
"Ceci n'est pas un original" : le statut du faux pictural en droit belge

Auteur : Klich, Brice

Promoteur(s) : Thirion, Nicolas

Faculté : Faculté de Droit, de Science Politique et de Criminologie

Diplôme : Master en droit à finalité spécialisée en droit des affaires (aspects belges, européens et internationaux)

Année académique : 2015-2016

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/1176>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

FACULTE DE DROIT, DE SCIENCE POLITIQUE ET DE CRIMINOLOGIE
Département de Droit

« Ceci n'est pas un original » : le statut du faux pictural en droit belge

Brice KLICH

Travail de fin d'études

Master en droit à finalité spécialisée en droit des affaires

Année académique 2015-2016

Recherche menée sous la direction de :

Monsieur Nicolas THIRION

Professeur ordinaire

RESUME

Le présent travail réalisé dans le cadre du séminaire « Droit et culture » au sujet du statut juridique du faux pictural en droit belge.

Le premier titre concerne l'œuvre d'art authentique, notamment au travers des conditions d'originalité, de mise en forme et d'appartenance au domaine littéraire et artistique indispensables à la protection accordée par le droit d'auteur, nous esquissons les différentes prérogatives accordées à l'artiste par les droits de propriété intellectuelle.

Pendant de l'œuvre authentique, nous définissons ensuite la notion de contrefaçon, réalisant à cette occasion une distinction entre l'acception usuelle de ce terme et son acception juridique, les deux concepts ne se recouvrant que partiellement avant d'expliquer succinctement les raisons d'existence de ce phénomène. En effet, les déterminants économiques mais aussi psychologiques sont extrêmement importants pour comprendre pleinement le statut juridique du faux pictural ou, à tout le moins, comprendre les motivations animant les faussaires.

Ensuite, ne pouvant traiter l'ensemble de la question de la contrefaçon en peinture tant celle-ci est variée et multiple, nous avons décidé d'analyser uniquement la contrefaçon par atteinte au droit de reproduction ainsi que par apposition de fausse signature que nous avons caractérisées tout en précisant la manière dont les Cours et Tribunaux apprécient la contrefaçon dans ces deux hypothèses.

Nous exposons alors les différents moyens prévus par le législateur belge pour que l'artiste puisse lutter efficacement contre les atteintes à son droit d'auteur, tant sur le plan civil grâce à l'action en responsabilité, l'action en cessation et la saisie-description et les mesures complémentaires ainsi que sur le plan pénal via le délit de contrefaçon.

Quelques exemples de manifestations de la contrefaçon poursuivent notre analyse et sont suivis par la définition du faussaire et du récit de quelques grandes affaires ayant défrayé la chronique.

Ce premier titre dédié à la contrefaçon se renferme sur une analyse brève des relations que le faux pictural et le beau entretiennent.

Le second titre traite des expertises des œuvres d'art et de quelques-unes des méthodes dont l'histoire du costume et l'étude des inscriptions mais aussi les techniques scientifiques telles que la dendrochronologie ou l'analyse des pigments utilisées par les experts pour différencier les toiles authentiques des copies. Dans ce cadre, la responsabilité de l'expert est mise en avant. En outre, nous traitons de la question de la vente des fausses œuvres d'art par l'intermédiaire des maisons de vente, des recours offerts à l'acquéreur floué et de l'impact des conditions générales de vente sur les moyens invoqués.

Le dernier titre expose ce qu'il advient des contrefaçons lorsque leur vraie nature est découverte dont la saisie des toiles contrefaisantes, le sort qui leur est réservé avec l'éventuelle possibilité de les utiliser aux fins de préservation du patrimoine culturel ainsi que de la conservation de quelques-unes de ces copies au sein des collections muséales.

REMERCIEMENTS

Nous souhaitons remercier toutes les personnes ayant procuré leur aide quant à la rédaction de ce travail de fin d'études, en particulier le professeur Nicolas Thirion pour nous avoir offert la possibilité de participer au séminaire « Culture et droit » mais également pour sa présence, les remarques et conseils prodigués tout au long de nos recherches. Nous adressons également nos remerciements à Messieurs Maxime de Brogniez et Antoine Vandebulke pour leurs suggestions et recommandations. Enfin, nous remercions nos condisciples séminaristes, Laura Alexandre et Jonathan Lejaxhe pour les échanges de vues et d'idées au sujet de nos travaux respectifs.

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
I. TITRE 1. L'ŒUVRE D'ART AUTHENTIQUE ET LA COPIE	4
A.- CHAPITRE 1. L'ŒUVRE D'ART AUTHENTIQUE	4
1) <i>Section 1. Les conditions de la protection par le droit d'auteur.....</i>	<i>4</i>
2) <i>Section 2. Titularité, prérogatives et durée du droit d'auteur</i>	<i>9</i>
B.- CHAPITRE 2. LA CONTREFAÇON	11
1) <i>Section 1. Définition usuelle et juridique. Analyse</i>	<i>11</i>
2) <i>Section 2. Les raisons d'existence de la contrefaçon.....</i>	<i>13</i>
3) <i>Section 3. La contrefaçon dans le cadre de la présente étude</i>	<i>16</i>
4) <i>Section 4. L'appréciation de la contrefaçon du point de vue juridique</i>	<i>18</i>
5) <i>Section 5. La lutte contre la contrefaçon</i>	<i>21</i>
6) <i>Section 6. Quelques manifestations de la contrefaçon.....</i>	<i>25</i>
C.- CHAPITRE 3. LE FAUSSAIRE	33
1) <i>Section 1. Définition</i>	<i>33</i>
2) <i>Section 2. Quelques grands faussaires et affaires ayant défrayé la chronique.....</i>	<i>34</i>
3) <i>Section 3. Les (éventuels) droits d'auteur du faussaire</i>	<i>37</i>
D.- CHAPITRE 4. LE BEAU ET LE FAUX – UN COUPLE IRRECONCILIABLE	43
II. TITRE 2. LA VENTE DE FAUSSES ŒUVRES D'ART	46
A.- CHAPITRE 1. L'EXPERTISE ET LA RESPONSABILITE DE L'EXPERT	46
1) <i>Section 1. Les expertises</i>	<i>46</i>
2) <i>Section 2. La responsabilité de l'expert.....</i>	<i>53</i>
B.- CHAPITRE 2. LA VENTE DE FAUX PROPREMENT DITE	55
1) <i>Section 1. Les conditions générales des maisons de vente.....</i>	<i>55</i>
2) <i>Section 2. Les recours dont dispose l'acheteur de faux</i>	<i>56</i>
3) <i>Section 3. Synthèse.....</i>	<i>60</i>
III. TITRE 3. LA CONTREFAÇON, ET APRES ? ANALYSE.....	61
A.- CHAPITRE 1. LA SAISIE DES ŒUVRES D'ART CONTREFAISANTES ET LE SORT QUI LEUR EST RESERVE...61	61
B.- CHAPITRE 2. LA CONSERVATION DE CONTREFAÇONS DANS LES COLLECTIONS MUSEALES	62
CONCLUSION	64

INTRODUCTION

S'il est deux termes qu'on a peu l'habitude de voir se côtoyer, ce sont ceux de culture et de droit. Pourtant, manifestation évidente de leur proximité, les droits de propriété intellectuelle sont un véritable pont entre ces deux mondes : rigueur juridique et créativité artistique, on a déjà vu des mariages plus heureux.

Partant de ce constat, nous avons décidé de nous concentrer sur un phénomène propre à la propriété intellectuelle qu'est la contrefaçon. Si celle-ci existe depuis que le monde est monde et a investi chaque centimètre carré de l'économie mondiale, l'art n'échappe pas à cette expansion effrénée : fausses estampes, fausses gravures, fausses peintures, faux bronzes, fausses sculptures... se multiplient à foison.

L'histoire de la contrefaçon est faite de rebondissements, d'attributions par des experts bientôt désavoués par leurs pairs, de peintures tombées en désuétude pour revenir en grâce par la force des choses, de contrefaçons méprisées et ensuite transformées en chefs-d'œuvre par la critique... La copie est fascinante par les métamorphoses qu'elle subit au fil des jours, semaines, mois, années, siècles et même plus¹. Ces multiples facettes de la contrefaçon nous paraissent en faire un sujet extrêmement varié, captivant et expliquent notre choix du présent sujet dans le cadre du travail de fin d'études réalisé à l'occasion du séminaire « Droit et culture ».

Bien qu'une telle analyse mérite des développements fournis, nous ne pouvons traiter l'ensemble de la question de la contrefaçon au sein du milieu artistique dans le cadre du présent travail, et ce, en raison des limites imposées. Dès lors, nous avons décidé de concentrer notre étude à un domaine particulier du monde artistique : la contrefaçon au sein de l'art pictural. Ces barrières étant posées, nous nous sommes interrogé sur les différentes étapes qu'une copie connaît au cours de sa vie, de sa conception en passant par son expertise jusqu'à sa vente tout en nous interrogeant sur les éventuels droits d'auteur que pourrait faire valoir le faussaire. Nous terminons ce travail par la question de la conservation de ces faux au sein des collections muséales. Quelques affaires ayant défrayé la chronique, notamment suite aux tribulations que ces (faux) tableaux ont rencontrés, mais également en raison du génie et de la personnalité de ces contrefacteurs qui fascinent autant qu'ils répugnent, ponctueront ce travail de fin d'études.

Quant à la méthode développée, nous prenons le parti de raisonner au travers du prisme de la propriété intellectuelle belge et ce, quelque soit l'origine, l'ancienneté... des œuvres étudiées, faisant fi des éventuels anachronismes que notre démarche présente ainsi que de la problématique internationale.

¹ B. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau, Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, Editions La Découverte, 2015, 598 p.

I. TITRE 1. L'ŒUVRE D'ART AUTHENTIQUE ET LA COPIE

A.- CHAPITRE 1. L'ŒUVRE D'ART AUTHENTIQUE

1) Section 1. Les conditions de la protection par le droit d'auteur

En matière de peinture, le droit d'auteur accorde une protection à la création artistique dès l'instant où celle-ci répond à deux conditions essentielles que sont l'originalité et la mise en forme. L'appartenance au domaine littéraire et artistique, si elle a été par le passé une condition discriminante de la protection, ne l'est plus depuis la directive européenne de 2001 relative à l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

Ces notions sont centrales en matière de contrefaçon puisque ce sont elles qui conditionnent non seulement le caractère authentique d'une toile et la protection accordée par le droit d'auteur, mais également, par voie de conséquence, ce sont elles qui permettent d'actionner les différents moyens de lutte contre la contrefaçon à disposition de l'artiste.

a) Sous-section 1. La notion d'originalité

Condition indispensable à la protection accordée par le droit d'auteur, l'originalité de l'œuvre ne fait l'objet d'aucune définition dans le Code de droit économique (CDE) et il en était de même dans la loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, précédente mouture de notre législation. Face à cette lacune, les juridictions, nationales et européennes, ont dû élaborer elles-mêmes une définition de ce que recouvre cette notion d'originalité.

Bon nombre d'arrêts furent rendus sur la question et, en 1989, notre Cour de cassation, dans une affaire concernant des photographies, définit l'originalité d'une œuvre comme étant : « l'expression de l'effort intellectuel de celui qui l'a réalisée, ce qui constitue une condition indispensable pour donner à l'œuvre le caractère individuel à travers lequel une création existe »². La Cour met ainsi en avant une séquence de réflexion permettant de déterminer si une œuvre est originale ou non, enchaînement que Alain Strowel résume parfaitement de la manière suivante : « la Cour exige donc un "effort intellectuel" ; de ce dernier découle le "caractère individuel" de l'œuvre en cause ; de ce caractère se déduit enfin qu'il y a "création" »³. Autrement dit, elle exige de la part des artistes un certain travail, un certain

² Cass., 27 avril 1989, *Arr. Cass.*, 1988-1989, p. 1006 ; *Pas.*, 1989, I, p. 908

³ A. STROWEL, "Droit d'auteur et droits voisins", in D. KAESMACHER (sous la direction de), *Les droits intellectuels*, Bruxelles, Larcier, 2013, pp. 332 et s.

investissement, une réflexion quant à l'œuvre créée afin que celle-ci puisse jouir de la protection accordée par le droit d'auteur.

Toutefois, cette conception de l'originalité n'est pas la seule à avoir cours au sein de la jurisprudence nationale puisque la Cour de cassation elle-même adopte parfois une définition différente de l'originalité, plus subjective en l'occurrence⁴. Ainsi, dans un arrêt du 25 octobre 1989, celle-ci dénie la protection du droit d'auteur à un catalogue de pièces détachées au regard cette fois-ci, non pas du critère de l'effort intellectuel précédemment évoqué, mais sur base de « l'empreinte de la personnalité de son auteur »⁵. Selon la Cour de cassation, ledit catalogue est dépourvu d'une telle empreinte de la personnalité puisque cet inventaire « ne comporte que des renseignements auxquels tout professionnel expérimenté peut avoir accès, à condition d'effectuer des recherches parfois longues et compliquées »⁶.

Si ces deux perceptions de l'originalité sont différentes, elles ne sont en rien contradictoires et cohabitent plus ou moins harmonieusement, les Cours et Tribunaux recourant tantôt à l'une, tantôt à l'autre voire cumulant celles-ci pour déterminer le caractère original ou non d'une création artistique⁷. En toutes hypothèses, l'utilisation de l'une ou de l'autre de ces définitions par nos juridictions aboutit à un résultat identique⁸.

Les droits de propriété intellectuelle ayant fait l'objet d'une harmonisation au niveau de l'Union européenne, faut-il encore tenir compte de la jurisprudence développée par la Cour de Justice de l'Union européenne. Cette dernière, dans le désormais très célèbre arrêt Infopaq du 16 juillet 2009, considère qu'« un objet [...] est original en ce sens qu'il est une création intellectuelle propre à son auteur »⁹ et explicite ce concept de « création intellectuelle propre à son auteur » au considérant 45 : « ce n'est qu'à travers le choix, la disposition et la combinaison de ces mots qu'il est permis à l'auteur d'exprimer son esprit créateur de manière originale et d'aboutir à un résultat constituant une création intellectuelle »¹⁰.

La vision de l'originalité dégagée par la Cour de Justice nous paraît correspondre à celle développée par la Cour de cassation belge au travers de la notion de l'empreinte de la personnalité de son auteur¹¹ puisque toutes deux mettent en avant la manière dont l'artiste conçoit sa propre création et « arrange », « organise », « compose » celle-ci en fonction de sa propre créativité. Jurisprudences belge et européenne conçoivent donc le critère de l'originalité de façon identique de manière telle qu'une œuvre reconnue originale par les juridictions nationales bénéficie de la même protection au regard du critère européen de l'originalité.

⁴ S. DUSOLLIER, A. DE FRANQUEN, *Manuel de droits intellectuels*, Louvain-la-Neuve, Anthemis, 2015, pp. 70 et s.

⁵ Cass., 25 octobre 1989, Pas., 1990, I., p. 238

⁶ *Ibid.*

⁷ Civ. Bruxelles, 17 mars 1997, p. 289 ; Civ. Bruxelles, 27 janvier 1995, *I.R.D.I.*, 1996, p. 102.

⁸ S. DUSOLLIER, A. DE FRANQUEN, *op cit.*, pp. 70 et s.

⁹ CJCE, 16 juillet 2009, Infopaq International, C-5/08, Rec. p. 728.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cass., 25 octobre 1989, Pas., 1990, I., p. 238.

Soulignons toutefois que, quelque soit le niveau de protection vis-à-vis duquel cette question est analysée, l'adjonction de tout autre critère pour dénier la qualité d'œuvre originale à une création artistique est inopérante¹². De même, des critères tels que la nouveauté, la qualité de l'œuvre, son esthétique ou encore sa moralité sont hors de propos quant à la protection devant être accordée par le droit d'auteur¹³.

À titre d'exemple, les œuvres d'un Gustave Courbet (10 juin 1819 – 31 décembre 1877) tels « L'enterrement à Ornans » (1849 – 1850) ou encore « L'origine du monde » (1866) bien que, à l'époque, et peut-être encore actuellement, considérées comme contraires à la morale traditionnelle, celles-ci n'en conservent pas moins leur caractère original et méritent protection. En effet, ces peintures sont l'aboutissement d'un effort intellectuel marqué de la personnalité de leur auteur, et ce, quelles que soient les considérations morales ou immorales qu'elles suscitent¹⁴.

De même, la Cour de cassation de France, et l'on peut transposer *mutatis mutandis* l'observation en Belgique, considère que la « quantité de travail intellectuel n'est pas un critère pertinent de "protégeabilité" »¹⁵. Un travail minime fourni par l'auteur peut engendrer une composition magistrale et protégée tandis que, à l'inverse, un effort considérable peut ne pas déboucher sur une œuvre protégée¹⁶.

L'originalité est donc véritablement la griffe de l'artiste, une empreinte de sa personnalité et ce, indépendamment du temps dévolu à la réalisation de l'œuvre, de ses qualités esthétiques (encore que la beauté est subjective selon nous : ce point sera explicité plus en avant dans le chapitre relatif au beau et au faux), de sa convenance, de sa conformité aux bonnes mœurs...

¹² A. STROWEL, *op. cit.*, pp. 332 et s. ; A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Bruxelles, Larcier, 1995, pp. 48 et s. ; S. DUSOLLIER, A. DE FRANCQUEN, *op. cit.*, pp. 70 et s.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Une telle position fut adoptée par le Tribunal de Première Instance d'Anvers dans un jugement du 25 mars 2002 relatif à des films pornographiques contrefaisants. La société (allemande) réalisatrice desdits films avait constaté une contrefaçon de ses réalisations et exigeait des juridictions belges la protection octroyée par le droit d'auteur, en particulier l'action en contrefaçon découlant du droit de reproduction. Le Tribunal saisi de la question s'interrogea d'abord sur la "protégeabilité" de l'œuvre au regard du droit d'auteur et conclut que seules les conditions d'originalité et de mise en forme devaient être satisfaites, ce qui était le cas en l'espèce. Tout autre critère, telle la moralité de la production notamment, étant superflus (Corr. Anvers, 25 mars 2002, *I.R.D.I.*, 2002, pp. 99 et s.).

¹⁵ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, *op. cit.*, pp. 48 et s. ; Cass. fr., 2 mai 1989, *JCP*, 1990, I, p. 239.

¹⁶ S. DUSOLLIER, A. DE FRANCQUEN, *op. cit.*, pp. 72 et s.

b) Sous-section 2. La mise en forme

Toute œuvre, aussi originale soit-elle, nécessite d'être mise en forme pour bénéficier de la protection du droit d'auteur. Cette seconde condition indispensable peut être définie comme le fait que « l'auteur ait marqué sa volonté de communiquer en coulant sa création dans une certaine forme »¹⁷.

Quant à la nature de cette mise en forme, celle-ci importe peu pour autant qu'elle permette la communication de l'œuvre au public. Une création originale doit être impérativement incorporée dans un support pour bénéficier de la protection accordée par le Code de droit économique, mais la nature de celui-ci est sans importance¹⁸. À cet égard, pratiquement tous les réceptacles possibles et imaginables peuvent être envisagés, allant des plus classiques tels les toiles, morceaux de bois, de métal, terre pour la poterie... aux plus originaux comme les monuments¹⁹ ou encore certains objets du quotidien²⁰. Tout comme les idées, les supports pouvant accueillir celles-ci sont sans limites.

Cette nécessité d'une mise en forme, d'une concrétisation du concept envisagé par l'artiste, a donné naissance à l'adage, attribué à Henri Desbois, selon lequel « les idées sont *par essence et par destination de libre parcours* »²¹. La distinction opérée entre, d'une part, les idées relevant du domaine public, de la mémoire collective de l'humanité et donc disponibles pour tous, et, d'autre part, la mise en forme, l'exécution même de l'idée, sa concrétisation, appartenant par essence à un seul auteur, n'est pas aussi aisée à réaliser qu'il n'y paraît.

Pour illustrer cette dichotomie, nous prendrons l'affaire ayant opposé l'artiste, ou plutôt les artistes Christo et une célèbre agence de communication qui, pour promouvoir une campagne publicitaire, décida, à la manière dont le duo d'artiste l'avait fait avec le Pont Neuf à Paris, d'emballer à son tour, non pas cette fois un monument historique, mais les biens promus par ladite campagne²². Devant ce qu'ils considéraient comme une contrefaçon, Christo attaqua l'agence en justice devant le Tribunal de Grande Instance de Paris, mais, à son grand dam, la sentence fut irrévocable : il n'y avait guère de contrefaçon²³. En réalité, les juridictions avaient repris à leur compte le désormais très célèbre adage selon lesquels les « les idées sont *par essence et par destination de libre parcours* », considérant que le concept d'emballage en

¹⁷A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., pp. 48 et s. ; Cass. fr., 2 mai 1989, *JCP*, 1990, I., p. 239.

¹⁸S. DUSOLIER, A. DE FRANCKEN, op. cit., pp. 61 et s.

¹⁹Parmi les monuments qui servent de support pour recevoir les idées d'un artiste, on peut citer le Pont Neuf qui fut emballé en 1985 par Christo, duo d'artistes contemporains formé par CHRISTO VLADIMOR JAVACHEFF (13 juin 1935) et de JEANNE-CLAUDE DENATDE GUILLEBON (13 juin 1935 – 18 novembre 2009) (C. DELAVALUX et M.-H. VIGNES, *Les procès de l'art, Petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, Paris, Palette, 2013, pp. 25 et s.)

²⁰Rappelons à cet égard les "ready-mades" de MARCEL DUCHAMP (28 juillet 1887 – 2 octobre 1968) qui consistent en le détournement d'objets du quotidien, devenant ainsi de véritables œuvres, notamment la célèbre "Fontaine" qui n'est rien d'autre qu'un urinoir renversé. L'idée de transformer un urinoir banal en une composition artistique est ici mise en forme via cet urinoir retourné.

²¹H. DESBOIS, *Le droit d'auteur en France*, 3^e éd., Paris, Dalloz 1978, p. 22.

²²C. DELAVALUX et M.-H. VIGNES, *Les procès de l'art, Petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, Paris, Palette, 2013, pp. 25 et s.

²³*Ibid.*

lui-même appartenait à ce réservoir des idées à la disposition de tous, seule l'exécution de celui-ci appartient au duo²⁴.

Une autre illustration permettant de saisir cette nuance peut être trouvée précisément en peinture : le premier peintre qui décida de réaliser des natures mortes par exemple ou encore des images religieuses n'obtint pas un monopole sur les natures mortes ou les icônes. Seule sa réalisation personnelle est protégée et ne peut être reproduite, le thème en lui-même étant à disposition de tous et faisant partie du grand réservoir des idées.

Par conséquent, si une idée en tant que telle ne peut bénéficier de la protection des droits de propriété intellectuelle et est, par essence, « de libre parcours », il n'en reste pas moins que la concrétisation de celle-ci par un artiste, avec sa mise en forme particulière, bénéficie de la protection du droit d'auteur.

c) Sous-section 3. L'appartenance au domaine littéraire et artistique

Enfin, la dernière condition indispensable pour bénéficier de la protection offerte par les droits de propriété intellectuelle était l'appartenance au domaine littéraire et artistique. En effet, si celle-ci a pu, par le passé, être considérée comme une véritable condition de la protection, cela n'est plus le cas actuellement, non seulement en raison de l'énumération extrêmement longue et variée opérée par la Convention de Berne en son article 2, mais également suite à la directive européenne de 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information prévoyant que cette condition n'est plus discriminante.

L'article 2 de la Convention de Berne énonce que font partie du domaine littéraire et artistique non seulement les « livres, brochures et autres écrits », mais également les œuvres qu'on peut qualifier d'orales comme les « conférences, allocutions, sermons... » ainsi que les « œuvres photographiques, cinématographiques, chorégraphiques »... et beaucoup d'autres que nous ne citerons pas tant elles sont nombreuses²⁵. Cette multiplicité et cette diversité des œuvres protégées rend pratiquement impossible qu'une réalisation répondant aux conditions d'originalité et de mise en forme ne soit pas considérée comme appartenant au domaine littéraire et artistique dans la mesure où la liste dressée en cet article 2 est variée et recouvre les domaines plus divers. D'autant plus que cette énumération n'est pas exhaustive²⁶.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Article 2 de la Convention de Berne qui organise la protection des œuvres « "œuvres littéraires et artistiques" (...) quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression, telles que : les livres, brochures et autres écrits; les conférences, allocutions, sermons et autres œuvres de même nature; les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales; les œuvres chorégraphiques et les pantomimes; les compositions musicales avec ou sans paroles; les œuvres cinématographiques, auxquelles sont assimilées les œuvres exprimées par un procédé analogue à la cinématographie; les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie; les œuvres photographiques, auxquelles sont assimilées les œuvres exprimées par un procédé analogue à la photographie; les œuvres des arts appliqués; les illustrations, les cartes géographiques; les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences »

²⁶ S. DUSOLLIER, A. DE FRANCQUEN, *op. cit.*, p. 61.

Par conséquent, un nombre important d'œuvres, pour ne pas dire l'intégralité de celles-ci, appartiennent *ipso facto* au domaine littéraire et artistique sans que se pose la question de savoir si elles entrent dans une catégorie énoncée à l'article 2 de la Convention de Berne.

