

compensé les dépens entre les époux Arend et la Socoba et le S.I.B.

3. Statuant à nouveau sur ces seuls points, les appels principal et incidents étant non fondés pour le surplus :

a) dit la demande originaire de M. Arend fondée dans la mesure précisée ci-après :

– constate que la Socoba et le S.I.B. ont porté atteinte au droit moral tendant au respect de l'intégrité de l'œuvre de M. Arend, en ce qui concerne le scénario du film sur la bataille de Bastogne et les deux dioramas représentant les armées américaines et allemandes ;

– les condamne *in solidum* à payer à M. Arend la somme de 1 EUR à titre de dommage moral ;

b) dit la demande nouvelle de M. Arend relative à la modification du bâtiment non fondée et l'en déboute

4. Déboute la Socoba, le S.I.B. et M. Delmée de leurs demandes reconventionnelles en paiement d'une indemnité pour procédure téméraire et vexatoire.

5. Compense les dépens d'appel entre M. Arend, M. Staes et M. Delmée

Met les dépens des deux instances opposant les époux Arend et la Socoba et le S.I.B. à charge des époux Arend et les condamne *in solidum* à payer à la Socoba et au S.I.B. les sommes de 5 900 EUR et 15 290 EUR.

À propos de la protection d'un musée par le droit d'auteur

L'arrêt annoté du 3 mai 2013 analyse différentes questions relatives à la protection d'un musée par le droit d'auteur. Le musée en question est le Bastogne Historical Center qui est consacré à la bataille des Ardennes de l'hiver 1944-1945. Il est situé à côté du mémorial du Mardasson à Bastogne. Ce musée en forme d'étoile a été fondé en 1976 par un fervent collectionneur, M. Guy Franz Arend, qui l'exploita via la s.a. Socoba (la société concessionnaire du Bastogne Historical Center). En 2000, M. Arend céda la Socoba et tous ses droits intellectuels relatifs au musée au syndicat d'initiative de Bastogne.

M. Arend et son épouse Mme Lize Madsen se plaignent d'importants changements dans la conception et

l'organisation du musée. En raison du droit moral d'auteur de M. Arend qu'il n'a pas cédé au Syndicat d'initiative, ils désapprouvent par exemple le remplacement de pièces de valeur de la collection, tels que des casques et des armes, par des pièces sans intérêt ainsi que le format d'une plaque à l'entrée du musée mentionnant la qualité de fondateur de M. Arend. Ils s'opposent aux travaux de construction autour du musée entrepris par le syndicat d'initiative après que M. Arend eut été débouté en première instance. Les dissensions entre les parties prennent de l'ampleur et les insultes fusent. La polémique retentit jusqu'au sein du conseil communal et est relayée par la presse locale.

Les époux Arend estiment que les nouveaux propriétaires du musée ont dénaturé le musée et, partant, ils demandent réparation pour le non-respect du droit moral d'auteur du collectionneur. Outre les demandes en matière de droit d'auteur, l'arrêt porte notamment sur des questions de droit judiciaire telles que l'intérêt à agir des appelants, sur le caractère mensonger du matériel publicitaire du musée et sur la réparation du préjudice subi en raison de propos prétendument diffamatoires tenus à l'égard de M. Arend. Nous ne commenterons toutefois pas ces derniers aspects.

Nous étudierons dans cette note la question de la protection du musée par le droit d'auteur et des différents éléments qui le composent. Nous approfondirons tout spécialement la question de savoir si la collection qui fait l'objet d'un musée peut constituer une œuvre (I). Nous analyserons le critère d'immutabilité utilisé par le tribunal, ainsi que les critères traditionnels de mise en forme et d'originalité. Ensuite, nous poserons la question de la protection d'une collection muséale par le droit des bases de données. Nous examinerons également la nécessité pour le concepteur d'un musée de parfois permettre à son propriétaire de l'adapter, de le faire évoluer (II). Enfin, nous commenterons succinctement la position du tribunal qui reconnaît un droit de paternité *sui generis* contractuel au collectionneur (III).

I. La protection du musée par le droit d'auteur

Tout d'abord, la cour d'appel rappelle le principe de l'exclusion des idées

de la protection par le droit d'auteur. L'idée ou le concept de M. Arend de créer un musée spécialement consacré à la bataille de Bastogne ne sont pas protégés. Elle estime que l'aménagement intérieur du musée constitue en l'espèce la mise en forme de l'idée et peut être protégé par le droit d'auteur.

Un musée (collection ou exposition)⁽¹⁾ peut en effet se concrétiser dans une forme. Cette forme est exprimée par les plans, le catalogue, les scénarios qui décrivent les différentes salles, les animations ou les scènes du musée, ou par la « mise en espace », c'est-à-dire les éléments physiques du musée, les vitrines, le tracé de la visite, l'agencement des objets présentés, le choix des matériaux, des couleurs, des éclairages, etc.⁽²⁾

En l'espèce, la mise en forme du musée est constituée, dit la cour, par l'aménagement intérieur du musée, soit la collection, une animation audiovisuelle dans un amphithéâtre au centre du musée, un film sur la bataille de Bastogne et des scènes de reconstitution en grandeur nature (des dioramas) des armées américaine et allemande. La cour traite directement de la question des atteintes au droit d'auteur de M. Arend sur ces différents éléments constituant le musée, sans émettre de réserve sur leur « protectabilité ». On en déduit qu'elle considère que les éléments litigieux constituent chacun des œuvres protégées. En cela, elle n'a pas suivi le même raisonnement du tribunal dans sa décision du 5 janvier 2010⁽³⁾, qui avait refusé la protection par le droit d'auteur aux différents éléments (à l'exception du film qui n'avait pas été examiné).

Nous aborderons dans cette première partie les questions de la protection de la collection (A), de l'animation audiovisuelle (B) et des dioramas (C).

A. La collection

La protection des collections muséales par le droit d'auteur a, on le verra, fait couler de l'encre à la suite d'arrêts célèbres en France. Sont-ce des œuvres artistiques ou littéraires ? Peuvent-elles être considérées comme originales ?

La collection qui fait l'objet du présent litige est composée d'uniformes, d'armes et de véhicules. La cour d'appel développe les questions liti-

(1) Voy. *infra* sur la distinction.

(2) L'expression et certains exemples sont repris de A. BERENBOOM, « La

protection des expositions », in *Liber Amicorum Bernard Glansdorff*, Bruylant, Bruxelles, 2008, p. 21.

(3) Voy. *A&M*, 2011/2, p. 190.

gieuses qui y sont relatives sous le titre sur l'atteinte au droit d'auteur. On en conclut qu'elle considère *a priori* que la collection est une œuvre originale. Elle ne traite pas des différentes conditions de la protection par le droit d'auteur, ce que nous regrettons pour l'intérêt scientifique que cela aurait représenté, mais passe directement à la question (sans la nommer expressément) de l'équilibre à chercher entre les droits de l'auteur et du propriétaire de l'œuvre.

Nous étudierons tout d'abord dans cette section certains points du jugement de première instance qui avait exclu la collection de la protection par le droit d'auteur, sous prétexte qu'une collection n'est pas destinée à être immuable (1) et qu'elle n'est pas originale (2). Ces développements nous pousseront à analyser la question de la protection d'une collection par le droit des bases de données (3).

1. Le critère d'immuabilité

M. Arend et Mme Madsen reprochaient à la Socoba d'avoir supprimé des pièces de la collection du musée, telles que des casques et des armes et de les avoir remplacées par des pièces qu'ils jugeaient sans grand intérêt. Le premier juge leur avait répondu que bien que la

collection soit «inspirée par une volonté ou une passion longtemps affirmées» par le demandeur, elle «n'est pas destinée à être immuable» et qu'il ne saurait donc lui être conféré une telle protection. Le fait que la collection ne soit pas immuable, mais qu'elle puisse être modifiée «pour accueillir d'autres objets», qu'elle soit «ouverte», était selon le tribunal un critère d'exclusion de la protection. En décidant cela, le tribunal a repris substantiellement l'argumentation de l'arrêt *Schlumpf* de la cour d'appel de Paris du 25 mai 1988⁽⁴⁾, qu'il évoque. Le tribunal s'est aussi référé à A. Berenboom, selon lequel une collection n'est pas protégée en soi, car elle «n'est pas destinée à être immuable et, surtout, elle doit être ouverte pour accueillir d'autres objets ou doit pouvoir se modifier»⁽⁵⁾. L'arrêt *Schlumpf* refuse la protection à une collection de voitures anciennes, car «le propre de l'œuvre d'art est de ne supporter aucune manipulation ou modification postérieure à sa création», ce qui n'est pas le cas d'une collection⁽⁶⁾.

