de l'artiste.

d) Le dernier critère de l'édition originale est enfin la limitation du tirage. Celle-ci est plus souvent justifiée par des considérations techniques : Un tirage trop important serait nécessairement moins bon qu'un autre plus réduit. L'argument est partiellement vrai; on ne peut pas dire qu'une édition de gravures ne peut excéder 100 ou 150 exemplaires (chiffre habituel des éditions originales) ni 10 ou 12 pour les sculptures ou les tapisseries, etc... En fait les techniques et les matériaux modernes permettent d'aller sensiblement plus loin, et de toutes façons il est artificiel de considérer que le 151^{er} exemplaire tiré d'une planche est moins bon que le 150^{ème} (1). Par contre, il est plus vrai qu'un travail trop long amène les meilleurs ouvriers à un certain relâchement(2).

Par ailleurs il est bien certain que psychologiquement la rareté est un élément de valorisation de tous les biens, puisqu'elle est un des éléments de mise en jeu de la loi fondamentale de l'offre et de la demande. Il n'est donc pas surprenant, ni choquant qu'on y recourt en créant une rareté, certes en partie artificielle puisqu'elle est volontairement créée mais réelle.

Enfin le critère de la rareté a le très grand avantage sur tous les autres d'être parfaitement clair et contrôlable.

(1) -On notera d'ailleurs que ce numéro 150 qui clot, dans notre exemple, l'édition originale est le plus souvent le 1^{er} tiré. Au sortir de la presse, on place en "pile" les exemplaires réalisés; puis le tirage achevé, on numérote les feuilles les unes après les autres, en les reprenant à partir du haut de la pile et en apposant donc le numéro 1 sur la dernière tirée

(2) -Un grand éditeur français de "fac-similé" pour lesquels aucun problème de numérotation ne se pose, puisqu'il s'agit de simples reproductions mais de haute qualité, nous assurait qu'il ne pouvait prétendre à la fidélité parfaite que pour quelques centaines d'exemplaires seulement, la rigueur du contrôle effectué pièce par pièce, s'émoissant peu à peu.

En tous les cas, ce critère de rareté est, au moins en France, un des éléments courants de la définition de l'édition originale - pour les gravures, les sculptures, les tapisseries puisqu'il en est fait mention aussi bien dans les instructions données à ses membres par la chambre nationale des commissaires priseurs que dans les texte officiels.(1)

x

x x

Au total on ne peut se garder d'un certain sentiment de gêne devant le nombre et le flou des critères utilisés pour déterminer ce qui est l'édition originale. La raison en est sans doute que la notion même d'"édition originale" n'est pas plus logique que celle de la quadrature du cercle. L'originalité implique l'unicité; est original ce qui n'a jamais été fait, l'édition implique la multiplicité. La notion d'édition originale est d'ailleurs récente; et quand elle est apparue en matière de livres; elle n'était que la constatation d'un fait historique: l'édition originale était la première édition d'un livre qui en avait eu plusieurs. Par la suite, elle est devenue un moyen de valorisation et on s'est efforcé de définir dès le départ et même s'il ne devait plus jamais y en avoir d'autre ce qu'était une "édition originale". Que ces précisions soient en grande partie construites artificiellement n'empêche que la notion soit maintenant une donnée acquise du marché de l'art pour toute une série d'activités artistiques, et il paraîtrait très illusoire de ne pas en tenir compte (2).

(1) - Arrêté du concernant les éditions du Musée Rodin. Art. 71 de l'annexe du code général des Impôts - décret du 81-255 du 3 mars 1981.

(2) - Tous les historiens savent qu'on s'est autant battu pour défendre des frontières artificielles que naturelles; de même si l'immense majorité des acheteurs attachent de l'importance à un certain critère, il devient de ce fait important, qu'il soit artificiel ou non.

x
x x

Pour conclure par une opinion personnelle; nous pensons que, puisque le droit de suite remplace le droit de reproduction là où celui-ci est innéficace, il ne devrait pas y avoir de droit de suite dans les arts d'édition. Si on décide cependant de l'y introduire, il est fondamental de définir très clairement ce qu'on entend par édition originale dans chacune des branches d'art considérées. A défaut d'être logique, il faut au moins être très clair en adoptant des critères précis et prêtant aisément à constatation.

SECTION II: Les modalités du droit de suite

§1 - Les ventes concernées : en pure théorie, on peut concevoir que le droit de suite soit perçu à l'occasion de tout transfert de l'oeuvre pendant la durée d'existence du droit: chaque fois au moins que ce transfert permet de constater une majoration de valeur par rapport au prix de vente initial, c'est à dire celui consenti par l'artiste. En fait on n'a jusqu'ici appliqué le droit de suite qu'aux ventes, et plus exactement à certaines d'entre elles.

Les premiers à être visées sont celles aux enchères publiques qui par leur nature même permettent un contrôle qui ne soit pas inquisitoire. La seule difficulté peut être éventuellement de distinguer clairement les ventes aux enchères publiques, organisées sous le contrôle d'un personnage accrédité; de quelques formules voisines; ventes sur offres à partir d'un catalogue (qui existent surtout dans le domaine de la philatélie); ventes au cours d'expositions publiques dans des locaux affectés à cette fin, mais sans enchères publiques, etc.... La distinction peut dans quelques cas limite prêter à contestation qu'une réglementation suffisamment claire et précise suffit à éviter.

La deuxième catégorie est celle des ventes chez les

marchands ou dans les galeries. Elles ne sont pas concernées en Belgique; elles le sont en R.F.A. et théoriquement en France: l'exemple français démontrant bien l'efficacité des réticences du commerce de l'art. La loi de 1920 qui a créé le droit de suite n'était en effet applicable qu'aux seules ventes aux enchères. En 1957, lors de l'élaboration de la loi du 11 mars sur la propriété littéraire et artistique le droit de suite y a été incorporé dans son article 42, qui visait désormais à côté des ventes aux enchères, "celles conclues par l'intermédiaire d'un commerçant". Bien que parfaitement explicites ces dispositions nouvelles n'ont jamais été appliquées par suite d'une carence gouvernementale volontaire. L'article 42 dispose en effet, que les conditions précises de son application feront l'objet d'un décret en conseil d'état qui, en fait, n'a jamais été pris, malgré les remarques faites au plus haut niveau de la hiérarchie judiciaire, dans le rapport annuel de la Cour de cassation pour l'année judiciaire 1971/72. En fait cette carence de l'Etat qui résulterait des plaintes du commerce de l'art, a pris depuis quelques années un caractère quasi contractuel les syndicats de marchands concernés ayant accepté de participer au financement de la sécurité sociale des artistes, alors que ceux-ci ne sont pas normalement leurs salariés, contre l'assurance que le droit de suite ne leur serait pas appliqué (1).

(1) - A raisonner en pure logique juridique cette absence de dispositions complémentaires aurait du d'ailleurs entraîner la mise en sommeil de l'article 42 dans son ensemble, c'est à dire également pour le cas des ventes aux enchères publiques. En fait celles-ci étaient déjà soumises au droit de suite depuis qu'un décret du 17 décembre 1920 avait complété la loi du 20 mai 1920 et il eût été vraiment abusif que le refus d'appliquer l'extention dictée par la loi du 11 mars 1957 aboutisse finalement à supprimer le droit de suite la ou il était déjà entré dans les moeurs depuis 1920. Les ventes publiques y sont donc toujours soumises, dans les conditions prévues par le décret de 1920, bien que la loi de 1957 ait expressément abrogé toutes les dispositions antérieures dans la matière.

En R.F.A. la perception effective du droit de suite chez les marchands a rencontré pendant une dizaine d'années des résistances très vives; certaines galeries allant jusqu'à menacer de boycott les artistes qui revendiquaient l'application de la loi (note: V.W. NORDEMAN. Dix ans de droit de suite en Allemagne Fédérale. R.I.D.A. janvier 1977 p. 77). A la suite de décisions de justice suivant elles-mêmes une révision de la législation et d'accords conclus entre la société de droits d'auteurs BILD-KUNST et les principaux syndicats de marchands, la situation s'est très sensiblement améliorée(1).