2) Section 2. Titularité, prérogatives et durée du droit d'auteur

a) Sous-section 1. La titularité du droit d'auteur

Bien qu'une œuvre bénéficie de la protection du droit d'auteur dès l'instant où celle-ci remplit les conditions d'originalité et de mise en forme énoncées précédemment, encore faut-il que cette protection soit exercée concrètement par une personne sans quoi, les droits de propriété intellectuelle resteraient lettre morte²⁷. La question de la titularité doit donc être étudiée.

L'article XI. 170 CDE répond à cette interrogation en énonçant que « le titulaire original du droit d'auteur est la personne physique qui a créé l'œuvre ». Autrement dit, seule la personne physique ayant produit l'œuvre bénéficie de la titularité des droits d'auteur qui en découlent²⁸.

Néanmoins, la preuve de la création n'est pas toujours aisée à démontrer de sorte que le législateur, au paragraphe deux dudit article XI. 170 CDE, a mis en place une présomption réfragable qui prévoit qu'« est présumé auteur, sauf preuve contraire, quiconque apparaît comme tel sur l'œuvre, sur une reproduction de l'œuvre [...], du fait de la mention de son nom ou d'un sigle permettant de l'identifier ». Dès lors que l'artiste apparaît sur l'œuvre ou sur une reproduction, que ce soit via l'apposition de son nom, de ses initiales, d'un signe, d'un monogramme... Celui-ci est présumé, *réfragablement* il faut le préciser, être le « titulaire original du droit d'auteur ».

b) Sous-section 2. Les prérogatives accordées par le droit d'auteur

Le droit d'auteur permet à son titulaire de bénéficier de plusieurs prérogatives, distinguées en deux catégories que sont les droits patrimoniaux et les droits moraux même si cette classification n'est pas aussi étanche qu'elle n'y paraît. En effet, la frontière entre les deux est parfois poreuse²⁹.

D'une part, les droits patrimoniaux sont « un ensemble de droits qui permettent au titulaire du droit d'auteur de contrôler l'exploitation de l'œuvre, soit tout acte d'utilisation de l'œuvre qui permet de la diffuser dans le public »³⁰. Le droit de reproduction est visé par l'article XI. 165

²⁷ Comme le dit Lucien François dans "Le Cap des Tempêtes", il n'y a pas guère droit sans sanction (ou du moins apparence de sanction).

²⁸ B. VANBRABANT, *Introduction au droit de la propriété intellectuelle*, Liège, Presse Universitaire, 2016, pp. 53 et s.

²⁹ *Ibid.*, pp. 58 et s.

³⁰ S. DUSOLIER, A. DE FRANQUEN, *op. cit.*, pp. 75 et s.

CDE qui prévoit que « l’auteur d’une œuvre [...] artistique a seul le droit de la reproduire ou d’en autoriser la reproduction, de quelque manière et sous quelque forme que ce soit, qu’elle soit directe ou indirecte, provisoire ou permanente, en tout ou en partie », droit de reproduction qui « [...] comporte notamment le droit exclusif d’en autoriser l’adaptation ou la traduction », mais « [...] également le droit exclusif d’en autoriser la location ou le prêt ». Cette disposition poursuit avec le droit de communication au public qui consiste en une « mise à disposition du public (de l’œuvre) de manière que chacun puisse y avoir accès de l’endroit et au moment qu’il choisit individuellement ».

D’autre part, les droits moraux permettent de « protéger la personnalité de l’auteur et le lien entre le créateur et son œuvre »³¹ et comprennent le droit de divulgation, le droit de paternité et le droit au respect de l’intégrité de l’œuvre dont le régime est organisé par le second paragraphe de ladite disposition.

Corollaire indispensable à l’existence effective des prérogatives morales et pécuniaires de l’artiste, les moyens de lutte contre la contrefaçon, aussi biens sur le plan pénal que civil, font partie des droits de tout artiste. Cependant, la portée concrète de ces actions ne peut être clairement appréhendée qu’après avoir procédé à la définition du concept même de « contrefaçon ». Dès lors, nous aborderons celles-ci dans la section intitulée « la lutte contre la contrefaçon » et développée plus en avant au chapitre deux, section cinq.

c) Sous-section 3. La durée de protection du droit d’auteur

À l’instar de (pratiquement) tous les droits reconnus par l’ordre juridique belge, le droit d’auteur, qu’il s’agisse des prérogatives pécuniaires ou morales, connaît une limitation quant à sa durée. En l’espèce, les dispositions phares sont les articles XI. 166 et suivants CDE.

Notre législation prévoit expressément que « le droit d’auteur se prolonge pendant septante ans après le décès de l’auteur au profit de la personne qu’il a désignée à cet effet ou à défaut, de ses héritiers [...] »³². Ce délai est calculé conformément au dernier paragraphe de ladite disposition à savoir à « partir du 1er janvier de l’année qui suit le fait générateur »³³ c’est-à-dire le 1^{er} janvier de l’année qui suit le décès.

Malgré le fait que le Code de droit économique traite la question de la durée du droit d’auteur uniquement sous l’angle des droits patrimoniaux, bon nombre d’auteurs considèrent que ce délai est identique concernant les droits moraux de l’artiste³⁴. Ceux-ci perdurent septante ans après la mort de l’auteur. Cependant, cette coïncidence quant à la durée des droits moraux et des prérogatives pécuniaires n’est que l’opinion majoritaire de la doctrine et de la jurisprudence. Certains auteurs estiment que ceux-ci sont perpétuels³⁵. Il s’agit notamment de

³¹ *Ibid.*, p. 76.

³² Article XI. 166, § 1^{er} CDE

³³ *Ibid.*

³⁴ B. VANBRABANT, *Introduction au droit de la propriété intellectuelle*, op. cit., pp. 90 et s.

³⁵ B. VANBRABANT, « La prescription en droit d’auteur », *A&M*, 2010/5-6.

la vision partagée par nos voisins français selon lesquels le droit moral de l'artiste ne connaît aucune limitation quant à sa durée³⁶.

B.- CHAPITRE 2. LA CONTREFAÇON

1) Section 1. Définition usuelle et juridique. Analyse

Si le terme de « contrefaçon » est connu de tous et est utilisé abondamment, que ce soit par les médias ou les autorités, la réalité que ce phénomène recouvre et sa définition ne sont pas aussi évidentes à saisir qu'elles y paraissent. D'autant plus que les définitions « usuelle » et juridique de cette notion ne coïncident que partiellement, certains aspects juridiques étant laissés de côté par les non-juristes.

Partant de ce constat, nous avons décidé d'étudier succinctement ce terme au travers des sections suivantes que sont la définition usuelle (a) et la définition juridique (b) de la contrefaçon.

a) Sous-section 1. Définition usuelle

La définition usuelle de la contrefaçon peut être trouvée au départ de l'étymologie même de ce terme : le mot « contrefaçon » provient du verbe « contrefaire » qui est lui-même un dérivé de « *contrefacere* », issu du latin de basse époque (III^e au VI^e siècle), et qui signifie « reproduire par imitation »³⁷. De manière plus contemporaine, le dictionnaire Larousse définit la contrefaçon comme une « œuvre, objet qui est l'imitation ou la reproduction frauduleuse d'un autre »³⁸.

Cette idée de « reproduire par imitation »³⁹ un objet existant est la conception première que nous nous faisons de la contrefaçon, que nous désignons le plus souvent par la notion familière de copie. Viennent alors directement à l'esprit ces images relayées par les médias où, aux frontières de l'Europe, sont arrêtés par les douanes, des dizaines et des dizaines de containers immenses en provenance de pays lointains et pleins à craquer de sacs, montres, cigarettes et autres produits griffés, mais contrefaisants.

Cette conception usuelle que d'aucuns se font de la contrefaçon est partiellement exacte juridiquement et concerne l'atteinte à une prérogative particulière des droits de propriété intellectuelle qu'est le droit de reproduction (protégée, en droit belge, rappelons-le par

³⁶ B. VANBRABANT, *Introduction au droit de la propriété intellectuelle*, op. cit., pp. 90 et s.

³⁷ G. CORNU, *Vocabulaire juridique*, 10^e éd., Paris, Presse Universitaire de France, 2014, pp. 263 et s.

³⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contrefa%C3%A7on/18780?q=contrefa%C3%A7on#18673>

(consulté le 29/02/16)

³⁹ G. CORNU, op. cit., pp. 263 et s.

l'article XI. 165 CDE). Cependant, réduire la contrefaçon à la simple reproduction par imitation est une vision étriquée et incomplète de la problématique que rencontrent les artistes qui en sont les victimes puisque l'atteinte à leur droit de reproduction n'est qu'une forme particulière de contrefaçon.

D'ailleurs, le célèbre dictionnaire Larousse ne s'y trompe pas et poursuit en précisant que la contrefaçon est aussi « l'usurpation du droit de propriété littéraire, artistique, commerciale ou industrielle d'un autre »⁴⁰. C'est précisément cette seconde branche de la définition usuelle de la contrefaçon qui s'approche le plus de la définition juridique que le législateur belge a retenue de ce phénomène et que nous étudions dans la section suivante.

b) Sous-section 2. Définition juridique

Nous l'avons vu, l'étymologie du terme contrefaçon et sa perception courante sont intéressantes puisqu'elles nous permettent de saisir une première approche de la réalité se cachant derrière les mots que nous employons. Néanmoins, nous ne pouvons, en tant que juriste, nous contenter de cela. En conséquence, nous nous sommes tourné vers le Code de droit économique afin de comprendre et de saisir ce qu'est, juridiquement, la contrefaçon.

Disposition clé, l'article XI. 293, §1^{er} CDE énonce que « toute atteinte méchante ou frauduleuse portée au droit d'auteur [...] constitue le délit de contrefaçon ». Le Code de droit économique prévoit donc que la contrefaçon est non seulement un délit pénal, mais surtout, qu'elle est beaucoup plus large et englobe des comportements bien plus variés que ce que son acception usuelle laisse à penser. Il ne s'agit pas uniquement de la reproduction à l'identique d'un objet existant comme on le pense, mais véritablement de « toute atteinte méchante ou frauduleuse portée au droit d'auteur ».

Le délit de contrefaçon nécessite la réunion de deux conditions :

- un élément matériel : l'atteinte au droit d'auteur;
- un élément moral : l'intention méchante ou frauduleuse de l'atteinte⁴¹.

Si l'élément matériel du délit de contrefaçon ne nécessite guère de développements, l'élément moral quant à lui mérite quelques explications. L'atteinte au droit d'auteur est considérée comme « méchante » si « elle est faite avec l'intention de nuire »⁴² tandis qu'elle sera « frauduleuse » lorsqu'« elle est réalisée dans l'intention d'obtenir un avantage financier »⁴³.

Le Code de droit économique poursuit en précisant qu'« il en est de même de l'application méchante ou frauduleuse du nom d'un auteur [...], ou de tout signe distinctif adopté par lui pour désigner son œuvre [...]; de tels objets seront regardés comme contrefaits »⁴⁴. Ce second paragraphe est extrêmement important en matière de peinture dans la mesure où une des

⁴⁰ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contrefa%C3%A7on/18780?q=contrefa%C3%A7on#18673>
(consulté le 29/02/16)

⁴¹ S. DUSOLLIER, A. DE FRANQUEN, *op. cit.*, p. 134.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Article XI. 293, § 2 CDE

techniques employées par les faussaires pour réaliser leurs méfaits consiste à gratter la signature d'un peintre pour ensuite apposer une nouvelle signature et ainsi faire passer cette toile pour une authentique du maître dont le nom vient d'être accolé à une œuvre qui n'est pas sienne⁴⁵.

Par conséquent, le délit de contrefaçon se manifeste dès qu'une atteinte, qu'elle soit méchante ou frauduleuse, est portée au droit d'auteur ou lorsqu'un contrefacteur signe du nom d'un autre une composition que l'artiste n'a pas réalisée.

2) Section 2. Les raisons d'existence de la contrefaçon

Dans le cadre de nos recherches concernant la notion de « contrefaçon », nous avons constaté que, bien que le Code de droit économique ne s'y intéresse guère, les mobiles animant les individus à se lancer dans une telle pratique sont aussi variés qu'intéressants et doivent être, si ce n'est étudié, à tout le moins évoqués pour comprendre pleinement ce phénomène. C'est pourquoi nous souhaitons aborder brièvement les motifs non seulement (a) économiques, mais également (b) psychologiques motivant les faussaires.

a) Sous-section 1. Les raisons économiques

L'atteinte aux droits de propriété intellectuelle, quelque soit le domaine que nous étudions, est un phénomène ancien nous le savons et qui ne cesse de prendre toujours plus d'ampleur.

Ces infractions ont souvent pour mobile l'appât du gain et les sommes importantes qu'elles procurent pour un risque relativement faible contrairement à d'autres activités illicites. À titre de comparaison, le commerce de drogue permet — et personne ne le contestera — d'amasser des sommes colossales, perdant souvent toute mesure, mais avec un risque extrêmement important de finir en charpies à tout instant. En revanche, les sanctions prévues pour les infractions aux droits de propriété intellectuelle sont beaucoup moins conséquentes, poussant les individus, après un rapide calcul économique, vers une telle activité.

À titre d'illustration, lors de la Seconde Guerre mondiale, les « J3 »⁴⁶ inscrits aux Beaux-arts utilisèrent leurs talents et qualités de peintre pour copier les plus grands et obtenir des ressources en ces temps extrêmement difficiles⁴⁷. Cette pratique n'a certainement pas disparu et il n'est pas étonnant de retrouver parmi les étudiants peintres des copistes qui proposent

⁴⁵ R.-H. MARIJNISSEN, *Tableaux, Authentiques – Maquillés – Faux, L'expertise des tableaux et les méthodes de laboratoire*, Zaventem, Elsevier, 1985, pp. 22 et s.

⁴⁶ Le diminutif de "J3" correspond au ticket de rationnement des jeunes de 13 à 21 ans (ainsi que les femmes enceintes) lors de la Seconde Guerre mondiale ("Guerres, crises économiques et les monnaies ... , Le rationnement en France pendant la Deuxième Guerre mondiale", *Nithart*, <http://www.nithart.com/fr39-45.htm> (consulté le 20/03/16)).

⁴⁷ C. DUCOULOUX-FAVARD, *op.cit.*, p. 149.

leurs services pour arrondir leurs fins de mois. Les revenus tirés de l'activité de faussaire ont pour unique dessein une utilisation personnelle et l'amélioration du confort de vie conséquent.

Mais il est un autre type de faussaires, plus sournois et dangereux que le simple copiste du dimanche, qui se lance à corps perdu dans cette activité avec pour unique intention de recueillir des sommes colossales, parfois avec la complicité de galeristes peu scrupuleux. La « petite copie du dimanche » se mue alors en véritable industrie et a pour vocation l'argent, toujours l'argent. Parfois même, la production de contrefaçons est considérée comme un moyen subsidiaire d'acquérir les finances nécessaires pour réaliser d'autres activités illicites, ces dernières étant l'objectif premier de l'organisation criminelle.

Tous ces facteurs permettent de comprendre l'expansion importante du monde parallèle de la copie, non seulement eu égard à la « gamme » des marchandises contrefaisantes proposées au public qui ne cesse de s'agrandir, mais également au niveau des techniques employées par les faussaires pour cacher leurs méfaits aux autorités et faire prospérer leur commerce.

Cette évolution alarmante n'a de cesse d'être rappelée par la Commission européenne qui opère de plus en plus de saisies de marchandises risquant d'enfreindre les droits de propriété intellectuelle. Ainsi, un rapport du 27 octobre 2015 de la Commission met en lumière un nombre impressionnant d'infractions : plus de 95.000 cas en 2014⁴⁸. Le nombre d'infractions et de biens contrefaisants ne diminue d'ailleurs pas voire pire, augmente avec le temps, particulièrement grâce à la vente par internet de ces marchandises et de leur envoi par petits colis postaux. Cette « méthode postale » permet d'éviter les contrôles douaniers intervenant sur les gros containers et les grosses quantités de marchandises en provenance de pays suspects comme la Chine qui sont pratiquement systématiquement contrôlés à leur arrivée.

La Commission l'affirme : « pour les plus de 35 millions de produits interceptés, la valeur des produits authentiques équivalents est estimée à un peu plus de 617 millions d'euros »⁴⁹. Quelques statistiques offrent une vision encore plus concrète de cette problématique : « les cigarettes sont les principaux articles retenus (35 %), suivis par la catégorie “jouets” et les médicaments. Les produits d'utilisation courante (produits de soins corporels, médicaments, jouets, appareils électroménagers) représentent 28,6 % du nombre total d'articles retenus »⁵⁰.

Appât du gain, sanctions faibles et contrôles complexes sont un cocktail détonnant qui entraîne beaucoup d'agents dans l'aventure de la copie. Pourtant, si ces déterminants sont extrêmement forts, on ne peut raisonnablement le nier, ils ne sont pas les seuls à devoir être pris en considération. La psychologie qui se cache derrière cette activité doit également être analysée pour tenter de comprendre pleinement le statut du faux.

⁴⁸http://ec.europa.eu/taxation_customs/customs/customs_controls/counterfeit_piracy/statistics/index_fr.htm
(consulté le 29/02/16)

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰*Ibid.*

b) Sous-section 2. Les raisons psychologiques

S'il est vrai, nous l'avons vu, que la contrefaçon est l'apanage d'individus intéressés essentiellement par les rétributions financières qu'elle procure, il n'en reste pas moins que certains faussaires, peu nombreux il faut le dire, se sont lancés dans l'aventure, non par cupidité, mais afin d'obtenir la reconnaissance sociale qui leur fut toujours refusée.

Une figure marquante de ce mouvement de « contrefaçon révoltée » si l'on peut dire, est Han Van Meegeren (10 octobre 1889 – 30 décembre 1947), toujours considéré comme l'un des plus grands faussaires que le XX^e siècle ait connus.

Il possédait des capacités inouïes en peinture et avait pour modèles de prédilection les grands peintres de l'Âge d'or néerlandais (XVII^e siècle), en particulier le très célèbre Johannes Vermeer (31 octobre 1632 – 15 décembre 1675). Fort de son talent, il dévoila au public des œuvres magistrales, réalisées dans la plus pure tradition hollandaise qui, si elles avaient été produites à l'époque, auraient certainement figuré aux côtés de celles des plus grands. Néanmoins, lorsque les toiles furent soumises à l'appréciation du public, celles-ci ne récoltèrent que d'amères critiques de la part des contemporains, en particulier de la part du monde artistique, alors tourné vers d'autres courants plus en vogue. Han Van Meegeren ne resta d'ailleurs pas longtemps sans riposter et répliqua de manière acerbe dans le magazine *De Kemphaan*⁵¹. Désavoué par ses pairs et méprisé par le public, il débuta alors son entreprise de copiste et reproduit plusieurs dizaines des chefs-d'œuvre de Johannes Vermeer, Frans Hals, Pieter de Hooch et bien d'autres⁵².

Très vite, les contrefaçons qu'il réalisa trompèrent les plus grands experts qui redécouvraient, ou plutôt découvraient, un Vermeer oublié qui ne pouvait qu'être attribué à la figure de proue de l'Âge d'or néerlandais tant sa patte y était aisément reconnaissable⁵³.

La petite entreprise connut son apogée pendant la Seconde Guerre mondiale nous le verrons, entraînant par la même occasion le faussaire néerlandais dans un long procès où il fut accusé de collaboration avec les nazis et au terme duquel il déclara : « mon triomphe comme faussaire, c'était mon échec comme artiste créateur »⁵⁴.

La chance, ou plutôt le talent de l'artiste hollandais prit alors le relais et il bénéficia pour le reste de sa vie d'une renommée et d'une popularité importante, avec un travail reconnu et des peintures, cette fois originales, qui se vendent à des prix plus élevés qu'avant la découverte de

⁵¹ FERGUS, "Quand Van Meegeren peignait des Vermeer", *Agoravox le média citoyen*, <http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/quand-van-meegeren-peignait-des-102211> (consulté le 29/02/16)

⁵² *Ibid.*

⁵³ L'image qui nous vient directement à l'esprit est celle de la peinture intitulée "Les disciples d'Emmaüs" et de la photo célèbre où l'on peut voir le directeur du Musée Boijmans Van Beuningen (à Rotterdam) Dirk Hannema s'extasier devant celle qu'il pense être un original de Vermeer qui aurait été oublié par l'Histoire avant de refaire surface (<http://www.museumdefundatie.nl/16-Dirk-Hannema.html>) (consulté le 28/03/16).

⁵⁴ Déclaration faite à Marie-Louise Doudart de la Grée à la fin de son procès, lors d'une interview en 1946.

son terrible secret⁵⁵. Il déclara d'ailleurs au Time Magazine qu'une galerie américaine l'avait approché pour peindre des portraits d'époque XVII^e pour 6.000 dollars pièce⁵⁶.

Cependant, le génie néerlandais n'est pas seul dans cette aventure et bon nombre de contrefacteurs réalisent leurs méfaits pour se moquer de ceux qui, autrefois, les ont critiqués.

Ken Perenyi (1949 —), dont nous étudierons le parcours succinctement dans la section lui étant consacrée, est un faussaire américain dont les motivations sont semblables à celles qui animèrent Han Van Meegeren à savoir railler des experts qui n'ont pas su reconnaître son génie au travers de ses créations⁵⁷. Le contrefacteur américain est d'ailleurs très clair à ce propos puisqu'il déclara au Figaro, lors d'une interview publiée le 20 juillet 2012, « j'ai toujours voulu m'imposer comme artiste légitime. Mais je n'y suis jamais arrivé »⁵⁸.

Une fois de plus, le besoin de légitimité et de gratitude tant recherché par les artistes a frappé. Si l'enfant du New Jersey s'est laissé emporter dans les méandres de la contrefaçon, c'est uniquement parce que son œuvre personnelle ne lui donna guère satisfaction.

Nous pourrions dresser une liste encore longue des faussaires animés par une soif de reconnaissance tant ces mobiles, ces déterminants sont forts et puissants, mais tel n'est pas notre but.

Grâce à ces différents exemples, nous constatons que la psychologie, les motivations qui animent les faussaires sont tout aussi intéressantes que la technique qu'ils déploient pour copier les plus grands peintres. Les contrefacteurs ne sont pas uniquement des monstres assoiffés d'argent, cupides, méprisant l'art et cherchant uniquement le profit facile, il s'agit également de grands artistes qui n'ont pas eu la chance d'être reconnus à leur juste valeur et qui, dans une attitude revancharde, se lancent dans la tromperie afin de bernier les plus grands experts, ceux-là mêmes qui, quelque temps auparavant s'étaient adonnés à une critique caustique de leurs œuvres personnelles sans en reconnaître le génie et qui, devant une contrefaçon qu'ils ne peuvent voir ou ne veulent voir, s'extasient avec force.

3) Section 3. La contrefaçon dans le cadre de la présente étude

Nous l'avons vu précédemment, toute violation de l'un des droits patrimoniaux ou moraux de l'artiste constitue un acte de contrefaçon telle que définie à l'article XI. 293 CDE puisqu'elle relève de « toute atteinte méchante ou frauduleuse portée au droit d'auteur ». Néanmoins, dans le cadre du présent mémoire, nous nous sommes concentré sur la violation d'une prérogative en particulier du droit d'auteur qu'est (a) le droit de reproduction ainsi que sur (b) le délit

⁵⁵ J.-J. BRETON, *Le faux dans l'art, Faussaires de génie*, Paris, Editions Hugo & Cie, 2014, pp. 106 et s.

⁵⁶ "The price of Forgery", *Time Magazine*, Monday, 18 nov. 1946, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,777318,00.html> (consulté le 29/02/16).

⁵⁷ C. DUCOULOX-FAVARD, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁸ E. BIETRY-RIVIERRE, "Ken Perenyi : les confessions d'un faussaire diabolique", *Le Figaro.fr culture*, le 20/07/12, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/07/20/03015-20120720ARTFIG00203-ken-perenyi-les-confessions-d-un-faussaire-diabolique.php> (consulté le 29/02/16)

d'apposition de fausse signature, délit particulièrement prisé par certains faussaires et visé au second paragraphe de la disposition.

a) **Sous-section 1. La contrefaçon par atteinte au droit de reproduction**

La contrefaçon que nous envisageons correspond à la copie au sens courant du terme, c'est-à-dire la reproduction à l'identique d'une création existante. À ce propos, l'article XI. 165, §1^{er}, al. 1^{er}CDE énonce que : « l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique a seul le droit de la reproduire ou d'en autoriser la reproduction, de quelque manière que ce soit et sous quelque forme que ce soit [...] en tout ou en partie ». Par conséquent, dès l'instant où un faussaire décide de réaliser la reproduction d'une œuvre existante et protégée par le droit d'auteur⁵⁹, celui-ci commet une atteinte (méchante ou frauduleuse) portée au droit d'auteur, en l'espèce, au droit de reproduction et qui constitue le délit de contrefaçon »

Dans cette optique, le concept de reproduction est essentiel et peut-être défini comme étant « la fixation matérielle d'une œuvre qui permet de rendre cette œuvre perceptible de quelque manière que ce soit »⁶⁰. À cet égard, le Code de droit économique prévoit deux espèces de copies :

- la copie matérielle ;
- la copie intellectuelle.