Exclure une collection de la protection par le droit d'auteur au motif qu'elle n'est pas immuable (ou intangible⁽⁷⁾) nous semble tout à fait contestable. L'intangibilité ne fait pas obstacle à la protection⁽⁸⁾ et ne trouve pas de base légale⁽⁹⁾. La doctrine française a critiqué

l'argument de l'arrêt *Schlumpf*: l'intangibilité n'est pas une condition de protection⁽¹⁰⁾, l'appel à l'immuabilité n'a pas de raison d'être⁽¹¹⁾ et la permanence de l'œuvre est indifférente⁽¹²⁾. De plus, la cour d'appel de Paris a modifié sa jurisprudence par rapport à l'arrêt *Schlumpf*, le 2 octobre 1997, dans l'affaire *Cinémathèque française*. Elle y a décidé qu'un musée sur l'histoire du cinéma «constitue indiscutablement une œuvre de l'esprit dont la reconnaissance n'exige pas qu'elle présente un caractère collectif ou *intangibles*»⁽¹³⁾ (nous soulignons).

De nombreuses œuvres sont muables ou mouvantes, particulièrement en art contemporain⁽¹⁴⁾, telles les œuvres de l'artiste Felix Gonzalez-Torres dont les visiteurs des expositions peuvent emporter un élément⁽¹⁵⁾. Lise Duclaux expose actuellement au musée des arts contemporains au Grand-Hornu (le «Mac's») des parterres de fleurs de toutes sortes, qu'elle sélectionne et sème à la volée. L'espace fleuri, intitulé «Zone de fauchage tardif», évolue et se transforme au rythme des saisons⁽¹⁶⁾. Le Belge Arne Quinze présente lui aussi des œuvres éphémères, dont la sculpture géante en bois «Cityscape» de l'avenue de la Toison d'Or à Bruxelles qui a été démontée après un an et demi et ensuite recyclée⁽¹⁷⁾. On peut également pen-

(4) Paris, 25 mai 1988, *Recueil Dalloz*, 1988, 39^e cahier, p. 544 et note B. EDELMAN.

(5) A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur*, Larcier, Bruxelles, 2008, 4^e éd., n° 31, p. 55 et note 35 (l'auteur fait référence à l'arrêt *Schlumpf*). Comme on l'expliquera au paragraphe suivant, dire qu'une œuvre qui n'est pas destinée à être immuable n'est pas protégée ne nous semble pas exact. L'on imagine que ce n'est pas ce qu'a voulu dire l'auteur ou que son opinion a été mal formulée. D'ailleurs, dans un article sur la protection des expositions, l'auteur aborde les questions de leur caractère tangible et éphémère. Il conclut que la question de savoir si l'œuvre protégée doit être nécessairement intangible est importante (en citant cette fois l'arrêt *Cinémathèque française* qui n'exige pas que l'œuvre soit intangible, *cf. infra*) et que le caractère éphémère n'empêche pas la protection de l'exposition (A. BERENBOOM, «La protection des expositions», *op. cit.*, pp. 17 et 19).

(6) Dans le même sens du caractère nécessairement intangible de l'œuvre, à propos d'un jeu vidéo et à tort selon A. Lucas et H.-J. Lucas (A. LUCAS et H.-J. LUCAS, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, Paris, 2006,

3^e éd., n° 62, note 106, p. 63), ainsi que M. Cornu et N. Mallet-Poujol (M. CORNU et N. MALLET-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées – Protection et valorisation des collections*, Paris, C.N.R.S. Droit, 2006, n° 759, p. 399, note 95): Paris, 20 février 1985, *Gaz. Pal.*, 1985, n° 1, p. 345, note BONNEAU.

(7) Certains auteurs, comme A. Lucas et H.-J. Lucas, parlent d'intangibilité plutôt que d'immuabilité. Ces deux notions se recouvrent partiellement. Selon le dictionnaire le Robert, l'immuabilité est ce «qui reste identique à soi-même; qui ne peut éprouver aucun changement; qui ne change guère; qui dure longtemps». L'intangibilité est, dans sa seconde acception, ce «à quoi on ne doit toucher, porter atteinte; que l'on doit maintenir intact» (la première acception étant «ce qu'on ne peut toucher, qui échappe au sens du toucher»); *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, 2010.

(8) F. DE VISSCHER ET B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, Bruylant, Bruxelles, 2000, n° 11, p. 11.

(9) M. BUYDENS, «Le génie, l'effort et l'exposition», *Rev. dr. U.L.B.*, 2007, n° 36, pp. 86-87.

(10) A. LUCAS et H.-J. LUCAS, *op. cit.*, n° 62, p. 63, notes 105 et 106 (faisant référence à Paris, 25 mai 1988, *Recueil*

Dalloz, 1988, 39^e cahier, p. 542); B. DUFOUR, «Des expositions comme œuvres de l'esprit», *R.I.D.A.*, 1999, n° 180, p. 39.

(11) Note B. EDELMAN, sous Paris, 25 mai 1988, *Recueil Dalloz*, 1988, 39^e cahier, p. 543.

(12) Obs. C. COLOMBET, sous Paris, 13 mars 1986, *Dalloz*, 1987, somm. comm., p. 150, cité par N. WALRAVENS, *L'œuvre d'art en droit d'auteur – Forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*, Economica, coll. Patrimoine, Paris, 2005, p. 78, n° 50 et s.

(13) Paris, 2 octobre 1997, *Recueil Dalloz*, 1998, 23^e cahier, pp. 312 et s., note B. EDELMAN.

(14) Note B. EDELMAN, sous Paris, 25 mai 1988, *op. cit.*, p. 544.

(15) Les œuvres de Felix Gonzalez-Torres consistent notamment en des tas de bonbons ou des piles de papier.

(16) Descriptif de l'exposition qui se tient jusqu'en juillet 2014: <http://www.mac-s.be/fr/6/61/Lise-Duclaux-Zone-de-fauchage-tardif>, site internet de l'artiste: <http://liseduclaux.be/blog/>.

(17) L'œuvre a «vécu» de septembre 2007 à février 2009. Site internet d'Arne Quinze: <http://arnequinze.com/root/Cities.html>.

ser aux performances des *happenings*⁽¹⁸⁾ et au *body art*⁽¹⁹⁾ dont les formes sont évanescentes⁽²⁰⁾. En commentant les deux arrêts précités de la cour d'appel de Paris, B. Edelman a écrit que l'art contemporain «nous enseigne, chaque jour, la fugacité, l'évanescence et même l'autodestruction»⁽²¹⁾ et que «nombre d'artistes contemporains ne tiennent plus au dogme de l'intangibilité»⁽²²⁾. La doctrine française⁽²³⁾ cite des décisions qui ont protégé par le droit d'auteur l'emballage d'un monument pendant quinze jours (le Pont-Neuf par Christo et Jeanne-Claude)⁽²⁴⁾ et des peintures de portions de déserts (*land art*)⁽²⁵⁾, en dépit du fait qu'ils ne soient pas permanents. L'existence de l'œuvre à un moment donné, ce moment fût-il court, peut fonder sa protection⁽²⁶⁾.

Le fait de ne pas être immuable est également le propre des œuvres interactives⁽²⁷⁾. Plusieurs auteurs sont susceptibles d'y apporter leur contribution et elles sont en constante évolution. M. Cornu et N. Mallet-Poujol font quant à elles référence aux œuvres architecturales qui, par essence, intègrent l'idée de transformation, aux bases de données dont personne ne remet en cause l'évolutivité ou encore à des œuvres éphémères telles que les chorégraphies et les pantomimes reprises dans la liste de l'article 2.1 de

la Convention de Berne, ou aux spectacles de rue⁽²⁸⁾ et aux improvisations⁽²⁹⁾. Pour ces derniers exemples, l'expression de l'œuvre (jouer la chorégraphie) est momentanée, mais même oubliée dans un tiroir, la danse reste. Si la manifestation ou la matérialisation de l'œuvre peut-être momentanée, fugace, l'œuvre elle-même est immuable.

