

**EXHIBITIONS
AS INTELLECTUAL WORKS**

Bernard DUFOUR

Lecturer, Faculty of Law,
University of Besançon

Exhibition is the act of exhibiting or presenting to view; it is also the public display of products or works of art, or again it is all the exhibited products or works of art.

These definitions reveal at once the ambiguity of a term that designates at one and the same time an act, the objects involved and the end result. The objects destined, at least temporarily, to form a whole pre-exist the act that brings them together and are separable. Nevertheless, they appear closely linked given that this act stamps a particular configuration on the whole as thus formed.

From a copyright perspective, exhibition has long been viewed in the field of visual art as a fundamental means for creators of disclosing their works, bringing them to the attention of the public and proposing them for sale. However, recent developments have changed this traditional approach somewhat. As Mr Duchemin wrote,

**LAS EXPOSICIONES
CONSIDERADAS COMO
OBRAS DEL INGENIO**

Bernard DUFOUR

*Profesor de la Facultad
de Derecho de Besançon*

La exposición, acción de exponer, de poner a la vista, es también la presentación pública de productos, de obras de arte, y al mismo tiempo, el conjunto de los productos o de las obras de arte expuestos.

Esas diversas definiciones revelan de entrada la ambigüedad de un término que designa al mismo tiempo un acto, los elementos sobre los que este se ejerce y el resultado obtenido. Los objetos llamados, al menos por un tiempo, a formar un todo, son preexistentes al acto que los reúne y son disociables, pero aparecen sin embargo estrechamente imbricados desde el momento en que ese acto imprime una configuración particular al conjunto así formado.

Desde el punto de vista del derecho de autor, la exposición se ha considerado en el campo de las artes plásticas como un medio esencial de los creadores para divulgar sus obras, darlas a conocer y proponerlas a la venta. Pero la evolución reciente ha modificado algo este enfoque tradicional. Como escribe el Sr. Duchemin, "al lado del mercado tradicional del arte,

DES EXPOSITIONS
COMME ŒUVRES DE L'ESPRIT

Bernard DUFOUR

Maître de Conférences
à la Faculté de Droit de Besançon

L'exposition, c'est l'action d'exposer, de mettre en vue, c'est aussi la présentation publique de produits, d'œuvres d'art, c'est encore l'ensemble des produits ou des œuvres d'art exposés.

D'emblée, ces diverses définitions révèlent l'ambiguïté d'un terme qui désigne tout à la fois un acte, les éléments sur lesquels il s'exerce et le résultat obtenu. Les objets appelés, temporairement du moins, à former un tout, préexistent à l'acte qui les réunit et sont dissociables, mais ils apparaissent néanmoins étroitement imbriqués dès lors que cet acte imprime une configuration particulière à l'ensemble ainsi formé.

Sous l'angle du droit d'auteur, l'exposition a été de longue date prise en considération dans le domaine des arts plastiques comme un moyen essentiel pour les créateurs de divulguer leurs œuvres, de les faire connaître et de les proposer à la vente. Mais l'évolution récente a quelque peu modifié cette approche traditionnelle. Comme l'écrit M. Duchemin, "à côté du marché

"alongside the traditional art market propelled essentially by the trade galleries and auction houses, other dissemination channels whose purpose is not to sell but to bring works into contact with an ever-wider public have multiplied" (1). This observation underlies artists' demands for a new right to remuneration based on the key idea that "to look at the work is already to use it for the purposes of copyright" (2). Thus the exhibition right has become a topical issue debated by professional bodies (3) and by national lawmakers (4) and international organizations, to the point that, according to the International Bureau of WIPO, "the time has come to recognize such a right at the international level" (5).

While the exhibition right gives rise today to much discussion and comment, there is another question which seems to have received very little attention. It concerns the relationship that the act of exhibiting as such - through which the objects to be displayed are assembled, arranged and shown to their advantage with a view to the whole forming the exhibition being offered to the eyes of the public - may have with copyright. Can the person who devised and produced the exhibition claim to be its author within the meaning of the Intellectual Property Code? Can a right in the exhibition exist alongside the right of exhibition? To answer this question, it is necessary to examine in the first place whether exhibitions as such can be considered to be creations of form [I]. Then we must analyse them in the light of the rules of copyright [II].

animado esencialmente por las galerías y los organizadores de subastas, se han multiplicado los circuitos de difusión, cuya finalidad no es la venta sino poner en contacto las obras con públicos cada vez más numerosos" (1). Esta constatación da base a la petición por los artistas de un derecho a retribución nuevo que encuentra su justificación en la idea según la cual "mirar la obra es ya utilizarla en el sentido del derecho de autor" (2). Así, el derecho de exposición se ha convertido en una cuestión de actualidad que se debate tanto en los círculos profesionales (3) como por los legisladores nacionales (4), hasta el punto de que, según la Oficina Internacional de la OMPI, "ha llegado el momento de reconocer ese derecho a nivel internacional" (5).

Aunque el derecho de exposición suscite hoy en día numerosas reflexiones y comentarios abundantes, hay otra cuestión que por el contrario no parece apenas haber llamado la atención. Se trata de las relaciones que puede tener con el derecho de autor el acto de exponer propiamente dicho, acto a cuyo término los elementos destinados a ser presentados son reunidos, ordenados, puestos de relieve para ofrecer a la vista del público el conjunto que constituye la exposición. ¿Puede pretenderse el que la ha concebido y realizado como su autor en el sentido del Código de la Propiedad Intelectual? ¿Puede existir, al lado del derecho de exposición, un derecho sobre la exposición? Responder a esta cuestión implica examinar primero si la exposición como tal puede ser considerada como una creación formal [I]. Habrá que confrontarla después con las reglas de protección del derecho de autor [II].

traditionnel de l'art, animé essentiellement par les galeries et les organisateurs de ventes aux enchères, des circuits de diffusion se sont multipliés, n'ayant pas pour finalité la vente mais la mise en contact des œuvres et de publics de plus en plus vastes" (1). Cette constatation fonde la demande des artistes d'un droit à rétribution nouveau qui s'autorise de l'idée-force selon laquelle "regarder l'œuvre c'est déjà l'utiliser au sens du droit d'auteur" (2). Ainsi le droit d'exposition est-il devenu une question d'actualité débattue tant dans les instances professionnelles (3) que par les législateurs nationaux (4) et les organismes internationaux, au point que, selon le Bureau International de l'OMPI, "le moment est venu de reconnaître ce droit au niveau international" (5).

Si le droit d'exposition suscite aujourd'hui de nombreuses réflexions et d'abondants commentaires, il est une autre question qui ne semble guère, en revanche, avoir retenu l'attention. C'est celle des rapports que peut avoir avec le droit d'auteur l'acte même d'exposer, acte au terme duquel les éléments destinés à être présentés sont rassemblés, ordonnés, mis en valeur pour offrir aux yeux du public cet ensemble qui constitue l'exposition. Celui qui l'a conçue et réalisée peut-il s'en prétendre l'auteur au sens du Code de la Propriété Intellectuelle ? Peut-il exister, à côté du droit d'exposition, un droit sur l'exposition ? Répondre à cette interrogation implique que l'on examine d'abord si l'exposition en tant que telle peut être considérée comme une création de forme [I]. Il conviendra ensuite de la confronter aux règles de protection du droit d'auteur [II].

I - EXHIBITIONS AND CREATIONS OF FORM

Many artists have been known to pay a great deal of attention - sometimes down to the smallest detail - to the way in which their works are presented to the public. Witness the case that is still famous today of the Whistler exhibition at the Fine Art Society in February 1883. The artist had wanted his etchings to be exhibited in a symphony of yellow and white: white gallery; yellow hangings, sofas and mats; vases and flowers in the same shades. Visitors were welcomed by a page in yellow and white livery and Whistler himself distributed little yellow silk butterflies to his friends. This tradition has endured and not long ago, for example, Gaetano Pesce had bundles of material - amounting to several tons - placed in the forum of the Georges Pompidou Centre to create an appropriate setting for his creations.

The importance attached to presentation even leads some artists to claim a distortion of the work if it is removed from the setting for which it was created or the one that was chosen to receive it. Take the case of the "Man of the Future", a five-metres-high monumental sculpture in bronze by César representing a figure, part man, part bird, erected in a square in the centre of Lyons. The statue, owned by a property company that had gone into receivership, was due to be sold by auction and taken down. The sculptor objected to this by virtue of his moral right because, in his view, its removal undermined the work's integrity. The court to which the matter was submitted did not share this view: César "cannot legitimately claim that the spirit of his work is tied to the site," because, *inter alia*, his theme, the man of the future,

I - EXPOSICIÓN Y CREACIÓN FORMAL

Son numerosos los artistas que se han preocupado, a veces hasta los menores detalles, del modo en que sus obras se presentaban al público. Un ejemplo que sigue siendo célebre es el de la exposición Whistler de febrero de 1883 en la Fine Art Society. El artista había querido que sus aguafuertes se expusieran en una sinfonía de amarillo y de blanco: galería blanca, cortinas, sofás y alfombras amarillas, floreros y flores de los mismos matices. Los visitantes eran recibidos por un ujier con una librea amarilla y blanca y el propio Whistler distribuía a sus amigos unas mariposas de seda amarilla. Esta tradición perdura, y se recuerda cómo en tiempos Gaetano Pesce introdujo varias toneladas de fardos de tela en el foro del Centro Georges Pompidou para constituir la decoración adecuada a sus creaciones.

Esta preocupación por la presentación lleva incluso a algunos artistas a considerar que se causa un perjuicio a su obra desde el momento en que se la saca del marco en función del cual se concibió o que se eligió para recibirla. Un ejemplo es el pleito de "el Hombre del Futuro", monumental escultura de César que representaba un hombre-pájaro de bronce de cinco metros de altura, edificada en una plaza en el centro de Lyon. Propiedad de una sociedad inmobiliaria que se puso en liquidación judicial, la estatua debía ser subastada y desmontada. El escultor se opuso a ello en nombre de su derecho moral, afirmando que ese desplazamiento perjudicaba el respeto a la integridad de la obra. El tribunal al que se sometió el pleito rechazó su punto de vista: César "no puede afirmar con validez que su obra está vinculada al sitio". En efecto, su tema, el Hombre del Futuro, "es ajeno al

I - EXPOSITION ET CRÉATION DE FORME

Nombreux sont les artistes qui se sont préoccupés, et parfois dans les moindres détails, de la façon dont leurs œuvres étaient présentées au public. Un exemple resté célèbre est celui de l'exposition Whistler de février 1883 à la Fine Art Society. L'artiste avait voulu que ses eaux-fortes soient exposées dans une symphonie de jaune et de blanc : galerie blanche, tentures, sofas et nattes jaunes, vases et fleurs de mêmes nuances. Les visiteurs étaient accueillis par un chasseur en livrée jaune et blanche et Whistler lui-même distribuait à ses amis de petits papillons de soie jaune. Cette tradition perdue et on a pu voir naguère Gaetano Pesce introduire plusieurs tonnes de ballots de tissu dans le forum du Centre Georges Pompidou pour constituer un décor adéquat à ses créations.

Ce souci de la présentation conduit même certains artistes à considérer qu'il y a atteinte à leur œuvre dès lors qu'elle est sortie du cadre en fonction duquel elle a été conçue ou qui a été choisi pour la recevoir. En atteste l'affaire de "l'Homme du Futur", monumentale sculpture de César représentant un homme-oiseau de bronze de cinq mètres de haut, édifée sur une place du centre de Lyon. Propriété d'une société immobilière mise en liquidation judiciaire, la statue devait être mise aux enchères et déboulonnée. Le sculpteur s'y est opposé au nom de son droit moral, ce déplacement portant atteinte, à ses yeux, au respect de l'intégrité de l'œuvre. Le tribunal saisi a rejeté son point de vue : César "ne peut valablement soutenir que son œuvre est liée au site". En effet, son thème, l'Homme du Futur, "est étranger au quartier qui n'est

"is not connected with the surrounding area which is not characterized by a futurist appearance" (6), a ground which suggests that the answer might have been different if it had.

It can be inferred from these attitudes that, for some creators, the way in which the work is exhibited is a feature of the artistic creation. It remains to be seen whether we should go further and consider that, generally speaking, the exhibition produces a creation of form.

Two observations may throw light on the debate. The first is that the development of exhibiting techniques, together with the emergence of new types of exhibitions, has favoured the growth of a true art of exhibiting. The second is that this activity tends to be carried out increasingly by specialists claiming the status of creators.

1. Development of the Art of Exhibiting

Over the years, the way in which works of art are presented has assumed increasing importance and museology has developed constantly. Gone are the days when an exhibition implied in most cases hanging a number of paintings side by side, lining up sculptures more or less according to the amount of available space or constantly reusing the same sets of picture rails. Now works are very often presented to the public with a whole set of accessories designed to reveal the author's domestic and social environment, artistic development and stands on major topical issues. Documents, photographs, audiovisual

barrio, que no se caracteriza por su aspecto futurista" (6); esta motivación deja pensar que la respuesta hubiera sido positiva si así hubiera sido.

Esas actitudes permiten inducir que para algunos creadores, la manera de exponer participa de la creación artística. Queda por saber si hay que ir más allá y considerar que, en general, la exposición realiza una creación formal.

Dos constataciones son susceptibles de aclarar el debate. La primera es que el desarrollo de las técnicas de exposición, concomitante con la aparición de nuevos tipos de exposición, ha favorecido la manifestación de un verdadero arte de exponer. La segunda es que esta actividad tiende a ser ejercida con cada vez mayor frecuencia por especialistas que reivindican la calidad de creadores.

1. La evolución del arte de exponer

De forma constante, la presentación de las obras de arte no ha cesado de cobrar importancia y la museología ha evolucionado sin cesar. Se ha acabado la época en que exponer consistía la mayoría de las veces en colgar juntos cierto número de cuadros, en alinear esculturas esencialmente en función del espacio disponible o en reutilizar constantemente el mismo juego de cimacios. Con frecuencia, la obra se ofrece a la vista del público con todo un aparato destinado a poner en evidencia el entorno familiar y social del autor, su evolución artística, sus posiciones con respecto a las grandes cuestiones de su época. Documentos,

pas caractérisé par un aspect futuriste" (6), motivation qui sous-entend que la réponse aurait pu être différente si tel avait été le cas.

Ces attitudes permettent d'induire que, pour certains créateurs, la façon d'exposer participe de la création artistique. Reste à savoir s'il faut aller plus loin et considérer que, d'une manière générale, l'exposition réalise une création de forme.

Deux constatations sont de nature à éclairer le débat. La première, c'est que le développement des techniques d'exposition, concomitant de l'apparition de nouveaux types d'expositions, a favorisé l'éclosion d'un véritable art d'exposer. La seconde, c'est que cette activité tend à être de plus en plus fréquemment exercée par des spécialistes qui revendiquent la qualité de créateurs.

1. L'évolution de l'art d'exposer

De manière constante, la présentation des œuvres d'art n'a cessé de prendre de l'importance et la muséologie d'évoluer. Le temps n'est plus où exposer consistait le plus souvent à accrocher côte à côte un certain nombre de toiles, à aligner des sculptures essentiellement en fonction de l'espace disponible ou à réutiliser constamment les mêmes jeux de cimaises. Très souvent, l'œuvre est offerte à la vue du public avec tout un appareil destiné à mettre en évidence l'environnement familial et social de l'auteur, son évolution artistique, ses prises de position au regard des grandes questions de

material and explanatory boards are there to help the visitor to gain a better understanding of the artist's background and development.

Furthermore, a great deal of care is taken to set off the exhibited objects and give the exhibition a particular style, through the furniture used, the choice of materials and the lighting.

This tendency has grown with the increasing number of exhibitions based on a "theme" which seek to give an account of the artistic movement of a particular age or to show the influence of a particular school or again to conjure up a civilization, an institution or a sphere of activity... The illustration of these themes naturally favours a mix of works of art in the strict sense, works of applied art and even objects chosen purely for their suggestive or didactic power.

A similar movement, but in the opposite direction, has occurred, moreover, with the presence of art in events with an essentially industrial, technical or commercial objective. The case of the major world fairs is very revealing in this respect. In no time at all the scene changed from the discreet presence of a few sculptures at the Exhibition of 1851 in London to the strong presence of the fine arts at the 1853 and 1867 Expositions in Paris. They rubbed shoulders with the "useful arts" which made great strides with the triumph of Baccarat and Christoffle in 1855, de Gallé in 1889 and Lalique and the jeweller Fouquet at the 1900 Exposition that established "art nouveau" and saw in particular the success of

fotografías, material audiovisual, carteles explicativos quieren ayudar al visitante a entender mejor la trayectoria del artista.

Ademas, para poner de relieve las piezas expuestas se hace un trabajo de investigación, que se expresa en la realización de un mobiliario de presentación específico, en la elección de los materiales y de la iluminación y que trata de dar a la exposición un estilo particular.

Esta tendencia se ha amplificado con la multiplicación de las exposiciones "temáticas" cuyo objeto es ilustrar el movimiento artístico de una época precisa, la influencia de una escuela, o evocar una civilización, una institución, un campo de actividad... La ilustración de esos temas favorece naturalmente la mezcla de obras de arte, en el sentido estricto, con producciones de artes aplicadas, e incluso con objetos elegidos únicamente por su poder evocador o didáctico.

Un movimiento análogo, pero en sentido inverso, se ha producido por otro lado con la penetración del arte en manifestaciones en que, a priori, el objeto era esencialmente industrial, técnico o comercial. La evolución de las grandes exposiciones universales es sobre este extremo muy reveladora. De la discreta presencia de algunas esculturas en la exposición de Londres de 1851, se pasa rápidamente, en las exposiciones de París de 1853 y 1867, a una impetuosa entrada de las Bellas Artes. Están al lado de las "artes útiles" que toman un impulso considerable con el triunfo de Baccarat y de Christoffle en 1855, de Gallé en 1889, de Lalique y del joyero Fouquet en la exposición de 1900 que consagra el "art nouveau" y ve, en particular, el éxito de Siegfried Bing cuyos artículos "concebidos

son époque. Documents, photographies, matériel audiovisuel, panneaux explicatifs veulent aider le visiteur à mieux comprendre la démarche de l'artiste.