La contrefaçon est dite matérielle quand le contrefacteur « réalise une copie de l'œuvre, une fixation matérielle de l'œuvre sur un support quelconque »⁶¹ c'est-à-dire lorsque le contrefacteur se contente simplement de reproduire la composition protégée par le droit d'auteur, et ce, peu importe le support dans laquelle la reproduction est intégrée⁶².

La contrefaçon est en revanche dite intellectuelle lorsque « l'œuvre n'est pas "copiée" par une fixation matérielle sur un autre support, mais lorsque les éléments qui composent l'œuvre sont copiés intellectuellement, empruntés ou adaptés dans un autre média ou dans une autre forme »⁶³. Autrement dit, la contrefaçon intellectuelle consiste à reprendre les composants clés d'une œuvre, ce qui fait véritablement sa singularité, pour ensuite les réutiliser et créer une composition qui est certes nouvelle, mais s'inspirant (très) fortement de la précédente.

⁵⁹ Nous laissons de côté toutes les controverses relatives aux créations dont les conditions de protection seraient sujettes à discussion comme l'art moderne par exemple vis-à-vis duquel la condition d'originalité est complexe à analyser et qui, par conséquent, bénéficierait (ou non) de la protection offerte par le droit d'auteur et l'action en contrefaçon.

⁶⁰ J. SPOOR, *Copies in copyright*, Alphen aan den Rijn, Sijthoff et Noordhoff, 1980, p. 52.

⁶¹ S. DUSOLLIER, A. DE FRANCQUEN, *op. cit.*, pp. 78 et s.

⁶² La photocopie, la photographie, le dessin, le scannage ... sont des illustrations d'une "copie matérielle".

⁶³ S. DUSOLLIER, A. DE FRANCQUEN, *op. cit.*, pp. 79 et s.

La reproduction produite, qu'elle soit matérielle ou intellectuelle, peut d'ailleurs être une contrefaçon intégrale ou partielle de l'œuvre suivant que le contrefacteur a décidé de copier tous les éléments originaux de celle-ci ou seulement quelques-uns⁶⁴.

b) Sous-section 2. La contrefaçon par apposition de fausse signature

La contrefaçon par apposition de fausse signature consiste à inscrire sur un tableau la marque d'un artiste qui n'est pas celui ayant réalisé l'œuvre.

Ce délit peut prendre différentes formes. Parfois le faussaire se contente de signer une œuvre qu'il a lui-même réalisée du nom d'autrui, d'autres fois, le contrefacteur va supprimer l'ancienne marque distinctive de l'artiste (que ce soit par grattage par exemple ou encore en faisant disparaître celle-ci à l'aide de différents dissolvants) pour ensuite apposer celle d'un autre peintre plus connu de manière à faire passer la toile pour ce qu'elle n'est pas et faire ainsi grimper sa cote⁶⁵.

Conscient de ce phénomène, le législateur a appréhendé cette problématique à l'article XI. 293, §2 CDE qui énonce qu'« il en est de même de l'application méchante ou frauduleuse du nom d'un auteur [...], ou de tout signe distinctif adopté par lui pour désigner son œuvre [...]; de tels objets seront regardés comme contrefaits ». Inscrire la marque distinctive d'autrui sur une œuvre n'ayant pas été réalisée par ce dernier a pour conséquence la production d'œuvres, de compositions qualifiées de contrefaisantes.

4) Section 4. L'appréciation de la contrefaçon du point de vue juridique

a) Sous-section 1. L'appréciation de la contrefaçon portant atteinte au droit de reproduction

L'article XI. 165 CDE précise que « l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique a seul le droit de la reproduire ou d'en autoriser la reproduction ». Dès lors, lorsqu'un individu autre que l'artiste réutilise les éléments originaux d'une peinture sans l'autorisation de celui-ci, nous l'avons vu, il porte atteinte au droit de reproduction de l'artiste protégé par le Code de droit économique et commet un délit de contrefaçon.

Il ne fait nul doute que, lorsque la copie consiste à reproduire exactement l'œuvre originale, qui plus est, sur un support totalement identique pour faire passer celle-ci pour une peinture authentique, l'atteinte aux droits de l'artiste n'est guère difficile à démontrer. L'acte de

⁶⁴CJCE, 16 juillet 2009, Infopaq International, C-5/08, Rec. p. 728.

⁶⁵R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, pp. 22 et s.

contrefaçon parle de lui-même et les juridictions n'auront aucun scrupule à déclarer l'infraction réalisée.

Cependant, la reproduction matérielle n'est pas l'unique outrage pouvant être commis à l'encontre des droits de propriété intellectuelle. La contrefaçon intellectuelle, plus sournoise, cachée, pose également question puisque celle-ci ne se dévoile pas aussi facilement que ne le fait la reproduction matérielle : elle est faite de similitudes, de coïncidences diront certains, et de proximité entre les œuvres examinées.

L'évaluation du caractère contrefaisant d'une œuvre est laissée à l'appréciation souveraine des juridictions qui se basent sur les ressemblances que la composition accusée présente par rapport à la création prétendument copiée, les différences entre les deux compositions n'étant guère pertinentes dans cette réflexion⁶⁶.

Si ce raisonnement semble aisé à appliquer théoriquement, il n'en va pas de même en pratique, en raison notamment de l'homogénéité que présentent certaines époques ou certains styles précis, dont de nombreux artistes se revendiquent, d'autant plus que les influences de plusieurs auteurs peuvent être identiques et produire ainsi un travail relativement proche tout en étant originales pour chacun d'eux.

Ce phénomène est particulièrement marqué dans les expressions que nous utilisons pour désigner les créations présentant cette homogénéité puisque nous parlons volontiers de « style » ou de « mouvement » impressionniste, cubiste...⁶⁷. Ces occurrences de langage démontrent une proximité entre tous les artistes formant groupe avec bien souvent une racine et une influence commune. Il n'est dès lors pas étonnant de retrouver des similitudes entre plusieurs œuvres issues d'un même courant artistique. Dans pareille situation, une action en contrefaçon intentée par un artiste à l'encontre d'un autre et issus tous deux d'un même courant pourrait amener les juges à apprécier le caractère contrefaisant d'une toile par rapport à l'autre tout en sachant que les ressemblances seront prononcées dans la mesure où leurs auteurs respectifs sont intellectuellement proches.

Par conséquent, réduire l'appréciation de la contrefaçon au jeu des ressemblances est pertinent d'un point de vue juridique, mais il ne faut guère oublier que sa mise en œuvre n'est pas aussi simple en raison des influences communes à plusieurs artistes, mais également en raison de ce qui est dans « l'air du temps », le goût et la création individuelle se rapprochant souvent de ce qui est apprécié par le plus grand nombre, débouchant ainsi sur des créations homogènes formant une époque, un style et marquées, de ce fait, de nombreuses similitudes.

⁶⁶ Bruxelles, 18 février 2008, *A&M*, 2010, p. 22 ; Cass., 3 septembre 2009, *A&M*, 2010, p. 171.

⁶⁷ Ainsi, le style cubiste tel que Picasso l'a représenté dans sa "Femme nue accroupie" (1953) ne peut "faire l'objet d'un quelconque monopole artistique au profit du peintre", car «qu'on le qualifie de style ou d'école, le cubisme relève (...) du "fond commun de la création et de la connaissance humaines"» (C. DELAVAUZ et M.-H. VIGNES, *op. cit.*, p. 29.).

b) L'appréciation de la contrefaçon par apposition de fausse signature

Le simple fait d'apposer la signature ou la marque distinctive d'un artiste sur une toile que celui n'a pas produite caractérise le délit de contrefaçon par apposition de fausse signature précédemment étudiée (visé à l'article XI. 293, § 2 CDE).

L'appréciation du caractère contrefaisant de ladite signature ou marque distinctive et, par voie de conséquence, de la toile en elle-même, est réalisée par des experts, qu'il s'agisse des conservateurs de musée, des galeristes, des experts, mais également par des graphologues dont le métier consiste précisément à étudier les écritures et à déterminer si elles sont originales ou non⁶⁸.

En pratique néanmoins, cette expertise est extrêmement difficile à réaliser notamment parce que la signature d'un artiste évolue parfois au cours de sa carrière : de simples initiales au départ, celui-ci décide ensuite de marquer ses œuvres de son nom complet, tantôt accompagné de son prénom, tantôt sans, voire d'utiliser à un moment donné un pseudonyme ou un motif particulier⁶⁹. L'expert doit donc être au fait même des changements décidés par l'artiste quant à la manière dont il signe ses tableaux. Une telle modification est parfois évidente à constater, par exemple lorsque le peintre lui-même exprime dans des notes, un carnet... ce désir, mais parfois, elle l'est beaucoup moins, en particulier lorsque le peintre transforme sa signature sans dire mot.

En pareille hypothèse, et pour autant que nous disposions de signatures authentifiées, la parole est aux experts qui apprécieront si le nom apposé en bas de la toile est authentique ou non, faisant confiance cette fois à leur seule expérience, les différences et les ressemblances étant de peu de poids tant la signature est variable pour certains artistes.

⁶⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/graphologie/37931?q=graphologie#37873> (consulté le 12/03/16).

⁶⁹ Henri de Toulouse-Lautrec (24 novembre 1864 – 9 septembre 1901) exemplifie ces changements intervenant au cours de la vie d'un artiste : sa première signature est relativement classique et reprend le "H" de Henri, le "T" de Toulouse tandis que le nom de "Lautrec" est inscrit entièrement. Par la suite, le noble artiste français changea de contresigne au profit d'un élégant "sceau" si l'on peut le nommer ainsi (AMYLEE, "Signer ou ne pas signer un tableau d'artiste ?", *Amylee.fr le magazine de l'artiste peintre*, 11 juillet 2014, <http://www.amylee.fr/2014/07/signer-un-tableau/> (consulté le 21/03/16)).

5) Section 5. La lutte contre la contrefaçon

Au travers des sections précédentes, nous avons entraperçu ce phénomène qu'est celui de la contrefaçon de façon plutôt générale avant de définir plus strictement ce dont il était question dans le cadre du présent travail de fin d'études.

Si nous avons esquissé les contours de la contrefaçon, sans sanction aucune, les dispositions du Code de droit économique relatives au droit d'auteur n'auraient aucune effectivité. Conscient de cela, le législateur belge a accordé à l'artiste volé plusieurs prérogatives pour se défendre dont (a) les actions civiles telles que (1) l'action en responsabilité, (2) l'action en cessation et (3) la saisie-description, mais également (b) le délit de contrefaçon.

a) Sous-section 1. Les actions civiles

1. L'action en responsabilité

Le Code de droit économique, en son article XI. 335, énonce que « sans préjudice du paragraphe 3, la partie lésée a droit à la réparation de tout préjudice qu'elle subit du fait de l'atteinte à un droit visé à l'article XI.334, § 1er, alinéa 1er », cet article XI. 334, § 1^{er}, alinéa 1^{er} visant entre autres, le droit d'auteur.

Bien que le législateur semble créer un nouveau cas de responsabilité objective (la seule atteinte au droit d'auteur étant requise), il n'en est rien en réalité⁷⁰. Le faussaire ne devra réparer le préjudice causé pour autant que les conditions « classiques » de la responsabilité soient rencontrées⁷¹. Il est donc nécessaire qu'une faute, en l'occurrence l'atteinte aux droits de propriété intellectuelle, un dommage et le lien causal se matérialisent pour que l'action en responsabilité puisse être mise en œuvre à bon droit⁷². Par conséquent, la simple violation du droit d'auteur de l'artiste est insuffisante.

Il est important de noter que toute atteinte au droit d'auteur peut être réparée via l'action en responsabilité prévue à l'article XI. 335 CDE, qu'il s'agisse d'une atteinte aux prérogatives patrimoniales de l'auteur ce qui, en l'espèce, nous intéresse particulièrement puisque le délit pénal de contrefaçon ainsi que l'apposition de fausse signature portent évidemment atteinte à ces mêmes droits pécuniaires, ou bien d'une atteinte à ses prérogatives morales⁷³. Cependant, dans ce second cas de figure, l'évaluation du préjudice encouru par l'artiste est plus complexe à déterminer⁷⁴.

⁷⁰ S. DUSOLLIER, A. DE FRANQUEN, *op. cit.*, pp. 129 et s.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

L'article XI. 335 CDE prévoit, outre l'action en responsabilité, la possibilité pour le juge d'ordonner « la cessation de l'atteinte, éventuellement assortie d'une astreinte. Il peut également ordonner la délivrance au demandeur des biens contrefaisants, leur confiscation ou leur destruction, ainsi que la publication du jugement »⁷⁵ comme le soulignent Séverine Dusollier et Amélie de Francquen.

2. *L'action en cessation*

Deuxième moyen offert par le législateur pour lutter contre les atteintes au droit d'auteur, l'action en cessation prévue à l'article XVII. 14, §3 CDE permet non seulement au titulaire du droit d'auteur, mais également à « tout intéressé, d'une société de gestion autorisée ou d'un groupement professionnel ou interprofessionnel ayant la personnalité civile »⁷⁶, de faire ordonner, par le président du tribunal de commerce ou de première instance (suivant la règle répartitrice de compétence énoncée à l'article 575, §1^{er} du Code judiciaire), la cessation des activités contrefaisantes⁷⁷. En effet, le titulaire du droit d'auteur cherche d'abord et avant tout que les actes de contrefaçons s'arrêtent et ensuite seulement, demandera réparation pour le dommage occasionné, notamment via l'action en responsabilité précédemment décrite⁷⁸.

Quoiqu'il soit toujours possible d'introduire une action en référé, l'artiste se tournera plus volontiers vers l'action en cessation puisque l'article XVII. 18 CDE précise que « l'action est formée et instruite selon les formes du référé ». Contrairement à une demande en référé, elle ne nécessite pas de démontrer l'urgence de la situation et consiste en une procédure au fond⁷⁹.

Il est évidemment possible pour le président du tribunal d'assortir sa décision des moyens de contraintes de droit commun telles l'astreinte ou la publication de son jugement⁸⁰.

3. *La saisie-description et les mesures complémentaires*

Dernier rempart (civil) des droits de propriété intellectuelle, le Code judiciaire, en son article 1369bis/1, permet au titulaire du droit d'auteur d'opérer une saisie, généralement qualifiée de mesure mixte permettant au titulaire du droit d'auteur :

- de rassembler des preuves quant à une infraction relative aux droits de propriété intellectuelle : c'est la saisie-description ;
- d'empêcher le contrefacteur de continuer son œuvre et ainsi, protéger ses droits de propriété intellectuelle : ce sont les mesures complémentaires⁸¹.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Article XVII. 19, §2 CDE

⁷⁷ S. DUSOLLIER, A. DE FRANQUEN, *op. cit.*, pp. 132 et s.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ D. KAESMACHER (sous la coordination scientifique de), *Les droits intellectuels*, Bruxelles, Larcier, 2013, pp. 621 et s.

a. La saisie-description

La demande de mise en œuvre de la saisie-description doit être formulée devant le président du tribunal de première instance ou de commerce et nécessite la réunion de deux conditions :

- le droit de propriété intellectuelle dont la protection est invoquée est, selon toutes apparences, valable ;
- il existe des indices selon lesquels il a été porté atteinte au droit de propriété intellectuelle en cause ou une telle atteinte menace⁸².

Autrement dit, le juge va vérifier si, de *prime abord*, l'œuvre dont les droits de propriété intellectuelle sont prétendument violés bénéficie de la protection du droit d'auteur c'est-à-dire que la juridiction va contrôler les conditions d'originalité et de mise en forme pour décider si elle fait droit ou non à la mesure demandée⁸³. À cet égard, l'éventuelle remise en cause du droit d'auteur ne permet pas au juge de refuser l'octroi de cette mesure en considérant qu'il n'y a point d'apparence de droit⁸⁴. Les juridictions ne sont pas là pour se prononcer sur la validité de la protection⁸⁵.

Suite à cela, la juridiction se prononcera, à nouveau *prima facie*, sur les indices soumis par le requérant et étayant la thèse selon laquelle un individu se rendrait coupable du délit de contrefaçon. Le juge ne peut évidemment pas exiger dans ce cadre que soit démontrée l'existence de la contrefaçon sans quoi la saisie-description n'aurait aucune raison d'être : cette procédure est précisément là pour permettre au titulaire du droit d'auteur de récolter des indices de pareilles infractions⁸⁶. Concrètement, le président du tribunal nommera un expert sur requête unilatérale chargé de visiter les lieux où les prétendus objets contrefaisants seraient produits et de dresser une liste de ceux-ci⁸⁷.

Néanmoins, et même si la constatation des actes de contrefaçon posés par le faussaire est extrêmement importante pour la mise en œuvre de l'action en responsabilité, notamment quant à l'évaluation du quantum du dommage, celle-ci ne serait rien sans les mesures complémentaires qui permettent de saisir « physiquement » les objets contrefaisants⁸⁸.

⁸² Article 1369bis/1, § 3 Code judiciaire

⁸³ D. KAESMACHER, *op cit.*, pp. 634 et s.

⁸⁴ Cass. 3 septembre 1999, *Arr. Cass.*, 1999, p. 1027, *I.R./D.I.*, 2000, p. 71 ; *Ing-cons.*, 1999, p. 603 ; *R.W.*, 1999-2000, p. 876 ; *R.D.C.*, 2000, p. 128, note M. PERTERGAS SENDER; Anvers, 6 février 2008, *I.R./D.I.*, 2008, p. 173 ; Anvers, 10 décembre 2003, *I.R./D.I.*, 2004, p. 166 ; Bruxelles, 29 juin 2004, *I.R./D.I.*, 2005, p. 402 ; Civ. Bruxelles (j.s.), 1^{er} avril 2003, *I.R./D.I.*, 2003, p. 260 ; Civ. Bruxelles (j.s.), 13 juin 2003, *I.R./D.I.*, 2003, p. 275.

⁸⁵ Civ. Bruxelles (j.s.), 13 mai 2005, *I.R./D.I.*, 2005, p. 432 ; Civ. Bruxelles (j.s.), 26 mai 2003, *I.R./D.I.*, 2003, p. 273.

⁸⁶ D. KAESMACHER, *op cit.*, pp. 634 et s.

⁸⁷ S. DUSOLLIER, A. DE FRANQUEN, *op. cit.*, p. 133.

⁸⁸ D. KAESMACHER, *op cit.*, pp. 634 et s.

b. Les mesures complémentaires

Les mesures complémentaires sont également visées à l'article 1369bis/1 C.J. et consistent en la saisie, à titre conservatoire, non seulement des objets (prétendument) contrefaisants, mais également des sommes générées par cette activité⁸⁹.

À ce sujet, les magistrats disposent de pouvoirs relativement étendus puisque l'article 1369bis/1, § 4 C.J. permet : « s'il le juge nécessaire pour la protection du droit de propriété intellectuelle [...] le président peut [...], faire défense aux détenteurs d'objets contrefaisants, ou des matériels et instruments utilisés pour produire et/ou distribuer ces biens ainsi que les documents s'y rapportant, de s'en dessaisir, de les déplacer ou d'y apporter toute modification affectant leur fonctionnement. Il peut permettre de constituer gardien, de mettre les objets sous scellés et, s'il s'agit de faits qui donnent lieu à revenus, autoriser la saisie conservatoire de ceux-ci pour autant qu'ils apparaissent trouver leur origine directe dans la contrefaçon prétendue ». Le président du tribunal jouit donc de toute latitude quant aux mesures adéquates à adopter⁹⁰.

Quant aux objets pouvant être saisis, la Cour de cassation considère qu'il s'agit « non seulement les objets entièrement terminés et les ustensiles, mais aussi les composants dont la description est nécessaire [c'est-à-dire] les objets ou les appareils dans leur ensemble, mais aussi les pièces dont ils sont composés et même les éléments qui sont clairement destinés à leur fabrication [même si] ces éléments [ne sont] pas encore assemblés, [sont] librement disponibles dans le commerce et [peuvent] être utilisés à des fins multiples »⁹¹.

Enfin, au sujet de la durée de cette saisie, celle-ci prend en principe fin à la date du prononcé jugement au fond sauf circonstances particulières dans le cadre desquelles le président du tribunal estimerait qu'elle devrait être limitée à une période précise ou encore que le requérant ait demandé que ces mesures soient limitées dans le temps⁹².

b) Sous-section 2. Le délit pénal de contrefaçon

Si la contrefaçon est protégée plutôt efficacement par le Code de droit économique ainsi que par le droit commun, il n'en pas de même au point de vue pénal. En effet, bien que notre législation érige l'infraction de contrefaçon en délit pénal (le délit pénal de contrefaçon en l'occurrence), les artistes dont le droit d'auteur serait malmené y recourent peu et ce, pour des raisons d'opportunité⁹³. En effet, ce ne sont que les infractions les plus graves au droit d'auteur ou répétées qui seront poursuivies via la machinerie pénale⁹⁴.

Le délit pénal de contrefaçon est appréhendé par l'article XI. 293 CDE et, à ce propos, nous renvoyons aux développements précédemment exposés dans la section relative à la définition

⁸⁹D. KAESMACHER, *op cit.*, pp. 634 et s.

⁹⁰*Ibid.*

⁹¹*Ibid.* ; Cass., 28 juin 1991, *Pas.*, I, 1991, n° 563, p. 941 ; *Arr. Cass.*, 1990- 1991, p. 1073 ; *Bull.*, 1991, p. 941 ; *J.T.*, 1992, p. 180.

⁹²*Ibid.*

⁹³S. DUSOLLIER, A. DE FRANCQUEN, *op. cit.*, pp. 134 et s.

⁹⁴*Ibid.*

de la contrefaçon concernant les questions relatives à la définition de la contrefaçon, mais également quant à l'élément matériel et moral de celle-ci.

Au sujet du régime concret de ce délit, l'article XV. 104 CDE prévoit que « les délits prévus aux articles [...] XI. 293 sont punis d'une sanction de niveau 6 », ladite sanction étant elle-même définie par l'article XV. 70 CDE qui dispose que « les infractions aux dispositions du présent Code sont punies d'une sanction pouvant aller du niveau 1 au niveau 6.

[...]

La sanction de niveau 6 est constituée d'une amende pénale de 500 à 100.000 euros et d'un emprisonnement d'un an à cinq ans ou d'une de ces peines seulement ».

6) *Section 6. Quelques manifestations de la contrefaçon*

Bien que, d'un point de vue strictement juridique, et nous ne le contestons pas, nous sommes avant tout juriste, la contrefaçon se manifeste dès qu'un individu reproduit l'œuvre d'un autre sans en avoir l'autorisation ou appose sa signature ou un signe distinctif d'un artiste sur une création qui n'est pas la sienne, la contrefaçon en peinture peut prendre des formes aussi diverses que varier rendant l'appréciation de celle-ci complexe. D'ailleurs, il ne faut jamais perdre de vue le fait que ce n'est pas parce que les Cours et Tribunaux déclarent une toile comme contrefaisante que pour autant ce qualificatif sera admis unanimement au sein du milieu artistique. Des discordances, des tensions voire des oppositions peuvent survenir entre ces deux univers.

À l'instar de la peinture elle-même, la copie est nuancée et se décline en une palette extrêmement bariolée que nous souhaitons analyser succinctement et sans pour autant prétendre à une quelconque exhaustivité en la matière : une analyse complète relève plus volontiers de l'Histoire de l'art que d'une étude juridique et nécessiterait d'amples développements. Les deux premières sous-sections, à savoir (a) la contrefaçon « honnête » et (b) la contrefaçon « malhonnête », sont issues de la publication de Claude Ducouloux-Favard intitulée « Le faux en art et en droit ». Quant à la dernière section (c) la peinture à plusieurs mains, celle-ci nous a été inspirée par l'ouvrage de Roger-Hendrik Marijnissen « Tableaux, authentiques, maquillés, faux, l'expertise des tableaux et les méthodes de laboratoire ».

a) Sous-section 1. La contrefaçon « honnête »

S'il est deux termes que l'on associe peu, ce sont ceux de « contrefaçon » et « d'honnêteté » : le premier est, en lui-même, péjoratif et considéré par d'aucuns comme un phénomène négatif, voire *carrément* mauvais, tandis que le second est connoté positivement. Ce type de copie correspondrait donc au Yin et au Yang de l'art ?

Claude Ducouloux-Favard nous invite à relativiser (voire à revaloriser) ce qu'elle qualifie de « contrefaçon honnête »⁹⁵. Celle-ci consiste à répliquer l'œuvre d'un artiste à l'identique, de s'approcher autant que possible du modèle original pour en obtenir une copie très proche, mais sans jamais prétendre à l'authenticité de celle-ci⁹⁶. Si le copiste imite autant que faire se peut le style, la technique et le tableau en lui-même (et c'est là véritablement son travail, copier le plus fidèlement possible un artiste), celui-ci ne prétend jamais que sa création est une œuvre authentique dudit peintre. Ce type précis de contrefaçon ne cherche donc pas à cacher sa vraie nature et se dévoile au grand jour. Il s'agit d'une copie, ni plus, ni moins, qui ne revendique à quelque titre que ce soit le qualificatif d'original ou d'authentique⁹⁷.