Enfin, nous ajoutons que certaines œuvres sont tout simplement vouées à disparaître de par la détérioration de leur support ou la dégradation du matériau utilisé; elles ne sont donc pas immuables. Le fait qu'une fresque puisse disparaître en même temps que le bâtiment qu'elle décore, n'a pas empêché sa protection⁽³⁰⁾. De même, la décoration florale du Pont-Neuf, bien qu'elle soit périssable, a été protégée par le droit d'auteur⁽³¹⁾. Et si l'œuvre disparaît, par exemple la «Tête d'Arlequin» de Pablo Picasso, qui a probablement été brûlée après avoir été volée, personne ne contestera que copier ce tableau serait une contrefaçon.

En excluant *a priori* la collection de M. Arend de la protection par le droit d'auteur parce qu'elle n'est pas immuable, le tribunal a eu recours à un critère non pertinent pour le droit d'auteur. Il s'est appuyé sur un arrêt dépassé et un commentaire doctrinal largement minoritaire. C'est dès lors

selon nous à bon droit que la cour d'appel a réformé le jugement sur ce point.

2. L'originalité de la collection

Bien qu'il refuse à la collection du demandeur la qualité d'œuvre protégeable, le tribunal s'est malgré tout prononcé sur le caractère personnel ou non de la sélection des pièces de la collection et donc sur le critère d'originalité. Pour le tribunal, lorsque le concepteur d'un musée rassemble des pièces de collection et les sélectionne en opérant certains choix, il met en avant la valeur historique des objets sélectionnés et cela ne reflète pas en soi la personnalité du sélectionneur⁽³²⁾.

Ce passage du jugement qui n'a pas été confirmé en appel mérite un commentaire. En effet, ne nous méprenons pas en interprétant qu'une collection n'est jamais originale. Selon nous, le concepteur d'un musée pourrait opérer des choix dans l'élaboration de sa collection, dans le rassemblement et la sélection des pièces, qui révèlent sa personnalité⁽³³⁾, tout en ayant comme objectif de mettre en valeur la nature historique des objets. En l'occurrence, le concepteur d'un musée consacré à une bataille militaire va certainement avoir pour but de mettre en avant le caractère historique des objets qu'il ras-

(18) Un *happening* peut être défini comme une performance artistique spontanée, qui exige la participation active du public (source : site internet de Wikipédia).

(19) Le *body art* ou art corporel en français est un ensemble de pratiques artistiques effectuées sur et/ou avec le corps (source : site internet de Wikipédia). Par exemple, les cochons tatoués de Wim Delvoye.

(20) S. DUSOLLIER, «Protection de l'art contemporain en droit d'auteur», *Art'Idc*, 2005, pp. 17-20, disponible sur www.crid.be/pdf/public/5299.pdf (l'auteur s'interroge toutefois sur la protection de ces créations ou non par le droit d'auteur); N. WALRAVENS, *op. cit.*, p. 85, n° 59.

(21) Note B. EDELMAN, sous Paris, 25 mai 1988, *op. cit.*, p. 544, n° 8.

(22) Note B. EDELMAN, sous Paris, 2 octobre 1997, *Recueil Dalloz*, 1998, 23^e cahier, p. 314, n° 16. Cela étant, il existe d'autres difficultés de protection des œuvres d'art contemporaines par le droit d'auteur, concernant la condition de mise en forme et d'originalité, voy. à ce sujet : N. WALRAVENS, *op. cit.*

(23) Note B. EDELMAN, sous Paris, 25 mai 1988, *op. cit.*, n° 8; note B. EDELMAN, sous Paris, 2 octobre 1997, *op. cit.*, p. 314, n° 16; N. WALRAVENS, *op. cit.*, p. 78, n° 50 et s.

(24) Paris, 13 mars 1986, *Dalloz*, 1987, somm. comm., p. 150, obs. COLOMBET; N. WALRAVENS, *op. cit.*, p. 78, n° 51.

(25) Paris, 4 février 1987, «Chronique de propriété littéraire et artistique par Edelman», *J.C.P.*, 1987, I, 3312, annexe 5.

(26) M. CORNU ET N. MALLET-POUJOL, *op. cit.*, n° 760, p. 400.

(27) Par exemple de Wikipédia, l'encyclopédie sur internet qui offre un contenu libre que chacun peut éditer et améliorer (<http://www.wikipedia.org>) ou le *Verbarium* de Christa Sommerer et Laurent Mignonneau (<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/verbarium/index.html>).

(28) T.G.I. Paris, 2 octobre 2001, *P.I.*, octobre 2002, n° 5, p. 40, note LUCAS.

(29) Cass. fr., 1^{er} juillet 1970, *D.*, 1970, p. 734, note B. EDELMAN, citée aussi par A. LUCAS et H.-J. LUCAS, *op. cit.*, n° 62, p. 63, note 107; M. CORNU ET N. MALLET-POUJOL, *op. cit.*, n° 758, p. 398, note 92, n° 759 et 760, p. 399. Voy. aussi M. CORNU, «L'espérance d'intangibilité dans la vie des

œuvres – Réflexion sur la longévité de certains biens», *R.T.D. civ.*, 2000/4, pp. 697 et s.

(30) Civ. Bruxelles, 3 juin 1994, inédit, cité par A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, n° 108, p. 195.

(31) C. adm. A, Nancy, 2 mai 1996, première espèce, *Recueil Dalloz*, 1996, pp. 81 à 84, note B. EDELMAN, confirmé par C.E. fr., 14 juin 1999, *J.C.P.*, II, 2147-2150, 1999, cités par N. WALRAVENS, *op. cit.*, p. 79, n° 51, note 192.

(32) Le tribunal cite A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, n° 31 et 154, 2^e, d.

(33) Dans le même sens : M. BUYDENS, «Le génie, l'effort et l'exposition», *op. cit.*, p. 88. Par ailleurs, l'auteur développe à cette occasion la question surprenante de la protection par le droit d'auteur d'un fonds de commerce. Elle conclut que «si la collection ou l'exposition d'objets divers peut prétendre au statut d'œuvre protégeable, cette collection particulière que constitue le fonds de commerce le pourrait en théorie également. Les conséquences de cette qualification seraient sans doute particulièrement troublantes pour la vie économique» (p. 92).

semble, mais cela n'est pas nécessairement la seule finalité qui le motive et le pousse à faire des choix dans la sélection et l'agencement de la collection. Il pourrait choisir une thématique plus spécifique qui traverserait la collection, par exemple en rassemblant uniquement des archives sur les femmes qui étaient actives dans la résistance dans une certaine région. L'originalité d'une collection est plus facilement envisageable, lorsque l'auteur a mis en scène les éléments, a créé un univers inédit autour de la collection ou encore a réalisé un parcours pédagogique pour découvrir les objets présentés. La collection devient alors exposition.

On peut opérer une distinction entre ces deux notions (qui peuvent toutes les deux faire l'objet d'un musée). D'une part, la collection peut être entendue comme un rassemblement de pièces sur une thématique en un tout qui se veut cohérent; de l'autre, l'exposition serait la présentation de la collection et impliquerait des choix de mise en scène⁽³⁴⁾. La collection est plus difficilement considérée comme étant une œuvre protégée⁽³⁵⁾ (sauf peut-être par le droit des bases de données⁽³⁶⁾, alors que l'exposition relève de la mise en forme d'une idée ou d'un concept et peut être originale et protégée si elle ne relève pas de l'idée pure. L'originalité d'une collection faisant l'objet d'un musée n'avait, à notre connaissance, pas encore été reconnue par la jurisprudence belge, par contre celle d'une exposition l'a été, du moins en France. La cour d'appel de Paris dans son arrêt *Cinématèque*

française, a reconnu l'originalité d'une exposition, car son auteur l'a conçue «comme un parcours remontant dans le temps l'histoire du cinéma et mis en scène de manière cinématographique; qu'il ne s'agit pas ainsi d'une simple présentation méthodique d'éléments relatifs à l'histoire du cinéma, mais d'une création résolument personnelle, exprimant à la fois l'imaginaire (de l'auteur) et ses conceptions propres de l'histoire du cinéma et reflétant sa personnalité»⁽³⁷⁾. M. Cornu et N. Mallet-Poujol caractérisent l'originalité d'une exposition par «la sensibilité révélée dans la mise en scène (...), cette empreinte de la personnalité de son concepteur»⁽³⁸⁾. Elles se réfèrent à l'arrêt *Cinématèque française*, où l'exposition était originale, car sa «mise en scène était très marquée»⁽³⁹⁾. Ne sont par contre pas pertinentes selon ces auteurs, la nouveauté de la présentation du musée ou la seule existence d'une sélection des objets, mais une sélection dans laquelle le concepteur inscrit sa personnalité peut toutefois constituer un élément d'appréciation de l'originalité⁽⁴⁰⁾. Pour A. Berenboom, il faut que le concepteur de l'exposition «ait pris une position personnelle pour illustrer un thème et qu'il ait exploité la dimension spatiale en allant plus loin qu'un simple accrochage sur des murs blancs»⁽⁴¹⁾.