Plus encore, la mise en valeur des pièces exposées est l'objet d'une recherche qui s'exprime par la réalisation d'un mobilier de présentation spécifique, le choix des matériaux, des éclairages et qui vise à donner à l'exposition un style particulier.

Cette tendance s'est amplifiée avec la multiplication des expositions "à thème" qui cherchent à rendre compte du mouvement artistique d'une époque précise, de l'influence d'une école, ou encore à évoquer une civilisation, une institution, un domaine d'activité... L'illustration de ces thèmes favorise tout naturellement le mélange des œuvres d'art au sens strict, des productions des arts appliqués, voire d'objets retenus simplement pour leur pouvoir évocateur ou didactique.

Un mouvement analogue, mais en sens inverse, s'est d'ailleurs produit avec la pénétration de l'art dans des manifestations dont, a priori, l'objet était essentiellement industriel, technique ou commercial. L'évolution des grandes expositions universelles est sur ce point très révélatrice. De la présence discrète de quelques sculptures à l'exposition de Londres de 1851, on passe rapidement, lors des expositions de Paris de 1853 et 1867, à une entrée en force des Beaux-Arts. Ils côtoient les "arts utiles" qui prennent un essor considérable avec le triomphe de Baccarat et de Christofle en 1855, de Gallé en 1889, de Lalique et du bijoutier Fouquet à l'exposition de 1900 qui consacre "l'art nouveau" et voit, en particulier, le succès de Siegfried Bing dont les articles "conçus par

Siegfried Bing whose articles, "by craftsmen and designers whose creative work he coordinated, illustrate the fusion of art and modern techniques" (7). This interpenetration was to find a symbolic expression in the participation of artists who, like Delaunay decorating the aviation pavilion at the 1917 Exhibition or Miro the gas pavilion in Osaka helped to put industrial technology on show.

Moreover, the show aspect was to assume ever-increasing significance as time went by. The primary objective of giving above all a comprehensive view of human production very soon gave way to a conception that incorporated the idea of a festival with music and fireworks, culminating in Seville with almost non-stop cultural events, the exposition proper being enclosed in a ring of concerts, dramatic performances, street shows, fountains and lighting effects.

A similar conception inspires many exhibitions which reflect the cultural policy of a State, regions, cities, major public institutions and even powerful private corporations.

Productions which "present features characteristic of shows in a context similar to that of exhibitions as existing in museums" are sometimes referred to by specialists in museology as "exhibitions-cum-shows" (8). "Cités-Cinés" which, in 1987, was probably the first exhibition to be given this name, offered the visitors a circuit of visual, auditory and even olfactory sensations that were intended to plunge them into a particular atmosphere, namely that of the city as perceived through film.

por artesanos y diseñadores cuya labor creadora coordina, ilustran la fusión de las artes y de las técnicas modernas" (7). Esta interpenetración encontrará una expresión simbólica en la intervención de artistas como Delaunay, que decora el pabellón de la aviación de la exposición de 1917, o Miró en el del gas en Osaka, y que contribuyen a la puesta en escena de la técnica industrial.

La noción de espectáculo se impone por otro lado de manera cada vez más insistente al filo del tiempo. La voluntad inicial de dar ante todo una visión global de la producción humana cede rápidamente el sitio a una concepción que integra la noción de fiesta, con intervención de música, fuegos artificiales, para llegar, en Sevilla, a una animación cultural casi permanente, en la que la exposición propiamente dicha está incluida en una red de conciertos, de representaciones, de espectáculos en la calle, de juegos de agua y de luz.

Un enfoque semejante inspira muchas exposiciones que traducen la política cultural del Estado, de las regiones, de las ciudades, de grandes instituciones públicas, e incluso de poderosas sociedades privadas.

Los especialistas de la actividad musical designan a veces como "exposiciones-espectáculo" determinadas realizaciones que "presentan características inherentes al espectáculo en un marco parecido a la exposición, tal como existe en los museos" (8). "Cités-Cinés", que fue sin duda en 1987 la primera exposición a la que se dió esta apelación, ofrecía a los visitantes un recorrido de sensaciones visuales, auditivas y incluso olfativas destinadas a sumergirlos en una atmósfera particular: la de la ciudad vista a través del cine.

des artisans et des dessinateurs dont il coordonne le labeur créateur, illustrent la fusion des arts et des techniques modernes" (7). Cette interpénétration va trouver une expression symbolique dans l'intervention d'artistes qui, tel Delaunay décorant le pavillon de l'aviation à l'exposition de 1917 ou Miro celui du gaz à Osaka, concourent à la mise en spectacle de la technique industrielle.

La notion de spectacle s'impose d'ailleurs de façon de plus en plus prégnante au fil du temps. La volonté première de donner avant tout une vision globale de la production humaine a fait place très vite à une conception intégrant la notion de fête, avec appel à la musique, aux feux d'artifices, pour aboutir, à Séville, à une animation culturelle quasi permanente, où l'exposition proprement dite est enserrée dans un réseau de concerts, de représentations, de spectacles de rue, de jeux d'eau et de lumière.

Une démarche similaire inspire nombre d'expositions qui traduisent la politique culturelle de l'État, des régions, des villes, de grandes institutions publiques, voire de puissantes sociétés privées.

Les spécialistes de l'activité muséale désignent parfois comme des "expositions spectacles" certaines réalisations qui "présentent des caractéristiques inhérentes au spectacle dans un cadre proche de l'exposition, telle qu'elle existe dans les musées" (8). "Cités-Cinés" qui fut sans doute, en 1987, la première exposition à laquelle fut attachée cette appellation, offrait aux visiteurs un parcours de sensations visuelles, auditives et même odorantes destinées à les plonger dans une atmosphère particulière : celle de la Ville perçue à travers le cinéma.

At first sight, one might wonder whether there is any real connection between a traditional exhibition of works of art and productions of this kind. Thus a historical evocation such as "La Traversée de Paris" that brought back to life several areas of Paris from the 17th century to this day in settings created at the Grande Arche de la Défense exhibited little more than the statue of Victor Hugo by Rodin. However, points of convergence exist with the new museology trends referred to earlier which diversify presentation techniques considerably and permit a freer relationship between the visitor and the object. Some exhibitions at the Georges Pompidou Centre or at the Musée d'Orsay have a lot in common with exhibitions-cum-shows like "Mémoire d'Egypte", created in 1991 at the Bibliothèque Nationale and devoted to Champollion. The circuit offered not only an explanation of the process that enabled Champollion to penetrate the secret of hieroglyphics but also an initiation into Egyptology and the contemplation of works from the greatest museums in Europe. Passing from the tents of the Egyptian army to a palm grove or hypogeum, visitors could choose between a traditional approach and the use of infra-red headsets distilling the story of the discovery of the Egyptian civilization and the verses of the Great Book of the Dead. In short, viewed in terms of innovative museology, exhibitions and exhibitions-cum-shows offer, in different proportions, aesthetic, didactic and recreational aspects. From this perspective, the distinguishing factor would merely be that the new presentation techniques appear more "as an artistic end in exhibitions-cum-shows and as a means in exhibitions" (9).

En un principio, cabría interrogarse sobre los vínculos reales de una exposición tradicional de obras de arte con producciones de ese tipo. Así, una evocación histórica tal como "La Travesía de París", hacía revivir en una decoración erigida en el Gran Arco de la Defensa varios barrios de la capital francesa del siglo XVII hasta hoy, y no exponía apenas más que una estatua de Victor Hugo por Rodin. Pero existen convergencias con las tendencias de la nueva museología, antes evocadas, que diversifican ampliamente las técnicas de presentación y autorizan una relación mas libre entre el visitante y el objeto. Algunas exposiciones de Beaubourg o del Museo de Orsay tienen bastantes puntos en común con una exposición-espectáculo como "Memoria de Egipto" creada en 1991 en la Biblioteca Nacional y consagrada a Champollion. El recorrido proponía, al mismo tiempo que una explicación de la trayectoria que permitió al sabio descifrar el secreto de los jeroglíficos, una iniciación a la egiptología y la contemplación de obras llegadas de los grandes museos europeos. Al pasar de las tiendas del ejército de Egipto a un palmeral o a una sala hipogeo, los visitantes podían elegir entre un enfoque tradicional y la utilización de cascos de infrarojos que destilaban el relato del descubrimiento de la civilización egipcia y los versículos del Gran Libro de los Muertos. En definitiva, desde el punto de vista de una museología innovadora, exposiciones y exposiciones-espectáculo presentan con dosis variables aspectos estéticos, didácticos y lúdicos. El criterio de distinción se reduciría desde este punto de vista a que la nueva museología aparece más "como finalidad artística para la exposición-espectáculo y como medio en la exposición" (9).

De prime abord, on pourrait s'interroger sur les liens réels d'une traditionnelle exposition d'œuvres d'art avec des productions de ce genre. Ainsi, une évocation historique telle que "La Traversée de Paris", faisant revivre dans des décors plantés à la Grande Arche de la Défense plusieurs quartiers de la capitale du XVIIe siècle à nos jours, n'exposait guère que la statue de Victor Hugo par Rodin. Mais des convergences existent avec les tendances de la nouvelle muséologie, évoquées plus haut, qui diversifient largement les techniques de présentation et autorisent un rapport plus libre du visiteur à l'objet. Certaines expositions de Beaubourg ou du musée d'Orsay ont bien des points communs avec une exposition-spectacle telle que "Mémoire d'Égypte" créée en 1991 à la Bibliothèque Nationale et consacrée à Champollion. Le parcours proposait, en même temps qu'une explication de la démarche qui permit au savant de percer le secret des hiéroglyphes, une initiation à l'égyptologie et la contemplation d'œuvres venues des plus grands musées d'Europe. Passant des tentes de l'armée d'Égypte à une palmeraie ou à une salle hypogée, les visiteurs avaient le choix entre une approche traditionnelle et l'utilisation de casques à infrarouge distillant le récit de la découverte de la civilisation égyptienne et les versets du Grand Livre des Morts. En définitive, dans l'optique d'une muséologie innovante, expositions et expositions-spectacles présentent à des dosages variables des aspects esthétiques, didactiques et ludiques. Le critère de distinction se réduirait de ce point de vue à ce que la nouvelle muséologie apparaît davantage "comme finalité artistique pour l'exposition-spectacle et comme moyen dans l'exposition" (9).

Be that as it may, exhibitions and exhibitions-cum-shows seem to be subject today to the same requirement, namely to appeal to and, if possible, surprise the public, not only through what they present but in the way in which they present it. Moreover, this requirement is borne out by the growing number of international fairs where new techniques and methods of presentation are compared [for example, to mention just a few of the most recent ones, the International Museography Biennial (Madrid), the Salon International des Techniques Muséographiques (Dijon), the Salon des Musées et des Lieux Culturels (Geneva) and the International Museum and Exhibition Techniques Fair (Munich)].

2. Emergence of a Specific Creative Activity

The need for an elaborate presentation of what is to be shown has generated an activity that consists essentially in determining and expressing in concrete form a particular intellectual and aesthetic approach to the chosen theme of the exhibition.

Depending on the circumstances, this activity may be performed by a curator, an architect/museologist, an exhibition steward, an artistic adviser or a scenographer, acting individually. It is also often performed by a group of persons who combine their particular skills (for example, an architect, a historian of art or industry, a film and multimedia producer and a specialist in computer-aided design) and who may work together either from time to time to devise an exhibition or on a regular basis within a structure organized in the

En cualquier caso, exposiciones y exposiciones-espectáculo aparecen hoy sometidas a la misma exigencia: seducir y, si es posible, sorprender al público no sólo por lo que presentan sino por el modo como presentan. Esa necesidad está atestiguada también por la multiplicación de las manifestaciones internacionales en que se confrontan las técnicas y métodos nuevos que convergen en el arte de la presentación (citemos, para limitarse a algunas de las más recientes: la Bienal Internacional de Museografía de Madrid, el Salón Internacional de las Técnicas Museográficas de Dijon, el Salón de los Museos y Lugares Culturales de Ginebra, el Salón Internacional de Museos y Técnicas de Exposición de Munich).

2. La emergencia de una actividad creativa específica

La necesidad de dar una forma elaborada a lo que se quiere poner a la vista ha generado una actividad que, en lo esencial, consiste en determinar y concretizar un enfoque intelectual y estético particular del tema de exposición elegido.

Según las circunstancias, esta actividad puede ser realizada por un conservador de museo, un arquitecto-museógrafo, un comisario de exposición, un consejero artístico o un escenógrafo, actuando individualmente. También es ejercida con frecuencia por un grupo de personas que unen sus competencias particulares (por ejemplo, un arquitecto, un historiador del arte o de las técnicas, un productor de filmes y de multimedia, un especialista del diseño asistido por ordenador), personas reunidas de manera puntual para la elaboración de una

Quoi qu'il en soit, expositions et expositions-spectacles apparaissent aujourd'hui soumises à une même exigence : séduire et, si possible, surprendre le public non seulement par ce qu'elles présentent mais par la façon dont elles le présentent. Ce besoin est d'ailleurs attesté par la multiplication des manifestations internationales où sont confrontées les techniques et méthodes nouvelles qui concourent à l'art de la présentation (citons, pour s'en tenir à quelques-unes des plus récentes : la Biennale Internationale de Muséographie de Madrid, le Salon International des Techniques Muséographiques de Dijon, le Salon des Musées et des Lieux Culturels de Genève, le Salon International des Musées et des Techniques d'Exposition de Munich).

2. L'émergence d'une activité créatrice spécifique

La nécessité d'une mise en forme élaborée de ce que l'on veut donner à voir a généré une activité qui, pour l'essentiel, consiste à déterminer et concrétiser une approche intellectuelle et esthétique particulière du thème d'exposition choisi.

Selon les circonstances, cette activité peut être le fait d'un conservateur, d'un architecte-muséographe, d'un commissaire d'exposition, d'un conseiller artistique ou d'un scénographe, agissant individuellement. Elle est également souvent exercée par un groupe de personnes qui unissent leurs compétences particulières (par exemple, un architecte, un historien de l'art ou des techniques, un producteur de films et de multimédia, un spécialiste du dessin assisté par ordinateur), personnes ponctuellement réunies pour l'élaboration

form of a company (10). However, what is certain is that the present movement encourages ever-greater specialization.

Thus a new profession has emerged. It has no defined legal status but is trying to organize itself to have its existence and its rights recognized. For example, 1996 saw the creation of a scenographers' union grouping together stage designers, designers of scenery and costumes for live shows, stage equipment designers, designers of venues and scenic spaces and exhibition scenographers. Each of these groups expressed its specific needs and claims in a special charter. The exhibition scenographers' charter was finalized in January 1997. Its very title "Charter of Scenographers who are Authors of Exhibitions" says a lot about the nature of this group's claims.

Presented as "the author of a narration unfolding along a circuit within a pedagogic, didactic or museographic exhibition", the scenographer has three functions that are described as follows:

- to design the layout and settings of exhibitions by means of drawings, models and texts;

- to invite tenders for the production of the designs;

- to produce or monitor the production of the exhibitions he/she has designed.

exposición o que colaboran, por el contrario, de forma habitual en el marco de una estructura organizada jurídicamente en forma de sociedad (10). Pero lo que es cierto es que el movimiento actual empuja a una especialización cada vez más marcada.

Ha emergido así una nueva profesión, sin estatuto jurídico definido pero que trata de organizarse para obtener que se reconozcan su existencia y sus derechos. En 1996 nació una Unión de Escenógrafos que reunía a los escenógrafos de espectáculos, los que diseñan las decoraciones y los trajes de los espectáculos en vivo, los escenógrafos de equipos, los que conciben salas de espectáculo y espacios escénicos y los escenógrafos de exposición. Cada uno de esos grupos expresó sus necesidades y reivindicaciones específicas en una carta particular. La de los escenógrafos de exposición se puso a punto en enero de 1997. Su propio título "Carta del Escenógrafo Autor de Exposiciones" revela la naturaleza de las pretensiones emitidas.

Presentado como "el autor de una narración que se desarrolla a lo largo de un recorrido en el seno de una exposición pedagógica, didáctica o museográfica", el escenógrafo entiende cumplir una triple misión:

- *concebir el paisaje de representación de la exposición mediante dibujos, maquetas y textos,*

- *realizar el o los concursos públicos para la realización de sus concepciones,*

- *coordinar o controlar la realización de las exposiciones que ha concebido.*

d'une exposition ou collaborant, au contraire, de façon habituelle dans le cadre d'une structure juridiquement organisée sous la forme d'une société (10). Mais ce qui est certain, c'est que le mouvement actuel pousse à une spécialisation de plus en plus marquée.

Ainsi a émergé une profession nouvelle, sans statut juridique défini, mais qui cherche à s'organiser pour faire reconnaître son existence et ses droits. En 1996, est née une Union des Scénographes rassemblant les scénographes du spectacle, concepteurs des décors et costumes des spectacles vivants, les scénographes d'équipement, concepteurs de salles de spectacles et d'espaces scéniques et les scénographes d'exposition. Chacun de ces groupes a exprimé ses besoins et revendications spécifiques dans une charte particulière. Celle des scénographes d'exposition a été mise au point en janvier 1997. Son intitulé même "Charte du Scénographe Auteur d'Expositions" est révélateur de la nature des prétentions émises.

Présenté comme "l'auteur d'une narration qui se déroule le long d'un parcours, au sein d'une exposition pédagogique, didactique ou muséographique", le scénographe entend remplir une triple mission :

- concevoir le paysage de représentation des expositions à l'aide de dessins, maquettes et écrits ;
- réaliser le ou les appels d'offre en vue de la réalisation de ses conceptions ;
- mettre en œuvre ou contrôler la réalisation des expositions qu'il a conçues.