Néanmoins, aussi louables soient les mobiles animant notre intègre copiste, celui-ci n'échappe pas au courroux de l'article XI. 165 CDE puisque son travail porte nécessairement atteinte au droit de reproduction de l'artiste dans la mesure où « l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique a seul le droit de la reproduire ou d'en autoriser la reproduction [...] »⁹⁸ alors même qu'il n'a pas l'intention de tromper ses acheteurs : ceux-ci acquièrent les créations en connaissance de cause, créations qui sont même marquées et signées de son propre nom afin de prouver leur nature de copies.

La contrefaçon honnête semble donc inexistante puisqu'il est fait interdiction par le droit d'auteur de copier l'œuvre d'autrui sans obtenir préalablement son autorisation, consentement qui risque de faire très souvent défaut.

Un tel raisonnement est exact, mais ne tient pas compte des limitations temporelles que connaît le droit d'auteur et plus précisément le droit de reproduction. En effet, ce dernier n'est pas illimité de sorte que, à son expiration, la toile auparavant protégée tombe dans le domaine public. Dès cet instant, elle peut être reproduite par quiconque le souhaite sans que cette personne ne puisse être accusée du délit de contrefaçon puisque l'œuvre en elle-même peut « être exploitée sans qu'il soit nécessaire de demander l'autorisation des ayants droit »⁹⁹.

D'ailleurs, le copiste honnête signe la toile en son propre nom, via son propre signe distinctif et non du nom d'autrui. Par conséquent, l'article XI. 293, alinéa 2 CDE incriminant l'apposition de fausse signature ne trouve guère à s'appliquer en l'espèce puisque le contrefacteur ne réalise pas « l'application méchante ou frauduleuse du nom d'un auteur [...], ou de tout signe distinctif adopté par lui pour désigner son œuvre ». En outre, et c'est une

⁹⁵C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 143 et s.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Article XI. 165 CDE

⁹⁹ R. CABRILLAC (éditeur intellectuel), *Dictionnaire du vocabulaire juridique 2015*, 6^e éd., Paris, LexisNexis, 2014, p. 158.

précaution supplémentaire qui démontre le caractère intègre d'un tel travail, le copiste appose généralement sur le faux une marque permettant de s'assurer, non pas du caractère authentique de l'œuvre, mais bien de sa nature de copie¹⁰⁰.

Ken Perenyi (1949 —) illustre ce phénomène puisque celui-ci, après avoir trompé de nombreux acheteurs et les experts avec ses contrefaçons « plus vraies que nature » des XVIII^e et XIX^e siècles, décida d'utiliser son talent pour réaliser des copies qui cette fois se présentent comme telles et n'aspirent à rien d'autre¹⁰¹.

Ces « gentlemen contrefacteurs » si on peut les nommer ainsi, permettent à tout un chacun de disposer de peintures que le commun des mortels ne saurait acquérir tant leurs prix dépassent toute raison. À titre d'exemple, le « Portrait du Docteur Gachet avec branche de digitale » peint par Vincent Van Gogh a été vendu chez Christie's New York le 15 mai 1990 pour la somme ahurissante de 82, 5 millions de dollars¹⁰².

Leur travail participe à la diffusion de l'art qui doit, selon nous, être encouragée. En effet, le patrimoine pictural de l'humanité n'appartient pas à quelques privilégiés et doit pouvoir être partagé par tous et ce, peu importe le vecteur utilisé. Cela nous semble d'autant plus nécessaire quand on sait à quel point les Musées sont victimes d'un désintérêt grandissant de la part du public, leurs chefs-d'œuvre n'étant plus admirés que par quelques-uns. Si l'ouvrage de ces copistes permet de sensibiliser, ne serait-ce que quelques personnes, à la peinture et au travail d'un artiste grâce à l'exposition de ces contrefaçons dans un salon ou ailleurs, nous pensons que l'effet est positif pour le monde artistique.

Toutefois, il ne faut guère perdre de vue les risques que de telles copies présentent : certains acquéreurs malintentionnés sont tentés d'acheter celles-ci pour ensuite effacer toute marque permettant de les distinguer des originaux et les faire passer pour ce qu'elles ne sont pas¹⁰³. Parfois, c'est simplement l'écoulement du temps qui estompe petit à petit la frontière entre la copie et l'œuvre authentique. Ainsi, certaines contrefaçons très anciennes, démonstration de ce phénomène qui existe depuis toujours, ont perdu leurs marques distinctives et, subissant les affres du temps, passant de propriétaire en propriétaire, de collection en collection, au gré des successions et des ventes, ne permettent plus de démêler le vrai du faux¹⁰⁴.

Dans de telles hypothèses, la contrefaçon honnête se mue alors, de mauvaise foi ou par les vicissitudes du temps, en contrefaçon « malhonnête » avec toutes les répercussions négatives que cela peut avoir.

¹⁰⁰ C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 143 et s.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 153 et 161.

¹⁰² "Vente d'art : Ces œuvres qui décrochent des records", 20 minutes, 13 novembre 2013 <http://www.20minutes.fr/economie/diaporama-2273-photo-705863-ventes-dart-oeuvres-decrochent-records> (consulté le 15/03/16).

¹⁰³ C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 143 et s.

¹⁰⁴ *Ibid.*

b) Sous-section 2. La contrefaçon « malhonnête »

Mutation de la contrefaçon honnête ou véritable dessein originel du faussaire, la copie d'œuvres d'art peut être qualifiée de « malhonnête » dès le moment où celle-ci est réalisée dans le seul but de tromper acheteur, expert, commissaire-priseur et autres intervenants du milieu artistique¹⁰⁵. Ce type de copie ne se dévoile pas et se présente au public sous les traits d'une œuvre authentique dont les caractéristiques et coups de pinceau imitent à la perfection la technique et le génie du peintre volé.

À cet égard, les faussaires ne manquent point d'imagination, rivalisent d'ingéniosité et se transforment en véritables apprentis chimistes, ou plutôt en apprentis cuisiniers, dont les recettes permettent de transformer une toile récente en véritable antiquité sans que quiconque y voit quelque chose à redire, faisant passer celle-ci pour une œuvre ancienne oubliée¹⁰⁶. Craquelures, fissures, poussières, repentirs et autres « dégâts du temps » n'ont plus aucun secret pour ces contrefacteurs dont l'obsession de gruger autrui n'a souvent d'égale que leur talent d'imitateur et les connaissances acquises au fil des années.

Nous n'évoquons que quelques-unes de ces « recettes » et techniques permettant à une contrefaçon contemporaine de vieillir des plusieurs années, voire de plusieurs siècles, en l'espace de seulement quelques heures ou jours. Procédé parmi les plus simples à mettre en œuvre, l'obtention de craquelures, de fissures, de crevasses... sur une toile peinte ne nécessite rien d'autre que du blanc d'œuf. En effet, lorsque celui-ci est chauffé puis refroidi, il a tendance à craquelier et les faussaires s'en sont donnés à cœur joie. À la suite de nombreuses expériences *home-made*, ceux-ci ont décidé de mélanger le blanc d'œuf aux pigments employés avant de chauffer la toile au four et de la passer au frigidaire de telle sorte que, sous l'effet de ces brusques changements de température, la peinture se craquèle et se fissure, lui donnant cet aspect ancien tant recherché¹⁰⁷.

Une autre technique utilisée par les faussaires pour tromper les experts consiste à récupérer des toiles anciennes, datant cette fois véritablement de l'époque de l'artiste copié, pour « effacer » la peinture réalisée dessus et obtenir ainsi une toile et un cadre vierge d'antan¹⁰⁸. Si ce second procédé ne met pas le falsificateur à l'abri d'un examen rigoureux de sa technique, il le prémunit, avec plus ou moins de succès, contre les reproches relatifs aux matériaux utilisés et aux anachronismes consécutifs : on n'a jamais vu un Rembrandt peint sur du nylon.

La dernière méthode que nous envisageons était utilisée par le faussaire Han Van Meegeren, mentionné plusieurs fois au cours de ce travail, qui, pour tromper les experts, recourait à l'utilisation de bakélite dans ses compositions, lui permettant ainsi de déjouer les tests réalisés

¹⁰⁵ C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 143 et s.

¹⁰⁶ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, pp. 260 et s.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 35 et s.

à l'époque qui consistaient à déposer un peu d'alcool sur la toile afin de vérifier que la peinture ne disparaissait pas¹⁰⁹.

Si toute cette « cosmétique » permet de maquiller une œuvre contemporaine en chef-d'œuvre des siècles passés, elles ne remplaceront jamais une étude approfondie de l'œuvre d'un artiste et de son vécu. Les plus grands faussaires ne s'y sont guère trompés et, outre leur habilité extraordinaire, ils se sont imprégnés de la vie du peintre qu'ils copient, de ses sources d'inspiration, des déboires et des gloires passées, mais également des matériaux à disposition à l'époque. Cette combinaison d'histoire de l'art, de techniques étudiées, de biographies consommées, de visites de musées et d'observations des sujets transforme les contrefacteurs les plus habiles en ceux qui les répugnent au plus haut point : les experts.

Quoi qu'il en soit, ce type de contrefaçon ne prête guère à controverse puisque le faussaire reproduit exactement l'œuvre d'autrui, et ce, dans une intention frauduleuse (la volonté de nuire se rencontre de façon plus sporadique puisque souvent, ce type de contrefacteur est intéressé uniquement par les gains que son ouvrage lui procure et non par l'envie de discréditer l'artiste) tout en apposant une signature qui n'est point la sienne. Toutes les composantes du délit de contrefaçon sont ainsi rencontrées en une seule et même peinture. Quand bien même le tableau serait tombé dans le domaine public et étant, par conséquent, reproductible par tous, l'apposition de la marque distinctive d'autrui sur celui-ci est répréhensible puisque ce second délit ne connaît point de limites temporelles¹¹⁰.

Nous l'avons vu, la contrefaçon malhonnête, par quelque angle d'attaque que ce soit, n'est guère à l'abri des reproches du Code de droit économique, mais c'est un détail dont ce type de contrefacteur s'embarrasse peu. Ceux-ci savent parfaitement que leur activité est illégale et ils comptent sur leurs talents, non seulement de peintre, mais également de « maquilleurs » pour échapper au filet de la répression avec les sommes engrangées grâce à leurs méfaits.

c) Sous-section 3. La peinture « à plusieurs mains »

Si un tableau est généralement le fruit du travail d'un peintre unique, disposant seul des droits de propriété intellectuelle sur son œuvre, il arrive que la toile soit réalisée par plusieurs individus, donnant naissance à une œuvre « collaborative » comme nous les qualifions actuellement¹¹¹.

La participation de plusieurs artistes à une seule et même toile ne pose guère de souci aux droits de propriété intellectuelle puisque ceux-ci seront exercés conjointement par les différents individus ayant participé à la réalisation et étant, de ce fait, titulaires chacun de droit d'auteur (sous réserve d'aménagements contractuels quant à leur exercice)¹¹².

¹⁰⁹"Le faussaire de Vermeer à l'honneur à Rotterdam", La Libre, 27 mai 2010, <http://www.lalibre.be/culture/arts/le-faussaire-de-vermeer-a-l-honneur-a-rotterdam-51b8bd65e4b0de6db9bbae3f> (consulté le 29/02/2016)

¹¹⁰A. BERENBOOM, *op. cit.*, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, p. 328.

¹¹¹ En droit français, le Code de la propriété intellectuelle définit l'œuvre de collaboration comme étant "la création à laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques" (article L113-2).

¹¹²B. VANBRABANT, *Introduction au droit de la propriété intellectuelle*, *op. cit.*, pp. 55 et s.

Cette situation est typique des anciens Pays-Bas des XIV^e au XVII^e siècle, le travail d'atelier étant légion¹¹³ et où, particulièrement en raison du manque de notoriété des élèves, les œuvres produites par ces derniers ne leur sont pas reconnues, mais sont simplement attribuées à l'artiste dirigeant la « bottega » et ce, quels que soient les efforts et la participation fournis par les apprentis¹¹⁴. D'autres fois, lorsque l'élève a atteint une certaine renommée, voire dépasse son maître, ses œuvres sont authentifiées d'après son nom et non plus via le nom du maître ou de l'atelier dans lequel l'apprenti évoluait, mais cette hypothèse reste plus exceptionnelle¹¹⁵. Parfois même, la toile n'est pas rattachée à un élève particulier ou au maître, mais simplement à l'atelier tout entier, sans véritablement désigner son ou ses auteurs. On entend souvent parler d'œuvre provenant de « l'atelier de tel peintre », appellation plutôt frileuse qui cache les incertitudes quant à l'artiste ayant réalisé celle-ci¹¹⁶.

Rembrandt est très représentatif de ce mouvement et des attributions et désattributions qui s'ensuivent. Celui-ci n'hésite pas à participer à la production de certaines peintures où il retouche, réalise un personnage, un visage, un décor... mais ne tergiverse guère quand il s'agit d'inscrire son nom au bas de celle-ci alors même qu'il ne l'a pas réalisée intégralement¹¹⁷. De temps à autre, le peintre hollandais va même jusqu'à apposer sa signature sur des toiles réalisées par des élèves, des imitateurs... mêlant ainsi lui-même peintures authentiques et contrefaçons parmi son œuvre¹¹⁸.

La problématique de la peinture à « plusieurs mains » se couple ici avec la production de contrefaçons au sens premier du terme ce qui rend l'inventaire des créations originales d'une des figures de proue de l'Âge d'or néerlandais très complexe. Si l'on met de côté la production de copies proprement dites et ne portant guère à controverse, comment qualifier ces toiles, quel statut juridique donner à ces peintures produites par plusieurs artistes et signées de Rembrandt seul : sont-elles des contrefaçons ou bien sont-elles d'un autre acabit ?

Avant d'étudier plus en avant le statut juridique d'une telle œuvre, une remarque préliminaire est indispensable afin d'éviter tout écueil. Par cet exemple, nous ne visons pas le travail d'atelier exécuté par un apprenti sous la direction même de Rembrandt, lui donnant des consignes, ordonnant de retoucher tel visage, de recommencer tel paysage, d'utiliser tel pigment... puisque, dans pareille situation, l'élève n'est pas considéré comme produisant une œuvre personnelle, mais bien comme un simple exécutant du maître. C'est d'ailleurs ce dernier qui est considéré comme ayant produit le tableau et qui bénéficiera à ce titre de la protection accordée par le droit d'auteur¹¹⁹.

¹¹³ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, pp. 14 et s.

¹¹⁴ C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ A. CHALARD-FILLAUDEAU, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 202

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ J. ICKOWICZ, *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Les presses du réel, Dijon, 2013, pp. 163 et s.

Le cas d'espèce que nous souhaitons développer est tout autre puisqu'il s'agit d'œuvre commencée, de manière « autonome » si l'on peut dire, par un élève de l'artiste ou encore par un collaborateur sans directives particulières et dont Rembrandt s'empresse, soit de signer celle-ci, soit de corriger et de remanier la toile avant de la signer, chaque fois mentionnant uniquement ses initiales personnelles.

À nouveau, faisant fi des anachronismes, la clé de lecture reste l'article XI. 293 du Code de droit économique et le délit de contrefaçon qui survient, nous l'avons vu, dès que se produit une « atteinte méchante ou frauduleuse portée au droit d'auteur » ainsi que le délit d'apposition de fausse signature qui consiste en « [...] l'application méchante ou frauduleuse du nom d'un auteur [...], ou de tout signe distinctif adopté par lui pour désigner son œuvre [...] ; de tels objets seront regardés comme contrefaits ».

Nous commençons cette réflexion par la question du délit d'apposition de fausse signature qui semble, de *prime abord*, correspondre parfaitement à l'espèce décrite. Cependant, cette solution n'est peut-être pas aussi évidente qu'elle n'y paraît puisque, en effet, lorsque Rembrandt marque de son nom seul une toile commencée par autrui et achevée par ses soins, peut-on vraiment considérer qu'il commet le délit d'apposition de fausse signature dans la mesure où cette infraction concerne essentiellement des individus qui signent un tableau quelconque du nom d'un artiste différent de celui qui l'a réalisé, souvent avec un prestige et une cote plus élevée, et non l'hypothèse où un artiste signe seul une toile exécutée en partie par autrui, mais dont il a réalisé lui-même certains éléments. D'ailleurs, peut-on véritablement parler de fausse signature puisque, si le tableau avait été signé également par l'apprenti ou le collaborateur, les deux marques se seraient trouvées côte à côte. Ne sommes-nous pas plutôt face à une signature incomplète ? Ou bien doit-on considérer qu'inscrire un seul nom au lieu de deux consiste à apposer en quelque sorte une fausse signature dans la mesure où un contresigne est manquant ?

Les incertitudes quant à ce qu'il convient de nommer *fausse signature* et le délit y afférant sont donc importantes de sorte que l'auteur, estimant que la toile signée de Rembrandt seul est une contrefaçon, se tournera plus volontiers vers le premier paragraphe de l'article XI.293 CDE. En réalité, à partir du moment où le maître néerlandais estampille l'œuvre collaborative de son seul « R » caractéristique (et au combien important actuellement), celui-ci porte atteinte de manière méchante, celui-ci ayant, en quelque sorte, « l'intention de nuire »¹²⁰ au droit d'auteur et en particulier au droit de paternité des apprentis ayant participé à la réalisation : Rembrandt, peintre de génie, est lui-même coupable du délit de contrefaçon. Bien que choquante, il n'y a d'autre manière de définir les actes de l'artiste néerlandais lorsque celui-ci s'approprie le travail de ses élèves ou des imitateurs, et ce, quelles que soient les circonstances dans lesquelles la fraude survient.

¹²⁰ S. DUSOLLIER, A. DE FRANCQUEN, *Manuel de droits intellectuels*, op. cit., p. 134..

C'est précisément dans l'optique de démêler le vrai du faux que fut mis en place le très célèbre *Rembrandt Research Project* ayant pour dessein de répertorier (autant que faire se peut) les productions originales de l'artiste flamand et de dresser sur cette base un catalogue raisonné¹²¹. Ainsi, le prestigieux « Cavalier polonais », appartenant à la *Frick Collection*, musée new-yorkais, et signé Rembrandt (un simple « R » en bas à droite) fut à cette occasion désavoué et ensuite réattribué à Willem Drost (19 avril 1633 – 25 février 1659), apprenti de l'artiste¹²². La désattribution qui accompagne cette œuvre illustre parfaitement le qualificatif de faussaire à retenir dans le chef du peintre néerlandais.

S'il ne fait aucun doute que, d'un point de vue strictement juridique, la peinture réalisée par un élève avec l'aide de son maître et signée de lui seul peut être qualifiée de contrefaçon, cette assertion n'est pas acceptée de manière aussi évidente au sein du monde artistique.

Rubens exemplifie cette tension entre l'authentique juridique et l'authentique artistique puisque, lorsqu'il proposa au diplomate anglais Sir Dudley Carleton des tableaux de sa collection privée en contrepartie d'antiquités, il s'exprima dans sa lettre¹²³ de la manière suivante au sujet d'un « Jugement Dernier » : il s'agit d'une copie commencée par un disciple (« cominciato di un mio discepolo »¹²⁴) que celui-ci s'engage à terminer pour la « transformer » en quelque sorte, en œuvre originale (« questo non essendo finito si ritoccarebbe tuto de mia mano e a quel modo passaria per originale »¹²⁵) sur laquelle il n'hésitera pas à apposer sa signature¹²⁶.

La façon dont s'exprime Rubens, cette idée selon laquelle le fait de reprendre le travail d'un élève pour l'achever, en faire une peinture originale du maître et la signer marque un peu plus la différence entre le concept d'authenticité en droit et en art. Cette missive nous questionne sur ce qui se cache derrière cette notion : est-elle uniquement ce que le droit laisse entrevoir au travers du délit de contrefaçon (ou d'apposition de fausse signature dans certains cas) ou bien est-elle plus que cela ? D'autant plus que pour certains, même si l'œuvre est achevée par le maître, en l'espèce Rubens, celle-ci n'en demeure par moins un faux (partiel ?) tandis que pour d'autres, elle se transmue en œuvre authentique.

Les interrogations autour de la notion d'authenticité dans une telle situation restent bien souvent sans réponse ou, à tout le moins, les solutions apportées sont relatives et diffèrent d'un expert à l'autre, d'un monde (juridique) à l'autre (artistique). Seul point d'attache dans toute cette agitation, les délits de contrefaçon et d'apposition de fausse signature apportent une certitude puisque l'artiste apposant sa marque au bas d'une peinture n'étant pas totalement de sa main, faisant ainsi fi du travail d'autrui et portant atteinte à ses droits, se fait contrefacteur tout en ne perdant guère de vue le fait que cette caractérisation juridique importe peu au sein du milieu artistique.

¹²¹ J. DODEMAN, « Rembrandt : le "Cavalier polonais" remis en selle », *Le journal des arts*, 24 octobre 1997, http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/67401/rembrandt--le--cavalier-polonais---remis-en-selle.php (consulté le 29/02/16)

¹²² *Ibid.*

¹²³ Lettre datée du 28 avril 1618.

¹²⁴ « [L'œuvre] est commencée par un disciple » - traduction libre.

¹²⁵ « Bien que celle-ci ne soit pas finie, je vais la reprendre en main et, de cette manière, la faire passer pour un original » - traduction libre.

¹²⁶ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, pp. 22 et s.

d) Sous-section 4. Synthèse et considérations économiques

Au travers de ces exemples, limités nous le reconnaissons, nous avons constaté que l'authenticité d'une toile est plurielle et que l'acceptation de ce qui est « authentique » ou ne l'est point diffère suivant le point de vue vis-à-vis duquel on se place. Tantôt le droit considérant telle œuvre comme une contrefaçon, tantôt l'univers artistique accueillant celle-ci comme une œuvre authentique et inversement. Bien que les considérations juridiques soient particulièrement importantes en la matière, ce que nous ne nierons évidemment pas, celles-ci semblent de peu de poids face aux experts et autres critiques du milieu. Ce sont eux qui véritablement font et défont les réputations, les attributions, les reconnaissances... plus que ne le font les Cours et Tribunaux.

En outre, malgré que leur caractère contrefaisant ait été reconnu par les plus grands experts, certaines copies n'en conservent pas moins une valeur marchande importante. Certes, elles ne rivalisent plus avec les sommes colossales dépensées pour acquérir « un authentique de tel artiste », mais elles n'en demeurent pas moins *bancables* pour utiliser une expression en vogue. Ainsi, les copies d'un Ken Perenyi se négocient entre 2.000 et 15.000 dollars¹²⁷ et leur cote ne cesse de grimper en raison de leurs histoires invraisemblables et de la popularité grandissante de leur auteur.

Authentique ou contrefait, de la main même de l'artiste ou usurpé à un élève, « un tableau n'est que 40 sous de toile et de couleur ou 100.000 francs de génie » comme disait Honoré de Balzac, que le génie soit authentique ou contrefait.

C.- CHAPITRE 3. LE FAUSSAIRE

1) Section 1. Définition

Faussaire, contrefacteur, copiste... le milieu artistique ne manque guère de qualificatifs pour désigner les individus qui réalisent des contrefaçons, des copies. Toutefois, toutes ces expressions désignent une seule et même réalité selon nous, à savoir une « personne qui commet une atteinte à la confiance publique en réalisant un faux »¹²⁸.

D'ailleurs, le Code de droit économique ne prend pas la peine de définir spécifiquement la personne qui réalise des faux, mais s'attache uniquement à la qualification de la contrefaçon en son article XI. 293 CDE. Toutefois, définir le faussaire est-il véritablement pertinent, voire utile juridiquement puisque, quels que soient les termes employés pour désigner cet individu, il n'est autre que celui qui réalise des actes de contrefaçons c'est-à-dire « toute atteinte

¹²⁷ E. BIETRY-RIVIERRE, *op. cit.*, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/07/20/03015-20120720ARTFIG00203-ken-perenyi-les-confessions-d-un-fausnaire-diabolique.php> (consulté le 29/02/16)

¹²⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/faussaire/33033?q=faussaire#32950> (consulté le 14/03/16)

méchante ou frauduleuse portée au droit d'auteur » ou « l'application méchante ou frauduleuse du nom d'un auteur [...], ou de tout signe distinctif adopté par lui pour désigner son œuvre »¹²⁹.

Par conséquent, l'absence de définition formelle de ce concept au sein de notre législation n'empêche pas de qualifier cette personne et de l'identifier clairement : elle est celle qui réalise des actes de contrefaçon tels que définis par le Code de droit économique.

2) *Section 2. Quelques grands faussaires et affaires ayant défrayé la chronique*

a) **Sous-section 1. (Auto)Portrait du Docteur Gachet et véritable Van Gogh, une pilule difficile à avaler**

Histoire tragique à l'image de l'artiste copié, le cas du Docteur Paul Gachet (30 juillet 1828 – 9 janvier 1909) et de son portrait, qu'il convient peut-être de qualifier d'autoportrait, mettent en lumière un individu avide de reconnaissance, mais également un marché prompt à fermer les yeux sur la supercherie, une de plus selon certains.