3. La protection d'une collection en tant que base de données

Une collection qui constitue un musée peut-elle constituer une base

de données? Le collectionneur ou le conservateur du musée peut-il bénéficier de la protection légale conférée aux bases de données⁽⁴²⁾? Rappelons ici que la loi protège les bases de données par deux droits de propriété intellectuelle différents: le droit d'auteur et le droit *sui generis* sur les bases de données⁽⁴³⁾. Chacun de ces droits a un objet et des conditions de protection propres. Alors que le droit d'auteur protège le contenant, la structure de la base de données, le droit *sui generis* porte sur le contenu de la base de données. Ils donnent deux armes distinctes au collectionneur. Au titre du droit d'auteur, il aurait le pouvoir d'autoriser ou d'interdire la modification de la structure de la collection ou de la disposition des objets. Grâce au droit *sui generis*, le collectionneur disposerait des droits sur l'extraction ou la réutilisation éventuelle(s) d'une partie substantielle du contenu de la base de données.

Selon la définition de la directive et des lois belges, une base de données doit tout d'abord être un «recueil d'œuvres, de données ou d'autres éléments indépendants»⁽⁴⁴⁾. Si nous prenons l'exemple de la collection de M. Arend, les éléments qui la composent (des armes, des uniformes et des objets nécessaires à la vie pendant le conflit)⁽⁴⁵⁾ ne sont *a priori* pas des œuvres, ni des données. Font-ils partie de la catégorie «d'autres éléments»⁽⁴⁶⁾? Dans la directive, cette catégorie vise tout recueil de «matières telles que textes, sons, images, chiffres, faits»⁽⁴⁷⁾.

(34) Sur la protection des expositions par le droit d'auteur et notamment pour un rapprochement entre l'activité du concepteur d'exposition et celle du metteur en scène: B. DUFOUR, *op. cit.*, n° 180, p. 61. Sur la comparaison entre collection et exposition, classées en trois catégories, M. BUYDENS, «Le génie, l'effort et l'exposition», *op. cit.*, p. 79.

(35) Dans le sens de l'absence d'originalité dans l'activité du collectionneur: A. LUCAS et H.-J. LUCAS, *op. cit.*, n° 52, p. 55. Ils précisent, jurisprudence à l'appui, que tel n'est cependant pas le cas de la collection qui sert de support à un musée ou à une exposition.

(36) Voy. *infra* concernant leur protection par le droit *sui generis* ou le droit d'auteur.

(37) Paris, 2 octobre 1997, *op. cit.*, p. 312.

(38) M. CORNU et N. MALLET-POUJOL, *op. cit.*, n° 771, p. 405.

(39) M. CORNU et N. MALLET-POUJOL, *idem*.

(40) M. CORNU et N. MALLET-POUJOL, *op. cit.*, n°s 768 à 770, p. 404.

(41) A. BERENBOOM, «La protection des expositions», *op. cit.*, p. 23.

(42) Ces questions ne sont pas abordées dans la décision que nous commentons. M. Arend ayant cédé tous les droits intellectuels qu'il possède sur le Bastogne Historical Center par contrat au syndicat d'initiative de Bastogne, il n'aurait normalement pas pu se prévaloir d'un droit de producteur de base de données (qui ne dispose d'ailleurs pas de droit moral).

(43) Loi du 31 août 1998 transposant en droit belge la directive européenne du 11 mars 1996 concernant la protection juridique des bases de données (ci-après «L.B.D.»); loi du 30 juin 1994 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins (ci-après «L.D.A.»).

(44) Directive 96/9/CE du 11 mars concernant la protection juridique des bases de données, *J.O.C.E.* n° L77 du 27 mars 1996, pp. 20 et s., ci après «directive 96/9/CE», article 1 (2); L.B.D., article 2 (1); L.D.A., article 20bis.

(45) Site internet du Bastogne Historical Center: www.bastognehistoricalcenter.be.

(46) En anglais: «other materials».

(47) Directive 96/9/CE, considérant 17. Pour A. STROWEL et J.-P. TRIAILLE, la Commission a répété que le terme «matières» devait être compris «au sens le plus large» (A. STROWEL et J.-P. TRIAILLE, *Le droit d'auteur, du logiciel au multimédia – Droit belge, droit européen, droit comparé*, Bruylant-Kluwer, Cahier du C.R.I.D., Story Scientia, Bruxelles-Namur, 1997, p. 260, n° 375, citant le projet d'exposé des motifs, p. 5).

L'énumération n'est pas exhaustive, pourrait-elle dès lors contenir des objets matériels ?

Initialement, l'intention de la directive était de protéger l'«information» in the widest sense of that term et seules les bases de données électroniques étaient visées⁽⁴⁸⁾. Il n'était donc pas envisageable de protéger des objets matériels. La directive a ensuite ouvert son champ d'application aux bases de données non électroniques et, comme expliqué ci-dessus, notamment à des recueils d'œuvres ou «d'autres éléments».

La question de la protection des éléments matériels est controversée en doctrine⁽⁴⁹⁾. Certains auteurs ont répondu par l'affirmative (notamment à propos d'une collection de papillons ou de timbres)⁽⁵⁰⁾, pour d'autres ce serait aller trop loin et «the term "materials" should not include tangible objects unless they are works»⁽⁵¹⁾.

Les éléments d'une base de données doivent être «indépendants»⁽⁵²⁾. Cela signifie que les éléments de la base de données (en l'espèce, de la collection) doivent être séparables les uns des autres⁽⁵³⁾, qu'il doit être possible d'en

enlever des éléments sans porter atteinte à la cohérence de la base de données⁽⁵⁴⁾. La Cour de justice de l'Union européenne (ci-après «C.J.U.E.») a décidé que pour être indépendants les éléments doivent revêtir «une valeur informative autonome»⁽⁵⁵⁾. Elle a notamment estimé que les éléments d'un calendrier de rencontres de football (date, horaire, identité de l'équipe) avaient une telle valeur, car ils «fournissent aux tiers intéressés les informations pertinentes»⁽⁵⁶⁾. Est-ce qu'un casque de guerre ou une arme ont eux aussi une valeur informative autonome ? C'est concevable. Pour M. Buydens, la réponse est positive. Elle considère que les éléments d'une collection d'antiquités égyptiennes ou de voitures anciennes peuvent être considérés comme des informations au sens large, «dans la mesure où ils véhiculent des renseignements en tant qu'exemplaires représentatifs d'une catégorie d'objets. Ainsi, une exposition contenant des objets issus des années 1930 n'est pas une simple juxtaposition de ces objets pris "pour eux-mêmes", mais bien un ensemble d'objets représentatifs de ces années-là et dès lors informatifs quant au thème de l'exposition»⁽⁵⁷⁾.

Ensuite, les éléments d'une base de données doivent être «individuellement accessibles par des moyens électroniques ou d'une autre manière» et «disposés de manière systématique ou méthodique»⁽⁵⁸⁾. Si pour découvrir la collection, les visiteurs disposent d'un plan⁽⁵⁹⁾, d'un catalogue ou d'un audioguide, alors les visiteurs peuvent localiser les éléments de la collection et il nous semble que la condition est remplie. L'on devine en outre que les musées font l'objet d'un inventaire. La C.J.U.E. déduit de cette condition la nécessité d'un support pour la base qui soit «fixe, de quelque nature que ce soit»⁽⁶⁰⁾. Une collection de papillons est supportée par une boîte entomologique, une collection de timbres par un album. Dans le cas d'un musée tel que le Bastogne Historical Center, il faudrait considérer que son ensemble, par ses vitrines, son circuit, ses scènes de reconstitution et ses animations, constitue un support fixe.