As to the claims set out in the charter, they refer openly to prerogatives granted to authors (11). The scenographer owns the sketches, drawings, models and texts produced for the creation of an exhibition and "transfers the enjoyment of them to his or her client for the term and use set out in an initial contract". A heading "Respect for the Work" covers elements pertaining in fact to the right of attribution, the right of integrity and the right of reproduction. The name of the scenographer or the scenographer's company "must be mentioned on information and promotional documents in the form agreed between the parties". In addition, any use of "documents, graphics, models, texts and exhibition items and/or principles together with any pictures of them," in whole or in part, not provided for in the initial contract is "subject to the formal authorization of the scenographer who is the author of them and to an agreement between the parties".

The ambitions expressed in this charter are clear, but it has to be acknowledged that, at present, they are far from being fulfilled. An examination of the contracts concluded between the natural persons or companies creating exhibitions and their contractual partners reveals significant differences in their provisions and a fluctuating or uncertain definition of the obligations arising from them.

A clause that is included very frequently states that, as the contract is not subject to any specific statutory provisions, it shall serve as an agreement between the parties in accordance with Article 1134 of the Civil Code, subject only to any public policy provisions "covering, *inter alia*, matters of security

En cuanto a las reivindicaciones que figuran en la carta, hacen referencia abiertamente a prerrogativas reconocidas a los autores (11). Propietario de los esquemas, diseños, maquetas y textos elaborados para la concepción de una exposición, el escenógrafo "cede su disfrute a su cliente por una duración y una explotación definidas en un contrato inicial". Una rúbrica "respeto de la obra" agrupa elementos que corresponden, en realidad, al derecho de paternidad, al derecho al respeto y al derecho de reproducción. El nombre del escenógrafo o de su sociedad "debe figurar en los documentos de información y de comunicación según las modalidades establecidas entre las partes". Además, cualquier utilización parcial o total no prevista en el contrato inicial "de los documentos, gráficos, maquetas, textos, elementos y/o principios de exposición así como sus imágenes debe estar sometida a la autorización formal del escenógrafo que es su autor y ser objeto de un acuerdo entre las partes".

Aunque las ambiciones expresadas en esta sean claras, es forzoso constatar que, actualmente, están muy lejos de ser satisfechas. El examen de los contratos firmados entre las personas físicas o las sociedades que crean exposiciones y sus comanditarios revela una gran diversidad en su contenido y también una calificación fluctuante o incierta de las obligaciones que se desprenden de ellos.

Una mención muy frecuente prevé que el contrato, como no está sometido a un estatuto legal, jugará el papel de convenio entre las partes de conformidad con el artículo 1134 del Código Civil, a reserva únicamente de las disposiciones de orden público "que cubren en particular la seguridad en materia de exposiciones

Quant aux revendications figurant dans la charte, elles font ouvertement référence à des prérogatives reconnues aux auteurs (11). Propriétaire des esquisses, dessins, maquettes et textes élaborés pour la conception d'une exposition, le scénographe "en cède la jouissance à son client pour une durée et une exploitation définies par un contrat initial". Une rubrique "respect de l'œuvre" regroupe des éléments relevant, en réalité, du droit à la paternité, du droit au respect et du droit de reproduction. Le nom du scénographe ou de sa société "doit figurer sur les documents d'information et de communication selon les modalités établies entre les parties". En outre, toute utilisation partielle ou intégrale non prévue au contrat initial "des documents, graphiques, maquettes, textes, éléments et/ou principes d'exposition ainsi que leurs images doit être soumise à l'autorisation formelle du scénographe qui en est l'auteur et faire l'objet d'un accord entre les parties".

Si les ambitions exprimées dans cette charte sont claires, force est de constater, qu'à l'heure actuelle, elles sont bien loin d'être satisfaites. L'examen des contrats passés entre les personnes physiques ou les sociétés qui créent des expositions et leurs commanditaires révèle une grande diversité dans leur contenu en même temps qu'une qualification fluctuante ou incertaine des obligations qui en découlent.

Une mention très fréquente prévoit que le contrat, n'étant pas soumis à un statut légal, tiendra lieu de convention entre les parties conformément à l'article 1134 du Code Civil, sous réserve des seules dispositions d'ordre public "couvrant notamment la sécurité en matière d'expositions ouvertes au public".

at exhibitions open to the public". Having said that, it is to be noted, for example, that the delivery of the same complete exhibition package to two different parties was termed "rental" in one case and "the making available of the material means and works to be exhibited" in the other.

From a copyright viewpoint, the wording of the clauses is approximate or ambiguous at times. Thus, in a contract relating to an exhibition of minerals and fossils, the specimens were termed "works" and a special provision specified that "all the works are original: no cast or copy is presented". Certain clauses provide for the assignment of all the rights, whatever their nature, to the contracting museum or institution; others list as the authors the writer of the exhibition's scenario, the architect-scenographer, the film and multimedia director and the composer of the music. However, this list is generally obtained only subject to the inclusion of the other contracting party as well...

In many cases, the only reference to the copyright(s) of the creator(s) of the exhibition concerns the right of attribution. But even this right is not always clearly and fully recognized in that the other contracting party may simply undertake to mention their names and "active involvement" in press kits and advertising documents for the exhibition.

These rather unsatisfactory provisions reflect the respective bargaining positions of the parties commissioning exhibitions and the creators-designers. These bargaining positions are clearly not conducive to the emergence and consolidation of the rights of the latter.

abiertas al público". Una vez dicho esto, se ve, por ejemplo, que la entrega "llaves en mano" de una misma exposición a dos empresarios distintos está calificada en un caso de "alquiler" y en el otro de "puesta a disposición de los medios materiales y de las obras a exponer".

Desde el punto de vista del derecho de autor, la redacción de las cláusulas es a veces ambigua o aproximada. Así, en un contrato relativo a una exposición de minerales y fósiles, las piezas mineralógicas o paleontológicas están calificadas de "obras", precisándose en una disposición particular que "todas las obras son originales, y no se presenta ningún molde o copia". Algunas cláusulas prevén la cesión de todos los derechos, sean cuales sean, al museo o a la institución contratante, otras mencionan como autores al escenógrafo de la exposición, al arquitecto-escenógrafo, al realizador de filmes y de multimedia, al compositor de la música. Pero estas últimas menciones no se obtienen, en general, más que como contrapartida de la inclusión del propio empresario entre los autores...

Con frecuencia, la única referencia al derecho de autor del o de los creadores de la exposición se limita a una alusión al derecho de paternidad. Y aún eso no está siempre plena y francamente reconocido, comprometiéndose simplemente el contratante a mencionar sus nombres y su "participación activa" en los documentos para la prensa y en los documentos publicitarios relativos a la exposición.

A través de estas disposiciones poco satisfactorias se ve la relación de fuerzas entre empresarios y encargados de la concepción, y esa relación no es evidentemente propicia a la emergencia y a la consolidación de los derechos de estos últimos.

Cela dit, on s'aperçoit, par exemple, que la livraison "clés en main" d'une même exposition à deux contractants différents est qualifiée dans un cas de "location" et dans l'autre de "mise à disposition des moyens matériels et des œuvres à exposer".

Au regard du droit d'auteur, la rédaction des clauses est parfois approximative ou ambiguë. C'est ainsi que dans un contrat relatif à une exposition de minéraux et de fossiles, les pièces minéralogiques et paléontologiques sont qualifiées d' "œuvres", une disposition particulière précisant "toutes les œuvres sont originales : aucun moulage ou copie n'est présenté". Certaines clauses prévoient la cession de tous les droits quels qu'ils soient au musée ou à l'institution contractante, d'autres mentionnent en tant qu'auteurs le scénariste de l'exposition, l'architecte-scénographe, le réalisateur de films et de multimédia, le compositeur de la musique. Mais ces dernières mentions ne sont, en général, obtenues qu'au prix de l'inclusion parmi les auteurs du commanditaire lui-même...

Bien souvent, la seule référence au droit d'auteur du ou des créateurs de l'exposition se limite à une allusion au droit de paternité. Encore n'est-il pas toujours franchement et pleinement reconnu, le contractant s'engageant simplement à mentionner leurs noms et leur "participation active" dans les dossiers de presse et dans les documents publicitaires relatifs à l'exposition.

A travers ces stipulations peu satisfaisantes se lit le rapport de forces entre commanditaires et concepteurs, et ce rapport de forces n'est évidemment pas propice à l'émergence et à la consolidation des droits de ces derniers.

Furthermore, it is obviously not enough for them to claim the status of creators to secure the protection they seek. Their activity must also give rise, in the eyes of the law, to a creation of form. The fundamental question that arises then is this: is an exhibition just an assembly of objects and other material that are copyrightable only on an individual basis or is the whole as produced also eligible for protection?

Examining the concept of tangible form, Mr Gaudrat pertinently showed that the form's medium, which is usually a single, continuous one, could also be discontinuous and indeed multiple: "separate objects may, through their composition, constitute the medium of a tangible form, subject to the strict condition that there is a stable relationship between them replacing the continuity of the medium, to define the unity of the work" (12). Exhibitions fit this analysis perfectly. From this perspective, they appear as forms that may be classified as intellectual works.

It matters little, incidentally, that the exhibition should have been devised by a curator, an architect-museologist, an exhibition steward or a specialist scenographer. Even institutions which, like the Louvre or the Cité des Sciences, have their own specialist teams often call on outside assistance. Again, it matters little whether the means employed are relatively modest - for example, when Jean-François Bodin designed showcases inspired by traditional Japanese houses for the "Nara" exhibition" (13) - or, on the contrary, very substantial - as when Raymond Sarti presented "Once Upon a Time There Was the Fun Fair" at the

Por otro lado, no basta evidentemente con que los interesados reivindicquen la calidad de creadores para que esta pretensión les abra la protección que ambicionan. Es necesario además que su actividad lleve, según el espíritu de la ley, a una creación formal. La cuestión fundamental que se plantea entonces es la siguiente: ¿Es la exposición una simple reunión de elementos que no son formas susceptibles de protección por el derecho de autor más que a título individual, o el conjunto así realizado está también concernido por esa protección?

Al examinar la noción de forma sensible, el Sr. Gaudrat ha mostrado con pertinencia que su soporte, habitualmente continuo y único, puede ser eventualmente discontinuo, e incluso múltiple: "objetos distintos pueden, por composición, constituir el soporte de una forma sensible, con la estricta condición de que exista, entre ellos, una relación estable que se sustituye a la continuidad del soporte para definir la unidad de la obra" (12). La exposición corresponde perfectamente a este análisis. Aparece en esta perspectiva como una forma susceptible de ser calificada como obra del ingenio.

Poco importa, en suma, que la exposición haya sido concebida por un conservador, un arquitecto-museógrafo, un comisario de exposición o un escenógrafo especializado. Incluso las instituciones que como el Museo del Louvre o la Ciudad de las Ciencias disponen de sus propios equipos museográficos recurren con frecuencia a concursos exteriores. Poco importa también que los medios utilizados sean relativamente modestos, por ejemplo cuando Jean-François Bodin concibe para "Nara" (13) vitrinas inspiradas en las casas japonesas tradicionales o, por el contrario, muy importantes, como cuando Raymond Sarti presenta "Erase una vez la

Par ailleurs, il ne suffit évidemment pas que les intéressés revendiquent la qualité de créateurs pour que cette prétention leur ouvre la protection qu'ils ambitionnent. Encore faut-il que leur activité aboutisse, dans d'esprit de la loi, à une création de forme. La question fondamentale qui se pose alors est la suivante : l'exposition n'est-elle qu'un simple rassemblement d'éléments qui ne sont des formes protégeables par le droit d'auteur qu'à titre individuel ou l'ensemble ainsi réalisé est-il également concerné par cette protection ?

Examinant la notion de forme sensible, M. Gaudrat a pertinemment montré que son support, habituellement continu et unique, pouvait être éventuellement discontinu, voir multiple : "des objets distincts peuvent, par composition, constituer le support d'une forme sensible à la stricte condition qu'il existe, entre eux, un rapport stable qui se substitue à la continuité du support pour définir l'unité de l'œuvre" (12). L'exposition correspond parfaitement à cette analyse. Elle apparaît dans cette perspective comme une forme susceptible d'être qualifiée d'œuvre de l'esprit.

Peu importe, au demeurant, que l'exposition ait été conçue par un conservateur, un architecte-muséographe, un commissaire d'exposition ou un scénographe spécialisé. Même les institutions qui comme le musée du Louvre ou la Cité des Sciences disposent de leurs propres équipes muséographiques font d'ailleurs fréquemment appel à des concours extérieurs. Peu importe encore que les moyens mis en œuvre soient relativement modestes, par exemple, lorsque Jean-François Bodin conçoit pour "Nara" (13) des vitrines inspirées des maisons japonaises traditionnelles ou, au contraire, très

Grande Halle de la Villette. The presentation of masterpieces doubtless imposes a certain amount of discretion and reserve and thus allows the architect-designer less latitude than in the case of an exhibition-cum-show. But, as we have sought to show, the difference is one of degree rather than nature. In both cases, the aim is to give the exhibition a character, a style or, in other words, an original form. Consequently, the question arising is where does the person who determines and expresses it stand in terms of the rules of copyright.

II - EXHIBITIONS AND THE RULES OF COPYRIGHT

If the act of exhibiting generates, or at least is capable of generating, a creation of form, two analyses may be proposed. The first accepts that the exhibition is in itself a work the author of which is its designer or deviser, thus leading us to check that it can fit into one of the traditional categories of copyrightable works. The second accepts that the designer's contribution should be classified more modestly within the group of secondary activities in the field of artistic creation and as such is closer to that of a stage director.

1. Exhibitions and the Various Categories of Works

The first eventuality to be considered is where the effort of presentation leads itself to the creation of an artistic work that is quite separate from the exhibited objects. Though

feria" en la Grande Halle de la Villette de Paris. Sin duda, la presentación de obras maestras impone cierta discreción, cierta reserva y deja menos libertad al que la concibe que al que elabora una exposición-espectáculo. Pero hay en esto, y pensamos haberlo mostrado, una diferencia de grado más que de naturaleza. En ambos casos, el objetivo que se trata de alcanzar es dar a la exposición un carácter, un estilo o, dicho de otro modo, una forma original. Se plantea entonces la cuestión de saber cómo el que la determina y expresa se sitúa con respecto a las reglas del derecho de autor.

II - LA EXPOSICIÓN Y LAS REGLAS DEL DERECHO DE AUTOR

Si el acto de exponer engendra o, al menos, es susceptible de engendrar una creación formal, se pueden proponer dos análisis. Uno consiste en admitir que la exposición es en sí misma una obra cuyo autor es el que la concibe, lo que lleva a verificar que es susceptible de integrarse en las categorías tradicionalmente adoptadas por nuestro derecho de autor. El otro, que la aportación del que concibe la exposición corresponde más modestamente a las actividades auxiliares de la creación artística y es, en eso, más cercana a la actividad del que pone en escena.

1. La exposición y las diversas categorías de obras

La primera eventualidad que hay que considerar es aquella en que el esfuerzo de presentación en sí mismo lleva a la creación de una obra artística totalmente autónoma con relación a los objetos

importants, lorsque Raymond Sarti présente "Il était une fois la fête foraine" à la Grande Halle de la Villette. Sans doute, la présentation de chefs-d'œuvre impose-t-elle une certaine discrétion, une certaine réserve et laisse-t-elle donc moins de liberté à celui qui la conçoit qu'à celui qui élabore une exposition-spectacle. Mais il y a là, nous pensons l'avoir montré, une différence de degré plus que de nature. Dans un cas comme dans l'autre, le but recherché est de donner à l'exposition un caractère, un style, autrement dit, une forme originale. Dès lors se pose la question de savoir comment celui qui la détermine et l'exprime se situe au regard des règles du droit d'auteur.

II - L'EXPOSITION ET LES RÈGLES DU DROIT D'AUTEUR

Si l'acte d'exposer engendre ou, du moins, est susceptible d'engendrer une création de forme, deux analyses peuvent être proposées. L'une consiste à admettre que l'exposition est en elle-même une œuvre dont le concepteur est l'auteur, ce qui conduit à vérifier qu'elle est susceptible de s'insérer dans les catégories traditionnellement retenues par notre droit d'auteur. L'autre, que l'apport du concepteur relève plus modestement des activités auxiliaires de la création artistique et est, en cela, plus proche de la démarche d'un metteur en scène.

1. L'exposition et les diverses catégories d'œuvres

La première éventualité à envisager est celle dans laquelle l'effort de présentation aboutit lui-même à la création d'une œuvre artistique totalement autonome au regard des objets exposés. Cette situation ne se rencontre

encountered only exceptionally, such a situation is not inconceivable. The collaboration that developed between the jeweller Georges Fouquet and the famous poster designer Alphonse Mucha is an example. They both worked together to make a set of pieces of jewellery that were a great success at the 1900 Exposition. So that they could be displayed in an appropriate setting, Fouquet asked Mucha to design his new shop in the rue Royale. Mucha agreed and created, right down to the smallest details, a showroom of great decorative complexity, incorporating features from the animal, mineral and plant world, in wood, glass and metal (14). In such circumstances, the art of exhibiting is unquestionably art full stop and Fouquet's showroom itself is rightly included today in the collections of the Musée Carnavalet.

However, the work of creators of exhibitions does not usually take such an extreme form. It consists in organizing pre-existing or specially created material into a whole that expresses a certain conception.

Of course it is not inconceivable - witness the case of Whistler referred to earlier - that one and the same person should be both the creator of all the exhibited works and the architect-designer of the exhibition. But in most cases the two activities will be completely or partly separate. Accordingly, exhibition as an art form must be considered primarily in the light of the composite work, joint work and collective work concepts.

expuestos. Esta situación no se da más que excepcionalmente pero no es inconcebible. La colaboración que se estableció entre el joyero Georges Fouquet y el pintor de carteles Alphonse Mucha es un ejemplo. Ambos aportaron su esfuerzo para la creación de una serie de joyas que tuvieron un éxito considerable en la exposición universal de 1900. Para exponerlas en un marco apropiado, Fouquet pidió a Mucha que concibiese su nueva tienda en la calle Royale. Este creó entonces en sus menores detalles un espacio de gran complejidad decorativa, que integraba elementos de origen animal, mineral o vegetal, trabajados en madera, vidrio y metal (14). En esas condiciones, el arte de exponer se convierte sin discusión en simplemente arte y a justo título la tienda de Fouquet figura hoy en día entre las colecciones del Museo Carnavalet.