Véritable ami des peintres, le docteur Gachet exerce son office à Paris où il s'est constitué une clientèle d'artistes prestigieux dont, pour ne pas les citer, Cézanne, Pissarro, Monet, Manet... Le Docteur rassemble d'ailleurs une collection impressionnante de peintures réalisées par ses prestigieux patients et participe notamment aux premières expositions consacrées aux impressionnistes où il prête des œuvres de sa collection privée¹³⁰.

Artiste à ses heures perdues, Paul Gachet pratique la gravure, mais il est également un peintre plutôt doué qui expose une partie de ses toiles sous la signature de Paul Van Ryssel et qui sont, il faut lui reconnaître cela, de plutôt bonne qualité¹³¹. Le Docteur est d'autant plus adroit que celui-ci a observé pendant de longues heures les techniques employées par les différents artistes s'étant succédé dans son cabinet, dont l'ami qu'il ne put sauver : Vincent Van Gogh¹³².

Toutefois, si les œuvres de Paul Gachet sont entoilées aux côtés des plus grands, celles-ci ne rencontrent pas le succès escompté par le Médecin qui, animé par son désir profond de reconnaissance et sa volonté de tromper ceux qui ne l'ont pas adoubé, se lance dans la contrefaçon de l'œuvre de son patient impressionniste parmi les plus célèbres et le représentant : le « portrait du Docteur Gachet avec branche de digitale » (juin 1890) sera l'œuvre, ou plutôt la contrefaçon, de sa vie¹³³.

¹²⁹ Article XI. 293 CDE

¹³⁰ C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 156 et s.

¹³¹ J.-J. BRETON, *op. cit.*, pp. 260 et 261.

¹³² C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 156 et s.

¹³³ *Ibid.*

Dès cet instant, Paul Gachet, tout comme son fils, n'a de cesse de mêler copies et œuvres authentiques dont son portrait, conservé actuellement au Musée d'Orsay et considéré par d'aucuns comme un faux¹³⁴.

Si le Docteur contrefacteur a pu bernier les critiques et les conservateurs de musée, notamment ceux du prestigieux musée parisien, c'est grâce au plan machiavélique qu'il échafauda : faire don, trois fois, de peintures de sa collection privée au célèbre musée¹³⁵. Les traits du portrait du Docteur et son exécution s'opposent à ce qu'il s'agisse d'une œuvre authentique, mais les circonstances dans lesquelles cette peinture a été acquise par le musée jouent en faveur de la thèse inverse dans la mesure où les experts et conservateurs ont peut-être fait preuve d'une plus grande souplesse, d'une plus grande légèreté quant à l'examen de cette œuvre précisément parce qu'elle a été obtenue gratuitement¹³⁶.

Quelles que soient les raisons qui justifient cette méprise, celle-ci est difficilement acceptable quand on connaît les raisons égocentriques ayant poussé Paul Gachet à réaliser son œuvre et en particulier, quand on sait la confiance que lui témoignait Vincent Van Gogh.

Cette aberration est d'autant plus inacceptable lorsqu'on constate que la première version du « portrait du Docteur Gachet avec branche de digitale » fut vendue pour 82,5 millions de dollars à Ryoei Saito le 15 mai 1990¹³⁷. Cette somme dépassant tout entendement laisse présager que la seconde version du tableau, même au titre de contrefaçon, a une valeur économique immense ce qui est en totale contradiction avec le peu de fortune que retirait le pauvre Van Gogh de la vente de ses œuvres de son vivant.

Le Docteur Gachet et son (auto)portrait témoignent du désir incessant du marché pour tout ce qui peut être qualifié comme étant « authentique » ou « original », allant même jusqu'à travestir l'histoire, la réalité et mépriser l'œuvre véritable de l'artiste pour pouvoir vendre à tout prix. Vincent Van Gogh captura parfaitement dans cette toile « l'expression navrée de notre temps » qui naît chez le spectateur non seulement de l'observation dudit portrait, mais également de l'exposition d'une telle contrefaçon et de son histoire tragique au sein du Musée d'Orsay.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ http://www.vggallery.com/painting/p_0753.html (consulté le 14/03/16)

b) Sous-section 2. Ken Perenyi ou « que l'acheteur soit prudent »

Ken Perenyi (1949 -) artiste américain et auteur de l'ouvrage « *Caveat emptor* »¹³⁸, est un habile faussaire qui écroula des centaines voire, selon ses dires, un millier de copies d'œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles, essentiellement des marines et peintures animalières, de peintres américains ou britanniques¹³⁹.

La méthode est connue et bien rodée, subtil mélange d'étude de la vie de l'artiste, de son œuvre, mais également des matériaux utilisés à l'époque, des techniques employées, que ce soit pour la peinture en elle-même, mais également pour le style de l'encadrement ou encore le type de toile privilégiée par l'artiste¹⁴⁰. Ken Perenyi maîtrise tout. En outre, s'étant formé à la restauration de peintures anciennes, le talentueux faussaire américain développa plusieurs méthodes artisanales vieillissant ses compositions dont une lui permettant de récupérer le vernis d'une peinture ancienne, composé notamment de toutes les saletés, poussières, insectes et autres joyeusetés absorbées par les années, pour ensuite le réapposer sur la toile nouvellement créée¹⁴¹.

Cependant, si Ken Perenyi maîtrisait à la perfection les codes de la contrefaçon, son éclair de génie fut de copier des peintres moins connus, dont la vie et les œuvres ne nous sont pas forcément parvenues en intégralité¹⁴². Ce faisant, l'artiste américain pouvait faire passer aisément ses tableaux pour des créations méconnues du peintre volé, dont l'absence de traces ne serait due qu'aux connaissances lacunaires que nous avons d'eux et de leur production¹⁴³.

Ce tour de force est d'autant plus facile à réaliser que le maître faussaire organisait lui-même les expertises, se conformant aux méthodes et détails étudiés machinalement et en priorité par tel ou tel expert¹⁴⁴.

Ainsi, en 1993 un tableau intitulé « Paire de colibris » et attribué à Martin Johnson Heade (11 août 1819 – 4 septembre 1904) fut vendu pour plus de 700.000 dollars alors qu'en réalité il s'agissait d'une peinture réalisée par ledit faussaire¹⁴⁵.

Contrefacteur notoire, Ken Perenyi explique le choix de ce surprenant métier en ces termes : « j'ai toujours voulu m'imposer comme artiste légitime. Mais je n'y suis jamais arrivé et, comme il fallait bien vivre, à chaque fois que j'avais besoin de fournitures ou de nourriture, je fabriquais un faux et l'écroulais. Cette imposture s'est peu à peu imposée. Finalement, j'y ai consacré toute ma carrière »¹⁴⁶.

¹³⁸ "Caveat emptor" ou "que l'acheteur soit prudent" est le titre de ses mémoires qui viennent d'être publiés et qui éclaboussent le monde artistique et les plus grands experts qui se sont laissés prendre par les contrefaçons réalisées par le faussaire américain.

¹³⁹E. BIETRY-RIVIERRE, *op. cit.*, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/07/20/03015-20120720ARTFIG00203-ken-perenyi-les-confessions-d-un-faussaire-diabolique.php> (consulté le 29/02/16)

¹⁴⁰*Ibid.*

¹⁴¹*Ibid.*

¹⁴²*Ibid.*

¹⁴³*Ibid.*

¹⁴⁴*Ibid.*

¹⁴⁵*Ibid.*

¹⁴⁶*Ibid.*

Produit d'un monde artistique ne reconnaissant guère son génie, Ken Perenyi illustre une fois de plus et à sa manière, la soif inassouvie de reconnaissance de chaque artiste, les orientant peu à peu vers le monde de la copie afin de gruger ceux qui n'ont su les apprécier à la l'aune de leur talent véritable.

3) Section 3. Les (éventuels) droits d'auteur du faussaire

Nous l'avons vu, la contrefaçon est multiple. Certains faussaires se contentent simplement de copier des œuvres existantes et de les vendre comme des originaux tandis que d'autres réalisent des œuvres véritablement nouvelles dans le style caractéristique d'un maître de la peinture et font ensuite passer celle-ci pour des authentiques jusqu'à présent méconnus.

À cet égard, nous nous sommes interrogé sur la question des droits d'auteur du faussaire : il est clair que lorsque celui-ci se contente de copier, au sens premier du terme, une toile, il ne dispose guère de prérogatives sur celle-ci, mais qu'en est-il dans d'autres hypothèses comme, par exemple, la création d'œuvres dans le style d'un artiste ou la réutilisation de celle-ci ? Partant de cette interrogation, nous avons décidé d'étudier deux cas que sont (a) la contrefaçon qui, en réalité, n'en est pas une et (b) le détournement de l'œuvre et la contrefaçon.

a) Sous-section 1. La contrefaçon qui, en réalité, n'en est pas une

Nous l'avons vu, bon nombre de peintres n'ont pas réalisé d'inventaire précis de l'ensemble des compositions qu'ils ont produites au long de leur carrière à un point tel que, pour les plus prolifiques d'entre eux, il est extrêmement difficile de recenser avec exactitude et exhaustivité leur travail.

Les faussaires peu scrupuleux profitent de cette faille et en jouent effrontément : comment affirmer que telle peinture a effectivement été accomplie par cet artiste alors même que nous ne possédons pas de liste de l'ensemble de ses toiles ? Quand bien même un tel inventaire aurait été réalisé, nous ne pouvons pas pour autant affirmer que celui-ci est exhaustif et qu'il nous est parvenu en intégralité.

Picasso est un exemple criant à ce sujet puisque, non seulement le peintre de génie était extrêmement, et le terme est encore faible, productif, mais en outre, celui n'a pas vraiment dressé de catalogue de ses productions. Cette absence d'inventaire de l'œuvre de l'artiste andalou fut très rapidement comblée par un travail titanesque entrepris par des conservateurs de musée, experts et autres passionnés qui répertorièrent la majeure partie de ses toiles,¹⁴⁷ mais également de ses autres productions puisque, nous le savons, Pablo Picasso était non

¹⁴⁷ Notamment via la mise en place d'un catalogue raisonné online qu'est le "Projet (en ligne) Picasso" qui comprend une liste de ses œuvres, des références bibliographiques, des biographies ... que l'on peut consulter à l'adresse suivante : <https://picasso.shsu.edu/>

seulement un peintre d'exception, mais également un sculpteur, un graveur, un dessinateur... bref, un artiste complet¹⁴⁸.

Bien que cette œuvre colossale nous est extrêmement utile, nous ne sommes pas pour autant certain que celle-ci soit complète, d'autant plus lorsqu'elle concerne un peintre et artiste tel Picasso qui, ne serait-ce qu'en matière de tableaux, en réalisa des milliers. Ainsi, nous découvrons ou plutôt redécouvrons « un Picasso » dont nous n'avions connaissance et pour cause, il s'agit d'un faux réalisé de toute pièce par le contrefacteur lui-même et qu'il tente de faire passer pour un original.

Malgré la volonté réelle de tirer profit de la renommée d'autrui, nous nous sommes interrogé sur le statut même d'une telle œuvre : pouvons-nous véritablement parler de contrefaçon dans une telle hypothèse ou à tout le moins, est-ce que ce statut est immuable ? Ne s'agit-il pas d'un travail original qui mérite la protection du droit d'auteur ?

La réponse, en droit belge, semble évidente puisque l'article XI. 293 CDE prévoit un paragraphe spécifique concernant le délit pénal d'apposition de (fausse) signature sur l'œuvre d'autrui : « il en est de même de l'application méchante ou frauduleuse du nom d'un auteur [...], ou de tout signe distinctif adopté par lui pour désigner son œuvre [...] ; de tels objets seront regardés comme contrefaits ». La toile signée du nom d'autrui est donc un faux. Évidemment, le faussaire ne s'embarrasse guère de cette disposition ou de quelconques considérations morales et n'hésite pas à signer son forfait du nom d'un autre, espérant simplement que sa technique imitant autant que possible l'original trompe tout un chacun et que la supercherie ne soit jamais découverte.

Cependant, à supposer que ce contrefacteur, pour diverses raisons, dont notamment la renommée parfois acquise à la suite de la révélation d'un tel scandale dans la presse et des déboires judiciaires qui s'ensuivent¹⁴⁹, révèle la paternité de l'œuvre anciennement attribuée à autrui¹⁵⁰, devient-il un « artiste original », producteur d'une toile s'approchant avec une proximité incroyable de celles réalisées par l'artiste « copié » ou reste-t-il un habile faussaire ? Par conséquent, le statut juridique de cette toile a-t-il évolué suite à aux révélations du faussaire ? D'ailleurs, devons-nous encore qualifier l'artiste prétendument copié « d'artiste copié » ?

En tant que telle, la toile n'existe pas, elle est le fruit de la créativité du contrefacteur de sorte que la reproduction matérielle est impossible faute de composition préexistante. En réalité, le faussaire s'est inspiré de la technique, de l'univers, des influences... d'un artiste pour produire une peinture. Cette manière de procéder semble indiquer un cas de contrefaçon intellectuelle, mais est-ce vraiment le cas ? Ne sommes-nous pas face à un courant artistique par exemple qui, de ce fait, est composé d'œuvres proches stylistiquement les unes des autres ? En effet, il suffit de prendre un mouvement comme les impressionnistes, le style cubiste, le style poulbot... pour qu'apparaissent des centaines d'œuvres affichant une proximité déconcertante les unes par rapport aux autres sans pour autant être une contrefaçon

¹⁴⁸ <http://www.museepicassoparis.fr/vie-de-pablo-picasso-2/> (consulté le 29/02/16)

¹⁴⁹ Rappelons à ce sujet la fabuleuse réputation que le faussaire Han Van Meegeren obtint à la suite de son procès ou celle de Ken Perenyi, acquise dans la même situation.

¹⁵⁰ Le "changement" de signature pouvant survenir, sur les toiles peintes, par grattage et réapposition de la signature authentique cette fois.

les unes des autres. D'autant plus que l'adage de Desbois ne doit point être perdu de vue : « les idées sont “*par essence et par destination de libre parcours*” »¹⁵¹ et en particulier le style d'un artiste ne peut faire l'objet, en tant que tel, d'une protection par le droit d'auteur¹⁵².

Le statut à retenir quant à une telle œuvre est extrêmement complexe et dépend des circonstances de l'espèce. Parfois les juridictions retiendront la contrefaçon intellectuelle en raison des similitudes bien trop prononcées, d'autre fois elles considéreront qu'il n'y a guère de copie. La qualification d'une telle œuvre peut donc être discutée et il n'existe, selon nous, pas de décision en jurisprudence qui tranche de façon claire la problématique.

D'ailleurs, et pour autant que les juridictions ne considèrent pas qu'il s'agit d'un cas de contrefaçon intellectuelle, bien que le « faussaire », s'il convient de continuer à l'appeler de cette manière, soit toujours coupable du délit d'apposition de fausse signature (ce que nous ne nions pas), celui-ci devient néanmoins titulaire de droits de propriété intellectuelle sur le tableau qu'il a produit, et ce, à la suite de la réattribution intervenue. En effet, les conditions précédemment évoquées que sont l'originalité et la mise en forme sont rencontrées dans la mesure où cette ancienne contrefaçon se transforme en un original qui, non seulement, ne reproduit aucune œuvre existante, mais qui en outre, s'intègre dans le courant artistique dont relève l'artiste auquel il avait été prétendument attribué. À cet égard, on parle souvent d'œuvre « dans le style de » lorsqu'elles s'inspirent du style et des influences d'un maître précis. Quant à la notion de mise en forme, celle-ci ne nécessite guère de développement particulier : par son exécution sur toile, le faussaire quitte le simple monde des idées pour exécuter son dessin. Par conséquent, suite à la réattribution de la paternité de l'œuvre à son véritable auteur, celui-ci bénéficie, à notre estime, du régime accordé par le droit d'auteur dont notamment la protection organisée par l'action en contrefaçon ayant abouti à sa découverte, rendant le dénouement d'autant plus surprenant.

b) Sous-section 2. Le détournement de l'œuvre et la contrefaçon

La seconde hypothèse que nous souhaitons analyser est inspirée par ceux que qualifie Claude Ducouloux-Favard comme étant des « copistes prédateurs »¹⁵³. Il s'agit d'artistes qui détournent des toiles pour se les réapproprier et créer des œuvres nouvelles¹⁵⁴.

Nous nous sommes alors questionné sur le statut que revêtent ces œuvres : est-ce que ces artistes agissent en tant que contrefacteurs puisqu'ils utilisent comme « base de travail » une composition existante ou bien est-ce que leur œuvre doit être considérée comme originale malgré cet emprunt ?

¹⁵¹ H. Desbois, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵² Comme nous l'avons exposé précédemment à la note n°75 à propos du cubisme, un style ne peut "faire l'objet d'un quelconque monopole artistique au profit du peintre", car «qu'on le qualifie de style ou d'école, le cubisme relève (...) du "fond commun de la création et de la connaissance humaines"» (C. DELAUAUX et M.-H. VIGNES, *op. cit.*, p. 29.).

¹⁵³ C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 153 et s.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Avant de développer plus en avant le point de vue juridique, illustrons notre propos avec le tableau le plus célèbre du monde : la « Joconde » de Léonard de Vinci (15 avril 1452 – 2 mai 1519).

La belle Florentine connut un destin extraordinaire et de nombreuses péripéties tout au long de sa vie, allant du « vol patriotique » un mois d'août 1911 au détournement de sa superbe par de jeunes peintres issus de mouvements artistiques plus contemporains. Ainsi, Yan Pei Ming (1960 -), artiste chinois, a reproduit la Joconde dans un format bien supérieur à l'originale et dans des teintes de noir, de gris, de blanc... tout cela réalisé à la grosse brosse, donnant ainsi naissance à une Mona Lisa monochromatique immense. Quant à Marcel Duchamp (28 juillet 1887 – 2 octobre 1968), celui-ci détourna sa superbe en lui apposant une barbichette à la Van Dyke et en inscrivant sous l'encadrement « L.H.O.O.Q. », autrement dit « elle a chaud au cul ».

Nous envisageons à cet égard deux situations permettant à l'artiste d'éviter le délit de contrefaçon et qui lui offrent, par la même occasion, le bénéfice du droit d'auteur. Il s'agit de (1) l'expiration des droits patrimoniaux et moraux de l'artiste ainsi que (2) l'exception de parodie.

1. L'expiration des droits patrimoniaux et moraux de l'auteur

Si les deux œuvres présentées précédemment sont différentes en tous points, celles-ci se ressemblent à un niveau : la base de travail des artistes a consisté à détourner la Joconde pour la transformer totalement et créer ainsi une peinture nouvelle.

Un tel travail artistique reprenant les traits caractéristiques de la Mona Lisa ne souffre guère de la qualification de contrefaçon dans la mesure où les droits, aussi bien moraux que pécuniaires, de Léonard de Vinci et de ses ayants droit sont épuisés depuis bien longtemps.

En réalité, les créations d'un artiste comme Yan Pei-Ming ou Marcel Duchamp flirtent avec les codes de la contrefaçon puisque ceux-ci reprennent de manière ostensible une œuvre précédemment réalisée pour la détourner en lui ajoutant quelques artifices ou pour véritablement la transformer, que ce soit par l'adoption d'une nouvelle palette de couleurs ou via la reproduction dans un format différent de la toile authentique.

La pierre angulaire semble donc être la durée des droits de propriété intellectuelle de sorte que nous nous sommes interrogé sur ce qu'il adviendrait si ces artistes, si ces « copistes prédateurs » recouraient, non pas à des œuvres tombées dans le domaine public, mais à des toiles dont la protection n'a pas encore expiré. Sont-ils coupables de contrefaçon ou est-ce que leur travail bénéficie de la protection du droit d'auteur ?

En l'occurrence, le fait de réutiliser comme toile de fond une peinture préexistante est constitutif de contrefaçon puisque l'artiste, ce faisant, porte atteinte non seulement au droit de reproduction de l'artiste et en particulier au droit d'adaptation de l'œuvre, mais aussi au droit moral au respect de l'œuvre (article XI.165, §2, al.6 et 7, CDE). Ce dernier permet à son titulaire d'empêcher « toute modification ou déformation, matérielle ou intellectuelle » de l'œuvre or, en l'occurrence, l'artiste réalise les deux puisque celui-ci va non seulement

modifier l'œuvre et bien souvent, la déformer via l'utilisation de nouvelles couleurs, d'un nouveau format ou encore via le placement de quelconques attributs.

Par conséquent, le « copiste prédateur » désireux de réutiliser une toile existante fera attention à choisir uniquement des œuvres, si ce n'est anciennes, dont les droits moraux et pécuniaires sont épuisés afin de ne souffrir les reproches du Code de droit économique.

Cependant, si la durée des droits patrimoniaux a été clairement définie par le législateur, il n'en va pas de même pour les droits moraux comme nous l'avons précédemment souligné. En effet, doctrine et jurisprudence, en majorité, s'accordent sur la coïncidence entre la durée des prérogatives morales et patrimoniales et donc, sur leur expiration concomitante, mais certains auteurs estiment que ceux-ci sont perpétuels¹⁵⁵. Dans ce dernier cas de figure, il serait possible pour les ayants droit de l'artiste de s'opposer à toute réutilisation de l'œuvre de leur ancêtre sur la base des droits moraux de ce dernier (encore faut-il que ces ayants droit soient connus et soient conscients des infractions réalisées).

2. *L'exception de parodie*

Le copiste-prédateur poursuivi pour contrefaçon pourrait être tenté d'invoquer une des exceptions au droit d'auteur¹⁵⁶ prévues par le législateur aux articles XI. 189 à XI. 193 CDE qui permettent que « certaines utilisations [de l'œuvre] puissent se faire sans porter atteinte aux droits des auteurs »¹⁵⁷. Dans la présente hypothèse, la seule exception envisageable serait l'exception de parodie visée à l'article XI. 190, 10° CDE qui énonce que « lorsque l'œuvre a été licitement publiée, l'auteur ne peut interdire :

[...]

10° la caricature, la parodie ou la pastiche, compte tenu des usages honnêtes ; »

L'exception de parodie nécessite que plusieurs conditions soient réunies pour être valablement invoquée par le copiste-prédateur. Celles-ci ont été dégagées par la jurisprudence au terme de plusieurs arrêts et ont été synthétisées de la manière suivante :

- la parodie doit remplir une fonction critique, c'est-à-dire porter un regard critique sur l'œuvre moquée ;
- la parodie doit être faite dans le but de railler l'œuvre parodiée ;
- la parodie doit avoir un ton humoristique, son but doit être de faire rire (ou sourire au moins) ;

¹⁵⁵ B. VANBRABANT, « La prescription en droit d'auteur », *A&M*, 2010/5-6.

¹⁵⁶ "La reconnaissance de ces exceptions est justifiée par la prise en compte de droits fondamentaux du public (par exemple la liberté d'expression qui justifie l'exception de citation ou la liberté de la presse qui justifie l'exception relative au compte-rendu d'actualité), d'intérêts publics (l'éducation justifie certaines exceptions au droit d'auteur), ou d'intérêts particuliers (par exemple, dans le cadre de la copie privée qui peut aussi être expliquée par le respect de la vie privée des utilisateurs). D'une manière générale, il s'agit aussi de favoriser la circulation des œuvres et l'accès aux œuvres par les utilisateurs, qui est un des objectifs du droit d'auteur" (S. DUSOLLIER, A. DE FRANQUEN, *Manuel de droits intellectuels*, op. cit., p. 101).

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 100 et s.

- la parodie doit se limiter à emprunter les éléments apparents de l'œuvre et strictement nécessaires à la caricature pour ne pas entraîner de confusion avec l'œuvre parodiée ni la dénigrer ;
- la parodie ne doit pas profiter de l'œuvre parodiée¹⁵⁸.

Si nous reprenons les deux exemples précédemment évoqués que sont les Mona Lisa de Yan Pei Ming et de Marcel Duchamp, nous ne sommes pas certains que ceux-ci puissent invoquer tout deux à bon droit l'exception de parodie. Cette solution semble évidente au sujet de la Florentine monochromatique chinoise puisque nous ne constatons à aucun égard une quelconque envie de « railler l'œuvre parodiée » ni même une quelconque vocation humoristique¹⁵⁹. Il s'agit véritablement d'une adaptation de l'œuvre de Léonard de Vinci dont les ayants droit pourraient, si les prérogatives patrimoniales et pécuniaires sur cette dernière n'étaient pas expirées, poursuivre l'artiste pour adaptation non autorisée ou atteinte à ses droits moraux. Quant à l'œuvre du père des ready-made, la parodie peut être envisagée cette fois puisque l'ensemble des conditions exigées pour bénéficier de cette exception sont, à notre estime, réunies. Une fois de plus, il ne faut pas oublier que la mise en œuvre de cette exception est fonction des circonstances et de l'appréciation souveraine des juridictions.