Restent enfin les ventes entre particuliers. Encore une fois, il n'y a pas d'argument de logique pure pour les écarter. Par contre, la mise en jeu du droit de suite amènerait inévitablement à des procédures inquisitoriales pour détecter ces ventes, souvent confidentielles, et plus encore pour déceler le prix réellement convenu. A notre sens, il serait sage avant d'élargir le champ d'application du droit de suite dans les pays qui le connaissent déjà, d'élargir d'abord son champs d'application territorial c'est à dire de l'étendre aux pays qui le refusent encore; et ce ne serait pas un bon moyen de les convaincre que de leur proposer d'accepter un système trop inquisitorial.

En conclusion sur ce premier point on pense donc que le droit de suite doit être limité, au moins pour l'instant et jusqu'à ce qu'il soit profondément entré dans les esprits, aux cas des ventes aux enchères publiques, et de celles conclues

(1) - la question s'est posé en R.F.A., de savoir si le droit de suite s'appliquait dans le cas ou le marchand agissait comme simple intermédiaire entre le détenteur de l'oeuvre et l'acquéreur éventuel. L'opinion positive semble prévaloir. On exceptera bien entendu le cas ou le marchand est intermédiaire entre l'acheteur et l'artiste lui même; celui ci ne pouvant naturellement pas revendiquer le droit de suite à son propre profit alors qu'il est lui-même vendeur.

par des commerçants (même s'ils ne sont qu'intermédiaires); de plus il nous paraîtrait sage d'exclure du champ d'application du droit, les ventes intervenant dans les quelques années, 5 ou 10, suivant la première cession de son oeuvre par l'artiste. Une telle exonération paraît de nature à faciliter les opérations de reventes successives, qui sont un moyen couramment utilisé pour "lancer" un jeune artiste encore peu connu (1).

§2 - Les modalités de perception et d'attribution. Fort importantes en fait elles ne paraissent pas soulever de problème de doctrine, au moins si on veut les envisager avec réalisme. Elles portent sur divers points.

- a) L'assiette du droit - Pour porter clair, la question est de savoir si on assieoit le droit sur le prix de vente ou sur la plus value réalisée par le vendeur. depuis qu'il a lui même acquis l'oeuvre. Le système de la plus value a pour lui un argument éthique si on considère que le droit de suite est, en dehors d'autres justifications, fondé sur la volonté de sanctionner les spéculateurs. Il a contre lui d'imposer un contrôle inquisitorial; car il faut vérifier dans quelles conditions et à quel prix le vendeur a acquis l'objet; de même il faut, si on veut être équitable, tenir compte de la dévaluation de la monnaie entre l'achat et la revente, etc... Au total il semble bien que le système de la plus value soit, pour ces raisons de fait, à écarter. Il n'a été retenu en Europe que par le législateur italien, et on peut penser que les complications qu'il entraîne ont été une des raisons fondamentales qui ont amené à l'abandon de fait du droit de suite en Italie.

(1) - - De meme encore, et pour des raisons de commodité bien évidentes, les états qui connaissent le droit de suite ne l'appliquent pas aux ventes de faible importance moins de 100 marks en R.F.A., de 1000 frs b en Belgique de 100 F en France. Une uniformisation sur ce point serait une commodité qui ne paraît pas soulever de difficultés.

b) Les taux pratiqués en Europe sont de 5% en R.F.A. depuis la loi du 10 novembre 1972 (il était auparavant de 1%) de 2 à 6% en Belgique suivant le prix atteint; le maximum de 6% étant applicable au dessus de 50.000f.b. (1), en France enfin, la loi de 1920 avait instauré le système des tranches successives; la loi de 1957 est revenue au système plus simple du taux unique de 3% (à partir du minimum de 100F.). Là encore, il est évidemment essentiel qu'une uniformisation soit réalisée la justification de l'intervention des communautés est d'un point de vue exigétique, fondée sur la lutte contre les inégalités dans la concurrence et la forme la plus claire des inégalités est celle qui résulte des différences de taux.

c) Les conditions d'obtention du bénéfice du droit. On retrouvera plus loin la question de la détermination en droit du bénéficiaire. Celle-ci étant établie, la question est de savoir si ce bénéficiaire une fois déterminé; doit agir, et auprès de qui, pour obtenir le versement de ce qui lui est dû, ou si on peut concevoir des systèmes plus automatiques et plus simples. Là encore les solutions adoptées jusqu'ici sont différentes. En R.F.A. après une période de contestation on en est venu comme on l'a vu un système contractuel: la société de gérance des droits des artistes "BILD KUNST" et les organisations de marchands d'art ont conclu, le 29 septembre 1980, un accord aux termes duquel, marchands et commissaires priseurs versent à la société 1% de leur chiffre d'affaires, sur les oeuvres modernes. Les sommes ainsi perçues sont reversées pour

(1) - la question est encore perdante devant les tribunaux belges de savoir si le montant doit être calculé par tranches successives; ou s'il doit être déterminé pour l'ensemble de l'opération par le taux applicable à la dernière tranche dans lequel se situe le prix. Sous l'emprise de la loi du 20 mai 1920 qui prévoyait elle aussi une taxation par tranches, on avait eu en France les mêmes hésitations jusqu'à ce qu'une loi du 27 octobre 1922 ait précisé que "le calcul du doit de suite sera établi, non par tranches successives, mais sur le total complet du prix et au taux applicable à la fraction la plus élevée du prix.

50% à la sécurité sociale des artistes; le solde, diminué d'un prélèvement de 10 à 15% au profit d'un fonds d'aide aux artistes, est réparti aux artistes pouvant revendiquer le droit de suite. Enfin les marchands ou commissaires priseurs qui ne veulent pas adhérer à ce système doivent continuer à verser directement le droit dû aux intéressés à l'occasion de chaque vente. Mais le système collectif s'impose peu à peu et constitue aujourd'hui le système normal. En Belgique, c'est l'administration qui reçoit directement des organisateurs de ventes publiques, les seules concernées, la déclaration des ventes effectuées et des prix atteints, en même temps que le montant des droits de suite retenus sur les vendeurs. Cette administration tient les droits ainsi réunis à la disposition des bénéficiaires qui peuvent, en principe s'adresser directement à elle. En fait, les artistes passent normalement pour faire leur demande par des organismes de droits d'auteur: La société des auteurs belges, et accessoirement l'association royale des artistes professionnels; auxquels il donnent procuration de les représenter. La solution française en France est sur ce point encore fort pragmatique. Les commissaires priseurs doivent retenir le droit de suite sur le prix de vente sur la demande des bénéficiaires. Celle-ci doit être formulée dans les 24 heures suivant la vente sous peine de forclusion; les artistes et leurs ayants droit peuvent, cependant se dispenser de cette demande en faisant insérer au journal officiel un avis faisant savoir qu'ils entendent bénéficier du droit de suite. Surgit alors une nouvelle difficulté. Cette déclaration au J.O. était prévue dans le décret de 1920 dont on peut penser qu'il a été abrogé par la loi du 11 mars 1957, si bien que le J.O. refuse depuis cette date de publier ces déclarations. La situation a en fait été réglée de la manière suivante: les artistes qui veulent se libérer de l'obligation de la demande "au coup par coup"

adhérent à une société d'auteurs et celle-ci notifie directement à la chambre nationale des commissaires priseurs la volonté des artistes qu'elle représente de revendiquer le droit de suite.

On peut tirer de ces précédents la conclusion qu'en fait, la perception efficace du droit de suite passe presque nécessairement par l'intermédiaire d'organismes spécialisés et cela sera d'autant plus vrai que son champ géographique d'application sera plus étendu. On pense donc qu'il n'y aurait rien de choquant à ce que cette formule soit imposé, soit au profit d'un organisme officiel comme en Belgique, soit au profit d'organismes privées, en laissant dans ce cas le libre choix à l'artiste, la ou il y en a plusieurs.

x

x x

§3- La dévolution du Droit de suite à la mort de l'artiste:

On ne mentionne ici ce problème que pour mémoire. La doctrine est en effet divisée sur ce point: le droit de suite doit-il être automatiquement dévolu aux héritiers désignés par la loi ? ou peut-il être légué à un étranger à la famille?. La querelle, qui nous paraît d'ailleurs fondée sur une conception sympathique, mais un peu dépassée, du lien familial, n'a pas nous semble t-il d'importance pour la communauté européenne. Ce qui est important pour celle ci, c'est que la charge financière du droit de suite soit, dans tous les pays de la communauté, identique pour la vente d'objets semblables. Que le bénéfice de ce droit aille ensuite à l'un ou à l'autre est sans influence sur la concurrence entre les divers marchés nationaux. On n'y insistera donc pas davantage.