Ordinariamente, sin embargo, el trabajo del que concibe una exposición no se concretiza de esta manera extrema. Consiste en organizar diversos elementos, preexistentes o creados para esa ocasión, en un conjunto que expresa ciertos conceptos.

No es ciertamente impensable, como lo ilustra el citado caso de Whistler, que una sola persona sea a la vez el creador de todas las obras expuestas y el que concibe la exposición. Pero la mayoría de las veces esas dos calidades estarán total o parcialmente disociadas. Es pues más especialmente a las nociones de obra compuesta, de obra de colaboración y de obra colectiva, a las que debe confrontarse la exposición.

qu'exceptionnellement mais elle n'est pas inconcevable. La collaboration qui s'instaura entre le bijoutier Georges Fouquet et le célèbre affichiste Alphonse Mucha en fournit un exemple. Tous deux avaient concouru à la réalisation d'une série de bijoux qui eurent un succès considérable lors de l'exposition universelle de 1900. Pour les exposer dans un cadre approprié, Fouquet demanda à Mucha de concevoir son nouveau magasin de la rue Royale. Celui-ci créa alors dans ses moindres détails un espace d'une grande complexité décorative, intégrant des éléments inspirés du règne animal, minéral ou végétal, travaillés dans le bois, le verre et le métal (14). Dans ces conditions, l'art d'exposer devient sans conteste de l'art tout court et c'est à juste titre que le magasin de Fouquet figure lui-même aujourd'hui dans les collections du musée Carnavalet.

D'ordinaire cependant, le travail du concepteur d'exposition ne se concrétise pas de cette manière extrême. Il consiste à organiser divers éléments, préexistants ou créés pour la circonstance, en un ensemble exprimant une certaine conception.

Il n'est certes pas impensable, le cas précité de Whistler en est une illustration, qu'une seule et même personne soit à la fois le créateur de toutes les œuvres exposées et le concepteur de l'exposition. Mais, la plupart du temps, ces deux qualités seront totalement ou partiellement dissociées. C'est donc plus spécialement aux notions d'œuvre composite, d'œuvre de collaboration et d'œuvre collective, que l'exposition doit être confrontée.

Exhibitions and Composite Works

At first sight, the definition of a composite work given in Article L. 113-2, paragraph 2 of the Intellectual Property Code could easily cover exhibitions. Indeed, are they not new works in which pre-existing works are incorporated without the collaboration of the authors of the latter? Can they not be likened in particular to the works mentioned in Article L. 112-3 IPC which grants copyright protection to "authors of anthologies or collections of various works which, by reason of the selection and arrangement of their contents, constitute intellectual creations"?

It will be argued immediately that anthologies are collections of literary works, not artistic ones. Nevertheless, the broader expression "collections of various works" encourages us to go on with the comparison, particularly as Desbois himself thought that the question deserved to be raised in a fairly similar case to that of exhibitions, namely collections of objects. Taking the example of a collector of old medals or manuscripts, he wondered whether, by assembling previously scattered objects, the collector, like a compiler, does not produce a true creation, especially when he does not merely assemble as many of the objects concerned as possible but rather, prompted by "an aesthetic ideal", makes a selection expressing his tastes and preferences. If Desbois ruled out this assimilation in the end, it was because of the purpose of the activity. Unlike authors of anthologies, collectors "act purely for themselves and do not intend to make copies, so their hobbies do not encounter copyrights" (15).

Exposición y obra compuesta

La definición de la obra compuesta dada en el artículo L. 113-2, pár. 2 del CPI permite, a primera vista, acoger sin dificultad las exposiciones. ¿No son estas, en efecto, obras nuevas en las que se incorporan obras preexistentes sin la colaboración de los autores de estas últimas? ¿No pueden ser comparadas, en particular, con las obras contempladas en el art. L. 112-3 del CPI que concede el beneficio del derecho a los "autores de antologías o recensiones de obras diversas que, por la elección y la disposición de las materias constituyen creaciones intelectuales?"

Se objetará inmediatamente que las antologías reúnen obras literarias y no obras artísticas. Sin embargo, la fórmula más amplia relativa a las "recensiones de obras diversas" incita a proseguir la comparación, tanto más cuanto que el propio Desbois ha estimado que la cuestión merecía plantearse con relación a realizaciones bastante próximas a las exposiciones, a saber las colecciones. Tomando como ejemplo al aficionado a las medallas antiguas o a los manuscritos, se pregunta si, reuniendo objetos diseminados hasta entonces, este efectúa, como el compilador, una verdadera creación, especialmente en el caso en que no se contenta con reunir el mayor número posible de objetos de su predilección, sino que, animado por "un ideal de orden estético", realiza una elección que expresa sus gustos y preferencias. Si, en definitiva, Desbois descarta la asimilación considerada, es a causa de la finalidad de la actividad. A diferencia de los autores de antologías, los coleccionistas "actúan para ellos solos, sin tener intención de realizar reproducciones, de forma que sus entretenimientos no alcanzan los derechos de autor" (15).

Exposition et œuvre composite

La définition de l'œuvre composite donnée par l'art. L. 113-2, al. 2 du CPI permet, à première vue, d'accueillir sans difficulté les expositions. Ne sont-elles pas, en effet, des œuvres nouvelles auxquelles sont incorporées des œuvres préexistantes sans la collaboration des auteurs de ces dernières? Ne peuvent-elles être rapprochées, notamment, des œuvres visées à l'art. L. 112-3 du CPI qui accorde le bénéfice du droit d'auteur aux "auteurs d'anthologies ou recueils d'œuvres diverses qui par le choix et la disposition des matières constituent des créations intellectuelles" ?

On objectera immédiatement que les anthologies rassemblent des œuvres littéraires et non des œuvres artistiques. Néanmoins, la formule plus large relative aux "recueils d'œuvres diverses" incite à poursuivre la comparaison et cela d'autant que Desbois lui-même a estimé que la question méritait d'être posée au regard de réalisations assez voisines des expositions, à savoir les collections. Prenant l'exemple de l'amateur de médailles anciennes ou de manuscrits, il se demande si, en rassemblant des objets jusque-là dispersés, celui-ci n'effectue pas, tout comme le compilateur, une véritable création, spécialement dans le cas où il ne se contente pas de rassembler le plus grand nombre possible d'objets de sa prédilection, mais, animé par "un idéal d'ordre esthétique", fait un choix exprimant ses goûts et ses préférences. Si, en définitive, Desbois écarte l'assimilation envisagée, c'est en raison de la finalité de l'activité. A la différence des auteurs d'anthologies, les collectionneurs "agissent pour eux seuls, sans avoir l'intention de procéder à des reproductions, si bien que leurs loisirs ne rencontrent pas les droits d'auteur" (15).

This argument does not seem to hold where the collection is taken out of the private sphere and offered to public view. Passing from an individual hobby to a shared pleasure, it enters the sphere of exhibition which may take the form of both a single event or a repeated one in different places and before different audiences. It appears even less relevant where the exhibition does not concern a pre-existing collection but is the result of a specific initiative. Moreover, whether it is considered that "generally speaking, it is not possible to accept that selection alone constitutes a work" (16) or, on the contrary, that "the personal stamp is apparent already in the selection of the contents alone" (17), exhibition, for its part, will often meet the dual criterion of Article L. 112-3 IPC because the creative activity of its originator is reflected in both the selection and the arrangement of the contents.

The courts have not had many opportunities to date to express an opinion on the copyrightable nature of collections or exhibitions. However, the Paris Court of Appeal was confronted with this issue in a case involving the famous Schlumpf collection of vintage cars (18). The question was also raised before it again in the more recent *Musée du Cinéma Henri Langlois* case (19).

In *Schlumpf*, the trial court had accepted without difficulty that the "inseparable whole" formed by the collection and the setting designed and produced to house it had to be considered "a true, original, intellectual creation in the same way as a work of art" (20). The Paris Court of Appeal rejected this analysis and in doing so relied on an argument which, to tell the

Este argumento no parece que pueda ser conservado desde el momento en que la colección, saliendo de la esfera privada, se ofrece a la vista de terceros. Pasando del entretenimiento egoísta al placer compartido, se entra entonces en el campo de la exposición, que puede ser tanto única como reiterada en lugares y ante públicos diferentes. Parece aún menos pertinente en el caso en que la exposición no es la de una colección preexistente sino que procede de un enfoque específico. Considérese que "de modo general no es posible admitir que la simple elección constituye una obra" (16) o, al contrario, que "la marca de la personalidad aparece ya en la simple elección de las materias" (17), la exposición, por su parte, responderá con frecuencia al doble criterio del art. 112-3 del CPI ya que la actividad creativa del que la ha concebido se manifiesta al mismo tiempo en la selección y en la disposición de las materias.

La jurisprudencia no ha tenido hasta ahora muchas ocasiones para pronunciarse sobre el carácter susceptible de protección de las colecciones o de las exposiciones. El tribunal de apelación de París se ha visto confrontado sin embargo a ese problema a propósito de una colección de automóviles antiguos, la célebre colección Schlumpf (18). Más recientemente, se le ha planteado la cuestión en el pleito del Museo del Cine Henri Langlois (19).

En el pleito Schlumpf, los primeros jueces a los que se sometió el caso no habían dudado en admitir que el "conjunto indisoluble" constituido por la colección y el marco concebido y realizado para recibirla debía considerarse "como una verdadera creación del ingenio original al mismo título que una obra de arte" (20). Para condenar este análisis, el tribunal de apelación de París se basa en un

Cet argument ne semble pas pouvoir être repris dès lors que la collection, sortant de la sphère privée, est offerte aux yeux des tiers. Passant du loisir égoïste au plaisir partagé, on entre alors dans le domaine de l'exposition, qui peut tout aussi bien être unique que réitérée en des lieux et devant des publics différents. Il apparaît encore moins pertinent dans le cas où l'exposition n'est pas celle d'une collection préexistante mais procède d'une démarche spécifique. Que l'on considère d'ailleurs que "d'une manière générale il n'est pas possible d'admettre que le seul choix constitue une œuvre" (16) ou, au contraire, que "la marque de la personnalité apparaît déjà dans le seul choix des matières" (17), l'exposition, quant à elle, répondra bien souvent au double critère de l'art. L. 112-3 du CPI car l'activité créatrice de celui qui l'a conçue se manifeste à la fois dans la sélection et dans la disposition des matières.

La jurisprudence n'a pas eu, jusqu'ici, beaucoup d'occasions de se prononcer sur le caractère protégeable des collections ou des expositions. La Cour d'appel de Paris a cependant été directement confrontée à ce problème à propos d'une collection d'automobiles anciennes, la célèbre collection Schlumpf (18). Plus récemment, la question lui a été posée dans l'affaire du Musée du Cinéma Henri Langlois (19).

Dans l'affaire Schlumpf, les premiers juges saisis n'avaient pas hésité à admettre que l' "ensemble indissociable" constitué par la collection et le cadre conçu et réalisé pour la recevoir, devait être considéré "comme une véritable création originale de l'esprit au même titre qu'une œuvre d'art" (20). Pour condamner cette analyse, la Cour d'appel de Paris se fonde sur un argument

truth, is unconvincing, namely that of the inviolability of works of art. According to the Court, the distinctive feature of a work of art is that it "cannot tolerate any manipulation or alteration subsequent to its creation", whereas "modern conceptions of museology necessarily imply, on the contrary, developments and presentations capable of holding the interest and attention of visitors, be they specialists or laymen".

These grounds have been rightly criticized and it has been stressed, in particular, that if the distinctive feature of a collection is that it can be broken up, contemporary art testifies to a growing number of creations characterized by transience, such as wrappings of trees or monuments, to which the courts have nevertheless granted copyright protection (21).

Moreover, it is striking to note that, after ruling out copyright protection, the Court stated that, while the collection was not a work of authorship, it was nevertheless a "work of man bearing testimony to a particular era or to creative genius". This creative initiative "deserves protection as the expression of a personal right akin to the moral right" and this protection must be reflected in a right of attribution and, to a certain extent, a right of integrity.

Commenting on this decision, Mr Edelman considered that it created a new category ("work of man") which, though admittedly not easy to delimit, could be described as being characterized by the predominance of the collector's material activity. The collector who assembles things "acts in the sphere of objects... By contrast, the

argumento a decir verdad poco convincente, como es el de la intangibilidad de la obra de arte. Lo propio de esta es, según el tribunal, "no soportar ninguna manipulación o modificación posterior a su creación" mientras que "las concepciones modernas de la museología implican, al contrario, y de forma necesaria, evoluciones y presentaciones capaces de captar el interés y la atención de visitantes calificados o no".

Esos motivos han sido justamente criticados y se ha subrayado, en particular, que si lo propio de una colección es poder ser dispersada, el arte contemporáneo ha multiplicado las creaciones marcadas por la fugacidad, tales como los embalajes de árboles o de monumentos, a los que la jurisprudencia ha concedido sin embargo la protección del derecho de autor (21).

Es, además, sorprendente observar que después de haber descartado esta protección, el tribunal enuncia que la colección, aunque no es una obra del ingenio, constituye sin embargo una "obra del hombre que aporta el testimonio de una época determinada o de un genio creador". Esta iniciativa creativa "merece protección por ser la expresión de un derecho de la personalidad próximo al derecho moral" y esta protección debe traducirse por un derecho a la paternidad y, en cierta medida, un derecho al respeto.

Al comentar esta sentencia, el Sr. Edelman considera que crea una nueva categoría, "la obra del hombre", que no es ciertamente fácil de precisar, pero que estaría caracterizada por el predominio de la actividad material del coleccionista. Recogiendo cosas, éste "actúa en la esfera de los objetos... A la inversa, el autor actúa en la esfera del pensamiento o de las formas

à vrai dire peu convainquant, celui de l'intangibilité de l'œuvre d'art. Le propre de celle-ci est, selon la cour, "de ne supporter aucune manipulation ou modification postérieure à sa création" alors que "les conceptions modernes de la muséologie impliquent, au contraire, et de façon nécessaire, des évolutions et des présentations capables de retenir l'intérêt et l'attention des visiteurs qualifiés ou non".

Ces motifs ont été justement critiqués et on a souligné, en particulier, que si le propre d'une collection est de pouvoir être dispersée, l'art contemporain a multiplié les créations marquées par la fugacité, telles que des emballages d'arbres ou de monuments, auxquelles la jurisprudence a néanmoins accordé la protection du droit d'auteur (21).

Il est, en outre, frappant de constater qu'après avoir écarté cette protection, la cour énonce que la collection, si elle n'est pas une œuvre de l'esprit, constitue néanmoins une "œuvre de l'homme qui porte témoignage d'une époque déterminée ou d'un génie créateur". Cette initiative créatrice "mérite protection comme étant l'expression d'un droit de la personnalité voisin du droit moral" et cette protection doit se traduire par un droit à la paternité et, dans une certaine mesure, un droit au respect.

Commentant cette décision, M. Edelman considère qu'elle crée une nouvelle catégorie, "l'œuvre de l'homme", qu'il n'est certes pas aisé de cerner, mais qui serait caractérisée par la prédominance de l'activité matérielle du collectionneur. Rassemblant des choses, celui-ci "agit dans la sphère des objets... A l'inverse l'auteur agit dans la sphère de la pensée ou des formes

author acts in the sphere of thought or forms and his activity is purely intellectual" (22). Accordingly, a work of man would appear to be "a work of action reflecting a creative will".

The subtlety of this analysis cannot hide the fact that the factors to be considered in making a distinction are tricky to handle. Furthermore, is the proposed definition sufficient to identify the activity in question with certainty? The status of works of art has been claimed at times for simple "ready-made" objects and some representatives of legal literature are willing to accept it from the moment that there is creative input "in the positioning of the object and its situation in a precise context and space" (23). In this case, the activity of the artist and that of the collector who devises an original presentation for his objects are not far removed from one another. In any event, it appears very difficult to mark the boundary between them!

The different theories generated by the *Schlumpf* case clashed again in the recent dispute concerning the Musée du Cinéma created by Henri Langlois. Yet this creation is characteristic, in our view, of a composite work in that it incorporates pre-existing works (drawings, posters, manuscripts, photographs, scenery) and other objects (cameras, recollections of famous actors) in a very elaborate order and presentation. The heirs of Henri Langlois criticized the museum's transfer from the premises of the Palais de Chaillot to those of the Palais de Tokyo, fearing that the operation would lead to it being "packed away without any prospect of it being rehoused for many years" or, at least, to its mutilation. In the name of the moral right that had been lawfully passed on to them, the heirs demanded that the integrity of the original work formed by the museum be respected.

y su actividad es puramente intelectual" (22). La obra del hombre aparecería entonces como "una obra de acción que traduce una voluntad creativa".

La finura de este análisis no debe disimular que los criterios de distinción adoptados son delicados de manejar. Además, ¿basta la definición propuesta para identificar con seguridad la actividad considerada? El estatuto de obra de arte ha sido a veces reivindicado para simples objetos encontrados al azar ("ready made") y algunos representantes de la doctrina están dispuestos a admitirlo desde el momento en que existe aportación creativa "en la orientación dada al objeto, su situación en un contexto y un espacio precisos" (23). La actitud del artista y la del coleccionista que elabora para sus objetos una presentación original no están entonces muy lejos una de otra. ¡La frontera parece, en cualquier caso, bien difícil de dibujar!

Las diferentes tesis desarrolladas con ocasión del pleito Schlumpf se afrontaron de nuevo en el reciente conflicto suscitado por el Museo del Cine creado por Henri Langlois, que es una realización característica, a nuestro parecer, de una obra compuesta ya que integra, en un orden y una presentación muy elaborados, obras preexistentes (dibujos, carteles, manuscritos, fotografías, decorados), así como, por otro lado, recuerdos de actores célebres. Los herederos de Henri Langlois criticaban la transferencia del museo de los locales del palacio de Chaillot a los del palacio de Tokio. Temían, en efecto, que la operación llevase a "ponerlo en cajones sin perspectiva de alojamiento antes de muchos años" o, por lo menos, a su mutilación. En nombre del derecho moral legalmente atribuido a los herederos, exigían el respeto de la integridad de la obra original constituida por el museo.

et son activité est purement intellectuelle” (22). Dès lors l'œuvre de l'homme apparaîtrait comme “une œuvre d'action traduisant une volonté créatrice”.