Il est évident que, grâce à cette exception, le travail d'un copiste-prédateur qui se voudrait « humoristique » pourra bénéficier de la protection du droit d'auteur et que, toute action en contrefaçon intentée à son encontre par l'artiste moqué sera rejetée par les Cours et Tribunaux. Néanmoins, tout détournement opéré par le copiste n'a pas forcément cette vocation sarcastique : un artiste voulant rendre hommage à un autre l'ayant, par exemple influencé de façon importante ou inspiré, sera parfois tenté de réutiliser et de détourner une toile de ce dernier pour le saluer. Dans pareil cas malheureusement, l'exception ne peut s'appliquer faute de quelconque intention parodique rendant l'autorisation de l'inspirateur indispensable¹⁶⁰.

Le droit d'auteur, via cette exception de parodie, laisse une porte de sortie au copiste-prédateur qui souhaiterait réutiliser des éléments d'une peinture préexistante pour créer une toile nouvelle, mais, nous l'avons vu, le but humoristique, l'intention de railler sont indispensables (outre la réunion des autres conditions de cette exception il va sans dire) faute de quoi l'œuvre nouvelle sera considérée comme une adaptation non autorisée¹⁶¹.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵⁹ Encore que l'humour soit extrêmement subjectif.

¹⁶⁰ A. BERENBOOM, "Parodie", in E. CORNU (sous la direction de), *Bande dessinée et droit d'auteur, Stripverhalen en auteursrecht*, Bruxelles, Larcier, 2009, pp. 103 et s.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 103 et s.

3. *Synthèse*

Détournement de l'œuvre et contrefaçon ne font guère bon ménage, en particulier pour les œuvres (plus ou moins) récentes dont les prérogatives accordées par le droit d'auteur sont encore vivaces et permettent à l'artiste de s'opposer à une telle réutilisation de son art. À ce propos, le copiste pourrait être tenté d'invoquer l'exception de parodie nous l'avons vu, mais, encore faut-il que son travail ait été réalisé dans une quelconque intention humoristique sans quoi cette exception n'est d'aucun secours or, le copiste-prédateur ne crée pas nécessairement dans une telle perspective.

En outre, il ne faut pas perdre de vue le fait que, qualification juridique et artistique ne coïncident pas forcément. Un artiste qui détournerait une œuvre protégée et poursuivi pour contrefaçon par l'auteur de celle-ci n'en reste pas moins un artiste dont l'œuvre sera plus ou moins appréciée, plus ou moins portée aux nues ou descendue en flèche par les critiques et ce, peu importe la qualification que les Cours et Tribunaux retiennent. À l'inverse, un peintre pourrait profiter de l'écoulement des droits moraux et patrimoniaux d'un artiste ou encore de l'exception de parodie pour résister à toute action en contrefaçon formée à son encontre sans pour autant acquérir une quelconque renommée.

Quoi qu'il en soit, ces individus tirent leur renommée d'un travail de copiste doublé d'un talent véritable où la reprise de toiles existantes détournées en de nouvelles constitue une part importante de leur création tout en sachant pertinemment que le détournement auquel ils s'adonnent est un jeu dangereux, mais, n'est-ce pas précisément dans l'interdit que le jeu est le plus grisant ?

D.- CHAPITRE 4. LE BEAU ET LE FAUX – UN COUPLE IRRECONCILIABLE

Lorsque nous évoquons le phénomène de la contrefaçon en peinture, les « faux tableaux », il est une remarque qui ne tarde guère à germer dans notre esprit : l'association, la plupart du temps inconsciente, d'un certain manque d'esthétisme, voire d'une certaine laideur de l'œuvre en raison de son caractère contrefaisant. Certes, dans de nombreux cas, la contrefaçon n'égale pas le modèle original de manière telle que ces remarques peuvent sembler justifiées. Le faussaire n'est pas toujours doué des mêmes qualités que l'auteur ou encore, celui-ci utilise des matières premières de moins bonne qualité, aboutissant ainsi à un moins bon résultat.

Toutefois, il est des situations, plus exceptionnelles il va sans dire, où des peintures, *à priori* tenues pour authentiques et réalisées par l'artiste lui-même vont, au terme d'une épopée où se mêlent expertises et contre-expertises, se voir dénier le caractère d'œuvre d'art originale au profit du qualificatif de copie. S'ensuit pratiquement une réaction épidermique de la part du marché, des critiques d'art et du public qui, à cause de cette monstrueuse découverte, opère un revirement total et rejette la composition dans l'oubli sous prétexte que celle-ci constitue un faux.

Ce n'est que dans des situations atypiques que ces contrefaçons acquièrent pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire un faux, le statut d'œuvre d'art et se parent ainsi du voile de la beauté, de l'honorabilité et de la respectabilité, qualités pourtant réservées d'ordinaire aux seules œuvres originales.

Nous pensons toutefois que cette association automatique, pratiquement pavlovienne, de l'esthétique et de l'authenticité doit être abandonnée ou, à tout le moins, relativisée. En effet, nous adhérons à la conception subjective de l'art, développée notamment par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (17 juillet 1714 – 27 mai 1762) dans son ouvrage *Æsthetica* selon lequel le beau est « une perception confuse ou un sentiment »¹⁶². Nous sommes convaincu que l'art et les considérations relatives à ce qui est beau sont subjectifs et fonction de chacun d'entre-nous et, comme cela fut énoncé dans le rapport de la première commission lors du Congrès National des Commissaires-priseurs de France au Grand Duché de Luxembourg des 23, 24, 25 et 26 septembre 1971, le « beau relatif et contingent dont le sentiment “colle” à chaque homme et s'adapte à sa personne, à son milieu, à sa philosophie, à sa vie »¹⁶³.

D'un point de vue strictement artistique, il faut, selon nous, reconsidérer la contrefaçon, que ce soit en peinture ou, plus largement, dans tous les domaines de l'art, pour apprécier ces œuvres, non pas en tenant compte uniquement de leur caractère contrefaisant, mais surtout en raison des sentiments, des passions, des peurs, des craintes, des émotions... que celles-ci suscitent chez chacun d'entre-nous.

La production d'un faussaire ne doit pas être jetée aux oubliettes sur la base de ce simple constat qu'elle est une contrefaçon. Celle-ci peut, notamment par la technique employée ou encore par son histoire, transmettre des émotions que la peinture originale ne fait pas elle-même transparaître. Ainsi, bien que n'étant guère originales, certaines réalisations de Han Van Meegeren pour ne citer que lui, ont pu acquérir, par le dessein dans lequel elles furent réalisées, une véritable honorabilité qui fait de ces contrefaçons des modèles aussi remarquables que leurs homologues originaux.

Nous évoquons à ce sujet l'affaire des « faux patriotiques » comme nous aimons les appeler que le faussaire Néerlandais réalisa durant l'occupation allemande et qui permirent d'éviter le pillage du patrimoine pictural néerlandais par les nazis. En effet, non contents d'avoir soumis l'Europe tout entière, les Allemands procédèrent également à la confiscation des plus grandes œuvres d'art garnissant les Musées et collections privées des pays sous leur joug¹⁶⁴. Dans ce contexte, de nombreux faux réalisés par Han Van Meegeren furent accrochés directement en lieu et place de leurs originaux dans les musées nationaux ou bien échangés dans les collections privées de riches néerlandais afin de tromper les armées allemandes et sauver ce qui pouvait encore l'être¹⁶⁵. Ces « faux patriotiques » atteignirent leur objectif de manière

¹⁶² A. GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Æsthetica*, Francfort-sur-le-Main, 1750-1758.

¹⁶³ Rapport de la première commission, in *La collection et la vente aux enchères publiques d'œuvres d'art au service de l'esthétique, de l'histoire et des Lettres*, Congrès National des Commissaires-priseurs de France au Grand Duché de Luxembourg des 23, 24, 25 et 26 septembre 1971, *Journ. Com-pris.*, 1971, p. 170.

¹⁶⁴ "Han Van Meegeren", *Faussaires.net –Fausses œuvres d'art & l'art du faux*, <http://www.faussaire.net/han-van-meegeren.html> (consulté le 29/02/16)

¹⁶⁵ *Ibid.*

remarquable lorsque Herman Göring accepta d'échanger plus de deux cents œuvres, cette fois-ci, toutes authentiques, contre une toile intitulée « Le Christ et la parabole de la femme adultère » attribuée à J. Vermeer, mais qui, en réalité, avait été produite par Han Van Meegeren¹⁶⁶. La petite histoire voudrait que, lorsque Göring apprit que son si précieux Vermeer était en réalité une simple copie, « il fit une tête comme si, pour la première fois, il découvrait qu'il y avait du mal en ce monde »¹⁶⁷.

L'après-guerre n'épargna cependant pas Han Van Meegeren qui fut accusé de collaboration avec les nazis pour leur avoir vendu des œuvres d'art néerlandaises. Pour se défendre, le faussaire de génie n'eut d'autre choix que de réaliser, à la stupéfaction de tous, une autre composition de sa main, dans sa cellule, imitant à la perfection un authentique Vermeer : « Jésus parmi les docteurs » (encore nommé « Le recouvrement de Jésus au Temple »)¹⁶⁸.

Si ces peintures accomplies par Han Van Meegeren sont effectivement des contrefaçons, ce que d'aucuns ne contestent, celles-ci ne produisent pas moins un sentiment de respect et d'honorabilité en raison des circonstances et du but dans lesquelles elles furent accomplies. Selon nous, et c'est un avis qui nous engage uniquement, ces contrefaçons, par leur dessein originel qui n'était pas de tromper acheteurs et experts, mais bien des pilleurs comme l'étaient les nazis, bénéficient si ce n'est d'un surcroît de beauté par rapport aux originaux, d'une sorte d'aura, de respectabilité, une sorte « d'esthétisme patriotique » qui les rendent superbes.

Nous estimons, sans pour autant nous être livrés à une étude philosophique complète sur le sujet, que la beauté et les qualités esthétiques d'une œuvre d'art, quel que soit le domaine des arts étudié, doivent s'évaluer, d'un point de vue artistique, non pas uniquement au regard de son authenticité, mais en tenant compte des sentiments, des émotions que celle-ci produit sur les individus ainsi que de l'histoire et des raisons ayant poussé le faussaire à commettre une telle infraction.

¹⁶⁶C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 32 et s.

¹⁶⁷ S. Davies, "The forger who fooled the world", *The Telegraph* (UK), <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3654259/The-forger-who-fooled-the-world.html>(consulté le 29/02/16) - Traduction libre.

¹⁶⁸C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 32 et s.

II. TITRE 2. LA VENTE DE FAUSSES ŒUVRES D'ART

Situation moins fréquente que la vente de contrefaçons de vêtements, cigarettes, Smartphones et autres « petits objets du quotidien », la vente de fausses œuvres d'art n'est cependant pas en reste. Ainsi, plusieurs scandales de « ventes de faux » ont terni la réputation de prestigieuses maisons de vente, ont fait basculer certains spécialistes du rang d'expert à celui de simple connaisseur, quant aux acheteurs, les Cours et Tribunaux leur donnent rarement satisfaction.

De ce constat, nous avons décidé d'étudier (A) l'expertise et la responsabilité de l'expert intervenant à cette occasion ainsi que (B) la vente de faux, les conditions générales des maisons de vente et leur impact ainsi que les recours dont dispose l'acquéreur d'une contrefaçon.

A.- CHAPITRE 1. L'EXPERTISE ET LA RESPONSABILITE DE L'EXPERT

1) *Section 1. Les expertises*

Toute acquisition d'une œuvre d'art dont la valeur est un tant soit peu élevée entraîne le recours à une expertise, que cette acquisition soit réalisée par un particulier pour une collection privée ou bien par un musée pour enrichir ses galeries. À côté de cela, et il faut bien les distinguer, les Cours et Tribunaux recourent également à l'expertise dans le cadre des litiges leur étant soumis, le plus souvent entre un acheteur ayant acquis un faux et un vendeur. On parle à ce sujet d'*expertise judiciaire*.

À cet égard, nous souhaitons exposer quelques-unes des méthodes employées par les experts pour certifier l'authenticité d'une toile, et ce, uniquement sous l'angle de la technique d'authentification proprement dite, laissant de côté les aspects véritablement juridiques de l'expertise. Si cette mise au second plan de la perspective juridique peut sembler incongrue pour le juriste que nous sommes, celle-ci n'en est pas moins justifiée de notre part par un souci de nous concentrer sur des pans méconnus par les juristes de l'expertise en tant que telle plutôt que sur des développements juridiques exposés maintes fois dans les ouvrages spécialisés.

D'ailleurs, il ne faut guère perdre de vue que, si l'expertise judiciaire et l'expertise que l'on peut qualifier d'artistique ne doivent pas être confondues, notamment en raison des circonstances différentes dans lesquelles elles se déroulent, elles n'en restent pas moins identiques quant à leur substance. En effet, quel que soit le cadre dans laquelle l'expertise prend place, celle-ci poursuit un seul et unique but, à savoir authentifier une peinture puisque, aussi bien les juges que les acquéreurs ne peuvent se contenter des certificats accompagnant

celle-ci tant ils sont régulièrement falsifiés¹⁶⁹ que de l'éventuelle signature apposée au bas du tableau.

Ce type d'expertise « artistique » n'est d'ailleurs pas le monopole d'une seule profession, mais est pratiquée par une série d'individus dont le profil est aussi divers que varié : galeriste, conservateur de musée, amateur, marchand, restaurateur, professeur... Hélène Verougstraete-Marcq, Professeure à l'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie de Bruxelles, classe ces personnes en deux catégories. D'une part, les experts « autodidactes » c'est-à-dire des individus dont les connaissances et la critique sont le fruit de la pratique et d'années passées en tant que galeriste, marchand, amateur... et d'autre part, les experts à proprement parlé, les scientifiques au sens premier du terme, ayant suivi une formation d'historien de l'art et parés pour l'étude de ces œuvres¹⁷⁰. Parmi ces derniers, on trouve également des représentants des sciences exactes, comme les chimistes qui ont pour mission d'analyser les matériaux employés (pigments, cadre, toile...) afin de déterminer leur composition chimique.

Les sections suivantes sont pour nous l'occasion d'exposer deux grandes catégories d'expertises que sont (a) l'expertise historique, mais également (b) l'expertise scientifique.

a) Sous-section 1. L'expertise historique

Le premier type d'expertise que nous envisageons est ce que nous appelons « l'expertise historique » dans la mesure où celle-ci fait essentiellement échos à l'Histoire et plus particulièrement à l'Histoire de l'art.

L'authentification de l'œuvre est la conséquence de recherches en bibliothèque et d'observations de la toile dont de nombreux éléments permettent de reconstruire la vie d'un tableau et de situer celui-ci, dont notamment la tenue des personnages, les événements historiques dépeints, les techniques employées, les couleurs utilisées, l'iconographie, la science héraldique... Tout cela représente un nombre important de détails auxquels le faussaire ne pense pas forcément (ou même ne prête guère attention) et qui trahissent un ouvrage présentant des anachronismes par rapport à l'époque (prétendue) à laquelle il appartient¹⁷¹.

Cette expertise historique est généralement le fruit de conservateurs de musées ou de professeurs qui consacrent leur vie à un artiste, une époque ou un type d'œuvre spécifique à tel point que, au fil de leurs lectures et les années passant, ceux-ci acquièrent une véritable expertise dans un domaine très pointu.

Nous souhaitons à ce sujet évoquer brièvement (1) l'histoire du costume ainsi que (2) l'étude des inscriptions qui permettent de démêler, d'un simple coup d'œil, contrefaçons et originaux.

¹⁶⁹ La falsification de ces certificats est constitutive de "faux en écriture" tel qu'incriminé par l'article 196 du Code pénal.

¹⁷⁰ H. VEROUGSTRAETE-MARCO, "L'expertise scientifique des peintures : les faux et les nouveaux faux", *Annales de la faculté de droit de Louvain*, Bruxelles, Bruylant, 1988-89, pp. 415 et s.

¹⁷¹ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, pp.137 et s.

1. L'histoire du costume

Source extrêmement précise quant à la datation d'une toile, l'histoire de l'habit est un indice précieux dans la détection de contrefaçon et d'originaux tant les faussaires sont peu au fait de la mode et de son évolution précise à travers les époques.

Les copistes peu scrupuleux et peu attentifs tombent souvent dans le piège d'un âge et de codes qu'ils ne connaissent guère. On constate ici une coiffe qui a disparu depuis bien longtemps, des dentelles trop abondantes, une robe beaucoup trop moderne ou encore l'existence d'une fraise qui n'avait guère court au moment où le tableau a soi-disant été réalisé¹⁷². L'étude de l'habit est d'autant plus précise quant à la période pendant laquelle l'œuvre a été réalisée que la mode évoluait plutôt lentement par le passé¹⁷³. En effet, il est possible de situer une composition dans la décennie précise à laquelle elle appartient suivant la façon dont les personnages sont vêtus¹⁷⁴.



Cependant, si l'histoire du costume permet de situer précisément un tableau dans une décennie, elle ne permet pas pour autant d'affirmer que celui-ci a été réalisé à cette époque. Il n'est pas rare que le sujet se soit fait représenter dans une tenue dépassée, dont les accessoires notamment n'étaient plus portés au moment de sa réalisation. L'hypothèse inverse se rencontre également : certaines peintures, en particulier les portraits, faisaient l'objet de surpeints afin de mettre les tenues en conformité avec le goût de l'époque¹⁷⁵. Ainsi, le portrait de cette élégante dame¹⁷⁶ est en réalité un faux réalisé dans

¹⁷² *Ibid.*, p.142 et s.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Nous ne disposons ni du nom de la personne représentée ni de l'artiste ayant réalisé cette peinture sur bois : nous nous référons au portrait de la page 307 de l'ouvrage de Roger-Hendrik Marijnissen "Tableaux, Authentiques, maquillés, faux, L'expertise des tableaux et les méthodes de laboratoire" et nous annexons une photocopie de celui-ci au présent travail.

le style du XVI^e siècle : l'inscription « ANNO DNI 1541 » située en haut, à gauche, du panneau est trompeuse puisqu'elle laisse à penser que l'œuvre a été réalisée à cette époque. Toutefois, le caractère contrefaisant du panneau se déduit non seulement par la présence de stries, révélées grâce au blanc de plomb et caractéristiques du ponçage, technique bien trop moderne, mais également par la façon dont cette jeune fille est vêtue : coiffe, robe, accessoires... sont ceux d'une jeune femme du XIX^e et non du XVI^e¹⁷⁷.

L'habit représenté au travers d'un tableau et l'histoire de la mode sont donc de fabuleuses indications pour la datation d'une œuvre, mais également pour la situer géographiquement. Si ces renseignements ne doivent être considérés comme des affirmations ne pouvant être remises en cause, elles permettent néanmoins de révéler les faux grossiers, ceux faits d'anachronismes, dont le faussaire, se contentant de reprendre des éléments vus sur d'autres œuvres, ne s'est guère embarrassé avec la réalité historique.

2. *L'étude des inscriptions*

Chaque période de l'histoire possède également ses propres règles et codes en matière d'inscriptions, que ce soit quant à ce que nous qualifions actuellement de « police » que par rapport au vocabulaire employé, à l'orthographe, à la syntaxe...¹⁷⁸. L'épigraphie, à savoir la « science [...] de l'histoire, qui étudie les inscriptions »¹⁷⁹, est édifiante sur le sujet puisqu'elle permet de situer, aussi bien géographiquement que temporellement, un tableau sur base des inscriptions qu'il comporte¹⁸⁰.

Les peintres flamands du XV^e siècle sont caractéristiques de cette pratique puisque les personnes représentées portent souvent des robes ou de longs manteaux dont les bords sont gravés de nombreuses inscriptions, souvent en hébreu ou en grec¹⁸¹.

Une fois de plus, le faussaire peu aguerris se contentera d'imiter les écritures réalisées par ces artistes sans pour autant comprendre leur origine et leur sens véritable. Copiant leur style, il risque de tomber dans l'erreur historique en ajoutant à une peinture, censée produite au XV^e siècle, des inscriptions qui ne correspondent en rien à la réalité, et ce, pour la revêtir du masque de l'ancienneté. L'expert, voire le simple amateur, au fait même des codes de l'époque, déjoueront rapidement la supercherie tant elle est aisément décelable¹⁸².

¹⁷⁷ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit*, pp. 176 et 307.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 140 et s.

¹⁷⁹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9pigraphie/30415?q=%C3%A9pigraphie#30332> (consulté le 12/03/16).

¹⁸⁰ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit*, pp. 140 et s.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

Tous les éléments d'une peinture représentés ont une raison d'existence, que ce soit une symbolique religieuse, politique, satirique... et les inscriptions ne font guère exception à ce principe. Elles désignent quelque chose d'essentiel pour une période précise de sorte que celles-ci ne peuvent être transposées d'un âge à un autre sans risquer l'anachronisme historique.

b) Sous-section 2. L'expertise scientifique

Complément (plus récent) de l'expertise historique, l'étude scientifique de l'œuvre ne permet certes pas d'authentifier la toile comme étant un original, mais elle nous gratifie d'innombrables informations sur la provenance, l'époque, la composition... de nombreuses parties de l'œuvre, que ce soit grâce aux pigments employés ou la matière du support utilisé.

L'analyse de toutes ces méthodes de laboratoire dépasse largement le cadre de notre travail, mais nous souhaitons tout de même commenter deux procédés : (1) la dendrochronologie et (2) l'analyse des pigments.

1. La dendrochronologie

Le dictionnaire Larousse définit la dendrochronologie comme une « méthode de datation absolue des bois [...] par le comptage et l'étude des variations d'épaisseur des cernes concentriques annuels apparaissant sur la section transversale des troncs d'arbres »¹⁸³. Cette technique est utilisée pour les peintures réalisées sur bois, les cernes des panneaux employés par l'artiste étant comparées à des planches dont la datation est exacte afin de déterminer avec plus ou moins de certitude l'année d'abattage de l'arbre¹⁸⁴.

Si la dendrochronologie apporte des informations utiles quant à l'époque où l'arbre fut coupé, elle ne permet cependant pas toujours l'authentification de l'œuvre étudiée puisque, comme le dit Roger-Hendrik Marijnissen, « le datage approximatif du bois n'est pas pour autant le datage approximatif du tableau »¹⁸⁵. En effet, il était de coutume pour un menuisier de travailler uniquement du bois qui avait été coupé des années auparavant, souvent par ses ancêtres, un contrôle étant opéré par les corporations à ce sujet¹⁸⁶. Toutefois, il est impossible que cette tradition n'ait pas connu d'exceptions, tantôt à la faveur d'un relâchement voire d'une autorisation de la part des corporations, tantôt en raison du fait de menuisiers désargentés souhaitant vendre au plus vite voire pour des raisons que nous ignorons¹⁸⁷.

La dendrochronologie nous donne un ultime repère dans la datation de l'œuvre puisqu'elle a pu, au plus tôt, être réalisée l'année de l'abattage de l'arbre sans pour autant que cela puisse

¹⁸³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dendrochronologie/23539?q=dendrochronologie#23421>
(consulté le 12/03/16).

¹⁸⁴ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, pp. 62 et s.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

être considéré comme une incohérence au regard de la tradition précédemment évoquée. L'historien de l'art, sur la base des données fournies grâce à cette étude, compare alors la vie de l'artiste et notamment sa naissance et sa mort afin de déterminer s'il est matériellement possible que celui-ci ait réalisé le panneau en question.

À titre d'illustration, « L'Homme à l'œillet » conservé par la Gemäldegalerie de Berlin est en réalité une copie ancienne reconnue de l'œuvre de Jan Van Eyck (1390 – 9 juillet 1441), primitif flamand dont très peu de tableaux nous sont parvenus¹⁸⁸. Si la qualification de copie n'est plus discutée actuellement c'est notamment grâce aux résultats obtenus via la dendrochronologie : le panneau sur lequel la peinture a été réalisée ne peut être antérieur aux années 1470¹⁸⁹ or l'artiste flamand est décédé en 1441 !

La désattribution de la « Tempête » de Pieter Bruegel l'Ancien (1525 – 9 septembre 1569) résulte du même enchaînement de faits dans la mesure où le peintre brabançon est décédé en 1569 alors que le bois sur lequel la mer déchaînée est représentée a été abattu après 1575 même après 1580¹⁹⁰.

Bien que les renseignements fournis par l'étude du bois sont précieux, ceux-ci ne sont pas pour autant absolus et peuvent être porteurs d'anomalies et d'anachronismes. Nous l'avons évoqué précédemment, un faussaire tel Ken Perenyi réutilise des œuvres anciennes datant de l'époque du maître copié pour réaliser ses contrefaçons et ainsi leur faire passer avec succès les tests de dendrochronologie. Toutefois, tous ne prennent pas ces précautions et, cherchant à maquiller leur création en vestige du temps, détruisent des toiles mineures anciennes ne correspondant pas à l'époque de l'artiste copié.

De ce qui précède, nous pouvons conclure que la dendrochronologie n'apporte que rarement des certitudes à l'expert, mais, couplée avec une étude historique de l'œuvre ainsi que via l'analyse des pigments par exemple, celle-ci permet de dégager un faisceau d'indices permettant de déceler plus aisément les copies.