Pour qu'une base de données entre dans le champ d'application du droit *sui generis*, elle doit répondre au critère d'investissement substantiel dans la présentation, l'obtention ou la vérification de son contenu⁽⁶¹⁾. Les collections

(48) *Explanatory Memorandum* de la proposition de directive sur la protection juridique des bases de données, 13 mai 1992, COM(92) 24 final – SYN 393, p. 19, § 3.1.1., cité entre autres par P.B. HUGENHOLTZ, «De databankrichtlijn eindelijk aanvaard : een zeer kritisch commentaar», *Computerr.*, 1996/4, p. 132 ; A. BEUNEN, *Protection for databases, the European database Directive and its effects in the Netherlands, France and the United Kingdom*, Wolf Legal Publishers, Nijmegen, 2007, p. 6 ; M. BUYDENS, «Le projet de loi transposant en droit belge la directive européenne du 11 mars 1996 concernant la protection juridique des bases de données», *A&M*, 1997/4, p. 337, note 6.

(49) Voy. entre autres : E. DERCLAYE, *The legal protection of databases – A comparative analysis*, Edward Elgar, Cheltenham, UK, Northampton, MA, États-Unis, 2008, pp. 57 et s. ; A. BEUNEN, *op. cit.*, p. 65, n° 2.2.5.4.

(50) A. BEUNEN, *op. cit.*, p. 65 ; A. QUAEDVLIET, «Onafhankelijk, geordend en toegankelijk : het object van het databankenrecht», *AMI*, 2000/9, p. 179 (selon l'auteur, l'extraction et la réutilisation d'une base de données d'éléments physiques est tout à fait possible, mais les termes utilisés par la directive ont d'abord été pensés pour des bases de données électroniques) ; M. BUYDENS, «Le projet de loi...», *op. cit.*, p. 337. Certains précisent que c'est théorique :

A. BERENBOOM, «La protection des expositions», *op. cit.*, p. 27 ; A. STROWEL et J.-P. TRIAILLE, *op. cit.*, p. 262, n° 378 ; B. HUGENHOLTZ, *op. cit.*, p. 132 («Letterlijk geïnterpreteerd»). Pour d'autres références doctrinales, voy. E. DERCLAYE, *op. cit.*, pp. 59 et 60, notes 95 à 101.

(51) E. DERCLAYE, *op. cit.*, p. 61 (voy. aussi les autres sources que l'auteur cite). L'auteur développe une analyse intéressante sur la question, notamment à propos de la protection d'un repas et en conclut : «If databases also include collections of tangible objects, where do we stop ? What is not a database ? The definition has arguably no limit. People will be afraid to make copies of anything for fear that it may be said to be a database. Surely the law cannot go that far. (...) It is thus submitted that the term "materials" should not include tangible objects unless they are works», *idem*, p. 60.

(52) Directive 96/9/CE, article 1 (2) ; L.B.D., article 2 (1) ; L.D.A., article 20bis.

(53) B. MICHAUX, *Droit des bases de données*, Kluwer, Bruxelles, 2005, p. 4, n° 2.

(54) A. STROWEL et J.-P. TRIAILLE, *op. cit.*, p. 262, n° 378.

(55) C.J.U.E., 9 novembre 2004, aff. C-444/02, *Fixtures Marketing c. OPAP*, considérant 33.

(56) C.J.U.E., 9 novembre 2004, *op. cit.*, considérant 34.

(57) M. BUYDENS, «Le projet de loi...», *op. cit.*, p. 337, point 3 et note 7.

(58) Directive 96/9/CE, article 1 (2) ; L.B.D., article 2 (1) ; L.D.A., article 20bis.

(59) C.J.U.E., 9 novembre 2004, *op. cit.*, considérant 30 : «cette condition implique que le recueil (...) comporte un moyen technique (...) ou un autre moyen, tel qu'un index, une table des matières, un plan ou un mode de classement particulier, qui permette la localisation de tout élément indépendant contenu en son sein» (nous soulignons).

(60) C.J.U.E., 9 novembre 2004, *op. cit.*, considérant 30. Cette dernière condition résulte aussi de l'exercice des droits du producteur d'une base de données. En effet, le producteur a le droit d'interdire l'extraction ou la réutilisation du contenu de la base de données sur «un autre support» ; cela signifie que sa propre base est sur un support.

(61) Directive 96/9/CE, article 7 ; L.B.D., article 3. Sur le sujet, voy. C.J.U.E., 9 novembre 2004, *op. cit.* ; C.J.U.E., 9 novembre 2004, aff. C-339/02, *Fixtures Marketing c. Svenska Spel* ; C.J.U.E., 9 novembre 2004, aff. C-46/02, *Fixtures Marketing c. Oy Veikkaus* ; C.J.U.E., 9 novembre 2004, aff. C-203/02, *The British Horseracing Board c. William Hill Organization* ; C. KER, «Protection des bases de données», in «Chronique de jurisprudence en droit des technologies de l'information et de la communication

muséales font généralement l'objet d'efforts importants de la part de leurs propriétaires ou des conservateurs. Dans l'affaire commentée, sont reconnus la qualité du musée, son intérêt et l'authenticité avec laquelle est traité le sujet du musée par son concepteur, inspiré par une volonté ou une passion longtemps affirmées. Il n'est pas certain que ces éléments satisfassent au critère d'investissement substantiel, c'est-à-dire qu'ils prouvent qu'il a été investi de l'argent et du temps dans la réalisation et la présentation de la collection. Participent à l'investissement dans la création d'une collection, la recherche de pièces rares, leur acquisition certainement coûteuse, leur entretien ou encore des tests d'authenticité.

En outre, se pose la question de savoir si les droits du producteur de la base de données d'interdire les réutilisations⁽⁶²⁾ et les extractions⁽⁶³⁾ non autorisées de la totalité ou d'une partie substantielle de la base de données sont réellement adaptés aux besoins du collectionneur. Est-ce qu'ils permettraient de s'opposer à de simples modifications, à des adaptations? Concernant le droit d'extraction, A. Strowel et J.-P. Triaille écrivent que les premières versions de la directive parlaient non pas de «droit d'extraction», mais de «right to prohibit unfair copying»⁽⁶⁴⁾. Le droit d'auteur (*copy*) se retrouvait dans cette expression comme une des origines du droit *sui generis*. Pour ces auteurs, la notion d'extraction «peut encore, dans une certaine mesure, rappeler la notion de "reproduction" au sens du droit d'auteur, mais ce droit nouveau est encore plus large»⁽⁶⁵⁾. D'autres auteurs soutiennent aussi que l'extraction est un concept plus large que la reproduction en droit d'auteur⁽⁶⁶⁾; il

inclut «both removal and duplication» ou encore «both removal and copying of the contents»⁽⁶⁷⁾. En raisonnant de la sorte, le droit d'extraction pourrait permettre à un collectionneur-producteur de s'opposer à une suppression d'une partie substantielle du contenu de sa collection⁽⁶⁸⁾ ou à une copie, c'est-à-dire à une reconstitution de la collection. Il ne pourrait cependant pas interdire la modification d'une partie non substantielle ou la modification de l'agencement des éléments, car le droit *sui generis* ne protège pas l'arrangement des matières, mais l'accumulation des éléments vu comme un tout.

Afin de protéger le contenant de sa collection (muséale ou autre), un collectionneur pourrait également avoir recours à la protection par le droit d'auteur des bases de données. Le cas échéant, il pourrait interdire les modifications, les adaptations, les reproductions (un même ordonnancement des pièces) ou les communications au public de sa collection⁽⁶⁹⁾. Il pourrait aussi bénéficier d'un droit moral, qui n'est pas accordé par la protection par le droit *sui generis*. Pour que les collections soient protégées par le droit d'auteur comme bases de données, il faut que «par le choix ou la disposition des matières», elles constituent une «création intellectuelle propre à leur auteur», c'est-à-dire qu'elles soient originales⁽⁷⁰⁾. En conséquence, les collections dont ni la sélection des éléments, ni leur agencement n'est original sont exclues de la protection. Par exemple, un musée qui comporterait toutes les pièces relatives à sa thématique et dont la présentation est particulièrement logique serait difficilement protégeable⁽⁷¹⁾. En l'occurrence, le choix de collectionner des archives de guerre est peu original selon nous, sauf

si une thématique plus spécifique traverse la collection (voy. l'exemple cité *supra* d'une collection d'objets ayant appartenu à des femmes résistantes dans une région donnée). La disposition des matières, par contre, pourrait être originale si le public découvre les pièces en avançant dans le musée, non pas dans un ordre chronologique, mais selon un ordre participant à mettre en avant un aspect particulier, à raconter une histoire originale.