SECTION III - L'extension du droit de suite.

C'est évidemment l'objectif et la justification des développements qui précèdent et qui seraient purement gratuits

si on pensait que toute extension est actuellement inconcevable. On sait bien d'ailleurs qu'un courant d'opinion se dessine en sa faveur. Ce serait pourtant manquer à l'objectivité que de se borner à le constater et de ne pas se poser, avant même d'en examiner les modalités, la question de la justification de cette extension; d'examiner le pourquoi avant le comment?

Pourquoi? Pour les mêmes raisons, sentimentales et techniques qui ont abouti à créer le droit de suite ou la ou il existe: raison sentimentale, la misère de certains artistes ou de leurs familles alors même qu'une gloire tardive a consacré leur oeuvre; raison technique les arts graphiques et plastiques ne confèrent aux créateurs qu'un droit de reproduction assez illusoire ou du moins d'un mince profit. Aussi longtemps qu'on reste dans le domaine théorique, on peut discuter de la valeur de ces arguments; mais il y a maintenant plus de 60 ans que le droit de suite existe en France et en Belgique, quelques années qu'il est sérieusement en vigueur en Allemagne. On peut donc disposer maintenant d'éléments objectifs pour déterminer si les deux arguments valent.

On pense donc qu'une extension du droit de suite devrait être précédée d'une enquête, qu'à notre connaissance n'a pas encore été faite sur les deux points suivants:

- 1°) A qui profite en fait le droit de suite? Et pour être plus clair, a-t-il réellement bénéficié à quelques artistes trop longtemps méconnus et à leurs familles, ou essentiellement à des artistes déjà couronnés par le succès dont il aurait simplement accru les profits matériels, qu'ils tirent d'une gloire déjà acquise. On a entendu affirmer les deux thèses avec bonne foi chez des partisans et des adversaires du droit de suite. Or cette enquête est maintenant facilitée par le recours d'une informatique d'ailleurs très simple puisqu'il s'agit de faire des relevés et des additions, et par le fait qu'en droit ou en fait la

répartition du droit de suite passe dans les trois pays considérés par l'intermédiaire de services officiels ou de sociétés d'auteur peu nombreuses. Si le droit de suite aide réellement la carrière de jeunes artistes, s'il a pu assurer le bien être aux héritiers de quelques maîtres longtemps oubliés; il faut l'étendre; s'il a essentiellement contribué à enrichir les riches, il n'en est pas pour autant scandaleux, la conception libérale du marché de l'art est fondée sur la récompense matérielle du succès, mais son extension n'est pas un problème urgent.

2°) Est-il réel que les droits de reproduction sont à peu près illusoires dans les arts graphiques ou plastiques ou plus exactement dans tous ces arts? Il est bien certain que pendant très longtemps, il n'y a eu aucun rapport entre le prix d'un tableau et le produit des reproductions qu'on pouvait en faire. Mais est ce toujours vrai, et les progrès conjugués de l'édition d'art et de l'audiovisuel n'ont-ils pas modifié cette situation? Par ailleurs certains arts graphiques ou plastiques sont fondamentalement, essentiellement des arts d'édition, c'est à dire de reproduction, est-il légitime de les faire bénéficier du droit de suite? On veut se garder de toute réponse à priori, mais on pense que la réponse sera toujours à priori aussi longtemps qu'on n'aura pas comparé les profits qui, dans ces arts d'édition, gravure, médailles (qui sont fondamentalement des arts d'édition) ; tapisseries, statuaire de bronze (qui le sont moins en ce sens que les tirages y sont beaucoup plus lents et limités) sont tirés respectivement des droits de reproduction d'une part, du droit de suite de l'autre. Il n'est pas exclu que la réponse varie d'une branche d'art à une autre et n'amène donc pas à définir plus clairement les branches d'art qui justifient ou non l'extension du droit de suite, et même la modification de son régime là où il existe.

Comment? La question est maintenant parfaitement étudiée depuis que le système communautaire est entré en application. On connaît la gamme des formules qui permettent d'aboutir à l'unification du droit là où elle est souhaitée: Le règlement (art. 189 al.2; du traité de Rome) immédiatement applicable; la convention (art.220) qui exige pour devenir efficace, la ratification de tous les signataires; enfin la directive (art. 189 al.3) qui n'est pas contraignante mais offre l'avantage d'une grande souplesse et risque donc moins d'éveiller les susceptibilités nationales. C'est pour cette raison la formule qui a déjà été préconisée dans deux documents successifs de la commission des communautés européennes; sur l'action communautaire dans le secteur culturel; la première une communication au conseil du 22 novembre 1977; la deuxième du 8 octobre 1982. - qui préconisent à la fois l'extension du droit de suite; l'uniformisation des lois nationales et enfin une action communautaire qui pour éviter que le marché de l'art européen ne se trouve défavorisé par cette extension du droit de suite par rapport aux pays qui persistent à l'ignorer, consisterait à prélever le montant du droit de suite à l'occasion de l'exportation hors de la communauté des oeuvres et objets dont la cession est soumise à droit de suite à l'intérieur de cette communauté.

Pour compléter ces premières directives fort claires dans leurs principes, on se bornera donc à donner un tableau des points qui peuvent donner lieu à des solutions techniques différentes.

- 1°) sur le principe même et sans entendre le remettre en cause à priori; une étude plus attentive sur les deux points soulevés au paragraphe précédent (Pourquoi?) nous paraît être utile pour passer d'une argumentation encore assez largement sentimentale à une mise en oeuvre technique.
- 2°) Le domaine d'unification le plus clair, est celui du calcul et du taux du droit de suite qui est fondamentalement le point qui intéresse la concurrence intercommunautaire.

- 3°) La détermination du champ d'application exige qu'on prenne parti sur les ventes réalisées chez les commerçants, qui à notre sens devraient être effectivement concernées partout -et sur les ventes entre particuliers, qui à notre sens devraient être exclues, de manière à éviter des investigations inquisitoriales et des contestations. On notera qu'une difficulté de frontière peut apparaître entre ventes entre particuliers et ventes commerciales dans certaines foires à la brocante ou à la ferraille où les organisateurs prétendent jouer le rôle d'intermédiaires et non d'acheteurs-revendeurs.
- 4°) Dans toute la mesure où le droit de suite serait admis pour certains arts d'édition, il serait nécessaire d'y préciser la notion d'"édition originale", les exemplaires qui en font partie étant seuls à donner lieu à droit de suite. Cette définition doit, avant tout être claire, et prêter à contrôle facile des critères adoptés pour la circonscrire.
- 5°) Par contre on ne croit pas qu'il y ait intérêt à compliquer l'étude de l'extention du droit de suite par celle de ce développement éventuel que représente le "droit de monstration" préconisé par certains (droit perçu sur la présentation des oeuvres acquises par des musées ou des galeries publiques et donc, dans la pratique européenne devenues inaliénables en fait ou en droit, si bien qu'elles ne peuvent plus donner lieu à occasion de percevoir le droit de suite), en voie d'apparition hors de la communauté pose des problèmes de présentation dans une galerie publique -conflit entre l'intérêt du public et celui de l'artiste etc...). Il faut commencer par prendre un parti communautaire sur le droit de suite, qui est le principal, avant d'envisager son extention éventuelle et accessoire : le droit de monstration.

ALLEMAGNE (REPUBLIQUE FEDERALE)

LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR ET LES DROITS APPARENTES
DU 9 SEPTEMBRE 1965

/.../

Section IV - Contenu du droit d'auteur

1) Généralités

/.../

2) Droit moral de l'auteur

/.../

3) Droits d'exploitation

/.../

4) Autres droits de l'auteur

Accès aux exemplaires de l'oeuvre

/.../

Droit de suite

Article 26 - Si l'original d'une oeuvre des arts figuratifs est revendue et si un marchand d'oeuvres d'art ou un commissaire priseur participe à l'opération en tant qu'acquéreur, vendeur ou intermédiaire, le vendeur doit verser à l'auteur une participation égale à un pour cent du produit de la vente. Cette obligation disparaît si le produit de la vente est inférieur à la somme de 500 DM.

L'auteur ne peut pas renoncer par avance à ce droit. En tant qu'objet de créance future, ce droit échappe à l'exécution forcée et ne peut faire l'objet d'aucun acte de disposition.