La finesse de cette analyse ne doit pas dissimuler que les critères de distinction retenus sont d'un maniement délicat. De plus, la définition proposée suffit-elle à identifier avec sûreté la démarche considérée ? Le statut d'œuvre d'art a été parfois revendiqué pour de simples objets trouvés (“ready made”) et certains représentants de la doctrine sont prêts à l'admettre dès lors qu'il y a apport créatif “dans l'orientation donnée à l'objet, sa situation dans un contexte et un espace précis” (23). La démarche de l'artiste et celle du collectionneur qui élabore pour ses objets une présentation originale ne sont pas, alors, très éloignées. La frontière apparaît, en tout cas, bien difficile à tracer !

Les différentes thèses développées à l'occasion de l'affaire Schlumpf se sont à nouveau affrontées dans le récent conflit suscité par le Musée du Cinéma créé par Henri Langlois, réalisation pourtant caractéristique, à notre avis, d'une œuvre composite car intégrant dans un ordre et une présentation très élaborés des œuvres préexistantes (dessins, affiches, manuscrits, photographies, décors) ainsi que, d'ailleurs, des objets n'ayant pas ce statut (appareils, caméras, souvenirs d'acteurs célèbres). Les héritiers d'Henri Langlois critiquaient le transfert du musée des locaux du palais de Chaillot à ceux du Palais de Tokyo. Ils craignaient, en effet, que l'opération aboutisse à sa “mise en caisse sans perspective de relogement avant de nombreuses années” ou, du moins, à sa mutilation. Au nom du droit moral légalement dévolu aux héritiers, ils exigeaient le respect de l'intégrité de l'œuvre originale constitué par le musée.

This analysis was challenged by their opponent, the Cinémathèque, which repeated the inviolability argument accepted by the Paris Court of Appeal in the *Schlumpf* ruling. The trial court shared this view. Referring to the nature of the museum "whose collection is destined to grow" and its purpose which "imposes" renovations and alterations dictated by material and museological needs, it drew the conclusion that "the permanent exhibition of objects in specific, but non-exclusive areas based on a design guided by a personal vision of the history of the cinema is not enough to make the Museum a work of authorship enjoying statutory protection" (24).

The concern underlying this rationale is easily perceivable: to avoid subjecting any new layout that would constitute an adaptation of the initial layout to the authorization of the author or the author's successors in title. However, its logic is highly questionable all the same because it is based on obvious confusion.

From a strictly legal viewpoint, the inviolability of a creation has never been a condition of copyright protection. It is merely the consequence of its classification as an intellectual work and is linked to the author's moral rights, one of the fundamental prerogatives of which is the right of integrity.

However, another way of addressing the question of inviolability is to regard it as the very essence of artistic creation. This conception was apparent in the statement quoted earlier in the

La Cinemateca, parte adversa, rebatía este análisis tomando de nuevo el argumento de la intangibilidad adoptado por el tribunal de apelación de París en la sentencia Schlumpf. Y el tribunal se plega a este punto de vista. Invocando la índole del museo "cuyo fondo está llamado a evolucionar" y su finalidad que le "obliga resueltamente" a adaptaciones y modificaciones dictadas por las necesidades materiales y museológicas, saca la conclusión de que "la exposición permanente de objetos en espacios determinados pero no exclusivos y según una escenografía guiada por una visión personal de la historia del cine no basta para erigir el Museo en una obra del ingenio que beneficie de la protección legal" (24).

Este razonamiento tiene motivos profundos fáciles de percibir: evitar someter a una autorización del autor o de sus derechohabientes cualquier disposición nueva que constituiría una adaptación de la disposición inicial. Pero su lógica no deja por eso de ser de lo más discutible ya que resulta de una confusión evidente.

Desde un punto de vista estrictamente jurídico, el carácter intangible de una creación no ha sido nunca una condición para su protección por el derecho de autor. No es sino la consecuencia de su calificación como obra del ingenio y se adscribe al derecho moral del autor, una de cuyas prerogativas esenciales es el respeto de la obra.

Pero otra manera de abordar la cuestión de la intangibilidad es considerar que pertenece a la esencia misma de la creación artística. Esta concepción aparecía en un considerando, ya citado, de la

La Cinémathèque, partie adverse, contestait cette analyse en reprenant l'argument de l'intangibilité retenu par la Cour d'appel de Paris dans l'arrêt Schlumpf. Et c'est à ce point de vue que se range le tribunal. Invoquant la nature du musée "dont le fonds est appelé à évoluer" et sa finalité qui le "contraint résolument" à des réaménagements et à des modifications dictés par les nécessités matérielles et muséologiques, il en tire la conclusion que "l'exposition permanente d'objets en des espaces déterminés mais non exclusifs et selon une scénographie guidée par une vision personnelle de l'histoire du cinéma ne suffit pas à ériger le Musée en une œuvre de l'esprit bénéficiant de la protection légale" (24).

Ce raisonnement a des motivations profondes aisément perceptibles : éviter de soumettre à une autorisation de l'auteur ou de ses ayants-droit tout aménagement nouveau qui constituerait une adaptation de l'aménagement initial. Mais sa logique n'en est pas moins des plus contestable car elle procède d'une évidente confusion.

D'un point de vue strictement juridique, l'intangibilité d'une création n'a jamais été une condition de sa protection par le droit d'auteur. Elle n'est que la conséquence de sa qualification comme œuvre de l'esprit et se rattache au droit moral de l'auteur dont le respect de l'œuvre est une des prérogatives essentielles.

Mais une autre façon d'aborder la question de l'intangibilité est de considérer qu'elle est de l'essence même de la création artistique. Cette conception transparaissait dans un considérant, déjà cité, de l'arrêt Schlumpf

Schlumpff ruling that “the distinctive feature of a work of art is that it cannot tolerate any manipulation or alteration subsequent to its creation”. If this premise is accepted, it is possible to draw the falsely logical conclusion that things that are transformable cannot be classified as works of authorship. Indeed, this assertion, which seems coherent for traditional works of art (who would seriously think of transforming a Phidias or Michelangelo sculpture?), is far less so in relation to some modern creations. As has rightly been stressed, “many contemporary artists are no longer attached to the dogma of inviolability... aleatoric works, works in movement and self-destructive works are created to show that the value they represent is volatile” (25).

To deny exhibitions the status of intellectual works, even in the name of museological constraints, on grounds of the inviolability of works is thus excessive to say the least. Moreover, these constraints are not such that to weigh them up with copyright must necessarily result in an impasse. The courts have already been confronted with situations involving a conflict between copyright and the need to adapt works to new requirements. The solutions reached when the moral right of an architect and the owner's plan to make changes to a work of architecture were in conflict show that it is possible to take apparently irreconcilable interests into consideration. While the creation's absolute inviolability cannot be imposed by the architect, the owner can change it only to the extent that “the alterations to the work of architecture are justified, having regard to their nature and significance, by the circumstances which compelled the owner to make

sentencia Schlumpff según el cual “lo propio de la obra de arte es no soportar ninguna manipulación o modificación posterior a su creación”. Aceptar ese postulado permite sacar la conclusión falsamente lógica de que lo que es evolutivo no puede ser calificado de obra del ingenio. Esta afirmación que parece coherente con respecto a las obras de arte tradicionales (¿quien soñaría seriamente en hacer “evolucionar” una escultura de Fidias o de Miguel Ángel?) lo es en efecto mucho menos con respecto a algunas creaciones actuales. Se ha subrayado precisamente que “muchos artistas contemporáneos no están ya apegados al dogma de la intangibilidad... se crean obras aleatorias, en movimiento, autodestructivas, para significar que el valor que representan es volátil (25)”.

Rechazar la calificación de obra del ingenio para la exposición, aunque sea en nombre de las servidumbres museológicas, basándose en la intangibilidad, es pues, por lo menos, abusivo. Esas servidumbres no son además tales que ponerlas en balanza con el derecho de autor deba llevar forzadamente a un callejón sin salida. La jurisprudencia ha sido ya confrontada a situaciones conflictivas en las que se enfrentaba el derecho de autor y la necesidad de adaptar la obra a necesidades nuevas. Las soluciones dadas, cuando se oponen el derecho moral del arquitecto y la voluntad del propietario de aportar modificaciones a la obra arquitectónica, atestiguan que es posible tener en cuenta intereses aparentemente inconciliables. Aunque el arquitecto no pueda oponer una intangibilidad absoluta de su creación, ésta no puede ser modificada más que en la medida en que “las alteraciones de la obra arquitectónica son legítimas teniendo en cuenta su naturaleza y su importancia por las circunstancias que han obligado

aux termes duquel "le propre de l'œuvre d'art est de ne supporter aucune manipulation où modification postérieure à sa création". Accepter ce postulat permet d'en tirer la conséquence faussement logique que ce qui est évolutif ne peut être qualifié d'œuvre de l'esprit. Cette affirmation qui semble cohérente par rapport aux œuvres d'art traditionnelles (qui songerait sérieusement à faire "évoluer" une sculpture de Phidias ou de Michel Ange ?) l'est, en effet, beaucoup moins au regard de certaines créations actuelles. On a justement souligné que "nombre d'artistes contemporains ne tiennent plus au dogme de l'intangibilité... on crée des œuvres aléatoires, en mouvement, autodestructrices, pour figurer que la valeur qu'elles représentent est volatile" (25).

Refuser la qualification d'œuvre de l'esprit à l'exposition, fût-ce au nom des contraintes muséologiques, en se fondant sur l'intangibilité est donc, pour le moins, abusif. Ces contraintes ne sont d'ailleurs pas telles que leur mise en balance avec le droit d'auteur doivent obligatoirement conduire à une impasse. La jurisprudence a déjà été confrontée à des situations conflictuelles où se heurtaient le droit d'auteur et la nécessité d'adapter l'œuvre à des besoins nouveaux. Les solutions données, lorsque s'opposent le droit moral de l'architecte et la volonté du propriétaire d'apporter des modifications à l'œuvre architecturale, témoignent qu'il est possible de tenir compte d'intérêts apparemment inconciliables. Si l'architecte ne peut imposer une intangibilité absolue de sa création, celle-ci ne peut être modifiée que dans la mesure où "les altérations de l'œuvre architecturale sont légitimées eu égard à leur nature et à leur importance par les circonstances qui ont contraint le propriétaire à y

them" (26). The lower courts, entrusted by the Court of Cassation with the task of assessing whether the alterations are justified, have shown flexibility in their assessment of the distorting nature or otherwise of the added or removed parts (27).

We cannot see why a similar approach could not be adopted in connection with museological adaptations, particularly when, in the field of architecture, the civil courts use it both for the buildings themselves and for the interior design (28). It would be better for creators of exhibitions that they be granted, like architects, a somewhat "trimmed down" (29) right of integrity than to deny them author status on the pretext that it is impossible to guarantee the absolute integrity of their works. Moreover, the heirs of Henri Langlois seemed to suggest such an approach to the Court themselves when they submitted that respect for the integrity of the work did not preclude some changes as long as they did not distort its spirit.

The Paris Court of Appeal, turning its back on the *Schlumpff* case law, was thus right, in our view, in its ruling of 2 October 1997 to censure the decision of the lower court and refute all the arguments raised earlier against granting the exhibition the status of a work.

In response to the much-repeated argument that the work of the person who prepares an exhibition is one of selection which does not show a sufficient level of creativity, the Court answered that it is otherwise when it is

al propietario a efectuarlas" (26). Los jueces del fondo, a los que el Tribunal Supremo confía la misión de apreciar esta legitimidad, han sabido dar pruebas de flexibilidad en su apreciación del carácter desnaturalizador o no de los añadidos o supresiones aportados (27).

No se ve por qué no podría adoptarse una actitud semejante en materia de adaptación museográfica y eso tanto más cuanto que la jurisprudencia civil recurre a ella tanto para los propios edificios como en lo que concierne las realizaciones de los decoradores de interior (28). Más vale para los creadores de exposiciones reconocerles, como a los arquitectos, un derecho al respeto algo "desmochado" (29) que denegarles la calidad de autores so pretexto de que garantizar la integridad absoluta de sus obras es imposible. Es, por otro lado, esta vía la que parecen indicar al tribunal los propios esposos Langlois, que hacían valer en sus pretensiones que el respeto de la integridad de la obra no se oponía a determinadas modificaciones, con tal de que estas no desnaturalizasen su espíritu.

Es pues con razón, a nuestro parecer, que el tribunal de apelación de París, dando la espalda a la jurisprudencia Schlumpff, censuró en su sentencia del 2 de octubre de 1997 la decisión de los primeros jueces eliminando todos los obstáculos puestos anteriormente para el reconocimiento de la exposición como obra.

Al argumento invocado con frecuencia según el cual el trabajo del realizador de una exposición se resume a una selección que no presenta un nivel suficiente de creatividad, opone que no ocurre así cuando no se trata de una

procéder" (26). Les juges du fond, auxquels la Cour de Cassation donne mission d'apprécier cette légitimité, ont su faire preuve de souplesse dans leur évaluation du caractère dénaturant ou non des adjonctions ou suppressions apportées (27).

On ne voit pas pourquoi une démarche similaire ne pourrait être empruntée en matière d'adaptation muséographique et cela d'autant plus que la jurisprudence civile y recourt aussi bien pour les bâtiments eux-mêmes qu'en ce qui concerne les réalisations des architectes d'intérieur (28). Mieux vaut pour les créateurs d'expositions leur reconnaître, comme aux architectes, un droit au respect quelque peu "écorné" (29) que leur refuser la qualité d'auteurs sous prétexte que garantir l'intégrité absolue de leurs œuvres est impossible. C'est, d'ailleurs, cette voie que semblaient indiquer au tribunal les consorts Langlois eux-mêmes, qui faisaient valoir dans leurs prétentions que le respect de l'intégrité de l'œuvre ne s'opposait pas à certaines modifications, pourvu qu'elles n'en dénaturent pas l'esprit.

C'est donc avec raison, selon nous, que la Cour d'appel de Paris, tournant le dos à la jurisprudence Schlumpf, a censuré dans son arrêt du 2 octobre 1997 la décision des premiers juges et fait justice de tous les obstacles élevés précédemment devant la reconnaissance de l'exposition en tant qu'œuvre.

A l'argument, souvent invoqué, selon lequel le travail du réalisateur d'exposition se résume à une sélection qui ne présente pas un niveau suffisant de créativité, elle oppose qu'il en va différemment dès lors qu'il ne s'agit pas

a question not of a simple methodical presentation but of a "resolutely personal creation" expressing both the imaginary and the conceptions of its author "and thus reflecting his personality".

The Court also refuted the argument based on the inviolability of works by stating, firstly, that inviolability is not a prerequisite for granting a creation intellectual work status and, secondly, that this status "does not bar adaptations that might prove necessary in response to museological and other constraints.

It is true that the ruling contains several rather obscure statements, including in the first place the one envisaging possible museological adaptations of the exhibition "under the conditions permitted by the relevant statutory protection system". Doubtless, this statement should be understood to mean that such adaptations could be permitted either by the holders of the moral right or, failing their agreement, by the courts. Then there is also the statement that the Musée Henri Langlois is a creation which "calls on the visitors' intellectual qualities and sensitivity". Did the Court wish to indicate that in this type of exhibition the visitors are encouraged to adopt a more active attitude than in more traditional events? Whatever the case, it could not mean that such participation is necessary for the exhibition's legal classification as an intellectual work.

Exhibitions and Joint Works

Exhibitions created by several persons are perfectly capable of being included in the category of works of joint

simple presentación metódica, sino de una "creación resueltamente personal" que expresa al mismo tiempo lo imaginario y las concepciones de su autor "reflejando así su personalidad".

Refuta también el argumento sacado de la intangibilidad sentando, por un lado, que el reconocimiento de la calidad de obra del ingenio no exige que la creación presente ese carácter y, por el otro, que esta calidad "no prohíbe las adaptaciones a las servidumbres, en particular museológicas, que resulten necesarias".

La sentencia incluye ciertamente varias fórmulas algo oscuras. En primer lugar, la que considera eventuales adaptaciones museológicas de la exposición "en las condiciones autorizadas por el régimen de protección legal que corresponde". Hay que entender sin duda que podrán ser permitidas, bien por los titulares del derecho moral, bien, a falta de su consentimiento, por el juez. Después, la que enuncia que el museo Henri Langlois es una creación que "apela a las cualidades intelectuales y de sensibilidad de esos visitantes". ¿Quiere indicar el tribunal que en ese tipo de exposición estos últimos están incitados a una actitud más activa que con ocasión de manifestaciones más tradicionales? No podría significar con ello, en cualquier caso, que esta participación es necesaria a la calificación jurídica de la exposición como obra del ingenio.

Exposición y obra de colaboración

La exposición concebida por varias personas es perfectamente susceptible de incluirse en la categoría de las obras de

d'une simple présentation méthodique, mais d'une "création résolument personnelle" exprimant à la fois l'imaginaire et les conceptions de son auteur "et reflétant ainsi sa personnalité".

Elle réfute également l'argument tiré de l'intangibilité en posant, d'une part, que la reconnaissance de la qualité d'œuvre de l'esprit n'exige pas que la création présente ce caractère et, d'autre part, que cette qualité "n'interdit pas les adaptations aux contraintes notamment muséologiques qui se révéleraient nécessaires".

L'arrêt comporte, certes, plusieurs formules quelque peu obscures. En premier lieu, celle qui envisage d'éventuelles adaptations muséologiques de l'exposition "dans les conditions autorisées par le régime de protection légale qui s'y attache". Sans doute faut-il comprendre qu'elles pourront être permises, soit par les détenteurs du droit moral, soit, à défaut de leur consentement, par le juge. Ensuite, celle qui énonce que le musée Henri Langlois est une création qui "fait appel aux qualités intellectuelles et de sensibilité de ces visiteurs". La cour veut-elle indiquer que dans ce type d'exposition ces derniers sont incités à une attitude plus active qu'à l'occasion de manifestations plus traditionnelles ? Elle ne saurait, en tout cas, signifier par-là que cette participation est nécessaire à la qualification juridique de l'exposition comme œuvre de l'esprit.