B. L'animation audiovisuelle

M. Arend a également demandé réparation pour atteinte à ses droits d'auteur sur une animation audiovisuelle située au centre du musée. Cette animation consistait en une projection circulaire de diapositives de photos prises lors de la bataille des Ardennes, dans un petit amphithéâtre doté de douze écrans. Le matériel était tombé en panne et la projection avait été déplacée à un autre moment de la visite et remixée avec d'autres images par les défenseurs. Il ressortait d'une convention signée entre les parties que «la solution technique (de ce programme d'animation) (...) (était) "une idée originale de M. Guy Arend"» dont la réalisation avait été confiée à une société tierce.

Le tribunal – dont l'argument n'a pas été repris par la cour d'appel – appliqua dès lors la règle essentielle du droit d'auteur de l'exclusion des idées de la protection et exclut donc le programme audiovisuel de la protection. Ce passage de la décision laisse à penser que l'animation est du ressort des idées parce que les documents contractuels la qualifiaient comme telle. Les demandeurs auraient dès lors été sanctionnés d'avoir utilisé le terme «idée originale»

(2002-2008)», *R.D.T.I.*, n° 35, 2009, pp. 60 et s.; C. KER, «Protection des bases de données», in «Chronique de jurisprudence en droit des technologies de l'information et de la communication (2009-2011)», *R.D.T.I.*, nos 48 et 49, 2012, pp. 49 et s.

(62) Selon l'article 7, (2) b. de la directive 96/9/CE et l'article 2 (3) de la L.B.D., la réutilisation est «toute forme de mise à la disposition du public de la totalité ou d'une partie substantielle du contenu de la base de données par distribution de copies, par location, par transmission en ligne ou sous d'autres formes».

(63) Selon l'article 7, (2) a, de la directive 96/9/CE et l'article 2 (2) de la L.B.D., l'extraction est «un transfert permanent ou temporaire de la totalité

ou d'une partie substantielle du contenu d'une base de données sur un autre support par quelque moyen ou sous quelque forme que ce soit».

(64) A. STROWEL et J.-P. TRIAILLE, *op. cit.*, p. 277, n° 396.

(65) A. STROWEL et J.-P. TRIAILLE, *idem*.

(66) B. MICHAUX, *Droit des bases de données*, *op. cit.*, p. 152, n° 187;

M. BUYDENS, «Le projet de loi...», *op. cit.*, p. 348, point 32; E. DERCLAYE, *op. cit.*, 2008, p. 104.

(67) E. DERCLAYE, *op. cit.*, pp. 103 à 105.

(68) Le collectionneur pourrait également invoquer le vol (s'il y a eu volonté du voleur de s'approprier) et s'y opposer sur la base de son droit de propriété (article 544 du Code civil).

(69) Directive 96/9/CE, article 5.

(70) L.D.A., article 20bis. Depuis l'arrêt *Infopaq* de la C.J.U.E., cette définition de l'originalité est devenue communautaire (C.J.U.E., 16 juillet 2009, C-5/08, *A&M*, 2009/5, pp. 521 et s., considérant 37; B. MICHAUX, «L'originalité en droit d'auteur, une notion davantage communautaire après l'arrêt *Infopaq*», *A&M*, 2009/5, pp. 473 et s.).

(71) F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *op. cit.*, p. 238, n° 281; A. STROWEL et J.-P. TRIAILLE, *op. cit.*, p. 245, n° 358; M. BUYDENS, «Le projet de loi...», *op. cit.*, p. 339, point 7; B. MICHAUX, *Droit des bases de données*, *op. cit.*, p. 110, n° 127; J.-P. TRIAILLE, in F. BRISON et H. VANHEES (dir.), *Hommage à Jan Corbet – La loi belge sur le droit d'auteur – Commentaire par article*, Larcier, Gand, 2008, 2^e éd., p. 114.

dans la convention. Or la qualification d'idée dans une convention ne prive pas de droit d'auteur *ipso facto*, sans avoir recherché si la solution technique a réellement fait l'objet d'une mise en forme.

En appel, la cour a décidé que l'animation audiovisuelle était bien une œuvre, ce qui signifie qu'elle dépasse le stade de la simple idée. Il s'agit plus précisément d'une œuvre utilitaire et en conséquence la cour opère une balance des intérêts entre les droits du propriétaire du musée et ceux de l'auteur; nous aborderons ce point ci-dessous.

C. Les dioramas

Le litige porte également sur la protection par le droit d'auteur de deux scènes de reconstitution en grandeur nature réalisées à partir de deux photographies représentant des soldats des armées allemandes et américaines. Des mannequins habillés d'uniformes y sont mis en scène dans un décor représentant les scènes de bataille dans un paysage enneigé.

En première instance, il a été décidé que ces scènes ne pouvaient pas être protégées, car elles sont des reconstitutions fidèles de photographies d'époque et ne sont donc pas originales. La cour d'appel a, au contraire, estimé que les dioramas constituent des créations intellectuelles propres à M. Arend, reflétant sa personnalité, «même si ces dioramas s'inspirent d'une photographie, il ne s'agit cependant pas d'une reproduction du réel à l'identique, l'auteur ayant eu la possibilité, en l'espèce d'exprimer ses capacités créatives en effectuant des choix libres et créatifs».

L'argument de la cour est selon nous plus convaincant que celui du tribunal, car d'après les faits, la recons-

titution des scènes de combat à partir des photos ne semble pas avoir été purement technique. Certaines reproductions fidèles de la réalité laissent un espace de liberté à leur auteur. Selon la doctrine, «La reproduction, même fidèle, de la réalité peut donner prise à l'originalité»⁽⁷²⁾ et «même le rendu hyperréaliste de la réalité peut jouir d'une protection de droit d'auteur, car l'obligation de coller de manière précise à la réalité n'est pas un obstacle à la créativité personnelle»⁽⁷³⁾. Les œuvres factuelles (qui représentent la réalité, recèlent un contenu informatif⁽⁷⁴⁾, telles que les cartes géographiques ou les œuvres scientifiques ont été protégées par le droit d'auteur par les cours et tribunaux⁽⁷⁵⁾. Les photographies, qu'elles soient du domaine des œuvres factuelles ou artistiques, peuvent elles aussi faire l'objet d'une protection, si elles sont marquées de la personnalité du photographe⁽⁷⁶⁾, bien qu'elles puissent représenter le réel fidèlement. Dans un autre arrêt de la cour d'appel de Bruxelles, il a par contre été conclu à une absence d'originalité à propos de la transformation d'images de scènes des aventures de Tintin en statuettes⁽⁷⁷⁾.

II. Les conflits entre le concepteur du musée et le propriétaire

Selon la jurisprudence, la question de la protection par le droit d'auteur d'un musée doit être abordée en tenant compte des modifications qui peuvent ou doivent être apportées à l'œuvre. Déjà l'arrêt *Schlumpf* en 1988 évoquait la nécessité pour les musées d'évoluer pour retenir l'intérêt et l'attention des visiteurs. L'arrêt *Cinémathèque française* décida que la qualité d'œuvre protégée «n'interdit pas (...) les adaptations aux contraintes notamment muséologiques qui se révéleraient nécessaires», en

précisant toutefois que ces adaptations doivent se faire «dans les conditions autorisées par le régime de protection légale qui s'y attache».

La cour d'appel et le tribunal de première instance ont tous les deux fait référence à cette nécessité pour un musée de s'adapter. Selon la cour, il convient d'admettre que ce qui est exposé dans un musée (comme l'animation dans l'amphithéâtre, les collections de matériel militaire ou encore le bâtiment qui abrite les collections) doit être susceptible d'évoluer afin de conserver l'intérêt du public, des modifications doivent être possibles «lorsque se révèle la nécessité de l'adapter à des besoins nouveaux». Pour le tribunal, «les conceptions actuelles de la muséologie impliquent de façon nécessaire des évolutions propres à maintenir, voire réactiver, l'intérêt des visiteurs». Il énonce également que le titulaire de droits intellectuels sur la conception d'un musée qui a cédé ses droits intellectuels doit savoir «que des modifications dans l'aménagement des lieux pourraient y être apportées, à telle enseigne que même s'il était resté titulaire des droits dont il se prévaut, s'y opposer aujourd'hui pourrait procéder dans ces conditions d'un abus de droit, eu égard à la vocation des lieux».