Les dispositions qui précèdent ne s'appliquent ni aux oeuvres d'architecture ni aux oeuvres des arts appliqués.

MODIFIEE PAR LA LOI DU 10 NOVEMBRE 1972

Article 26 - Si l'original d'une oeuvre des arts figuratifs est revendu, et si un marchand d'oeuvres d'art ou un commissaire-priseur participe à l'opération en tant qu'acquéreur, vendeur ou intermédiaire, le vendeur doit verser à l'auteur une participation égale à cinq pour cent du produit de la vente.

Cette obligation disparaît si le produit de la vente est inférieur à 100 DM.

(2) L'auteur ne peut pas renoncer par avance à ce droit. En tant qu'objet de créance future, ce droit échappe à l'exécution forcée et ne peut faire l'objet d'aucun acte de disposition.

(3) L'auteur peut exiger d'un marchand d'oeuvres d'art ou d'un commissaire-priseur des informations concernant les oeuvres originales de l'auteur qui ont

été revendues, avec la participation de ce marchand ou commissaire priseur, au cours de l'année civile qui a précédé la demande d'information.

(4) L'auteur peut, dans la mesure où la poursuite de sa revendication contre le vendeur le nécessite, exiger du marchand d'oeuvres d'art ou du commissaire-priseur des informations concernant le nom et l'adresse du vendeur, ainsi que le montant du prix de vente. Le marchand d'oeuvres d'art ou le commissaire-priseur peut refuser de donner des informations concernant le nom et l'adresse du vendeur, lorsqu'il remet à l'auteur la participation qui lui revient.

(5) Seule une société de gérance est habilitée à faire valoir les droits visés aux alinéas (3) et (4):

(6) S'il existe des doutes fondés concernant l'exactitude ou l'intégralité d'une information donnée conformément aux alinéas (3) et (4), la société de gérance peut exiger que, au choix de la personne qui est tenue de communiquer l'information, cette société ou un expert-comptable ou encore un vérificateur de comptes assermenté désigné par ladite personne, puisse examiner la comptabilité ou d'autres pièces, dans la mesure où cela est nécessaire pour vérifier l'exactitude ou l'intégralité de l'information. S'il s'avère que l'information était inexacte ou incomplète, c'est celui qui doit communiquer l'information qui supportera les frais de l'examen.

(7) Les revendications de l'auteur se prescrivent par dix années.

(8) Les dispositions qui précèdent ne sont pas applicables aux oeuvres d'architecture ou des arts appliqués.

BELGIQUE

LOI DU 25 JUIN 1921

Article premier - Il est accordé aux artistes un droit de suite inaliénable sur celles de leurs oeuvres qui passeront en vente publique, à la condition que lesdites oeuvres, telles que peintures, sculptures, dessins, gravures, soient originales et représentent une création personnelle de leur auteur.

Le même droit appartiendra aux héritiers et ayants-cause des artistes, tels qu'ils sont désignés par la loi du 22 Mars 1886, et ce pour une période de temps égale à la durée de la propriété artistique d'après les lois en vigueur.

Le droit de suite s'exercera nonobstant toute cession de propriété artistique que les artiste, leurs héritiers et ayants-cause auraient pu consentir antérieurement à la présente loi.

Article 2 - Le tarif du droit de suite est fixé comme suit:

2%	de 1.000 frs.	jusqu'à	10.000 frs.
3%	de 10.000 frs.	"	20.000 frs.
4%	de 20.000 frs.	"	50.000 frs.
6%	au-dessus de		50.000 frs.

Ledit droit sera prélevé sur le prix de vente atteint par chacune des oeuvres.

A titre de disposition transitoire, le droit de suite institué par la présente loi, ne s'exercera qu'à dater de la publication au Moniteur belge de l'arrêté royal prévu à l'article 5 ci-après.

Article 3 - Le vendeur, l'acheteur et l'officier ministériel qui procède à la vente sont tenus solidairement envers l'artiste ou ses ayants-cause, des droits prévus à la présente loi.

Article 4 - Le bénéfice de la présente loi s'appliquera en ce qui concerne les étrangers, aux ressortissants des pays qui auront accordé aux ressortissants belges des avantages qui auront été reconnus équivalents par un arrêté royal publié au Moniteur belge.

Article 5 - Un arrêté royal⁽¹⁾ pris dans un délai de trois mois à compter du jour de la promulgation de la présente loi déterminera les règles d'application de celle-ci.

1) Arrêtés des 23 septembre 1921, 1er octobre 1921 et 5 septembre 1923.

France

La première loi du 20 mai 1920 a été changée et remplacée par l'article 42 de la loi qui suit :

LOI SUR LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE
DU 11 MARS 1957

/.../
TITRE II - De l'exploitation des droits patrimoniaux de l'auteur.

/.../
Article 42 - Les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques ont, nonobstant toute cession de l'œuvre originale, un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de cette œuvre faite aux enchères publiques ou par l'intermédiaire d'un commerçant.

Après le décès de l'auteur, ce droit de suite subsiste au profit de ses héritiers et, pour l'usufruit prévu à l'article 24, de son conjoint, à l'exclusion de tous légataires et ayants cause, pendant l'année civile en cours et les cinquante années suivantes.

Le tarif du droit perçu est fixé uniformément à 3% applicable seulement à partir d'un prix de vente de 100 francs.

Ce droit est prélevé sur le prix de vente de chaque œuvre et sur le total du prix sans aucune déduction à la base.

Un règlement d'administration publique¹⁾ déterminera les conditions dans lesquelles les auteurs feront valoir à l'occasion des ventes prévues au premier alinéa les droits qui leur sont reconnus par les dispositions du présent article.

/.../
TITRE IV - Procédure et sanctions

/.../
Article 76 - Dans le cas d'infractions aux dispositions de l'article 42, l'acquéreur et les officiers ministériels pourront être condamnés solidairement au profit des bénéficiaires du droit de suite, à des dommages intérêts.

1) On a vu au texte que ce texte complémentaire n'a jamais été pris. En fait, et bien qu'elles soient juridiquement chargées par la loi du 11 mars 1957 -on applique- mais au seul cas des ventes aux enchères publiques, l'essentiel des dispositions contenues dans les textes complémentaires de la première loi française du 20 mai 1920 (décrets du 17 décembre 1920, du 31 mai 1924, du 24 décembre 1924 eux mêmes complétés par divers arrêtés ministériels).

ITALIE

LOI DU 22 AVRIL 1941

TITRE II - Section VI: articles 144 à 155

Article 144 - Les auteurs d'oeuvres des arts figuratifs, réalisées au moyen de la peinture, de la sculpture, du dessin de de l'impression, ont droit à un pourcentage sur le prix de la première vente publique des exemplaires originaux de ces oeuvres, comme plus-value présumée obtenue par l'exemplaire, par rapport à son prix originare d'aliénation.

L'organisateur de la vente, le vendeur et l'acquéreur sont, toutefois, admis à prouver qu'une telle vente publique n'a été précédée d'aucun autre acte d'aliénation, à titre onéreux, ou que le prix originare d'aliénation n'a pas été inférieur à celui obtenu dans la vente publique.

Article 145 - Les auteurs des oeuvres indiquées dans l'article précédent ont aussi droit à un pourcentage sur la plus grande valeur que les exemplaires originaux de leurs oeuvres ont ultérieurement acquise dans les ventes publiques successives, calculé sur la différence entre le prix de la dernière vente publique et celui de la vente publique qui l'a immédiatement précédée.

Article 146 - Les pourcentages prévus par les précédents articles sont dûs seulement si le prix de vente est supérieur à 1.000 liras pour les dessins et estampes, à 5.000 liras pour les peintures et à 10.000 liras pour les sculptures. Ils sont à la charge du propriétaire vendeur.

Article 147 - Si le prix de l'exemplaire original des oeuvres visées par cette section, acquis en quelque vente, non considérée comme publique, par la présente loi, atteint 4.000 liras pour les dessins et les estampes, 30.000 liras pour les peintures, 40.000 liras pour les sculptures et surpasse le quintuple du prix originare d'aliénation, effectuée de quelque façon que ce soit, une telle augmentation de valeur sera attribuée dans la mesure de 10% aux auteurs des oeuvres, et ce à la charge du propriétaire vendeur.

C'est aux auteurs eux-mêmes qu'incombe la preuve du prix atteint par l'exemplaire et du concours des conditions prévues par cet article.