Exposition et œuvre de collaboration

L'exposition conçue par plusieurs personnes est parfaitement susceptible de s'insérer dans la catégorie des œuvres de collaboration lorsque "les

authorship when "the creative contributions of the various authors have been influenced by joint inspiration and mutual consultation" (30).

Use of this concept may prove to be particularly appropriate for exhibitions-cum-shows. Indeed, Article L. 113-3, paragraph 4 IPC provides expressly that the contributions may belong to different genres and the courts have applied this provision broadly. Far from confining themselves to the classic forms of collaboration, such as the collaboration between an engraver and a painter or a composer and a lyricist or librettist, they have confirmed this analysis for a photographer and a commentator (31) or again an illustrator and a writer (32). Legal literature agrees with this interpretation in general. For example, according to Messrs A. and H.-J. Lucas, one cannot exclude "the principle of collaboration between a computer engineer and a visual artist or a composer" (33). Therefore, the extremely wide variety of contributions found in major exhibitions-cum-shows does not prevent the exhibition itself from being considered a work of joint authorship provided that the contributions are the result of joint inspiration and that we are not dealing with a simple addition of works.

The determination of an exhibition's theme is often entrusted to a single person who will play an essential role in the coordination of everyone's efforts. However, this fact does not preclude irremediably the joint work classification. It all depends on the nature of the relationships formed between this person and those who create the various features of the exhibition. While the courts usually relate collaboration to creative work

colaboración cuando "los diferentes autores han realizado sus creaciones respectivas bajo el imperio de una inspiración común y concertándose entre ellos" (30).

Apelar a esta noción puede revelarse especialmente apropiado para las exposiciones-espectáculo. La ley, en efecto, preve expresamente en el artículo L. 113-3, pár. 4 del CPI que las contribuciones pueden corresponder a géneros diferentes. Y la jurisprudencia ha hecho una amplia aplicación de ello. Lejos de limitarse a los casos clásicos de colaboración, tales como los del grabador y el pintor o del músico y el libretista, ha adoptado este análisis a propósito de un fotógrafo y del que escribe un comentario (31) o bien de un dibujante y del autor de un texto (32). La doctrina aprueba en general esta interpretación. No se podría excluir, por ejemplo, según los Srs. A. y H.-J. Lucas "el principio de una colaboración entre el informático y el artista plástico o el compositor musical" (33). La extrema variedad de las contribuciones que se da en las grandes exposiciones-espectáculo no es pues un obstáculo para tomar en consideración la propia exposición como una obra de colaboración, con la condición de que una inspiración común haya presidido a su elaboración y que no se esté en presencia de una simple adición de obras.

La determinación del concepto mismo de una exposición es bastante a menudo confiado a una sola persona que jugará un papel esencial en la coordinación de los esfuerzos. Esta circunstancia no es sin embargo susceptible de excluir de modo irremediable la calificación de obra de colaboración. Todo depende de la calidad de las relaciones que van a establecerse entre esta persona y las que realizan los diferentes elementos de la exposición. Aunque la jurisprudencia

différents auteurs ont réalisé leurs créations respectives sous l'empire d'une inspiration commune et en se concertant" (30).

L'appel à cette notion peut se révéler particulièrement adapté aux expositions-spectacles. La loi, en effet, prévoit expressément dans l'article L. 113-3, al. 4 du CPI que les contributions peuvent relever de genres différents. Et la jurisprudence en a fait une large application. Loin de se borner aux cas classiques de collaboration, tels que ceux du graveur et du peintre ou du musicien et du librettiste, elle a entériné cette analyse à propos d'un photographe et d'un commentateur (31) ou encore d'un dessinateur et d'un auteur de texte (32). La doctrine approuve en général cette interprétation. On ne saurait exclure, par exemple, selon MM. A. et H.-J. Lucas "le principe d'une collaboration entre l'informaticien et l'artiste plasticien ou le compositeur musical" (33). L'extrême variété des contributions qui se rencontre dans les grandes expositions-spectacles n'est donc pas un obstacle à la prise en considération de l'exposition elle-même comme œuvre de collaboration, à la condition qu'une inspiration commune ait présidé à leur élaboration et qu'on ne se trouve pas en présence d'une simple addition d'œuvres.

La détermination du concept même d'une exposition est assez couramment confiée à une seule personne qui jouera un rôle essentiel dans la coordination des efforts. Cette circonstance n'est cependant pas de nature à exclure de façon irrémédiable la qualification d'œuvre de collaboration. Tout dépend de la qualité des relations qui vont se nouer entre cette personne et celles qui réalisent les différents éléments de l'exposition. Si la jurisprudence

carried out on an equal footing (34), this requirement is not understood in an absolute way. It is regarded as satisfied if "sufficient" equality is noted (35), and a degree of subordination does not prevent a person from retaining a certain amount of creative freedom (36). In the production of an exhibition, collaboration based on a hierarchy is thus perfectly conceivable.

Nor can the fact that an exhibition includes pre-existing elements and ones created specifically for it rule out the joint work classification. Both legal literature and case law accept that a creation can be both a joint work and a composite one (37).

However, the existence of a person who acts as the mainspring in the production of the exhibition suggests that another possible classification should be considered, namely the collective work one.

Exhibitions and Collective Works

After defining a collective work in its Article L. 113-2, paragraph 3 as "a work created on the initiative of a natural person or legal entity who edits, publishes and discloses it under his direction and name and in which the personal contributions of the various authors who participated in its development are merged in the whole for which they were created, without it being possible to grant each author a separate right in that whole", the Intellectual Property Code adds in its Article L. 113-5 that such a work is, "in

vincule habitualmente la colaboración a un trabajo creativo realizado en una base de igualdad (34) esta exigencia no se extiende sin embargo de forma absoluta. Se considera satisfecha desde el momento en que se constata una igualdad "suficiente" (35), y cierto estado de subordinación no impide conservar una parte de libertad creativa (36). En la elaboración de una exposición, una colaboración jerarquizada es pues perfectamente concebible.

Tampoco la coexistencia en el seno de una misma exposición de elementos preexistentes y de elementos creados específicamente con miras a su realización puede impedir la calificación de obra de colaboración. Tanto la doctrina como la jurisprudencia admiten que una misma realización pueda ser al mismo tiempo una obra de colaboración y una obra compuesta (37).

Pero la consideración de una persona que tiene, entre otros contribuidores, un papel primordial en la elaboración de la exposición lleva a contemplar otra calificación posible, la de obra colectiva.

Exposición y obra colectiva

El código de la propiedad intelectual, tras haber definido, en su artículo L. 113-2 párr. 3 la obra colectiva como "la obra creada a iniciativa de una persona física o moral que la edita, la publica y la divulga bajo su dirección y bajo su nombre y en la que la contribución personal de los diversos autores que participan en su elaboración se funde en el conjunto con vistas al cual se ha concebido, sin que sea posible atribuir a cada uno de ellos un derecho distinto sobre el conjunto realizado", añade en su artículo L. 113-5, que la obra es, "salvo si se demuestra lo

lie habituellement la collaboration à un travail créatif mené sur un pied d'égalité (34) cette exigence n'est cependant pas entendue de façon absolue. Elle est considérée comme satisfaite dès lors qu'une égalité "suffisante" est constatée (35), un certain état de subordination n'empêchant pas de conserver une part de liberté créatrice (36). Dans l'élaboration d'une exposition, une collaboration hiérarchisée est donc parfaitement concevable.

Pas davantage la coexistence au sein d'une même exposition d'éléments préexistants et d'éléments spécifiquement créés en vue de sa réalisation ne saurait faire obstacle à la qualification d'œuvre de collaboration. La doctrine comme la jurisprudence admettent qu'une même réalisation puisse être à la fois une œuvre de collaboration et une œuvre composite (37).

Mais la prise en considération d'une personne ayant, parmi d'autres contributeurs, un rôle moteur dans l'élaboration de l'exposition, conduit à envisager une autre qualification possible, celle d'œuvre collective.

Exposition et œuvre collective

Le Code de la Propriété Intellectuelle, après avoir défini, dans son article L. 113-2 al. 3, l'œuvre collective comme "l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et sous son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé", ajoute dans son article L. 113-5, qu'elle

the absence of proof to the contrary, the property of the natural person or legal entity under whose name it is disclosed". For organizers of exhibitions, which are often legal entities, the collective work classification appears at once very tempting.

Several considerations may encourage such a claim. Firstly, one can point to the collective work concept's extraordinary expansion in recent times to all sorts of creations of form. Indeed, from works like dictionaries and encyclopaedias, it has been extended to creations as disparate as designs for writing cases, furniture and dresses, advertising works, a history book in strip cartoon form, interior design plans, etc. Secondly, there is the stand taken by the Paris Court of Appeal itself in a ruling of 8 June 1983 (38).

An association which wanted to devote an exhibition to King Louis XVI called upon the services of a specialist who prepared the catalogue for it. This catalogue was published in a form that clearly infringed the moral rights of its author. Not content with having failed to mention her name in the proper manner and inverted the order of the chapters, the organizers had used texts taken from the catalogue for the exhibition itself and had altered them. As a result, the author brought an action for damages. However, the plaintiff also complained that she had not been consulted in connection with the actual production of the exhibition which, she claimed, was derived directly from the catalogue and should thus be regarded as her own work.

contrario, propiedad de la persona física o moral bajo cuyo nombre se divulga". Para los organizadores de exposiciones, muchos de los cuales son personas morales, la calificación de obra colectiva aparece de entrada muy tentadora.

Varias consideraciones serían susceptibles de estimular tal pretensión. En primer lugar, la extraordinaria expansión de la noción, en el periodo reciente, a las creaciones formales mas diversas: de las obras de tipo diccionario y enciclopedia, se ha extendido en efecto a creaciones tan dispares como modelos de maleta-escritorio, muebles, vestidos, obras publicitarias, una Historia en viñetas, planos de arquitectura interior... Y después, la postura adoptada por el propio tribunal de apelación de París en una sentencia del 8 de junio de 1983 (38).

Una asociación que deseaba consagrar una exposición al rey Luis XVI se dirigió, para prepararla, a una especialista que realizó el catálogo. La publicación de esta obra se hizo en condiciones tales que, de modo evidente, perjudicaba los derechos morales de su autor. No contentos con haber omitido mencionar su nombre y haber invertido el orden de los capítulos, los organizadores habían utilizado para la exposición propiamente dicha textos sacados del catálogo, que habían modificado a su propia iniciativa. La autora entabló pues una acción judicial para obtener reparación de esos perjuicios. Pero la demandante se quejaba, además, de no haber sido consultada sobre la realización material de la exposición, que no era, según ella, sino una emanación directa del catálogo y que debía ser por eso considerada como su obra personal.

est, "sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée". Pour les organisateurs d'expositions dont beaucoup sont des personnes morales, la qualification d'œuvre collective apparaît d'emblée très tentante.

Plusieurs considérations seraient de nature à encourager une telle prétention. D'abord, l'extraordinaire expansion de la notion, dans la période récente, aux créations de forme les plus diverses : des ouvrages du type dictionnaires et encyclopédies, elle a, en effet été étendue à des créations aussi disparates que des modèles de valise-écritoire, de meubles, de robes, des œuvres publicitaires, une histoire en bande dessinée, des plans d'architecture intérieure... Ensuite, la position prise par la Cour d'appel de Paris elle-même dans un arrêt du 8 juin 1983 (38).

Une association voulant consacrer une exposition au roi Louis XVI s'était adressée, pour la préparer, à une spécialiste qui en réalisa le catalogue. La publication de cet ouvrage se fit dans des conditions qui, à l'évidence, portaient atteinte aux droits moraux de son auteur. Non contents d'avoir omis de mentionner son nom dans les règles et d'avoir interverti l'ordre des chapitres, les organisateurs avaient utilisé pour l'exposition elle-même des textes empruntés au catalogue et qu'ils avaient modifiés de leur propre chef. L'auteur intenta donc une action en réparation de ces préjudices. Mais la demanderesse se plaignit, en outre, de ne pas avoir été consultée quant à la réalisation matérielle de l'exposition qui n'était, selon elle, qu'une émanation directe du catalogue et devait donc être tenue pour son œuvre personnelle.

It is true that the Court dismissed the plaintiff's claim in this respect. However, it is apparent on reading the ruling that this dismissal does not imply a refusal in principle to consider exhibitions to be copyrightable works. In the case in point, it was simply because the exhibition was held to be the fruit of several contributions that it could not be analysed as being an individual work, as the plaintiff claimed.

On the other hand, the Court accepted that there was a collective work owned by the legal entity that organized the exhibition, namely the Association philotechnique de Varennes. However important the plaintiff's contribution had been, it was merged with others in the whole formed by the exhibition, without it being possible to give each contributor a separate right in the whole.

In his comments on this decision, Mr Colombet considered that, in most cases, an exhibition "does indeed seem to meet the requirements of Article 9, paragraph 3 of the law of 11 March 1957: it is produced on the initiative of a natural person or legal entity; the latter distributes the tasks, coordinates the various activities of which there are often many, and decides when and where it will take place; separate contributions are indeed merged in a whole for which the work was created..." (39).

However, consideration of the way in which, in particular, the major exhibitions-cum-shows that we referred to earlier are organized suggests that this assessment should be qualified substantially. The legal entity initiating an exhibition on a given theme chooses in most cases to entrust the task of

Sobre este último punto el tribunal desestimó ciertamente las pretensiones formuladas, pero la lectura de la sentencia revela que esa negativa no implica en absoluto un rechazo de principio a considerar la exposición como una obra susceptible de protección por el derecho de autor. En este caso, es simplemente porque aparecía como fruto de varias contribuciones por lo que no podía analizarse como una obra individual como se afirmaba en la demanda.

El tribunal admitió por el contrario que existía obra colectiva de la persona moral organizadora, la Asociación Filotécnica de Varennes: sea cual fuera la importancia de la prestación de la demandante, estaba confundida con otras contribuciones en el conjunto constituido por la exposición sin que fuera posible dar a cada participante un derecho distinto sobre el conjunto.

El Sr. Colombet, en el comentario que consagró a esta decisión, estima que, en la mayoría de los casos, una exposición "parece efectivamente responder a las condiciones del artículo 9 párr. 3 de la ley del 11 de marzo de 1957: una persona física o moral toma la iniciativa de realizarla; distribuye las tareas, coordina las diversas actividades, con frecuencia numerosas, decide el lugar y el momento de la presentación; existe efectivamente una fusión de aportaciones separadas en un conjunto con miras al cual se concibe la obra..." (39).

El examen de los mecanismos que presiden, en particular, la organización de las grandes exposiciones-espectáculo que evocamos antes, lleva sin embargo a matizar mucho esta apreciación. La persona moral iniciadora de una exposición sobre un tema dado elige, con la mayor frecuencia, confiar la concepción

Sur ce dernier point, la cour a, certes, rejeté les prétentions émises. Mais la lecture de l'arrêt révèle que ce rejet n'implique nullement un refus de principe de considérer l'exposition comme une œuvre protégée par le droit d'auteur. En l'espèce, c'est simplement parce qu'elle apparaissait comme le fruit de plusieurs contributions qu'elle ne pouvait s'analyser comme une œuvre individuelle ainsi que le soutenait la demande.

La cour a, en revanche, admis qu'il y avait œuvre collective de la personne morale organisatrice, l'Association philotechnique de Varennes : quelle qu'ait pu être l'importance de la prestation de la demanderesse, elle était confondue avec d'autres contributions dans l'ensemble constitué par l'exposition sans qu'il soit possible de donner à chaque contributeur un droit distinct sur l'ensemble.

M. Colombet, dans le commentaire qu'il consacre à cette décision, estime que, dans la majorité des cas, une exposition "semble bien répondre aux conditions de l'article 9 al. 3 de la loi du 11 mars 1957 : une personne physique ou morale prend l'initiative de la réaliser ; elle distribue les tâches, coordonne les diverses activités, souvent nombreuses, décide du lieu et du moment de la présentation ; il y a bien une fusion d'apports séparés dans un ensemble en vue duquel l'œuvre est conçue..." (39).

L'examen des mécanismes qui président, en particulier, à l'organisation des grandes expositions-spectacles que nous avons évoquées plus haut, conduit cependant à nuancer fortement cette appréciation. La personne morale initiatrice d'une exposition sur un thème donné choisit, le plus souvent, d'en

designing and devising it to one or more persons (the catalogues or press kits mention: "concept: X") and the role assigned to the "designer-deviser" often extends to the actual realization of the concept, the choice of the various contributors and the supervision or at least the coordination of their contributions.

Yet it is generally accepted that for a work to be classified as a collective one, the criterion enabling the legal entity on whose initiative it is created to be "vested with the authors' rights" (40) is precisely that of coordination between contributors. In granting author status to the Association philotechnique de Varennes, the Paris Court of Appeal took great care to note that each stage in the preparation of the exhibition "had to be submitted to its general assembly which had authority in respect of its design and organization".

In practice, the function of coordinating contributions is actually assumed very rarely by the legal entity through its bodies or one of its managers. It is the designer-deviser chosen by it who plays this role. Accordingly, the exhibition could not be classified as a collective work owned by the legal entity and this holds whether the latter calls upon the services of an outside designer or one of its employees. Yet it is when that person is an employee that organizers of exhibitions are likely to exert the strongest pressure. Under Article L. 111-1, paragraph 3 IPC, the position of subordination linked to the existence of an employment contract does not affect the ownership of the copyrights. Therefore, if the employee who is asked to create an exhibition enjoys sufficient independence, which can be inferred from the absence of

a una o varias personas (los catálogos o documentos para la prensa indican: "concepto: Sr. X"). Y el papel atribuido al que "concibe" se extiende a menudo a la realización misma del concepto, a la elección de los diversos participantes, a la dirección o al menos a la coordinación de sus intervenciones.