2. *L'analyse des pigments*

Autre procédé que nous souhaitons développer plus en avant, l'étude des pigments ou, plus précisément, l'étude de la composition chimique des pigments, permet elle aussi de distinguer un peu plus le vrai du faux. En effet, toutes les nuances et les palettes de couleurs que nous connaissons actuellement n'existaient pas à force à certaines périodes de l'histoire de sorte que leur utilisation était impossible. D'autres en revanche ont disparu, en raison parfois de leur coût de fabrication important ou tout simplement pour des motifs que nous ignorons, à tel point qu'elles permettent, sans pour autant être catégoriques à ce propos, de dater une toile¹⁹¹.

¹⁸⁸ http://agora.qc.ca/dossiers/Jan_Van_Eyck (consulté le 14/03/16).

¹⁸⁹ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit*, pp. 62 et s.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 87 et s.

L'analyse chimique des pigments ne permet guère de situer avec exactitude une œuvre sur l'échelle du temps, mais aide à préciser tout au plus que celle-ci « ne peut remonter avant telle date au plus tôt » puisque telle couleur n'est apparue qu'après cette date ou encore qu'« au plus tard elle remonte à » dans la mesure où l'emploi de telle nuance a disparu. Dans cette seconde hypothèse toutefois, la certitude n'en est pas une en réalité puisqu'il est toujours possible pour un artiste, sous réserve de la disparition matérielle et totale d'un pigment précis, d'utiliser une teinte tombée pourtant en désuétude¹⁹².

Quel que soit le degré d'exactitude que nous fournit l'étude des composés chimiques, elle est un formidable outil dans les mains des experts et a permis dans certaines affaires très célèbres de démasquer faussaires et copies.

Ainsi, le tableau présentant Willem van Heythuysen (1590 – 1650), marchand de Haarlem, a longtemps été attribué à Frans Hals (entre 1580 et 1583 – 26 août 1666), autre peintre issu de l'Âge d'Or de la peinture néerlandaise. Néanmoins, l'analyse chimique de la composition et notamment des pigments bleus est sans appel : il s'agit de bleu de Prusse, une couleur découverte par accident au début du XVIII^e siècle par Johann Jacob Diesbach dans son laboratoire de Dippel¹⁹³. Décédé au XVII^e siècle, le génie flamand n'a pu recourir à l'utilisation de tel pigment pour obtenir les bleus de sa composition de sorte que l'attribution de ce chef-d'œuvre à Frans Hals est impossible¹⁹⁴. Revirement intéressant, en juin 1984, une étude dendrochronologique fut réalisée dont les résultats sont surprenants. En effet, l'arbre duquel provient le panneau aurait été coupé aux environs de 1624 et, par conséquent, la réalisation de l'œuvre par Frans Hals est de nouveau possible, mais il faut clairement savoir de quoi nous parlons comme le précise Roger-Hendrik Marijnissen : « de la planche ou du tableau ? »¹⁹⁵.

Une fois de plus, la science, sans pour autant fournir des certitudes, aide l'historien de l'art dans sa quête de vérité, lui permettant de dater, avec plus ou moins de précision, une œuvre compte tenu des nuances, teintes et couleurs employées.

c) Synthèse

Bien que la chimie et la dendrochronologie pour ne citer qu'elles, soient particulièrement utiles, celles-ci ne remplaceront jamais l'œil averti de l'expert formé à coup de biographies, d'observations, de recoupements, d'analyse, de contemplation...

Les relations entre l'expertise historique et scientifique ne sont pas aussi franches et aimables qu'elles ne pourraient l'être, mais, actuellement, il est inconcevable de réaliser une expertise en se basant uniquement sur l'avis d'un seul ou de plusieurs experts et critiques sans recourir aux procédés scientifiques.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ A. KRAFT, *On the discovery and history of Prussian blue*, Illinois, *Bull. Hist. Chem.*, vol. 33, n° 2, 2008.

¹⁹⁴ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, pp. 364 et s.

¹⁹⁵ *Ibid.*

Nous espérons qu'à l'avenir les méthodes évolueront encore, se préciseront davantage et permettront de réattribuer certains chefs-d'œuvre à leur véritable auteur tout en démasquant avec une plus grande assurance les faussaires.

2) *Section 2. La responsabilité de l'expert*

La tâche confiée à un expert consistant à déterminer le vrai du faux est un travail particulièrement ardu dans la mesure où il est peu de domaines où les certitudes sont totalement vérifiées. Cette assertion est d'autant plus vraie à propos de la peinture et des arts en général dans la mesure où bon nombre d'œuvres ont fait l'objet d'attributions plus ou moins certaines par le passé avant d'être, souvent à la suite de débats houleux entre critiques, mêlant arguments et contre-arguments, désattribuées pour être ensuite de nouveau attribuées au peintre original ou à un maître totalement différent.

Cette pénible mission n'est évidemment pas sans risque pour celui qui l'exerce. Ainsi, l'acquéreur d'un Poussin (juin 1594 – 19 novembre 1665) expertisé dont l'authenticité serait malmenée par la suite n'hésitera pas à mettre en cause la responsabilité de l'expert prétendument défaillant.

Le contrat liant le (futur) acquéreur et l'expert est un contrat de service par lequel l'individu offre ses qualités et son érudition afin de déterminer le caractère authentique ou contrefaisant d'un tableau.

Dans ce cadre, la qualification de l'obligation principale du spécialiste, à savoir authentifier la toile, en tant qu'obligation de moyen ou de résultat est essentielle puisque les conséquences attachées à celle-ci sont totalement différentes suivant que l'on opte pour l'une ou l'autre qualification¹⁹⁶.

La distinction entre ces obligations dépend essentiellement de la volonté des parties : qu'ont-elles décidé à ce propos ? Il y a fort à parier que, en raison des sommes importantes en jeu, le (futur) acheteur opte pour la qualification d'obligation de résultat, l'objectif d'authentification devant absolument être rencontré¹⁹⁷. À supposer même que les cocontractants n'aient pipé mot sur la qualification à donner, le critère de l'aléa justifie l'appréciation à retenir compte tenu des circonstances¹⁹⁸. En l'espèce, nous considérons, mais cet avis n'engage que nous et est sujet à critique (la qualification inverse pouvant être soutenue) qu'une telle mission relève de l'obligation de résultat dans la mesure où cette qualification présente notamment un avantage considérable à savoir qu'elle peut, dans une certaine mesure, éviter les attributions de complaisance. En effet, souvent l'expert touche une rémunération équivalente à un pourcentage de la valeur de la toile à l'occasion de sa vente et, par conséquent, authentifier une œuvre comme étant celle d'un grand peintre revient à augmenter sa cote et, donc les

¹⁹⁶ P. VAN OMMESLAGHE, *Droit des obligations, Sources des obligations, 1^{ère} partie*, Tome premier, Bruxelles, Bruylant, 2010, pp. 40 et s.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

sommes payées à l'expert¹⁹⁹. Cependant, si ce dernier est conscient qu'une attribution erronée engagera sa responsabilité de manière automatique et que les dommages et intérêts dus seront extrêmement importants, il hésitera certainement à attribuer une œuvre par complaisance (la qualification d'obligation de moyen permettant au spécialiste de démontrer qu'il a « tout mis en œuvre pour atteindre le résultat sans pour autant y parvenir » lutte moins « fortement » contre cet écueil). En outre, le spécialiste examinant la toile est un expert et se revendique comme tel or un spécialiste doit apporter des certitudes et être sûr de son jugement. Il ne peut se contenter de mettre tout en œuvre pour authentifier la toile, mais doit obligatoirement authentifier celle-ci.

La qualification d'obligation de résultat, cette conception de l'expertise et des responsabilités qui en découlent n'est toutefois que la nôtre. Tout est fonction des circonstances, les juridictions apprécient souverainement non seulement la qualification d'obligation de moyen ou de résultat, mais également l'éventuelle faute découlant d'une mauvaise attribution et il est tout à fait possible de soutenir et d'argumenter en faveur de la qualification inverse²⁰⁰.

Les risques sont donc grands pour l'expert, les sommes réclamées parfois colossales et les attributions en peinture de véritables moulins à vent. Tous ces facteurs expliquent la réserve et la frilosité dont font preuve les spécialistes quand il s'agit d'attribuer ou de désattribuer une toile. Ceux-ci se cachent derrière des expressions telles « probablement attribué à » ou encore « école de »²⁰¹. De telles assertions protègent l'expert contre une éventuelle mise en cause de sa responsabilité puisqu'on ne peut lui reprocher une attribution fautive ou incorrecte. Il n'y a en réalité aucune attribution qui a été réalisée. Tout au plus, il s'agit d'une indication, d'un renseignement sur l'éventuel artiste ayant peint le tableau, mais jamais il ne s'agit d'une certitude. Ces expressions sont difficilement acceptables quand on sait les répercussions qu'elles peuvent avoir. Le simple fait pour un expert renommé d'envisager qu'il ne s'agisse pas d'une toile authentique peut ruiner non seulement la réputation de la composition, mais également sa valeur marchande qui peut passer de plusieurs millions à quelques milliers d'euros en quelques secondes²⁰².

À ce propos, nous nous rallions à l'avis du critique d'art suisse Jean-Pierre Jornod affirmant qu'« un expert compétent et responsable se prononce clairement en vrai ou en faux, il assume ses affirmations. Si tel n'est pas le cas, un minimum d'honnêteté devrait le conduire à reconnaître les limites de ses compétences et à ne pas jeter impunément le doute sur l'authenticité d'une œuvre »²⁰³.

¹⁹⁹ R.-H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, pp. 13 et s.

²⁰⁰ À ce sujet, nous annexons un tableau (succinct) récapitulant les enjeux quant à la qualification d'obligation de moyen ou de résultat ainsi que les conséquences attachées à celles-ci.

²⁰¹ J.-P. JORNOD, *Le rôle de l'expert, in L'expertise et l'authentification des œuvres d'art*, sous la direction de P. GABUS, M.-A. RENOLD, J. (de) WERRA, Genève, Schulthess, 2007, pp. 15 et s.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

B.- CHAPITRE 2. LA VENTE DE FAUX PROPREMENT DITE

Si la vente de toiles entre particuliers est tout à fait possible, une œuvre d'art étant un bien marchand comme un autre, celle-ci intervient peu souvent, voire jamais, pour des toiles majeures, pour les chefs-d'œuvre du patrimoine pictural, dont les prix affolants requièrent un traitement de choix. Ainsi, les productions des grands maîtres sont le plus souvent vendues par l'intermédiaire de maisons de vente spécialisées telles Sotheby's, Drouot ou encore Christie's dont le fonctionnement est réglé comme un coucou suisse et qui offrent des prestations exceptionnelles pour ces merveilles, allant de l'expertise, en passant par le transport, mais également la conservation de celles-ci.

Partant de ce constat, nous avons décidé de limiter notre étude à la vente intervenant par l'intermédiaire des maisons de ventes, mais également aux différents recours dont dispose l'acheteur lorsqu'il s'avère que, *in fine*, la toile vendue n'est guère authentique, mais une contrefaçon.

1) *Section 1. Les conditions générales des maisons de vente*

À l'instar de tout bon commerçant, les maisons de vente disposent de conditions générales plus ou moins détaillées qui organisent les différents aspects des transactions conclues en leur sein, allant du règlement du prix, aux clauses concernant le risque d'erreur sur l'originalité.

Ce sont ces dernières qui nous intéressent particulièrement puisqu'elles concernent la question du caractère authentique ou non d'une toile ainsi que les répercussions que cela peut avoir sur la convention signée par l'acquéreur. À cet égard, la Cour d'appel de Liège, dans un arrêt du 30 novembre 2009, a admis la validité de telles conditions générales, le sommaire étant particulièrement clair à ce sujet : « les clauses des conditions générales de vente de l'entrepreneur d'une salle de ventes publiques [...], mettant à charge de l'acheteur les risques d'erreur quant à l'authenticité des œuvres vendues sont licites »²⁰⁴. Autrement dit, il est tout à fait possible, et les maisons de ventes n'en s'en privent guère, pour un vendeur de limiter sa responsabilité quant à l'authenticité d'une œuvre via l'insertion de telles dispositions, pratiquement devenues de style, dans les conditions générales remises à l'acquéreur.

La juridiction liégeoise poursuit en rappelant les recours dont dispose l'acheteur en cas d'erreur sur l'attribution de l'œuvre ainsi que l'impact que ces conditions générales peuvent avoir sur les moyens soumis à l'occasion du litige : « elles[les conditions générales]ont pour conséquence que l'acheteur n'est pas en droit de demander l'annulation de la vente en raison de son consentement vicié par l'erreur sur la substance, et cela même si son erreur a été provoquée par des manœuvres d'un tiers, pourvu que le vendeur n'en soit pas complice, ne fût-ce que par son silence. Lorsque le vendeur a eu l'intention d'induire l'acheteur en erreur,

²⁰⁴Liège, 30 novembre 2009, *J.L.M.B.*, 2010, p. 457.

de le tromper sur l'origine et l'attribution du tableau convoité par l'acheteur afin de le pousser à l'achat, le dol est établi dans son chef »²⁰⁵.

L'erreur sur la substance et le dol sont donc les moyens couramment produits en justice pour obtenir l'annulation d'une vente relative à un faux et seront étudiés, ainsi que l'impact des éventuelles conditions générales de la maison de vente, dans les sections suivantes.

2) Section 2. Les recours dont dispose l'acheteur de faux

a) Sous-section 1. L'erreur sur la substance

1. Définition succincte

L'erreur sur la substance est visée à l'article 1110 du Code civil qui énonce que « l'erreur n'est une cause de nullité de la convention que lorsqu'elle tombe sur la substance même de la chose qui en est l'objet »²⁰⁶.

Le régime de celle-ci n'étant pas concrètement prévu par cette disposition, c'est à la jurisprudence que revint la tâche de définir cette notion, tâche accomplie par la Cour de cassation dans un arrêt du 31 octobre 1967 où elle précisa que l'erreur sur la substance est une erreur portant sur la « qualité de cette chose que la partie a principalement eue en vue lors de la conclusion d'une convention et qui l'a déterminée à contracter »²⁰⁷.

Les enseignements à tirer de cette jurisprudence sont qu'une convention ne peut être annulée sur la base du vice d'erreur sur la substance pour autant que quatre conditions soient réunies :

- une erreur portant sur une qualité substantielle de l'objet du contrat ;
- une erreur ayant déterminé le consentement ;
- une erreur dite « commune » ;
- une erreur excusable²⁰⁸.

Il ne fait guère de doute que l'exigence d'authenticité de l'acquéreur concernant la toile répond aux conditions de l'erreur sur la substance puisqu'elle est une qualité substantielle du contrat, l'originalité de l'œuvre étant essentielle pour l'acquéreur et ayant déterminé le consentement de l'acheteur, celui-ci voulant acquérir « un authentique de tel peintre ».

²⁰⁵ Liège, 30 novembre 2009, *J.L.M.B.*, 2010, p. 457.

²⁰⁶ Article 1110 C. civ.

²⁰⁷ Cass., 31 octobre 1966, *Pas. 1967*, I, p. 294.

²⁰⁸ P. VAN OMMESLAGHE, *Droit des obligations, Sources des obligations, 1^{ère} partie, op. cit.*, n° 139 et s.

En outre, cette qualité de l'œuvre doit être entrée dans le champ contractuel c'est-à-dire que le vendeur doit connaître l'importance que l'originalité de l'œuvre revêt pour l'acquéreur, caractéristique que ce dernier a probablement signalée (mais tout est fonction des circonstances une fois de plus).

Enfin, dernière condition d'application de ce vice de consentement, l'erreur doit être excusable ce qui est le cas lorsque l'acheteur a commis une erreur que « tout homme prudent et diligent aurait pu commettre ». Les juridictions tiennent compte à cet égard des qualités de l'acheteur, de ses connaissances, des précautions prises, de l'étude réalisée...

L'importance de l'authenticité de la toile est donc fondamentale puisque c'est elle qui détermine si l'erreur sur la substance pourra être invoquée ou non. En effet, un acheteur pour qui l'originalité n'aurait que de peu d'importance ne peut invoquer l'erreur pour obtenir annulation de la vente. Au contraire, l'acquéreur pour qui l'attribution de la toile à tel ou tel maître, reconnu ou non, est fondamentale pour une quelconque raison peut, pour autant que les autres conditions soient remplies, obtenir annulation de la transaction grâce à l'article 1110 du Code civil.

2. *Impact des conditions générales de vente*

Nous l'avons vu au travers de la section précédente, pour autant que l'authenticité de l'œuvre ait un caractère déterminant et relève, de ce fait, de « qualité substantielle de l'objet du contrat », il est possible pour l'acheteur d'obtenir annulation de la vente sur base du vice d'erreur. Toutefois, le propos doit être nuancé en raison de l'impact que peuvent avoir les conditions générales de vente des maisons de ventes et en particulier, les clauses relatives au défaut d'authenticité. Nous l'avons vu, ces dernières sont admises par la jurisprudence et susceptibles de déployer leurs effets (négatifs en l'occurrence pour l'acquéreur)²⁰⁹.

La décision de la Cour d'appel de Liège précédemment évoquée fait application de ce raisonnement à propos de la vente d'une « exceptionnelle *huile* sur panneau – “Allée de l'hôtel du Park” – signée Raoul Dufy (1877 – 1953) avec certificat d'authenticité »²¹⁰. L'huile fut attribuée, lors de la vente aux enchères le 10 avril 2005, pour la somme de 22.500 euros à un acquéreur qui découvrit quelques mois plus tard que le tableau était en réalité un faux.

La juridiction liégeoise fut saisie en appel et, à cette occasion, s'interrogea sur la possibilité d'annuler la convention sur base de l'erreur sur la substance invoquée par l'acheteur grugé. Après avoir passé en revue les différentes conditions de l'erreur, la Cour d'appel se pencha sur la portée que les conditions générales, jointes non seulement au catalogue de vente, mais également référencées sur le bon d'achat et donc entrées sans contestation aucune dans le champ contractuel, ont pu avoir sur la mise en œuvre de l'article 1110 du Code civil. La Cour est très claire à ce sujet : « ces clauses sont licites et ont pour conséquence, dès lors que les

²⁰⁹ Liège, 30 novembre 2009, *J.L.M.B.*, 2010, p. 457.

²¹⁰ Extrait du catalogue de la SPRL G.

conditions d'application sont remplies, que l'acheteur n'est pas en droit de demander l'annulation de la vente en raison de son consentement vicié par l'erreur sur la substance »²¹¹.

Henri De Page précise d'ailleurs dans son *Traité élémentaire de droit civil belge*, que « dans les ventes publiques d'œuvres d'art, il est toujours stipulé au catalogue qu'«il ne sera admis, après l'adjudication, aucune réclamation de quelque nature que ce soit, l'exposition mettant le public à même de se rendre compte de l'état et de la nature de tous les objets présentés en vente». C'est là une clause mettant les risques d'erreur à charge de l'acheteur, et excluant par conséquent, tout recours du chef d'erreur substantielle... Sans pareille clause, les ventes publiques d'œuvres d'art seraient pratiquement impossibles. Les clauses d'erreur sont trop nombreuses, et les risques trop grands pour les entrepreneurs de ventes publiques... La clause serait toutefois nulle s'il y avait dol du vendeur c'est-à-dire s'il connaissait le défaut d'authenticité (vendeur écoulant habituellement des tableaux faux, par exemple) »²¹².

La Cour d'appel refusa alors d'annuler sur la base de l'erreur sur la substance la vente conclue dans la mesure où, bien que les conditions dudit vice de consentement étaient remplies, les conditions générales de la maison de vente, admises et licites, faisaient obstacle à une telle annulation.

Par conséquent, si l'acheteur d'un faux tableau dispose toujours de la possibilité offerte par l'article 1110 du Code civil pour obtenir annulation de la vente, ce moyen de défense est avant tout théorique tant les clauses relatives au défaut d'authenticité fleurissent parmi les conditions générales des maisons de vente.

Seuls conseils à prodiguer aux acheteurs, la prudence et une analyse rigoureuse des toiles préalablement à leur acquisition afin de limiter autant que faire se peut, les risques liés au défaut d'authenticité.

b) Sous-section 2. Le dol

1. Définition succincte

Autre argument invoqué par les plaideurs, souvent en combinaison avec l'erreur sur la substance, le dol. Celui-ci est défini à l'article 1116 du Code civil comme « une cause de nullité de la convention lorsque les manœuvres pratiquées par l'une des parties sont telles, qu'il est évident que, sans ces manœuvres, l'autre partie n'aurait pas contracté »²¹³.

Pierre Van Ommeslaghe précise cette notion en ce que « le dol consiste en une discordance entre la volonté réelle et la volonté déclarée provoquée par des manœuvres frauduleuses »²¹⁴.

²¹¹ Liège, 30 novembre 2009, *J.L.M.B.*, 2010, p. 457.

²¹² H. DE PAGE, *Traité élémentaire de droit civil belge*, Tome 4, Vol. 1, 4^e éd., 1997, p. 119.

²¹³ Article 1116 C. civ.

²¹⁴ P. VAN OMMESLAGHE, *Droit des obligations, Sources des obligations, 1^{ère} partie, op. cit.*, pp. 247 et s.

Quatre conditions sont nécessaires pour déclarer nulle une convention sur base du dol :

- l'utilisation de moyens dolosifs ;
- ces moyens ont déterminé le consentement de l'autre partie ;
- le dol doit émaner du cocontractant ;
- le dol doit avoir déterminé le consentement²¹⁵.

Autrement dit, le dol consiste en l'utilisation de moyens, d'artifices, que ce soient des mensonges ou des manipulations de l'objet du contrat²¹⁶ par un des cocontractants, le vendeur, pour obtenir l'adhésion de l'autre cocontractant, l'acheteur.

Toutes les manipulations sont envisageables et l'être humain ne manque guère d'inventivité à ce propos. Ainsi, en matière de vente d'œuvres d'art, un tel comportement peut résulter de l'adjonction d'un certificat d'authenticité qui en réalité est faux ou encore à l'utilisation d'un patronyme proche de celui d'un artiste bien connu, semant le doute dans l'esprit des acquéreurs²¹⁷, ou tout simplement de mensonges.

2. *Impact des conditions générales de vente*

Bien que le Code Napoléon sanctionne une telle machination, encore faut-il tenir compte des conditions générales de vente précédemment invoquées : permettent-elles à la maison de vente de s'exonérer de toute responsabilité même en cas de dol ?

L'espèce soumise à la Cour d'appel de Liège le 30 novembre 2009 règle également cette question puisque, après avoir analysé la démarche dolosive du vendeur et constaté que les différentes conditions dudit vice de consentement étaient remplies, la juridiction d'appel prononça la nullité de la vente intervenue malgré les conditions générales contraires. En effet, bien qu'elles permettent au vendeur de limiter sa responsabilité, cela ne peut se faire à n'importe quel prix. Il est impossible pour le vendeur, via de telles dispositions, de s'exonérer de son dol.

En l'occurrence, la maison de vente était parfaitement au fait même du caractère contrefaisant de l'huile de Dufy, et ce, pour plusieurs raisons. Premièrement, le prix exigé par le vendeur était de seulement 650 euros alors même qu'une toile originale est vendue pour une somme bien plus élevée. Deuxièmement, l'expérience de la maison de ventes dans le domaine lui permettait, mais encore aurait-il fallu qu'elle soit honnête, de déceler la contrefaçon. Troisièmement, le vendeur avait reçu plusieurs tableaux authentifiés du même déposant dont les certificats d'authenticités étaient proches pour ne pas dire identiques à tel point que leur proximité aurait dû alerter la maison de ventes²¹⁸. Tous ces éléments démontrent que le

²¹⁵ C. GOUX, "L'erreur, le dol et la lésion qualifiée : analyse et comparaison", in P. WÉRY (sous la direction de), *La théorie générale des obligations*, CUP 27, Liège, Anthémis, 1998, pp. 15 et s.

²¹⁶ Par exemple, trafiquer le compteur kilométrique d'une voiture est constitutif de dol.

²¹⁷ Dans l'affaire soumise à la Cour d'appel de Liège, celle-ci relève que le catalogue en question reprend une "Granolithographie – "l'Attelage volant" (1945) signée Marc Chagall (1887 – 1985)" alors qu'en réalité la signature, une fois agrandie, est celle d'un certain "Marc Chagale" et non le célèbre peintre.

²¹⁸ Liège, 30 novembre 2009, *J.L.M.B.*, 2010, p. 457.

vendeur a, de mauvaise foi, décidé malgré tout de vendre l'huile comme étant un original de Dufy, utilisant à cette occasion des « artifices » tels le faux certificat.

En outre, la loi du 14 juillet 1991, dite « loi sur les pratiques du commerce et sur l'information et la protection du consommateur » et actuellement contenue dans le Livre VI du Code de droit économique, dispose en son article 32 que « [dans les contrats conclus] entre un vendeur et un consommateur, sont abusives les clauses et conditions ou les combinaisons de clauses et conditions qui ont pour objet de » :

- article 32.11 : « libérer le vendeur de sa responsabilité du fait de son dol »;
- article 32.12 : « supprimer ou diminuer la garantie légale en matière de vices cachés prévue par les articles 1641 à 1649 du Code civil ».