Le pourcentage est réduit à 5% si le vendeur prouve à son tour avoir acquis l'exemplaire à un prix non inférieur à la moitié de celui qu'il a réalisé.

ITALIE

LOI DU 22 AVRIL 1941

TITRE II - Section VI: articles 144 à 155

Article 144 - Les auteurs d'oeuvres des arts figuratifs, réalisées au moyen de la peinture, de la sculpture, du dessin de de l'impression, ont droit à un pourcentage sur le prix de la première vente publique des exemplaires originaux de ces oeuvres, comme plus-value présumée obtenue par l'exemplaire, par rapport à son prix originare d'aliénation.

L'organisateur de la vente, le vendeur et l'acquéreur sont, toutefois, admis à prouver qu'une telle vente publique n'a été précédée d'aucun autre acte d'aliénation, à titre onéreux, ou que le prix originare d'aliénation n'a pas été inférieur à celui obtenu dans la vente publique.

Article 145 - Les auteurs des oeuvres indiquées dans l'article précédent ont aussi droit à un pourcentage sur la plus grande valeur que les exemplaires originaux de leurs oeuvres ont ultérieurement acquise dans les ventes publiques successives, calculé sur la différence entre le prix de la dernière vente publique et celui de la vente publique qui l'a immédiatement précédée.

Article 146 - Les pourcentages prévus par les précédents articles sont dûs seulement si le prix de vente est supérieur à 1.000 liras pour les dessins et estampes, à 5.000 liras pour les peintures et à 10.000 liras pour les sculptures. Ils sont à la charge du propriétaire vendeur.

Article 147 - Si le prix de l'exemplaire original des oeuvres visées par cette section, acquis en quelque vente, non considérée comme publique, par la présente loi, atteint 4.000 liras pour les dessins et les estampes, 30.000 liras pour les peintures, 40.000 liras pour les sculptures et surpasse le quintuple du prix originare d'aliénation, effectuée de quelque façon que ce soit, une telle augmentation de valeur sera attribuée dans la mesure de 10% aux auteurs des oeuvres, et ce à la charge du propriétaire vendeur.

C'est aux auteurs eux-mêmes qu'incombe la preuve du prix atteint par l'exemplaire et du concours des conditions prévues par cet article.

Le pourcentage est réduit à 5% si le vendeur prouve à son tour avoir acquis l'exemplaire à un prix non inférieur à la moitié de celui qu'il a réalisé.

Pour la détermination de la plus grande valeur, les dispositions de l'article 145 sont applicables.

Les dispositions de cet article ne s'appliquent pas aux oeuvres anonymes ou pseudonymes, sous réserve, en ce qui concerne ces dernières, de ce qui est prévu à l'article 8 de la présente loi.

Article 148 - Aux effets de la protection prévue dans les précédents articles, sont considérées comme oeuvres originales même celles qui font l'objet de répliques de l'auteur, mais non pas les reproductions exécutées autrement. Pour ce qui regarde en particulier les estampes, sont considérées comme originales celles qui sont tirées de la gravure originale et signées par l'auteur.

Article 149 - Aux effets de la présente loi, sont considérées comme ventes publiques :

a) les ventes effectuées dans les différentes expositions autorisées au sens du décret-loi royal du 21 Janvier 1934-XII, n°454, converti en la loi du 5 Juillet 1934-XII, n°1607.

b) les ventes judiciaires;

c) les ventes effectuées au moyen des enchères publiques;

d) les ventes des oeuvres, comprises dans les offres au public par l'enchère, mais soustraites à la concurrence moyennant des négociations privées et préalables;

e) les ventes effectuées à l'occasion d'expositions personnelles organisées ou exécutées par des tiers.

Article 150 - Les droits prévus par les articles 144, 145, 146 et 147 appartiennent à l'auteur et, après sa mort, faute de dispositions testamentaires, au conjoint et aux héritiers légitimes, jusqu'au troisième degré, selon les règles du Code Civil; à défaut des successeurs sus-indiqués, lesdits droits sont dévolus à la Caisse de Prévoyance et d'assistance du Syndicat national fasciste des Beaux-Arts.

Ces droits durent toute la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort et ne peuvent faire l'objet d'aliénation ou de renonciation préventive.

Article 151 - Le pourcentage dû sur le prix de la première vente publique par application de l'article 144 est fixé dans la mesure d'un pour cent jusqu'à concurrence de 50.000 liras, de 2% pour une somme excédant un tel prix et jusqu'à 100.000 liras, et de 5% pour l'excédent ultérieur de prix.

Article 152 - Les pourcentages sur l'augmentation de valeur dûs par application de l'article 145 sont

ainsi déterminés:-

2%	pour une augmentation de valeur n'excédant pas	L. 10.000
3%	" " " supérieure à	L. 10.000
4%	" " " " à	L. 30.000
5%	" " " " à	L. 50.000
6%	" " " " à	L. 75.000
7%	" " " " à	L. 100.000
8%	" " " " à	L. 125.000
9%	" " " " à	L. 150.000
10%	" " " " à	L. 175.000

Article 153 - Celui qui dirige légalement la vente publique des oeuvres des arts figuratifs visées dans la présente section a l'obligation de prélever sur le prix de vente des exemplaires originaux les pourcentages dûs au sens des articles 144 et 145, et d'en verser le montant à l' "Ente italiano per il diritto di autore", dans les conditions établies par le règlement.

Tant que le versement n'a pas été effectué, celui qui dirige la vente est constitué dépositaire des sommes prélevées, pour tous les effets de la loi.

Article 154 - Les oeuvres d'art qui, dans une vente publique, ont atteint au moins le prix indiqué à l'article 146 doivent être annoncées, par les soins de celui qui dirige légalement la vente, à l' "Ente italiano per il diritto di autore". Celui-ci pourvoit à l'enregistrement correspondant dans les formes établies par le règlement.

L'enregistrement effectué constitue la preuve du prix atteint par l'oeuvre, sauf imputation de faux.

Article 155 - Les montants des valeurs indiqués dans les articles de la présente section peuvent être modifiés par un décret royal à promulguer suivant l'article 3, chiffre I. de la loi du 31 Janvier 1926-IV, n°100.

N.B. - Le droit de suite semble être tombé en désuétude, depuis près de 30 ans, après une période d'application plus ou moins stricte.

LUXEMBOURG

LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR DU 29 MARS 1972

/.../

Section IV - Du droit d'auteur sur les oeuvres des arts figuratifs.

/.../

Article 22 - Les auteurs d'oeuvres graphiques et plastiques ont, nonobstant toute cession de l'oeuvre originale, un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de cette oeuvre faite aux enchères publiques ou par l'intermédiaire d'un commerçant

Après le décès de l'auteur, ce droit de suite subsiste au profit de ses héritiers à l'exclusion de tous légataires et ayants-cause pendant l'année civile en cours et les cinquante années suivantes.

Le droit qui ne pourra pas dépasser trois pour cent est applicable seulement à partir d'un prix de vente minimum. Ce droit est prélevé sur le prix de vente de chaque oeuvre et sur le total du prix sans aucune déduction à la base.

Un règlement d'administration publique fixera le tarif du droit et le prix de vente minimum visés à l'alinéa qui précède. Il déterminera en outre les conditions dans lesquelles les auteurs feront valoir les droits qui leur sont reconnus par les dispositions du présent article. (1)

1) Le règlement prévu n'ayant jamais été pris, la loi semble être jusqu'ici innapliquée.

CHAPITRE III: L'Originalité et le commerce de l'art

Il paraît si évident que le qualificatif d'"original" est un élément important de valorisation des oeuvres et objets d'art ; qu'on pourrait s'attendre à ce qu'il corresponde à une définition précise. En fait, pour des raisons diverses mais convergentes : tout au plus voit-on apparaître dans des domaines particuliers ou dans certains états quelques tentatives de définition encore très larges.