Ahora bien, se admite generalmente que el criterio de obra colectiva, que permite a la persona moral que ha tomado la iniciativa estar "investida de los derechos del autor" (40) es precisamente la coordinación de las diferentes aportaciones. Para atribuir a la Asociación Filotécnica de Varennes la calidad de autor, el tribunal de apelación de París ha tenido buen cuidado de observar que cada fase de preparación de la exposición "debía someterse a su asamblea general que era competente para la concepción y la disposición".

En la práctica, esta función de federador de las contribuciones es escasas veces realizada de forma efectiva por la persona moral a través de sus órganos o uno de sus directivos. El que asume ese papel es el que concibe y que ella ha elegido. En esas condiciones, la exposición no puede calificarse de obra colectiva de la persona moral, y eso tanto si ha recurrido para la concepción a alguien del exterior como si la ha confiado a uno de sus asalariados. Es sin embargo en esta segunda hipótesis cuando la presión de los organizadores de exposiciones puede ser mayor. En efecto, el estado de subordinación ligado a la existencia de un contrato de trabajo no tiene consecuencia alguna, en virtud del art. L. 111-1, párr. 3 del CPI, sobre la titularidad de los derechos de autor. Así pues, si el empleado, encargado de concebir una exposición, disfruta en su tarea de una independencia

confier la conception à une ou plusieurs personnes (les catalogues ou dossiers de presse indiquent : "concept : M. X"). Et le rôle attribué au "concepteur" s'étend fréquemment à la réalisation même du concept, au choix des différents intervenants, à la direction ou du moins à la coordination de leurs interventions.

Or, on admet généralement que le critère de l'œuvre collective, permettant à la personne morale qui en a pris l'initiative d'être "investie des droits de l'auteur" (40), est justement la coordination entre apporteurs. Pour attribuer à l'Association philotechnique de Varennes la qualité d'auteur, la Cour d'appel de Paris a pris grand soin de relever que chaque phase de préparation de l'exposition "devait être soumise à son assemblée générale qui avait compétence pour la conception et l'agencement".

En pratique, la fonction de fédérateur des apports est très rarement assurée de manière effective par la personne morale à travers ses organes ou l'un de ses dirigeants. C'est le concepteur qu'elle a choisi qui assume ce rôle. Dans ces conditions, l'exposition ne saurait être qualifiée d'œuvre collective de la personne morale et cela d'ailleurs que celle-ci ait fait appel à un concepteur extérieur ou à l'un de ses salariés. C'est pourtant dans cette dernière hypothèse que la pression des organisateurs d'expositions risque d'être la plus forte. En effet, l'état de subordination lié à l'existence d'un contrat de travail est, aux termes de l'art. L. 111-1, al. 3 du CPI, sans conséquence aucune sur la titularité des droits d'auteur. Si donc l'employé, chargé de concevoir une exposition, jouit dans sa tâche d'une indépendance suffisante qui peut se

supervision and instructions, the result will be a work of an employee (41) and the employee will remain *a priori* the holder of his or her own rights. It will be in the employer's interest then to secure the collective work classification which paralyses the effects of Article L. 111-1, paragraph 3 IPC.

Employers will be particularly encouraged to do so given that, in this connection, the criteria used by the courts are, as Mr Cedras has stressed, "numerous and troubled" (42). The Court of Cassation itself, having wavered between a wide conception and a narrow one, appears in its most recent decisions to be swinging towards a broad interpretation.

The *Breasheather* case decided by the Court of Cassation on 18 October 1994 is particularly characteristic of the latter tendency. A company running an art gallery had organized an exhibition devoted to the Marquis de Sade. A book/catalogue containing texts by various authors and preceded by an introduction written by the gallery's artistic adviser had been published in conjunction with the exhibition. The artistic adviser, claiming to be the author of the work, brought an action against the gallery for infringement and to obtain payment of proportional remuneration. The Paris Court of Appeal had dismissed these claims on the ground that the catalogue was a collective work belonging to the company that had organized the exhibition. The case was brought before the Court of Cassation. In confirming the Court of Appeal's solution, the Court of Cassation began by ruling out the joint work classification because the work taken as a whole was not the result of a concerted creative effort undertaken jointly by several authors. The Court then held that, from

suficiente que puede deducirse de la falta de control y de directivas, se trata de una obra de asalariado (41) y él es a priori titular de sus derechos. El empresario tendrá pues interés en hacer prevalecer la calificación de obra colectiva que permite anular los efectos del art. L. 111-1, pár. 3 del CPI.

Se verá tanto más incitado a ello cuanto que en este campo los criterios de calificación utilizados por la jurisprudencia son, como lo ha subrayado el Sr. Cedras, "numerosos y enrevesados" (42); el propio Tribunal Supremo oscila entre una concepción amplia y otra estricta y las decisiones más recientes parecen desplazarse hacia una interpretación extensiva.

Es particularmente característica de esta última tendencia el pleito zanjado por el Tribunal Supremo el 18 de octubre de 1994 (pleito Breasheather). Una sociedad que explotaba una galería de arte había consagrado al marqués de Sade una exposición con ocasión de la cual se publicó un libro-catálogo que reunía los textos de diferentes autores precedidos por una introducción redactada por la consejera artística de la galería. Pretendiéndose autor de la obra, esta última entabló contra la galería una acción judicial para obtener el pago de una remuneración proporcional, y por fraude. El tribunal de apelación de París desestimó las demandas porque el catálogo constituía una obra colectiva de la sociedad organizadora de la exposición; el pleito fue llevado ante el Tribunal Supremo. Para confirmar la solución dada por el tribunal de apelación, el Tribunal Supremo empieza por rechazar la calificación de obra de colaboración, ya que la obra considerada en su conjunto no resultaba de un trabajo creativo concertado y realizado en común por varios autores. Afirma después que el tribunal de apelación había podido deducir

déduire de l'absence de contrôle et de directives, il y a œuvre de salarié (41) et il reste *a priori* titulaire de ses droits. L'employeur aura donc tout intérêt à faire prévaloir la qualification d'œuvre collective qui permet de paralyser les effets de l'art. L. 111-1, al. 3 du CPI.

Il y sera d'autant plus incité qu'en cette matière les critères de qualification utilisés par la jurisprudence sont, comme l'a souligné M. Cedras, "nombreux et tourmentés" (42), la Cour de Cassation elle-même oscillant entre une conception large et une conception étroite et les décisions les plus récentes paraissant glisser vers une interprétation extensive.

Particulièrement caractéristique de cette dernière tendance est l'affaire tranchée par la Cour de Cassation le 18 octobre 1994 (affaire Breasheather). Une société exploitant une galerie d'art avait consacré au marquis de Sade une exposition à l'occasion de laquelle fut publié un livre-catalogue réunissant les textes de différents auteurs et précédé d'une introduction rédigée par la conseillère artistique de la galerie. Se prétendant l'auteur de l'ouvrage, cette dernière intenta contre la galerie une action en paiement d'une rémunération proportionnelle et en contrefaçon. La Cour d'appel de Paris ayant écarté ces demandes au motif que le catalogue constituait une œuvre collective de la société organisatrice de l'exposition, l'affaire fut portée devant la Cour de Cassation. Pour confirmer la solution donnée par la Cour d'appel, la Cour de Cassation commence par écarter la qualification d'œuvre de collaboration, l'ouvrage pris dans son ensemble ne résultant pas d'un travail créatif concerté et conduit en commun par plusieurs auteurs. Elle affirme ensuite que, du rôle

the initiatory and supervisory role played by the artistic adviser as the company's employee, the Court of Appeal had correctly inferred that the authors could not claim a joint right in the whole and that the work was a collective one the copyrights in which belonged to the company under whose name it had been disclosed.

Even though the joint work classification was probably dismissed rather quickly (43), it is the second part of the Court's grounds that we shall consider here. Indeed, it concerns a situation that occurs frequently when exhibitions are organized under the auspices of a legal entity. The employed artistic adviser had enjoyed complete creative freedom, as attested by the very terms of the ruling which stresses her "initiatory and supervisory" role and states that Mrs X. had been responsible for "coordinating the various contributions and directing the publication". It would have been logical to infer from this that the catalogue was the work of an employee and was covered as such by Article 111-1, paragraph 3 IPC. However, this was not the course chosen by the Court of Cassation which endorsed the classification accepted by the Court of Appeal. Commenting on this decision, Mrs Catherine Costaz rightly points out that there is thus a shift from a personalist "authors' rights" conception to a system inspired by "copyright". As the artistic adviser had acted on behalf of the company, "the creative freedom underlying authorship is considered to have been transformed into a creative force exerted on behalf of the employer in which the prerogatives of copyright then vest" (44).

con exactitud, del papel de iniciativa y de dirección desempeñado por la consejera artística en su condición de asalariada de la sociedad, que los autores no podían prevalecerse de un derecho indiviso sobre el conjunto realizado y que la obra debía calificarse de obra colectiva cuyos derechos de autor pertenecían a la sociedad bajo cuyo nombre se había divulgado.

Aunque la calificación de obra de colaboración se eliminara sin duda algo de prisa (43), examinaremos aquí la segunda parte de la motivación. Considera, en efecto, una situación que se da frecuentemente cuando una exposición se organiza bajo la égida de una persona moral. La consejera artística asalariada había beneficiado de una libertad de creación total, atestiguada por los propios términos de la sentencia que subraya su papel "de iniciativa y de dirección" y enuncia que "la coordinación de las diversas contribuciones y la animación de la edición habían sido obra de la Sra. X". Hubiera sido lógico deducir de eso que se estaba ante una obra de asalariado correspondiente al art. L. 111-1, pár. 3 del CPI. Pero no es este el partido adoptado por el Tribunal Supremo, que ratifica la calificación adoptada por el tribunal de apelación. Comentando esta sentencia, la Sra. Catherine Costaz hace observar con razón que se pasa así de una concepción personalista a un sistema inspirado en el copyright. Como la consejera artística había actuado por cuenta de la empresa, "la libertad de creación que atribuye la calidad de autor se habría transformado en fuerza creativa ejercida en nombre del empresario, al que corresponderán las prerogativas del derecho de autor" (44).

d'initiative et de direction joué par la conseillère artistique en sa qualité de salariée de la société, la Cour d'appel avait pu exactement déduire que les auteurs ne pouvaient se prévaloir d'un droit indivis sur l'ensemble réalisé et que l'ouvrage devait être qualifié d'œuvre collective dont les droits d'auteur appartenaient à la société sous le nom de laquelle il avait été divulgué.

Encore que la qualification d'œuvre de collaboration ait été sans doute évincée un peu rapidement (43), c'est la seconde partie de la motivation qui nous retiendra ici. Elle vise, en effet, une situation qui se rencontre fréquemment lorsqu'une exposition est organisée sous l'égide d'une personne morale. La conseillère artistique salariée avait bénéficié d'une totale liberté de création, attestée par les termes mêmes de l'arrêt qui souligne son rôle "d'initiative et de direction" et énonce que "la coordination des diverses contributions et l'animation de l'édition avaient été l'œuvre de Mme X." Il eût été de bonne logique d'en déduire que l'on se trouvait en présence d'une œuvre de salarié relevant de l'art. 111-1, al. 3 du CPI. Or ce n'est pas le parti choisi par la Cour de Cassation qui ratifie la qualification retenue par la Cour d'appel. Commentant cette décision, Mme Catherine Costaz fait justement remarquer qu'on passe ainsi d'une conception personnaliste à un système inspiré du copyright. La conseillère artistique ayant agi pour le compte de l'entreprise, "la liberté de création attributive de la qualité d'auteur se serait muée en force créatrice exercée au nom de l'employeur, auquel reviendraient les prérogatives du droit d'auteur" (44).

If applied to exhibitions as such, this case law would enable the body commissioning the exhibition to claim the copyrights in it in many cases. This result would go far beyond the solution adopted by the Paris Court of Appeal in its ruling of 8 June 1983 concerning the exhibition devoted to Louis XVI. When the Court had accepted that the latter exhibition was a collective work, it had stressed the decision-making role of the legal entity's governing body at every stage in the exhibition's preparation, design and layout, a precaution which enabled it to keep strictly to the orthodox line. By exempting itself from this constraint, the ruling of 18 October 1994 clearly plays into the hands of legal entities to the detriment of employed creators of exhibitions.

2. Exhibitions and Stage Productions

To link the work of the architect-designer of an exhibition to that of a stage director seems *a priori* to be justified, at least to the extent that the objective of both activities is to present works to the public by choosing the means that are felt to be the most likely to set them off.

Therefore, one could think of granting exhibition designers the same status as stage directors. However, with the exception of the case of directors of audiovisual works which the law deals with specially (45), this status remained somewhat equivocal for a long time.

A strong current in legal literature has always been opposed to the claim that stage directors should be considered

Aplicada a las propias exposiciones, esta jurisprudencia permitiría, en muchos casos, al organismo comanditario reivindicar los derechos de autor correspondientes. Se va aquí mucho más allá de la solución adoptada por el tribunal de apelación de París en su sentencia del 8 de junio de 1983 a propósito de la exposición consagrada a Luis XVI. Para calificarla de obra colectiva, el tribunal había puesto de relieve el papel de decisión de la asamblea de la persona moral comanditaria, y esto en cada fase de la preparación, de la concepción y de la disposición, precaución que permitía continuar en una ortodoxia estricta. Al dispensarse de esta obligación, la sentencia del 18 de octubre de 1994 aventaja a las personas morales en detrimento de los asalariados creadores de exposiciones.

2. Exposición y puesta en escena

Comparar la actividad del que concibe una exposición a la del que pone en escena parece un enfoque justificado a priori, al menos en la medida en que ambos tratan de presentar las obras al público decidiendo los medios que les parecen más apropiados para valorizarlas.

Se puede entonces considerar una transposición al que concibe una exposición del estatuto aplicado al director escénico. Pero si se exceptúa el caso de los realizadores de obras audiovisuales que está especialmente regulado por la ley (45), ese estatuto ha estado por largo tiempo impregnado de cierta ambigüedad.

Una fuerte corriente de la doctrina se ha opuesto siempre a la reivindicación de los directores escénicos de teatro para

Appliquée aux expositions elles-mêmes, cette jurisprudence permettrait, dans bien des cas, à l'organisme commanditaire de revendiquer les droits d'auteur afférents. On va ici très au-delà de la solution adoptée par la Cour d'appel de Paris dans son arrêt du 8 juin 1983 à propos de l'exposition consacrée à Louis XVI. Pour qualifier celle-ci d'œuvre collective, la cour avait mis en avant le rôle décisionnel de l'assemblée de la personne morale commanditaire et cela à chaque phase de la préparation, de la conception et de l'agencement, précaution qui permettait de demeurer dans une stricte orthodoxie. En s'exonérant de cette contrainte, l'arrêt du 18 octobre 1994 fait, à l'évidence, le jeu des personnes morales au détriment des salariés créateurs d'expositions.

2. Exposition et mise en scène

Rapprocher l'activité du concepteur d'exposition de celle du metteur en scène semble une démarche *a priori* justifiée, du moins dans la mesure où l'un et l'autre visent à présenter des œuvres au public en choisissant les moyens qui leur paraissent les plus propres à les mettre en valeur.

On peut, dès lors, envisager une transposition au concepteur d'exposition du statut appliqué au metteur en scène. Or, si l'on excepte le cas des réalisateurs d'œuvres audiovisuelles qui est spécialement réglé par la loi (45), ce statut est longtemps demeuré empreint d'une certaine ambiguïté.

Un fort courant doctrinal s'est toujours opposé à la revendication des metteurs en scène de théâtre d'être considérés comme coauteurs des spectacles

co-authors of the productions in which they participate. Contemporary legal literature is divided between those who accept that the stage production itself should enjoy copyright protection and those who, in agreement in this regard with the Code on labour law which, in its Article L. 762-1, paragraph 3, includes stage directors with performing artists, consider that their activities come within the sphere of neighbouring rights rather than authors' rights (46).

Though aware of the criticisms expressed in legal literature, the courts have nevertheless become increasingly sympathetic to the claims of stage directors. Initially, they made a distinction based on the relative importance of the stage director's contribution in relation to the others. Accordingly, copyright protection was denied for stage productions of dramatic or lyric works but granted for stage productions of extravaganzas, spectacular shows or music-hall shows in which the words and music "are secondary and merely serve to set off the stage production" (47).

This solution has been accepted even more justifiably for *son et lumière* shows. For example, two rulings, one handed down by the Court of Appeal of Bourges and the other by the Paris Court of Appeal, concerning shows built respectively around the château of Chambord and the Eiffel Tower, accepted that the stage production was a "visual creation" (48) and that "the role of the lighting director, far from being comparable to that of a performer or a servant of the work, can be considered to be that of a creator of a fundamental part of the work" (49).

ser considerados como coautores de los espectáculos en que participan. La doctrina contemporánea se ha dividido entre los que aceptan que la puesta en escena propiamente dicha esté protegida por el derecho de autor y los que estiman que su actividad corresponde más bien a los derechos afines, adoptando sobre este extremo el código laboral cuyo art. L. 762-1 párr. 3 cuenta al director escénico entre los artistas del espectáculo (46).

Sin ignorar las críticas de la doctrina, la jurisprudencia no ha dejado por eso de evolucionar en un sentido cada vez más favorable a los directores escénicos. En un primer tiempo, operó una distinción en función de la importancia relativa de su prestación con respecto a los demás elementos del espectáculo. Sobre esta base, la protección del derecho de autor se ha negado a las puestas en escena de obras dramáticas o líricas, y se concedió por el contrario a las puestas en escena de espectáculos maravillosos, obras de gran espectáculo o "shows" de variedades en los que texto y música "no se sitúan sino en segundo plano y no sirven más que para valorizar la escenografía (47)".