Le Code de droit économique interdit donc au vendeur de s'exonérer de son dol de sorte que les conditions générales de vente sont inapplicables dans cette mesure. La Cour d'appel conclut alors à la nullité de la vente, les conditions générales de vente étant inopérantes en l'espèce, que ce soit au regard de l'article 1116 du Code civil ou en raison de la loi sur les pratiques du commerce et sur l'information et la protection du consommateur, maintenant Code de droit économique, interdisant au vendeur de s'exonérer d'un tel comportement.

3) Section 3. Synthèse

Si l'erreur sur la substance reste un moyen d'annulation relativement théorique comme nous l'avons constaté, il n'en va pas de même pour le dol dans la mesure où celui-ci permet à l'acquéreur floué d'obtenir annulation de la vente de l'œuvre contrefaisante et ce, malgré des conditions générales défavorables. En effet, ces dernières ne sont d'aucun secours pour la maison de ventes puisque, non seulement le comportement répond parfaitement aux conditions d'application de l'article 1116 du Code civil et à l'interdiction conséquente de s'exonérer de son dol, mais, en outre, le Code de droit économique empêche le vendeur de recourir à de tels artifices, que ce soit au travers de la liste noire des clauses abusives (article VI.83, 13° et 14° CDE) ou encore via la définition générale des clauses abusives (article VI.82 CDE).

III. TITRE 3. LA CONTREFAÇON, ET APRÈS ? ANALYSE

A.- CHAPITRE 1. LA SAISIE DES ŒUVRES D'ART CONTREFAISANTES ET LE SORT QUI LEUR EST RESERVE

Les Cours et Tribunaux ne font preuve d'aucun état d'âme face à la contrefaçon et aux objets saisis à cette occasion : leur destruction est ordonnée sans un quelconque ménagement. Si cette équation saisie – destruction se vérifie dans un nombre extrêmement important de cas et, il suffit de penser aux containers remplis de cigarettes, produits cosmétiques, sacs, vêtements, chaussures... dont le contenu sera intégralement détruit par « broyage, lacération, compression ou incinération »²¹⁹ pour s'en convaincre, nous pensons néanmoins que ce réflexe de destruction ne doit pas être aussi automatique en matière de peintures ou d'art en général.

Nous reconnaissons évidemment que la contrefaçon porte atteinte au droit d'auteur de l'artiste et doit, à ce titre, être sanctionnée sans quoi les droits de propriété intellectuelle resteraient lettre morte²²⁰. Cependant, la destruction de cette copie ne nous paraît pas être toujours la meilleure solution. Nous estimons que les Cours et Tribunaux doivent faire preuve de prudence et examiner l'impact que cela peut avoir. En effet, si, pour les contrefaçons mineures ou mal exécutées, il ne fait guère débat quant à leur conservation, pour les copies les mieux confectionnées, la question peut se poser, et ce, dans un souci de préservation de notre patrimoine pictural. Les toiles originales ne sont pas éternelles et ne sont guère à l'abri de dégradations, disparitions, destructions... Un simple incendie dans un musée comme le Louvre aurait des conséquences dramatiques pour le patrimoine artistique et, à cet égard, les faussaires et leurs contrefaçons peuvent se révéler utiles pour continuer à disposer d'œuvres, certes non authentiques, mais d'œuvres tout de même.

Le faussaire, pour faire passer son œuvre pour un original a dû répliquer à l'identique et dans les moindres détails la toile du maître qu'il a copié. Par son travail, le contrefacteur nous donne une représentation aussi fidèle que possible de ce à quoi ressemble ledit tableau, exercice extrêmement difficile à réaliser, voire carrément impossible à exécuter, à partir d'inventaire ou de description de la toile authentique. Les descriptifs de cette dernière étant souvent incomplets ou lacunaires à tel point que représenter l'œuvre à partir de ceux-ci est inconcevable.

²¹⁹ <http://www.economie.gouv.fr/journee-nationale-destruction-contrefacons-2015-douane> (consulté le 26/03/16)
- la France a d'ailleurs créé une "journée nationale de destruction de contrefaçons" qui en est à sa troisième édition.

²²⁰ Nous pensons notamment que, lorsque les juridictions décident de ne pas ordonner la destruction de la contrefaçon (à la suite d'un débat sur l'opportunité d'une telle conservation, débat mené avec les musées, les experts, ...), des dommages et intérêts, à l'instar de l'action civile offerte au peintre, pourraient être octroyés afin de compenser malgré tout l'atteinte au droit d'auteur intervenue.

Ce souci de conserver le patrimoine culturel a été pris en considération par le législateur belge puisque l'article XI. 190, §1^{er}, 12° CDE que « lorsque l'œuvre a été licitement publiée, l'auteur ne peut interdire :

La reproduction limitée à un nombre de copies déterminé en fonction de et justifié par le but de préservation du patrimoine culturel et scientifique, effectuée par des bibliothèques accessibles au public, des musées ou par des archives, qui ne recherchent aucun avantage commercial ou économique direct ou indirect, pour autant que cela ne porte pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ni ne cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur.

Les matériaux ainsi produits demeurent la propriété de ces institutions qui s'interdisent tout usage commercial ou lucratif.

L'auteur pourra y avoir accès, dans le strict respect de la préservation de l'œuvre et moyennant une juste rémunération du travail accompli par ces institutions ».

Autrement dit, les institutions publiques comme les musées ou les archives peuvent, sans être qualifiées de faussaire, réaliser des copies en vue d'organiser la préservation du patrimoine sans que ces contrefaçons ne puissent à aucun moment se retrouver sur le marché de l'art. Dans ce cadre, l'œuvre d'un contrefacteur qui serait saisie, mais non détruite pourrait remplir malgré elle ce rôle et éviter les reproductions superflues puisqu'il suffirait que la contrefaçon soit mise à disposition de ces institutions qui la préserveraient et, pour éviter toute confusion à l'avenir, la marqueraient d'un signe distinctif permettant de connaître sa vraie nature. Il ne serait donc plus nécessaire pour les musées de réaliser eux-mêmes ces copies, permettant ainsi un gain de temps, mais également d'argent, gains non négligeables à notre époque.

Le « réservoir de contrefaçons » ainsi créé et placé sous l'autorité d'institutions publiques permet de disposer continuellement de copies prestigieuses (et forcément trompeuses), qui, certes, restent des contrefaçons et non d'authentiques œuvres, mais permettent tout de même de posséder une seconde version de tableaux dont les originaux ne passeront peut-être pas le cap de l'éternité.

B.- CHAPITRE 2. LA CONSERVATION DE CONTREFAÇONS DANS LES COLLECTIONS MUSEALES

Le statut d'une œuvre, nous l'avons, vu est multiple, changeant et les certitudes quant à la qualification de contrefaçon ou d'original sont peu nombreuses. Les experts n'ont de cesse de discuter et d'argumenter sur le statut de nombre de peintures, certains affirmant qu'il s'agit de toiles authentiques, d'autres prétendant le contraire voire réattribuant celle-ci à un maître différent.

Si ces controverses au sujet de certaines toiles continuent d'agiter les critiques, plusieurs d'entre elles ne font plus l'objet de tels débats. Après avoir été considérées comme des peintures authentiques, celles-ci furent disqualifiées, passant du statut de composition

authentique à celui de copie (de qualité, il va sans dire, puisqu'elles ont trompé les experts pendant tout un temps).

Il n'en reste pas moins que, malgré des experts s'accordant sur le qualificatif de contrefaçon, ces peintures continuent d'entoiler nos musées. Il en va ainsi, pour la « Madone de Lorette » réalisée par Raphaël (6 avril 1483 – 6 avril 1520) dont nous sont parvenus deux exemplaires conservés dans deux Musées différents : une version, considérée par d'aucuns comme étant l'originale en raison des remords qu'elle présente, est conservée au *Getty Museum* de Californie tandis qu'une seconde toile, contrefaçon de la première, appartient au prestigieux Musée du Louvre²²¹. Bien que la notion de « contrefaçon » puisse porter à controverse dans cette affaire²²², l'œuvre continue de garnir les salles du prestigieux musée français alors même que son statut est contesté voire, pour certains, relève uniquement de la contrefaçon et non de l'œuvre originale de Raphaël. Une autre illustration de ce phénomène peut être trouvée au travers du célèbre « Portrait du Docteur Gachet avec branche de digitale » présenté précédemment et conservé actuellement au Musée d'Orsay. Ici, le caractère contrefaisant de la toile ne fait guère l'objet de débats puisque tous les critiques, experts et autres conservateurs s'accordent à dire qu'il ne s'agit pas de la peinture originale réalisée par Vincent Van Gogh, mais d'une copie créée par ledit Docteur²²³. Si la « Madone de Lorette » peut se targuer de l'absence de consensus quant à son statut de contrefaçon ou d'original pour continuer à décorer les salles de musées grandioses, il n'en va pas de même pour le « Portrait du Docteur Gachet avec branche de digitale » dont tout le monde s'accorde à dire qu'il s'agit d'une copie qui pourtant continue d'être exposée.

Ces deux exemples, et ils pourraient être multipliés à foison, démontrent parfaitement que certaines œuvres, dont le statut de contrefaçon ne porte plus à controverse, ne bénéficient pas moins d'un prestige certain leur permettant de continuer de garnir les salles de prestigieux musées. Parfois, ces contrefaçons « reconnues » sont présentées par ces mêmes musées comme des originales en dépit de leur nature véritable²²⁴.

Quelles que soient les raisons qui animent les musées dans l'exhibition de ces peintures contrefaisantes, nous constatons que les qualificatifs accolés à une œuvre ne leur dénie jamais la possibilité d'être exposées parmi d'autres, celles-ci étant cette fois authentiques.

²²¹ C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 56 et s.

²²² Il s'agirait en réalité du travail d'un élève de l'atelier de Raphaël que ce dernier aurait autorisé, de son vivant, à reproduire l'œuvre. La seconde version conservée dans le feu Palais des Tuileries ne serait donc pas une contrefaçon mais bien une reproduction licite, autorisée. Néanmoins, nous ne disposons d'informations précises à ce sujet à tel point que la qualification de reproduction licite ou de contrefaçon continue d'être discutée et le sera certainement encore longtemps (C. DUCOULOUX-FAVARD, *op. cit.*, pp. 56 et s.).

²²³ Nous l'avons déjà précisé : l'original aurait été acquis par un riche japonais qui, à sa mort, se serait fait incinérer avec son tableau fétiche.

²²⁴ Dernier exemple à ce sujet que nous mentionnons, "La chute d'Icare" des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et attribuée à Bruegel l'Ancien s'est avérée être une copie (révélée notamment grâce à différentes expertises scientifiques dont la datation au carbone 14 et les coupes dans la matière) qui pourtant n'a de cesse de garnir les salles de nos musées nationaux (D. ALLART, C. CURRIE, "Trompeuses séductions. *La chute d'Icare* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique", *Ceroart, conservation, exposition, restauration d'objets d'art, revue électronique* (<https://ceroart.revues.org/2953>) – consulté le 21/04/16).

CONCLUSION

Tout au long de cette étude relative au statut juridique du faux, nous avons constaté que la réalité cachée derrière une expression aussi banale que celle de « contrefaçon » est multiple, variée, contradictoire... et que ce que laissent entrevoir les définitions juridiques n'est qu'une infime partie de la problématique.

Nous nous sommes également aperçu que les faussaires n'étaient pas uniquement des artistes ratés, assoiffés de gains, dédaignant l'art, mais également des peintres de génie dont l'œuvre ne fut pas reconnue, car n'étant pas dans l'air du temps et qui, pour faire un pied de nez aux critiques, s'abandonnent à la tromperie de ces derniers.

Notre analyse nous a poussé à voir que les conceptions juridiques et artistiques de ce que recouvre la copie ne coïncident guère, avec des Cours et Tribunaux remplissant, à cet égard, un rôle que nous nous permettons de qualifier de « mineur » dans la mesure où, bien que ceux-ci offrent la vérité judiciaire, il n'en reste pas moins que ce sont véritablement les ressortissants du milieu artistique – experts, critiques, conservateurs, peintres, passionnés reconnus... – qui décident en tout état de cause de la qualification à retenir. D'autant plus que la distinction entre ce qui relève et ce qui ne relève pas du faux fait elle-même l'objet de débat au sein du milieu artistique, les représentants de celui-ci n'arrivant pas à s'accorder sur ce que recouvre précisément la contrefaçon.

Et quand bien même nous nous sommes trouvé face à des chefs-d'œuvre qualifiés par tous de faux, nous nous sommes aperçus que le faussaire, dans certaines hypothèses, après une sorte de transformation de son œuvre, bénéficiait de la protection du droit d'auteur et pouvait exercer l'action en contrefaçon, celle-là même qui, autrefois, était dirigée contre lui.

Quant à la vente de ces contrefaçons, celle-ci laisse peu de place à l'acheteur imprudent qui, assez naïvement, recourt à des expertises onéreuses, avec toute la complexité de qualifier juridiquement les obligations à charge de ces spécialistes et dont le résultat n'est pas souvent à la hauteur, le doute étant toujours permis.

Nous avons d'ailleurs constaté que des contrefaçons reconnues et expertisées comme telles continuent de peupler nos musées sans que quiconque y trouve quelque chose à redire.

Les certitudes sont donc peu nombreuses quand les doutes sont légions, les expertises et les attributions de véritables girouettes, les discussions et controverses la norme : comment, dans pareil enchevêtrement, démêler le vrai du faux ? Seule certitude au milieu de ces marasmes, l'appréciation personnelle que chacun se fait de l'œuvre présentée qui doit, selon nous, guider l'acquisition d'une peinture et non la recherche effrénée de l'authenticité telle que construite dans la pensée européenne. Ne devrions-nous pas écouter nos sentiments, nos envies et nos désirs plutôt qu'une simple signature au bas d'une toile ? Nous n'avons pas de solution à apporter à cette interrogation et celle-ci restera sans réponse certainement très longtemps, voire éternellement, mais la réflexion a le mérite d'être posée et doit, à tout le moins, être envisagée chaque fois que nous nous questionnons sur le statut, le jugement et l'éventuelle acquisition d'une œuvre donnée.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES

1. BERENBOOM, A. "Parodie", in E. CORNU (sous la direction de), *Bande dessinée et droit d'auteur, Stripverhalen en auteursrecht*, Bruxelles, Larcier, 2009.
2. BERENBOOM, A., *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, 2^e éd., Création et Information Communication, Bruxelles, Larcier, 1997.
3. BRETON, J.-J., *Le faux dans l'art, Faussaires de génie*, Paris, Editions Hugo & Cie, 2014.
4. BUYDENS, M., *La propriété intellectuelle : évolution historique et philosophique*, Bruxelles, Bruylant, 2012.
5. CABRILLAC, R., (éd.), *Dictionnaire du vocabulaire juridique 2015*, 6^e éd., Paris, LexisNexis, 2014.
6. CHALARD-FILLAUDEAU, A., *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Éditions L'Harmattan, 2004
7. CLAEYS, D., *Vendre ou acheter en vente publique*, Les guides simplifiés, Louvain-la-Neuve, Anthemis, 2009.
8. CORNU, M., MALLET-POUJOL, N., *Droit, œuvres d'art et musées – Protection et valorisation des collections*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
9. DE NAUW, A., KUTY, F., *Manuel de droit pénal spécial*, Waterloo, Kluwer, 2014.
10. DE PAGE, H., *Traité élémentaire de droit civil belge*, Tome 4, Vol. 1, 4^e éd., 1997.
11. DECCHRIST, P.-J., PIOTRAUT, J.-L., *Jugements et arrêts fondamentaux de la propriété intellectuelle*, Paris, Tec&Doc, 2002.
12. DECOURRIERE, A., *La répression de la contrefaçon*, Waterloo, Kluwer, 2008.
13. DELAVALUX, C., VIGNES, M.-H., *Les procès de l'art – Petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, Paris, Palette, 2013.
14. DEMARSIN, B., PUTTEMANS, A., *Les aspects juridiques de l'art contemporain*, Collection de l'Unité de droit économique de l'ULB, Bruxelles, Larcier, 2013.

15. DEMARSIN, B., SCHRAGEE. J.H., TILLEMANN, B., VERBEKE, A. L., *Art and law*, Bruges, Die Keure, 2008.
16. DESBOIS, H., *Le droit d'auteur en France*, 3^e éd., Paris, Dalloz 1978.
17. DUCOULOUX-FAVARD, C., *Le faux en art et en droit*, Paris, LexisNexis, 2012.
18. DULONGDE ROSNAY, M., LECROSNIER, H., *Propriété intellectuelle. Géopolitique et mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
19. DUSOLLIER, S., DEFRANQUEN, A., *Manuel de droits intellectuels*, Louvain-la-Neuve, Anthemis, 2015.
20. GABUS, P., RENOLD, M.-A., DE WERRA, J., *L'expertise et l'authentification des œuvres d'art*, Genève, Schulthess, 2007.
21. GOTTLIEB BAUMGARTEN, A., *Æsthetica*, Francfort-sur-le-Main, 1750-1758.
22. GOUX, C., « L'erreur, le dol et la lésion qualifiée : analyse et comparaison », in P. WERY (dir.), *La théorie générale des obligations*, CUP 27, Liège, Anthémis, 1998.
23. ICKOWICZ, J., , *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Les presses du réel, Dijon, 2013.
24. IRPI, *Douanes et lutte anti-contrefaçon*, collection de l'institut de recherche en propriété intellectuelle, série colloques, Paris, LexisNexis, 2013.
25. JANSSENS, M.-C., *Combattre les atteintes à la propriété intellectuelle*, Bruxelles, Bruylant, 2004.
26. KRAFT, A., *On the discovery and history of Prussian blue*, Illinois, Bull. Hist. Chem., vol. 33, n^o 2, 2008.
27. LAHIRE, B., *Ceci n'est pas qu'un tableau : essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015.
28. MARIJNISSEN, R.-H., *Tableaux, Authentiques – Maquillés – Faux, L'expertise des tableaux et les méthodes de laboratoire*, Zaventem, Elsevier, 1985.
29. MARINO, L., *Droit de la propriété intellectuelle*, Paris, Thémis, 2013.
30. PIGNATARI, O., *Le support en droit d'auteur*, Bruxelles, Larcier, 2013.
31. PINTIAUX, A., *L'art et le droit en Belgique – Manuel pour les acteurs du marché*, éd. 2014, Bruxelles, Le Bord de l'Eau – Collection La Muette, 2014.

32. RODE, H., *Le contrat d'assurance en général*, Bruxelles, Larcier, 2013.
33. VAN OMMESLAGHE, P., *Droit des obligations, Sources des obligations, 1^{re} partie*, Tome premier, Bruxelles, Bruylant, 2010.
34. VANBRABANT, B., *Droits intellectuels : le contentieux (compétence, procédure et sanction)*, Liège, Anthemis, 2012.
35. VEROUGSTRAETE-MARCQ, H., « L'expertise scientifique des peintures : les faux et les nouveaux faux », *Annales de la faculté de droit de Louvain*, Bruxelles, Bruylant, 1988-89.
36. WOLTON, D. (dir.), *Propriété intellectuelle – géopolitique et mondialisation*, les essentiels d'Hermès, Paris, CNRS éditions, 2013.

II. JURISPRUDENCE

1. Cass., 31 octobre 1966, *Pas.* 1967, I, p. 294.
2. Cass., 27 avril 1989, *Arr. Cass.*, 1988-1989, p. 1006 ; *Pas.*, 1989, I, p. 908
3. Cass., 25 octobre 1989, *Pas.*, 1990, I, p. 238
4. Civ. Bruxelles, 27 janvier 1995, *I.R.D.I.*, 1996, p. 102.
5. Civ. Bruxelles, 17 mars 1997, p. 289
6. Corr. Anvers, 25 mars 2002, *I.R.D.I.*, 2002, p. 99 et s
7. Bruxelles, 18 février 2008, *A&M*, 2010, p. 22
8. Cass., 3 septembre 2009, *A&M*, 2010, p. 171.
9. Liège, 30 novembre 2009, *J.L.M.B.*, 2010, p. 457.
10. CJCE, 16 juillet 2009, *Infopaq International*, C-5/08, Rec. p. 728.

III. SITES INTERNET

1. « Guerres, crises économiques et les monnaies..., Le rationnement en France pendant la Deuxième Guerre mondiale », *Nithart*, <http://www.nithart.com/fr39-45.htm> (consulté le 20/03/16)
2. « Han Van Meegeren », *Faussaires.net –Fausses œuvres d’art & l’art du faux*, <http://www.faussaire.net/han-van-meegeren.html> (consulté le 29/02/16).
3. « Protection de la propriété intellectuelle : la lutte contre la contrefaçon, la piraterie et les autres atteintes aux droits intellectuels », *Propriété intellectuelle*, http://economie.fgov.be/fr/entreprises/propriete_intellectuelle/Innovation_et_propriete_intellectuelle/Protection/ (consulté le 26/03/16).
4. « Vente d’art : Ces œuvres qui décrochent des records », *20 minutes*, 13 novembre 2013 <http://www.20minutes.fr/economie/diaporama-2273-photo-705863-ventes-dart-oeuvres-decrochent-records> (consulté le 15/03/16).
5. ALLART D., C. CURRIE, « Trompeuses séductions. *La chute d’Icare* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique », *Ceroart, conservation, exposition, restauration d’objets d’art, revue électronique* (<https://ceroart.revues.org/2953>) – consulté le 21/04/16).
6. AMYLEE, « Signer ou ne pas signer un tableau d’artiste ? », *Amylee.fr le magazine de l’artiste peintre*, 11 juillet 2014, <http://www.amylee.fr/2014/07/signer-un-tableau/> (consulté le 21/03/16).
7. BIETRY-RIVIERRE E., "Ken Perenyi : les confessions d’un faussaire diabolique », *Le Figaro.fr culture*, le 20/07/12, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/07/20/03015-20120720ARTFIG00203-ken-perenyi-les-confessions-d-un-faussaire-diabolique.php> (consulté le 29/02/16).
8. DAVIES S., « The forger who fooled the world », *The Telegraph (UK)*, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3654259/The-forger-who-fooled-the-world.html> (consulté le 29/02/16).
9. DODEMAN J., « Rembrandt : le “Cavalier polonais” remis en selle », *Le journal des arts*, 24 octobre 1997, http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/67401/rembrandt--le---cavalier-polonais---remis-en-selle.php (consulté le 29/02/16).
10. FERGUS, « Quand Van Meegeren peignait des Vermeer », *Agoravox le média citoyen*, <http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/quand-van-meegeren-peignait-des-102211> (consulté le 29/02/16)

11. [Http://agora.qc.ca/dossiers/Jan_Van_Eyck](http://agora.qc.ca/dossiers/Jan_Van_Eyck) (consulté le 14/03/16).
12. http://ec.europa.eu/taxation_customs/customs/customs_controls/counterfeit_piracy/statistics/index_fr.htm (consulté le 29/02/16)
13. [Http://www.museepicassoparis.fr/vie-de-pablo-picasso-2/](http://www.museepicassoparis.fr/vie-de-pablo-picasso-2/).
14. [Http://www.museumdefundatie.nl/16-Dirk_Hannema.html](http://www.museumdefundatie.nl/16-Dirk_Hannema.html) (consulté le 28/03/16).
15. [Http://www.vggallery.com/painting/p_0753.html](http://www.vggallery.com/painting/p_0753.html) (consulté le 14/03/16).
16. The price of Forgery", *Time Magazine*, Monday, 18 nov. 1946, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,777318,00.html> (consulté le 29/02/16).

Annexes

I. TABLEAU



II. TABLEAU SUCCINCT CONCERNANT LES OBLIGATIONS DE MOYEN ET DE RÉSULTAT AINSI QUE LEURS CONSÉQUENCES

	Définition	Conséquence	Dans le cadre de l'expertise
Obligation de moyen	"Le débiteur de l'obligation de moyen doit accomplir les efforts et les devoirs que l'on peut normalement attendre d'un débiteur moyen se trouvant dans la même situation pour exécuter l'obligation" ²²⁵ .	Le créancier d'une obligation inexécutée devra démontrer, pour actionner la responsabilité contractuelle du débiteur, que celui-ci n'a pas mis tout en œuvre pour atteindre le résultat auquel il s'était engagé.	Une attribution inexacte n'entraîne pas la mise en cause automatique de la responsabilité de l'expert. Ce dernier ne sera considéré en faute que s'il n'a pas tout mis en œuvre pour atteindre le résultat promis et ce, par comparaison à ce qu'on peut attendre du "débiteur moyen se trouvant dans la même situation" ²²⁶ .
Obligation de résultat	"Le débiteur de l'obligation de résultat est garant du résultat sauf à apporter la démonstration difficile de l'existence d'une cause d'exonération" ²²⁷ .	Le créancier, face à l'absence d'obtention du résultat promis pourra actionner la responsabilité contractuelle du débiteur. La non obtention du résultat équivaut à une faute contractuelle.	Le simple fait pour l'expert de ne pas avoir authentifié correctement la toile et donc, de ne pas avoir atteint le résultat promis constitue une faute dans son chef permettant au créancier de mettre en œuvre sa responsabilité contractuelle.

²²⁵ P. VAN OMMESLAGHE, *Droit des obligations, Sources des obligations, 1^{ère} partie*, Tome premier, Bruxelles, Bruylant, 2010, p. 40.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