Comme tout autre droit, l'exercice du droit d'auteur est limité par l'abus de droit. Il faut trouver le juste équilibre entre deux intérêts : celui du propriétaire du musée de voir son musée s'adapter et évoluer et le droit d'auteur du concepteur du musée. Il en est de même par exemple pour l'œuvre architecturale. L'architecte peut s'opposer à certaines modifications de son œuvre sur la base de son droit moral d'intégrité, mais il doit parfois supporter certains types d'aménagements faits par le propriétaire de l'immeuble, au risque d'abuser de son droit⁽⁷⁸⁾.

(72) F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *op. cit.*, p. 30, n° 32, note 111. Les auteurs étaient leur propos de jurisprudence sur des photographies, des cartes géographiques et des dessins scientifiques.

(73) A. STROWEL, «L'originalité en droit d'auteur, un critère à géométrie variable», *J.T.*, 1991, p. 516.

(74) A. STROWEL, «L'originalité...», *op. cit.*, pp. 517-518.

(75) Voy. les références jurisprudentielles citées par F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *op. cit.*, p. 30, n° 32, note 111 et A. STROWEL, «L'originalité...», *op. cit.*, p. 516, notes 60, 68, 69, 71. Notamment en matière de cartes

géographiques : Anvers, 15 février 1990, *R.W.*, 1990-1991, p. 21 ; A. STROWEL, note sous Gand, 16 novembre 1995, «Des cartes aux bases de données géographiques», *A&M*, 1997, p. 56-57 ; et d'œuvres scientifiques : Bruxelles, 27 février 1954, *J.T.*, 1954, p. 278.

(76) Cass., 27 avril 1989, *Pas.*, 1989, I, p. 908 ; Cass., 25 octobre 1989, *Pas.*, 1990, I, p. 238 ; C.J.U.E., 1^{er} décembre 2011, C-145/10, *Painer c. Standard*.

(77) Bruxelles, 26 mars 2009, *J.L.M.B.*, 2009/22, p. 1046, n° 9. Selon la cour, «La transposition d'une image en deux dimensions en un objet en trois dimensions ressortit au domaine de la technique, mais ne revêt pas, en soi, la

marque de la personnalité de son auteur» (ce qui pourrait être discutable).

(78) B. VINÇOTTE, «Conflit entre droit d'auteur et droit de propriété», *A&M*, 2003/5, p. 368, note sous Bruxelles, 21 mars 2003 ; Bruxelles, 23 février 2001, *A&M*, 2002, p. 515 et Civ. Bruxelles, réf., 25 octobre 2002, *A&M*, 2003, p. 59 ; Liège, 27 février 2009, *A&M*, 2009/6, p. 629 ; A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, n° 44, p. 83. Plus généralement sur la balance des intérêts entre le droit du propriétaire et celui de tout type d'auteur : B. VANBRABANT, «Les conflits susceptibles de survenir entre l'auteur d'une œuvre et le propriétaire du support», *Ing.-cons.*, 2004/2, pp. 91 à 172 ; E. CORNU,

Dans l'affaire que nous commentons, la cour d'appel fait pencher la balance des intérêts en faveur du droit de propriété⁽⁷⁹⁾. Elle invoque avant tout l'argument du genre de l'œuvre pour permettre au propriétaire du musée de le modifier. Elle dit que l'aménagement intérieur du musée est une œuvre à finalité utilitaire, puisqu'il est une attraction touristique. La cour autorise le propriétaire à modifier (voire démolir) le programme audiovisuel, à effectuer des changements dans la collection et à aménager le bâtiment abritant le musée et effectuer. Puisqu'il s'agit d'œuvres utilitaires, dit la cour, l'auteur doit accepter des modifications portées à ses œuvres et donc voir son droit à l'intégrité de l'œuvre réduit. Pour L. Van Bunnan également, les auteurs d'œuvres à vocation utilitaire ou pratique doivent admettre que les propriétaires modifient leurs œuvres pour des «nécessités pratiques», et ce plus facilement que les auteurs d'œuvres purement esthétiques ou ornementales⁽⁸⁰⁾.

À propos de l'animation audiovisuelle au centre du musée, la cour estime en outre que vu l'âge avancé du matériel, la nécessité pour un musée de s'adapter aux nouvelles technologies et d'assurer la pérennité de l'exploitation commerciale, la modification de l'amphithéâtre s'imposait pour le musée. Les appelants qui, pour exiger le rétablissement de l'animation audiovisuelle, n'invoquent que leur droit moral à l'intégrité abusent de leur droit. Exiger que la collection de matériel militaire reste figée dans sa présentation originale de 1976 constitue, selon la cour, un abus de droit de la part du collectionneur. La cour explique notamment que les pièces, telles que les uniformes, se détériorent avec le temps et qu'il est important pour le musée de motiver le public à revenir en exposant de nouvelles pièces.

Le syndicat d'initiative avait entrepris des travaux de construction après le prononcé de la décision d'instance, à savoir accoler une nouvelle aile au bâtiment et percer deux baies

vitrées. Les appelants n'ont introduit leur demande en interdiction de poursuivre la modification du musée qu'en cours de procédure d'appel et ils augmentent leur demande de dommages et intérêts pour violation du droit moral à l'intégrité à hauteur d'un million d'euros. Ces travaux constituent pour la cour l'aménagement sur le plan utilitaire du bâtiment. M. Arend, auteur des plans, n'a pas le droit d'exiger qu'aucune construction ne puisse être accolée ou érigée à proximité et le projet de construction ne porte pas atteinte à la forme du bâtiment qui est maintenue et reste visible. Les baies vitrées répondent quant à elles à la fonction utilitaire du bâtiment et ne portent pas non plus atteinte à son esthétique générale. Elles sont également dictées par d'autres objectifs tels que la sécurité et l'hygiène et permettent au public de circuler plus facilement dans le musée.

Concernant le film sur la bataille de Bastogne et les dioramas, la cour décide que ce ne sont pas des œuvres utilitaires et que la limitation du droit à l'intégrité ne s'applique pas à ce genre d'œuvres. Les modifications opérées par les intimés portent donc atteinte au droit à l'intégrité de l'œuvre, mais la cour n'octroie aux appelants qu'un euro symbolique pour ces deux atteintes, car les droits patrimoniaux ont été cédés pour un montant important. La justification de la cour d'appel nous semble réductrice. Tout d'abord, les termes «œuvre utilitaire» peuvent être restrictifs, certaines œuvres esthétiques dans un environnement à vocation utilitaire devraient pouvoir bénéficier du même régime. Par exemple, le commanditaire d'une fresque, œuvre dénuée de fonction utilitaire, pourrait bénéficier du régime de la limitation du droit moral à l'intégrité lorsqu'elle est commandée pour décorer un commerce ou qu'elle orne un bâtiment industriel⁽⁸¹⁾. Ensuite, l'exclusion pure et simple sur la base du genre de l'œuvre manque peut-être de nuance. Nous trouvons la formulation de L. Van Bunnan plus

souple et plus appropriée: dans le cas d'œuvres qui ont «une utilité pratique ou une vocation utilitaire» (ces termes sont plus larges que les seules œuvres utilitaires), «les nécessités pratiques confèrent au propriétaire des droits d'une intensité plus grande que si l'œuvre en cause visait uniquement à un effet esthétique»⁽⁸²⁾. La formule est plus flexible, les œuvres à effet esthétique permettent moins de marge de manœuvre au propriétaire, sans les exclure *a priori* du «régime allégé» des œuvres à vocation utilitaire ou fonctionnelle.

3. Le respect du droit de paternité du concepteur du musée

M. Arend avait cédé ses droits intellectuels au syndicat d'initiative de Bastogne par une convention qui obligeait notamment l'a.s.b.l. à respecter son droit de paternité. Une des clauses de la convention stipulait notamment que son nom figure sur la plaque qui se trouve à l'entrée du musée. M. Arend formule sur la base de cette disposition une demande de dommages et intérêts pour violation de l'obligation de le mentionner, sous peine d'une astreinte⁽⁸³⁾. La cour d'appel estime que c'est à bon droit que le premier juge a observé que les «obligations de garantie» de la convention sont étrangères au droit d'auteur. Le tribunal avait qualifié le droit conféré par convention de *sui generis* et non comme étant l'un des aspects du droit d'auteur. À titre de comparaison, dans l'arrêt *Schlumpf* précité, la cour d'appel de Paris avait quant à elle reconnu «un droit de la personnalité voisin du droit moral» au collectionneur, car son initiative créatrice méritait une telle protection. À notre connaissance, cette qualification française n'a pas eu d'autres échos dans la jurisprudence.