X

X X

Les raisons mêmes du flou qui règne dans ce domaine tiennent fondamentalement à des données techniques et à des facteurs psychologiques. Données techniques ; l'imprécision même des notions d'oeuvres d'art, et donc de marché de l'art. On a déjà trop longtemps parlé dans les premières pages de cette étude. Rappelons seulement que des définitions précises en la matière ne sont réellement possibles que dans le cadre d'un académisme, au moins intellectuel si ce n'est même institutionnel ; qui permet de dire ; ou de faire constater par une institution officielle, ce qui est oeuvre d'art -et ce qui ne l'est pas- et donc accessoirement ; ce qui est oeuvre originale. Or l'académisme est une conception périmée, et qu'il serait absurde de prétendre ré甯usciter, au moins sous ses formes anciennes ; car il implique une conception statique de l'art ; et plus largement de la société, reposant sur des données fondamentales considérées comme intangibles. Ainsi l'académisme peut-il fleurir pendant des siècles dans des sociétés profondément marquées de la pensée chrétienne, ou aujourd'hui dans des sociétés marxistes. Par contre il est naturellement banni des sociétés libérales modernes à mesures qu'elles répudient de plus en plus toute limitation à la liberté d'action et d'expression des individus... D'autres facteurs psychologiques ; plus ou moins importants, accentuent cette difficulté des définitions précises en matière d'art. Le commerce de l'art vit à la fois de passion et de spéculation qui ne sont pas des sentiments qui réclament une vive lumière. Au sommet les grandes ventes, les grands mar-

chands sont certes en pleine clarté mais ce ne sont que les sommets de toute une activité où s'entremêlent aussi bien amateurs avertis qu'acheteurs vaniteux ; commerçants honnêtes et revendeurs douteux ; vendeurs honteux pressés par le besoin que spéculateurs qui ne voient dans l'objet d'art qu'un moyen de placement discret. En fait, il n'est peut-être pas aventureux de penser que la plupart des protagonistes du commerce de l'art s'accommodent assez bien de l'absence de définitions trop précises, et des contrôles que leur application entraîneraient nécessairement pour les faire respecter. (1)

X
X X

C'est donc de l'extérieur, et non de ce commerce de l'art lui même que sont venus les premiers essais de définition de l'oeuvre originale ; à vrai dire encore assez rudimentaire. Un exemple en est donné par un document communautaire : le tarif extérieur ocommun ; un second par un texte français encore fort récent et sur lequel il est donc malaisé de porter un jugement.

(1) Les réponses données, quand il y en a eu à un questionnaire largement diffusé à travers des services officiels ou des organismes commerciaux à travers l'Europe, justifient ce sentiment. Ce questionnaire portait des définitions de "l'oeuvre originale" telles qu'elles existent en France- et qu'on trouvera plus loin au texte- au surplus éclaircis pour un exposé explicatif et posant la question en termes suivants : y-a-t-il, dans notre pays, des définitions précises de l'oeuvre originale ou de l'édition originale telles que celles existant en France ? La quasi totalité des réponses a été négative ; et celles qui ne l'ont pas été purement et simplement, ont été fort dubitatives et fort réticentes sur la possibilité même d'aller plus loin dans la précision.

I Le tarif extérieur commun

La construction européenne a une base essentiellement économique : l'unité de l'Europe face aux autres grandes puissances économiques extérieures ; d'où la notion d'espace économique européens à l'intérieur duquel hommes, capitaux et marchandises circuleraient librement ; et doté à ses frontières d'une barrière, le tarif douanier commun, qui la séparerait, sans du reste l'isoler car il n'a jamais été question, tant s'en faut, de la rendre infranchissable, du monde extérieur. Ce tarif extérieur commun, pour lui donner son nom officiel, est entré en vigueur par étapes successives, jusqu'à son application complète à partir du 1er juillet 1968. Or il fait mention de l'originalité dans l'art dans ses rubriques 99.01 ; 99.02 et 99.03 qu'on donne ici avec les commentaires dont il est accompagné dans le bulletin officiel des douanes françaises :

99.01 - Tableaux, peintures et dessins faits entièrement à la main, à l'exclusion des dessins industriels du n° 49.06 et des articles manufacturés décorés à la main.

Cette position comprend les tableaux, peintures et dessins faits entièrement à la main, c'est-à-dire les productions d'artistes peintures et de dessinateurs, qu'elles soient anciennes ou modernes. Ces productions peuvent être des peintures à l'huile, des peintures à la cire, des peintures à l'oeuf, des aquarelles, des gouaches, des pastels, des miniatures, des enluminures, des dessins au crayon ou à la plume, etc., exécutés sur toutes matières.

Pour être reprises ici, ces oeuvres doivent obligatoirement avoir été exécutées à la main, ce qui exclut l'emploi de tout procédé, quel qu'il soit, permettant de suppléer en tout ou en partie à la main de l'artiste. Sont donc exclues de la présente position : les peintures obtenues ;

même sur toile, par des procédés photomécaniques ; les peintures à la main réalisées sur un trait ou un dessin obtenu par des procédés ordinaires de gravure ou d'impression ; les peintures dites copies conformes, obtenues à l'aide d'un nombre plus ou moins élevé de caches (ou pochoirs), même si elles sont authentifiées par l'artiste ; etc.

Par contre, les copies de peintures faites entièrement à la main sont admises à la présente position, quelle que soit leur valeur artistique. (1)

Les tableaux, peintures et dessins peuvent être encadrés ou non ; toutefois, les cadres ne restent classés avec ces objets que si leur caractère et leur valeur sont en rapport avec ceux desdits objets.

Par contre l'interprétation française du T.E.C. exclut :

- a) Les plans d'architectes, d'ingénieurs et les dessins industriels obtenus à la main (n° 49.06).
- b) Les dessins originaux de mode, de bijouterie, de papiers de tenture, de tissus, de tapisseries, de meubles, etc. (n°49.06)
- c) Les toiles peintes pour décors de théâtres, pour fonds d'ateliers, pour panoramas, etc. (n°59.12)
- d) Les articles manufacturés décorés à la main, tels que souvenirs de voyage, boîtes et coffrets, articles en matières céramiques (assiettes, plats, vases, etc.), qui suivent leur régime propre.

(1) On notera cette inclusion des copies dans le monde de l'original. Elle est en fait contraire au vocabulaire commercial, ou une copie, présentée comme telle, est fondamentalement différente d'un original. A la réflexion, à partir du moment on considère que tout travail artistique manuel comporte par nature même, une part d'originalité ; il faut admettre la confusion entre copie et original. On a déjà vu, dans le domaine du droit de suite, que la loi italienne admettait elle aussi qu'une

99.02 - Gravures, estampes et lithographies originales.

Ne rentrent dans la présente position que les gravures, estampes et lithographies, anciennes ou modernes, qui ont été tirées 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 (voir Note 2 du chapitre). (1)

La technique du report, procédé utilisé par l'artiste lithographe qui dessine au préalable son sujet sur un papier dit papier report pour ne pas avoir à manipuler une pierre lourde et encombrante, n'a pas pour effet de faire perdre aux lithographies tirées de celle-ci leur caractère original, pour autant que les autres conditions indiquées ci-dessus soient remplies.

Les gravures peuvent être en taille-douce, au burin, à la pointe sèche, à l'eau forte, au pointillé, etc.

Les épreuves dites d'artistes, avec ou sans retouche, restent comprises dans la présente position.

Il est difficile, dans ce domaine, de distinguer l'article original de la copie, du truquage ou de la reproduction ; toutefois, l'apparence d'une trame (dans le cas de la photogravure ou de l'héliogravure, par exemple), le nombre relativement réduit d'exemplaires tirés -il ne dépasse généralement pas la soixantaine-, la qualité du papier, très souvent l'absence de la marque laissée sur le papier par la planche, constituent notamment des critères susceptibles de donner une indication.

(1) Cette note 2 du chapitre 99 est ainsi conçue "on considère comme gravures, estampes, et lithographies originales, au sens du n° 99.02 les épreuves, en noir en 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".

99.03 - Productions originales de l'art statuaire et de la sculpture, en toutes matières

Il s'agit ici des oeuvres, anciennes ou modernes, exécutées par un artiste sculpteur. Parmi ces oeuvres, qui peuvent être en toutes matières (pierre naturelle ou reconstituée, terre cuite, bois, ivoire, métal, cire, etc.), on distingue les rondes bosses, dont l'oeil peut faire le tour (statues, bustes, hermès, sujets, groupes, reproductions d'animaux, etc.) et les hauts-reliefs et bas-reliefs, y compris les sculptures en relief pour ensembles architecturaux.