La cour d'appel de Bruxelles ajoute que la plaque commémorative ne relève pas du droit de paternité, d'autant que M. Arend ne possède pas de droit intellectuel sur le concept ou l'idée du musée. Nous ne partageons cependant pas cet avis. Tout d'abord,

«La propriété d'une œuvre d'art face aux droits de l'artiste», in G. KEUTGEN (dir.), *L'art et le droit*, Larcier, coll. C.J.B.B., Bruxelles, 2010, pp. 27 à 62. En droit français, N. WALRAVENS, *op. cit.*, 2005, p. 80, n^{os} 53 et s.

(79) Sur la question de savoir si la balance des intérêts penche plus facilement en faveur des droits de propriété corporelle, L. VAN BUNNEN, «Le conflit entre les droits moraux de l'artiste et

les droits du propriétaire du support matériel de l'œuvre», *R.C.J.B.*, 2012/3, n^o 20, p. 379, note sous Cass., 5 mai 2011, R.G. n^o C.10.0496.F.

(80) L. VAN BUNNEN, *op. cit.*, p. 370.

(81) Exemples inspirés de Bruxelles, 23 février 2011, *A&M*, 2002/6, p. 515 (fresque murale d'un magasin Pain Quotidien), cité notamment par L. VAN BUNNEN, *idem* et Civ. Bruxelles, 3 juin 1994, inédit (fresque dans un

dépôt de la commune de Watermael-Boitsfort), cité par le même auteur citant A. BERENBOOM, «Chronique du droit d'auteur», *J.T.*, 1996, p. 785, n^o 16.

(82) L. VAN BUNNEN, *idem*.

(83) Nous ne lisons cependant pas cette demande dans le dispositif des dernières conclusions des appelants reproduites dans l'arrêt.

la qualification donnée par le tribunal de *sui generis* est inhabituelle, le droit de paternité existe en tant que tel et on n'en crée pas un autre par convention. Une convention ne peut tout au plus qu'aménager l'exercice du droit de paternité. Et c'est précisément ce que nous interprétons de la clause de la convention, l'exigence de la plaque commémorative constitue un aménagement légitime du droit de paternité du collectionneur. Peu importe que sur l'idée du musée M. Arend n'ait pas de droits intellectuels, la cour a reconnu qu'il avait des droits d'auteur sur l'aménagement intérieur du musée, comprenant la collection, le programme audiovisuel, les dioramas et le film sur la bataille de Bastogne, ainsi que sur le bâtiment. La plaque commémorative devrait pouvoir constituer la mise en place contractuelle du droit de paternité sur ces différentes œuvres.

Quoi qu'il en soit, notre conclusion importée peu. En effet, selon la cour, les demandes de M. Arend concernant la mention de son nom sont contradictoires, puisqu'il tenait par ailleurs à ce que son nom soit retiré du musée, ce qui lui a été octroyé par le premier juge.

Conclusion

L'arrêt rendu par la cour d'appel de Bruxelles a le mérite de réformer la décision du premier juge sur certains points de droit. Les époux Arend n'ont cependant pas nécessairement obtenu gain de cause. Bien que les créations de M. Arend soient reconnues comme étant des œuvres protégées, l'arrêt n'accorde qu'un dédommagement moral symbolique, ce qui est bien loin des prétentions des appelants.

La cour a jugé que l'idée du musée ne peut être protégée, mais que son aménagement intérieur constitue une mise en forme protégeable. Elle considère que la collection, l'animation audiovisuelle, les dioramas et le film sont des œuvres protégées par le droit d'auteur. Concernant la collection muséale, la cour n'a heureusement pas en recours au raisonnement du tribunal en ce qu'il érigeait en critère de protection l'immutabilité de l'œuvre. Un musée ne saurait être écarté du droit d'auteur pour le seul motif qu'il n'est pas immuable. Plusieurs exemples de types d'œuvres cités par

la L.D.A. ou la jurisprudence (principalement française) et rappelés par la doctrine soutiennent en effet qu'une œuvre peut évoluer, muer. Ce critère d'immutabilité ou d'intangibilité de l'œuvre est donc selon nous contraire au droit d'auteur. Ensuite, la cour d'appel ne reprend pas (en réalité ne se prononce pas formellement sur) le raisonnement critiquable du tribunal, arguant de l'absence d'originalité par nature d'une collection qui fait l'objet d'un musée.

Bien que la question ne soit pas abordée par l'arrêt annoté, nous nous sommes interrogés sur la protection d'une collection par le droit des bases de données. Nous n'avons pas de réponse certaine à cette question, notamment en raison de l'incertitude de la doctrine quant à étendre la définition de la base de données à des éléments matériels. Les droits conférés par le droit *sui generis* ne nous semblent pas des plus appropriés aux besoins du collectionneur. La protection est par contre plus envisageable par le droit d'auteur sur les bases de données, à condition que la collection soit originale par le choix ou la disposition des pièces qui la composent.

La cour d'appel ne suit pas le raisonnement du tribunal selon lequel le programme audiovisuel au centre du musée était du ressort des idées et que l'on ne pouvait donc lui reconnaître une protection par le droit d'auteur. Nous avons ajouté qu'une animation ne peut être rangée dans le domaine des idées de par le seul fait qu'elle est qualifiée de la sorte dans une convention.

La cour estime ensuite que les reconstitutions grandeur nature à partir de photos est originale, de même que le film sur la bataille de Bastogne. Parce que les droits patrimoniaux ont été cédés pour un montant important, la réparation de ces deux atteintes au droit moral d'intégrité est limitée à un euro symbolique.

S'il a été reconnu au collectionneur qui a conçu le musée un droit d'auteur sur certains éléments le composant, ce droit d'auteur doit toutefois coexister avec le droit de l'exploitant du musée (la Socoba) ou de son propriétaire (le syndicat d'initiative de Bastogne). Les deux intérêts doivent être mis en balance. Pour la cour, le fait que certaines des œuvres du musée soient de

type utilitaire limite automatiquement le droit moral à l'intégrité de l'auteur, par exemple le programme audiovisuel ou le bâtiment abritant les collections. L'auteur ne peut s'opposer aux adaptations nécessaires, qu'elles soient dues à la vétusté des pièces de la collection, l'évolution des technologies ou les besoins et l'intérêt du public.

Enfin, nous avons évoqué le fait que la cour d'appel ne fait pas droit à certaines revendications des appelants sur la base d'une clause protégeant le droit de paternité du collectionneur. Si certaines dispositions de la clause sont bien étrangères au droit d'auteur, la question de la plaque commémorative à l'entrée du musée doit selon nous constituer un aménagement contractuel du droit de paternité du collectionneur et il eût fallu y donner droit. En définitive, M. Arend a cependant demandé que son nom ne soit plus associé au musée. Si la cour avait suivi cette même solution, cela n'eût donc rien changé au dispositif de l'arrêt.

Amélie de Francquen⁽⁸⁴⁾

Antwerpen 17 mei 2010

Zetel: Bax, Bleyenbergh, Lyen

b.v.b.a. HOT TOWN MUSIC – PARADISO (mr. Van Den Spiegel loco Deleu) t. n.v. STANDAARD UITGEVERIJ (mr. De Ridder)

A.R. nr. 2009/AR/734

Auteursrecht – Boekjes – Audiovisuele werken – Art. 17 A.W. – Erfgenaam – Overdracht – Overeenkomst – Vierhoekenbeding – Uitgaveovereenkomst

De vaststelling van de werkelijke bedoeling van de partijen moet in eerste orde gebeuren aan de hand van de normale betekenis van de woorden en uitdrukkingen door de partijen

(84) Assistante à l'Université de Namur et avocate au barreau de Bruxelles. Pour tout commentaire sur cette note,

l'auteure est joignable à l'adresse amelie.de.francquen@unamur.be. L'auteure

remercie M^e J.-P. Triaille pour sa relecture de la note.