Les ouvrages de cette position peuvent être obtenus par deux procédés : dans l'un, l'artiste (sculpteur) taille l'ouvrage dans des matières dures ; dans l'autre, l'artiste (statuaire) modèle en matières molles des figures destinées soit à être coulées en bronze ou en plâtre, soit à être durcies au feu ou par un autre procédé, soit encore à être reproduites en marbre ou en quelque autre matière dure par le sculpteur.

Dans le second procédé, l'artiste opère généralement comme suit :

il commence par fixer son idée en une maquette, le plus souvent de grandeur réduite qu'il ébauche en terre ou en matière plastique. D'après cette maquette, il modèle en terre ce que l'on appelle le projet. Ce dernier n'est cédé que très rarement et, en général, il est détruit après avoir servi au moulage d'un nombre très limité d'exemplaires fixé d'avance par l'artiste. Parmi ces reproductions se trouve en premier lieu l'épreuve dite modèle plâtre. Ce modèle plâtre est utilisé comme modèle pour l'exécution, en pierre ou en bois de l'oeuvre, ou bien c'est sur le modèle plâtre que se prennent les moules pour la fonte en métal ou en cire.

Il se peut donc que, d'une même sculpture, on reproduise deux ou trois marbres, autant de bois ou de cires, un même nombre de bronzes, quelques terres cuites ou quelques plâtres. Au même titre que la maquette, le projet, le modèle plâtre et les exemplaires ainsi obtenus sont les oeuvres originales de l'artiste. Ces exemplaires ne sont jamais rigoureusement identiques, car l'artiste est intervenu chaque fois par des modelages complémentaires, par des corrections aux moulages tirés, ainsi que pour la patine donnée à chaque objet. Sauf dans des cas assez rares, le nombre total des répliques ne dépasse guère la douzaine.

Restent également comprises dans cette position obtenues par un procédé analogue à celui décrit ci-dessus, même lorsqu'elles sont exécutées par un autre artiste que l'auteur de l'original.

Sont exclus de la présente position :

- a) les sculptures ornementales de caractère commercial.
- b) Les articles de la production artisanale (articles religieux, objets d'ornement, objets de parures, etc.).
- c) Les reproductions en séries et les moulages de caractère commercial, en métal, en plâtre, en staff, en ciment, en carton-pierre, etc.

Tous ces articles suivent le régime des ouvrages de la matière constitutive (n° 44.27 pour le bois, n°^S 68.02 ou 68.16 pour la pierre, n° 69.13 pour la céramique, n° 83.06 pour les métaux communs, etc.)

X

X X

On voit donc que ces définitions douanières de l'originalité sont à la fois très classiques, en ce sens qu'elles n'apportent rien de bien neuf, et très larges car elles sont fondées sur des critères peu nombreux.

Pour les tableaux, dessins, etc... le critère unique est celui de la confection manuelle par l'artiste lui-même. Il permet donc d'incorporer les copies manuelles parmi les oeuvres originales.

Pour les gravures, estampes, etc... le seul critère est celui de la confection par l'artiste de la matrice sans qu'il soit fait mention de limitation de tirage, de numérotation, etc... la signature qui n'est pas requise, pourra jouer un rôle en ce sens que si elle est apposée sur la matrice elle-même (et donc reportée identiquement sur tous les autres exemplaires) elle pourra constituer que cette matrice a bien été réalisée par l'artiste mais c'est un effet second!

Pour les sculptures, celles réalisées en taille directe, c'est-à-dire à la main par l'artiste taillant lui-même la matière (marbre, pierre, bois etc.) sont toutes des pièces originales. Pour la statuaire d'édition la définition est la aussi large ; puisque le seul critère est de partir de la maquette originale -ou du plâtre original réalisé après cette première maquette. "Auprès même titre que la maquette le modèle plâtre et les exemplaires obtenus (à partir de ce modèle plâtre) sont les oeuvres originales de l'artiste.

II La réglementation française

Il a paru intéressant de la relever car elle est, à notre connaissance, la seule à avoir tenté ; dans le marché commun d'apporter une définition officielle de l'oeuvre originale. Elle est cependant, à notre sens critiquable, en raison de son origine fiscale :

- a) la première définition en France de l'oeuvre originale qu'on peut sans doute retrouver dans certains états de la communauté sous des formes

voisines est un texte fiscal concernant la T.V.A. La France est un des pays qui, au sein de la communauté ont accordé aux oeuvres d'art, un sort privilégié par rapport à d'autres biens créés par l'homme (v; sur ce point les études réalisées à la demande de la commission sur le régime fiscal des oeuvres d'art et notamment celle du Professeur CLAEYS-BOUVAERT). Divers articles du code général des impôts (c.g.i.) et notamment les articles 261 et 291 font donc mention des "oeuvres originales" pour leur accorder certains avantages. Conformément à la pratique française, ces textes renvoient eux-mêmes, pour préciser cette notion à un article 71 d'une annexe III du même c.g.i. ainsi conçus :

".....sont considérées comme des oeuvres d'art originales les réalisations ci-après :

"1° Tableaux, peintures, dessins, aquarelles, gouaches, pastels, monotypes, entièrement exécutés de la main de l'artiste ;

"2° Gravures, estampes et lithographies, tirées en nombre limité directement de planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelque soit la matière employée ;

" 3° A l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie, productions en toutes matières de l'art statuaire ou de la sculpture et assemblages, dès lors que ces productions et assemblages sont exécutés entièrement de la main de l'artiste ; fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants-droit ;

" 4° Tapisseries tissées entièrement à la main, sur métier de haute ou de basse lisse, ou exécutées à l'aiguille, d'après maquettes ou cartons d'artistes, et dont le tirage, limité à huit exemplaires, est contrôlé par l'artiste ou ses ayants-droit ;

" 5° Exemplaires unies de céramique, entièrement

" exécutés de la main de l'artiste et signés
 "par lui ;
 " 6° Emaux sur cuivre, entièrement exécutés à la
 "main, dans la limite de huit exemplaires, numé-
 "rotés et comportant la signature de l'artiste
 " ou de l'atelier d'art, à l'exclusion des ar-
 "ticles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joail-
 "lerie."

Par rapport au T.E.C. cette définition diffère donc
 sur deux points :

d'une part elle couvre des "oeuvres ou objets
 que ce T.E.C. ne comprend pas parmi les objets
 d'art : les tapisseries, céramiques et émaux (1).

D'autre part : les définitions données des mêmes
 objets visés au chapitre 99 du T.E.C. soit dans
 certains cas plus restrictives : ainsi les gra-
 vures, estampes, etc. doivent-elles être tirées
 "en nombre limité", les fontes de sculpture "li-
 mitées à 8" pour être rangées parmi les oeuvres
 originales.

Tant, cependant, qu'il s'agit d'un texte purement
 fiscal, on n'a pas à critiquer ces restrictions.
 Le droit fiscal est en France un droit particu-
 lier qui adopte ces propres critères ; et puis-
 qu'il s'agit en l'occurrence de déterminer le champ
 de certains avantages fiscaux consentis aux oeuvres

(1) Une partie de ces objets entrent bien dans le
 cadre du chapitre 99 du T.E.C. sous la rubri-
 que "objets d'antiquités ayant plus de 100 ans
 d'age" c'est donc uniquement en raison de leur
 ancienneté qu'il entrent dans le champ d'ap-
 plication. Tant qu'ils ne la possèdent pas,
 ils entrent dans diverses catégories de mar-
 chandises visées par d'autres rubriques.

d'art, on comprend qu'on n'ait pas voulu aller trop loin dans cette détermination. L'article 71 de l'annexe III du C.g.i. n'est donc pas critiquable en tant que texte fiscal -il le dévient quand on va l'étendre au delà de ce domaine fiscal comme va le faire le décret 81.255 du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transactions d'oeuvres d'art et d'objets de collection.

b) Le Décret du 11 mars 1981.

Dès 1972 une proposition de loi avait été déposée à l'Assemblée Nationale française pour régler le vocabulaire du commerce de l'art. Reprise en 1974 par le même parlementaire elle était restée sans suite jusqu'à ce que le gouvernement l'ait reprise presque littéralement pour en faire la matière d'un décret (1). Il n'y aurait aucune critique à formuler contre cette procédure si, sans doute par facilité l'art. 9 de ce texte n'avait cru devoir se référer à l'art. 71 de l'annexe III du C.g.i.

"Tout facsimilé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une oeuvre d'art originale, au sens de l'art 71 de l'annexe III du C.g.i.,

(1) Le droit constitutionnel français de la V^e République distingue les domaines respectifs de la loi et du décret. En l'occurrence, il semble bien que la matière traitée entre effectivement dans le domaine du décret

exécuté postérieurement à la date d'entrée en vigueur du présent décret, doit porter de manière visible et indélébile la mention "reproduction". Or ce texte souligne une critique de méthode d'où s'ensuit une ambiguïté dans son application.

Critique de méthode tout d'abord en ce que le législateur de droit commun (c'est le rôle que joue le décret dans le droit constitutionnel de la V^e République) se soumet, de son propre gré, à la législation fiscale en s'y référant expressément. Or cette législation fiscale a ses propres finalités et il est par exemple parfaitement compréhensible que suivent l'état plus ou moins florissant et des finances de l'Etat et du marché de l'art les faveurs accordées par l'Etat au commerce de l'art puissent plus ou moins large. Il est, à notre sens, parfaitement irrationnel que du même coup, la définition de "l'oeuvre originale" puisse avoir un caractère aléatoire et être subordonnée aux fluctuations du Droit fiscal.

Ambiguïté sur le point de savoir ce que constitue exactement "un fac similé; surmoulage, copie ou autre reproduction d'une oeuvre originale" un exemple très concret la fera apparaître. Une fonte est réalisée en 8 exemplaires (1) à partir d'une modèle plâtre incontesté.

(1) La pratique administrative y ajoute 4 exemplaires d'artiste ce qui est un facteur supplémentaire de confusion.

Ce sont évidemment des oeuvres originales au regard du fisc -et partout au regard du droit commun- puisque celui-ci se réfère au droit fiscal. On décide de réaliser des exemplaires supplémentaires -dans le même atelier- à partir du même modèle plâtre ; ce ne sont certainement plus des oeuvres originales aux yeux du fisc. Est-on pour surtout obligé d'y porter la mention "reproduction" qui en fait, dans l'état actuel des mentalités, leur retirera les 3/4 de leur valeur marchande -et l'une entraînant l'autre, de l'intérêt culturel qui attachera un public mal informé - ? Pour notre part, nous ne le croyons pas, et nous pensons que les mots "ou autre reproduction" doivent s'interpréter d'après ceux "fac similé et surmoulage". Or ceux-ci ont la caractéristique comme de ne pas être produits directement d'après la matrice originale : planche gravée, modèle plâtre, etc. mais à partir d'un exemplaire déjà précédemment réalisé à partir de cette matrice. Aussi en matière de photographie tout positif réalisé à partir du premier négatif est, à notre sens, un original. Par contre la photo d'une photo en est pas un car il y a interposition entre elle et la maquette ; c'est-à-dire ce premier original. Mais on n'oserait pas affirmer que cette interprétation serait acceptée sans difficulté en cas de litige soulevé par l'application de cet article 9 du décret du 11 mars 1981.

. X

X X

Ce dernier exemple illustre bien la difficulté d'établir un droit formel incontesté là où il n'existe pas un consensus suffisant dans les milieux directement concernés. Or, à les avoir un peu fréquentés ou consultés, on a bien le sentiment que ce consensus n'existe pas. Suivant qu'on s'adresse aux artistes vivants, à leur ayants droit quand ils sont morts, aux marchands, aux collectionneurs, on risque fort d'obtenir des réponses différentes sur ce qu'est une estampe ou une fonte originale.

Faut-il donc renoncer à toute réglementation?? Nous ne le croyons pas mais nous pensons qu'elle ne doit pas être trop ambitieuse. Le danger du mot "original" est qu'il recouvre des réalités différentes selon celui qui l'emploie. Dès lors ce qui est important et possible n'est pas d'imposer un sens précis à un mot qui n'en a pas ; c'est d'imposer à celui qui l'emploie de donner à ceux avec lesquels il est en rapport des éclaircissements suffisants. Là encore prenons un exemple concret : celui des éditions posthumes. Un artiste meurt en laissant des matrices inédites (et que nous supposons incontestées). Ces ayants droit ont évidemment le droit de les éditer puisqu'ils héritent, et à part entière, du droit de reproduction. La première édition qu'ils vont en faire a-t-elle ou non le droit d'être qualifiée d'originale ? On peut en discuter à l'infini et on trouvera autant des réponses que d'interlocuteurs. La seule formule honnête est donc de dire clairement ce qu'on a fait, et de donner les caractéristiques concrètes de ce qu'on propose au public, c'est-à-dire d'indiquer clairement l'auteur de la maquette (ainsi sur les anciennes gravures on indiquait clairement l'auteur de l'oeuvre X PINXIT et le nom du graveur Y SCULPTIT) ; la date de l'édition, un bronze de Rodin datant d'après 1917 est évidemment posthumé ; l'importance du tirage s'il est limité et la place de l'exemplaire dans ce tirage suivant la formule habituelle 1/10, 2/10 etc...

A partir du moment où ces indications seront clairement données, l'ambiguïté cessera et chacun saura ce qu'il acquiert. Libre à lui ensuite de se plaire à qualifier s'il le veut "d'original" ce qu'il a acquis ; pourvu qu'il soit tenu de redonner aux sous acquéreurs les mêmes indications précises qui lui ont été données. C'est à, notre sens, sur ce point que devrait porter l'effort des communautés en s'efforçant d'unifier non pas un vocabulaire encore trop incertain ; mais les informations qui devraient obligatoirement accompagner, tout transfert d'oeuvre d'art.

Une intervention aussi modeste ne saurait revêtir une forme juridique trop stricte. On ne pense donc pas qu'on puisse aller au delà de la recommandation. Celle la même ne risque-t-elle pas de rester inefficace si elle ne correspond pas à un minimum de consensus au sens des milieux intéressés ? A notre sens c'est donc par des actions concrètes : organisations de colloques, envois de questionnaires, contacts divers avec les milieux et les organismes intéressés au marché de l'art (syndicats de marchands - commissaires priseurs - revues d'art) qu'on pourrait le plus utilement semer les premières graines d'une réglementation commune réellement efficace.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour diverses raisons : étendue du sujet, réticence à recopier des bibliographies déjà faites par d'autres, scrupule à citer des livres rédigés dans des langues dont on n'a pas la pratique courante, ou qu'on ignore totalement, on a pas cru possible ou utile de présenter une bibliographie détaillée. On se borne donc à donner quelques ouvrages, en langue française, qui ont servi de base à cette étude.

1) Sur l'évolution générale de l'art du XVIII^e au XX^e siècle :

. Encyclopédie de la Pléiade Tome III et IV - Paris - Gallimard

Elie Faure - Histoire de l'art - L'art renaissant - L'art moderne, 1 et 2 - Paris.

Le livre de poche illustré - 1976.

2) Sur les techniques de la gravure et de la sculpture.

J. Adhemar - la gravure - collection Que Sais-je ? n° 135 - Paris - Presses universitaires de France - 1972.

J. Laran. L'Estampe. Paris - P.U.F. 1959.

Vergo. Estampe. in petit Larousse de la peinture. Paris. Larousse. 1979.

J.R. Gaborit. Matériaux et Techniques. in Encyclopédia Universalis. Paris. Vol 14.

J. Rudel. Technique de la sculpture. Que Sais-je ? n° 1773 - Paris - P.U.F. 1980.

Sur les droits d'auteur en général et le droit de suite

A. Dietz - Analyse comparative des législations nationales relatives au droit d'auteur face aux dispositions du traité instituant la communauté économique européenne. Etude réalisée pour la commission des communautés - Bruxelles - 1976.

W. Noredeman - Droit d'auteurs international et droits voisins dans les pays de langue allemande et les états membres de la communauté européenne. Bruxelles. E. Bruylant. 1983.

Revue internationale du droit d'auteur R.I.D.A. Paris - 14, Rue Chaptal.

International Review of industrial property and copyright law. Munich - Max Planck Institute.

P. Floquet. Le droit de suite en Europe. Thèse droit Paris 1971 (dactylographié).

A de Mareschal - Decamme Le droit de suite en France - thèse droit (3è cycle) Paris - 1983. Dactylographié.

L. de PierreDOND-Fawcett. La droit de suite en propriété littéraire et artistique. thèse droit. Paris 1984.

Ces trois thèses dactylographiées peuvent être consultées à la bibliothèque interuniversitaire - Cujas - Rue Cujas - Paris(Vè).