Con mayor razón aún esta última solución se ha adoptado para espectáculos "luz y sonido". Dos sentencias dictadas, una por el tribunal de apelación de Bourges y otra por el tribunal de apelación de París, a propósito de espectáculos realizados en el castillo de Chambord y en la torre Eiffel respectivamente, admitieron que la puesta en escena era una "creación visual" (48) y que "el papel del director escénico para la iluminación no podía asimilarse ni de lejos al de un intérprete o de un servidor de la obra, sino que es susceptible de ser considerado como el de un creador de una parte esencial de dicha obra" (49).

auxquels ils participent. La doctrine contemporaine s'est divisée entre ceux qui acceptent que la mise en scène elle-même soit protégée par le droit d'auteur et ceux qui, rejoignant sur ce point le Code du Travail dont l'art. L. 762-1 al. 3 place le metteur en scène au nombre des artistes du spectacle, estiment que son activité relève plutôt des droits voisins (46).

Sans ignorer les critiques de la doctrine, la jurisprudence n'en a pas moins évolué dans un sens de plus en plus favorable aux metteurs en scène. Dans un premier temps, elle a opéré une distinction en fonction de l'importance relative de leur prestation au regard des autres éléments spectacle. Sur ce fondement, la protection du droit d'auteur a été refusée aux mises en scènes d'œuvres dramatiques ou lyriques et accordée, en revanche, aux mises en scènes de féeries, pièces à grand spectacle ou shows de music-hall dans lesquels texte et musique "ne se situent qu'au second plan et ne servent qu'à mettre en valeur la mise en scène" (47).

A plus forte raison cette dernière solution a-t-elle été retenue pour des spectacles "son et lumière". C'est ainsi que deux arrêts rendus, l'un par la Cour d'appel de Bourges, l'autre par la Cour d'appel de Paris, à propos de spectacles construits respectivement autour du château de Chambord et de la tour Eiffel, ont admis que la mise en scène était une "création visuelle" (48) et que "le rôle du metteur en lumière bien loin d'être assimilable à celui d'un interprète ou d'un serviteur de l'œuvre est susceptible d'être considéré comme celui d'un créateur d'une partie essentielle de ladite œuvre" (49).

A parallel can be drawn between these various types of stage productions and exhibition scenecraft. The stage production of a dramatic or lyric work is not dissimilar to the scenography of an exhibition of works of art and what Mr Matthyssens wrote about the former could be applied to the latter, namely that the director plays a part only after the completion of the work "which preserves its own character ... regardless of the stage production, however luxurious it may be" (50). The scenography of exhibitions-cum-shows, is closer, for its part, to the production of extravaganzas or *son et lumière* shows in which the director's contribution is of greater importance than the others and may even at times be preponderant.

However, the argument based on which certain stage directors were denied the status of creators due to the subsidiary nature of their activity was by no means decisive. As Mr Desjeux stressed, "evidence of the subsidiary character of a contribution is not sufficient to deny it the status of an intellectual work within the meaning of the law" (51) and this subsidiary character is accepted, moreover, for translations and adaptations which must respect the thinking of the author of the pre-existing work. In addition, this discrimination had the obvious weakness of substituting the criterion of the contribution's subsidiary or main character for that of originality established by the law.

It is not surprising therefore that some decisions accepted in passing that, notwithstanding the preponderant place of the libretto and the music, the stage director of a lyric work could make an

Puede establecerse un paralelismo entre esos diversos tipos de escenografía y las escenografías de exposición. La puesta en escena de una obra dramática o lírica no deja de presentar analogías con la escenografía de una exposición de obras de arte y se podría aplicar a la segunda lo que escribe el Sr. Matthyssens de la primera, a saber que el director escénico no interviene más que una vez acabada la obra "que conserva su carácter propio... independientemente de la puesta en escena, por lujosa que esta sea" (50). La escenografía de las exposiciones-espectáculo es, por su lado, más cercana a la de los espectáculos maravillosos o de los espectáculos de luz y sonido, en los que la prestación del director escénico toma mayor importancia, siendo incluso a veces preponderante sobre los demás elementos del espectáculo.

Pero el argumento que lleva a denegar la calidad de creador a determinados directores escénicos a causa del carácter accesorio de su actividad no era en absoluto decisivo. Como lo subrayó el Sr. Desjeux, "constatar el carácter accesorio de una prestación es insuficiente para denegar a esta la denominación de obra del ingenio en el sentido legal" (51) y ésta se reconoce, por otra parte, a las traducciones y adaptaciones, que deben ser respetuosas con el pensamiento del autor de la obra preexistente. Además, la discriminación realizada presenta la debilidad evidente de sustituir los criterios de lo accesorio y lo principal al criterio de originalidad adoptado por la ley.

No es de sorprender por eso que algunas decisiones hayan admitido incidentalmente que, a pesar del lugar predominante del libretto y de la música, el director escénico de una obra lírica

Un parallèle peut être établi entre ces différents types de mise en scène et les scénographies d'exposition. La mise en scène d'une œuvre dramatique ou lyrique n'est pas sans analogie avec la scénographie d'une exposition d'œuvres d'art et l'on pourrait appliquer à la seconde ce qu'écrivait M. Matthysens de la première, à savoir que le metteur en scène n'intervient qu'après l'achèvement de l'œuvre "qui conserve son caractère propre... indépendamment de toute mise en scène si luxueuse soit-elle" (50). La scénographie des expositions-spectacles est, quant à elle, plus proche de la mise en scène des féeries ou des spectacles son et lumière, dans lesquels la prestation du metteur en scène prend une importance plus grande, parfois même prépondérante sur les autres éléments du spectacle.

Mais l'argumentation aboutissant à refuser la qualité de créateurs à certains metteurs en scène en raison du caractère accessoire de leur activité n'était nullement décisive. Comme l'a souligné M. Desjeux, "constater le caractère accessoire d'une prestation est insuffisant pour dénier à celle-ci la dénomination d'œuvre de l'esprit au sens de la loi" (51) et elle est, d'ailleurs, reconnue aux traductions et aux adaptations qui se doivent d'être respectueuses de la pensée de l'auteur de l'œuvre préexistante. En outre, la discrimination opérée présentait la faiblesse évidente de substituer les critères de l'accessoire et du principal au critère d'originalité retenu par la loi.

Aussi n'est-il pas étonnant que certaines décisions aient admis incidemment que, malgré la place prépondérante du livret et de la musique, le metteur en scène d'une œuvre lyrique pouvait, dans des circonstances

original creative contribution in exceptional circumstances (52). This last reservation is not to be found in the most recent decisions concerning lyric or dramatic works (53) which refer to "the scenic work" (54) or "authorship of the stage production" (55). An analysis of the grounds reveals that, while the courts take the view that there is not *a priori* an intellectual work, the stage director's activity can nevertheless, to use Mr Françon's phrase, "attain the status of an original creation of form, which then makes it a copyrightable work" (56).

Given that any stage production of lyric drama or *son et lumière* is capable of being classified as a creation of form, it is hard to see why the same should not hold for the scenography of an exhibition which, depending on the circumstances of its creation, could be regarded, moreover, as a derivative work or a joint work.

In practice, this solution seems to be accepted already at times. For example, to commission the scenography for an exhibition, the Cité des Sciences, a public utility, occasionally uses the record of the general administrative clauses applicable to transactions for intellectual services (CCCAG/PI). Though not systematic (57), the use of this contractual instrument is nevertheless revealing, as are, moreover, the terms of the record of specific administrative clauses when defining the services of the architect-designer of the exhibition. In addition to the tasks of generally organizing the space, determining the mediums and deciding on the general atmosphere (lighting and sound), two very significant functions are often mentioned: firstly, "the artistic

podía, en circunstancias excepcionales, hacer una creación original (52). Esta última reticencia falta en decisiones más recientes relativas a obras líricas o dramáticas (53) que evocan "la obra escénica" (54) o "la calidad de autor de la escenografía" (55). El análisis de las consideraciones de las sentencias revela que aunque, para los jueces, no haya a priori obra del ingenio, el trabajo del director escénico puede sin embargo, según la expresión del Sr. Françon, "acceder a la calificación de creación formal original, lo que hace de ello entonces una obra original susceptible de protección" (56).

Desde el momento en que toda puesta en escena dramática o lírica o de espectáculo de luz y sonido puede ser calificada de creación formal, mal se ve como podría ser diferente para la escenografía de una exposición, la cual, en función de las circunstancias de la creación, podrá por otro lado aparecer como una obra derivada o una obra de colaboración.

En la práctica esta solución parece estar admitida ya de forma puntual. Por ejemplo, para hacer el encargo de una escenografía de exposición, la Ciudad de las Ciencias, establecimiento público de carácter industrial y comercial, recurre a veces al pliego de condiciones administrativas generales aplicables a los contratos de prestaciones intelectuales (CCCAG/PI). Aunque la utilización de este instrumento contractual no sea sistemática (57), es reveladora sin embargo, lo mismo que el tenor del pliego de condiciones administrativas particulares, cuando define las prestaciones del encargado de la concepción. Se mencionan a menudo, además de la organización general de los espacios, la definición de los soportes y el dominio de los ambientes generales (iluminación y sonorización),

exceptionnelles, faire création originale (52). Cette ultime réticence est absente des décisions les plus récentes relatives à des œuvres lyriques ou dramatiques (53) qui évoquent "l'œuvre scénique" (54) ou "la qualité d'auteur de la mise en scène" (55). L'analyse des motivations révèle que si, pour les juges, il n'y a pas, a priori, œuvre de l'esprit, le travail du metteur en scène peut néanmoins, selon l'expression de M. Françon "accéder à la qualification de création de forme originale, ce qui en fait alors une œuvre susceptible de protection" (56).

Dès lors que toute mise en scène dramatique lyrique ou de spectacle son et lumière est qualifiable de création de forme, on voit mal qu'il doive en aller différemment d'une scénographie d'exposition qui, en fonction des circonstances de sa création, pourra d'ailleurs apparaître comme une œuvre dérivée ou une œuvre de collaboration.

Dans la pratique cette solution semble déjà ponctuellement acquise. C'est ainsi que, pour passer commande d'une scénographie d'exposition, la Cité des Sciences, établissement public à caractère industriel et commercial, recourt parfois au cahier des clauses administratives générales applicables aux marchés de prestations intellectuelles (CCCAG/PI). Si l'utilisation de cet instrument contractuel n'est pas systématique (57), elle est néanmoins révélatrice, comme l'est d'ailleurs la teneur du cahier des clauses administratives particulières lorsqu'il définit les prestations du concepteur. Sont souvent mentionnées, outre l'organisation générale des espaces, la définition des supports et la maîtrise des ambiances générales (éclairage et sonorisation), deux attributions très

coordination of the contributors, such as special scenographers, designers, graphic artists, engineers, artists and others" and, secondly, "the definition of the exhibition's style". These phrases, particularly the last, show clearly that what is expected of the scenographer is indeed an essentially artistic creation expressing his or her personality.

As to the possible difficulty concerning proof of the creation's existence, it can easily be resolved by analogy with the solution given by the law for choreographic works or pantomimes which are protected as long as "the acting form is fixed in writing or otherwise" (58). The courts have already extended this requirement of proof to stage productions. For example, in a decision accepting that a modern stage production of the comic opera "Ba-Ta-Clan" by Offenbach and Halévy was an intellectual work, the Paris Court of Appeal noted that the log-book contained "a great number of sketches and annotations concerning the scenery, the props and the stage effects which reveal the personality of the stage director and the originality of the means employed by him" (59).

An identical approach is perfectly conceivable for exhibition scenecraft. Moreover, it can be adopted all the more easily as, in many cases, the commission itself implies in practice the establishment of proof. The procurement contracts for intellectual services referred to earlier stipulate, in particular, that the creator of the general scenography for the exhibition must provide a statement

dos atribuciones muy significativas: por un lado "la coordinación artística de los que intervienen, tales como escenógrafos particulares, diseñadores, grafistas, ingenieros, artistas y otros...", y, por el otro, "la definición de las premisas estilísticas de la exposición". Esas diversas fórmulas, y en particular la última, indican claramente que lo que se espera del escenógrafo es efectivamente una creación de índole artística que exprese su personalidad.

En cuanto a la eventual dificultad asociada a la constatación de una creación, puede resolverse sin pena por analogía con la solución dada por la ley en lo tocante a las obras coreográficas o las pantomimas que están protegidas desde el momento en que su "realización está fijada por escrito ou de otro modo" (58). Esta exigencia de prueba ha sido ya transpuesta por la jurisprudencia a las escenografías teatrales. Así, la sentencia del tribunal de apelación de París que reconoce el carácter de obra del ingenio a una puesta en escena moderna de la ópera bufa de Offenbach y Halévy "Ba-Ta-Clan", observa que el libro de dirección "contiene numerosos croquis y anotaciones sobre los diversos accesorios y los juegos escénicos que revelan la personalidad del director escénico y la originalidad de los medios empleados por él" (59).

Se puede considerar perfectamente un enfoque idéntico en materia de escenografía de exposición y esto tanto más fácilmente cuanto que, con frecuencia, el establecimiento de documentos de prueba está implicado por el propio encargo. Los contratos públicos de prestaciones intelectuales antes evocados prevén, en particular, que el encargado de concebir la escenografía general de la exposición

significatives : d'une part, la "coordination artistique des intervenants, tels que scénographes particuliers, designers, graphistes, ingénieurs, artistes et autres...", et, d'autre part, "la définition du parti-pris stylistique de l'exposition". Ces diverses formules, la dernière en particulier, indiquent clairement que ce qui est attendu du scénographe, c'est bien une création d'essence artistique exprimant sa personnalité.

Quant à l'éventuelle difficulté tenant à la constatation de la création, elle peut être résolue sans peine par analogie avec la solution donnée par la loi en ce qui concerne les œuvres chorégraphiques ou les pantomimes qui sont protégées dès lors que leur "mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement" (58). Cette exigence de preuve a déjà été transposée par la jurisprudence aux mises en scène de théâtre. C'est ainsi que l'arrêt de la Cour d'appel de Paris reconnaissant le caractère d'œuvre de l'esprit à une mise en scène moderne de l'opéra-bouffe d'Offenbach et Halévy "Ba-Ta-Clan", relève que le livret de conduite "comporte de très nombreux croquis et annotations concernant les divers accessoires et les jeux de scène qui révèlent la personnalité du metteur en scène et l'originalité des moyens employés par lui" (59).

Une démarche identique est parfaitement envisageable en matière de scénographie d'exposition et cela d'autant plus aisément que, bien souvent, l'établissement d'éléments probatoires est impliqué par la commande elle-même. Les marchés publics de prestations intellectuelles précédemment évoqués prévoient, notamment, que le concepteur de la scénographie générale

of intent, sketches illustrating the choices, general plans and detailed plans. When other scenographers participate in the design of particular features or specific areas of the exhibition, the creator must even "ensure that they present the plans, descriptive documents and detailed estimations of their own projects, in accordance with the general scenography as defined by him or her". What is more, there is nothing to prevent evidence of the exhibition scenographer's creative work being provided by less traditional means such as visual or audiovisual recordings of the various stages of the creative process. This solution is already accepted in the agreement of 13 November 1986 concluded between stage directors and the private Parisian theatres (60).

Lastly, it is to be noted that those representatives of legal literature who deny that any pre-existing or "ready-made" object can be raised to the rank of a work merely as a result of an artist's will accept nonetheless that "the presentation of the object in a gallery or an exhibition may constitute a work" (61). Should this recognition be denied exhibition scenographers and granted to artists purely on the pretext that their spheres of activity are not completely superimposable, and can the legal classification of the production of an exhibition depend entirely on the status of the person responsible for it?

Conclusion

The creative activity of those who devise or design exhibitions cannot *a priori* be kept out of the sphere of copyright. However, the wide variety of

debe facilitar una nota de intención, bocetos que ilustren las premisas, planos generales y planos detallados. Deberá incluso, cuando otros escenógrafos intervienen en la concepción de elementos particulares o de espacios delimitados de la exposición, "velar porque entreguen los planos, piezas descriptivas y estimaciones detalladas de sus propios proyectos, respetando la escenografía general que él haya definido". Nada se opone, además, a que la constatación del trabajo creativo del escenógrafo de exposición se haga con medios menos tradicionales tales como la grabación visual o audiovisual de las diversas etapas de la creación, solución admitida ya por el convenio del 13 de noviembre de 1986 firmado entre los escenógrafos y los directores de teatros privados de París (60).

Habrá que notar en fin que los representantes de la doctrina que niegan que un objeto preexistente cualquiera, un "ready made", pueda ser erigido al rango de obra por la sola voluntad de un artista, aceptan sin embargo que "la puesta en escena del objeto en una galería o una exposición pueda constituir una obra" (61). ¿Debe negarse esta consagración a los escenógrafos de exposición y concederla al artista con el único pretexto de que sus esferas de actividad no son superponibles exactamente, y puede depender así únicamente de la calidad de la persona que la realiza la calificación jurídica de una escenografía de exposición?

Conclusión

La actividad creativa del que concibe una exposición no puede a priori mantenerse fuera del derecho de autor. La diversidad de las condiciones en que se ejerce

de l'exposition devra fournir une note d'intention, des ébauches illustrant les parti-pris, des plans généraux, des plans détaillés. Il devra même, lorsque d'autres scénographes interviennent dans la conception d'éléments particuliers ou d'espaces délimités de l'exposition, "veiller à ce qu'ils remettent les plans, pièces descriptives et estimations détaillées de leurs propres projets, dans le respect de la scénographie générale qu'il aura définie". Rien ne s'oppose, au demeurant, à ce que la constatation du travail créateur du scénographe d'exposition se fasse par des moyens moins traditionnels tels que l'enregistrement visuel ou audiovisuel des diverses étapes de la création, solution déjà admise par la convention du 13 novembre 1986 passée entre les metteurs en scène et les directeurs des théâtres privés parisiens (60).

On notera enfin que les représentants de la doctrine qui nient qu'un quelconque objet préexistant, un "ready made", puisse être érigé au rang d'œuvre par la seule volonté d'un artiste, acceptent néanmoins que "la mise en scène de l'objet dans une galerie ou une exposition puisse constituer une œuvre" (61). Doit-on refuser cette consécration aux scénographes d'exposition et l'accorder à l'artiste sous le seul prétexte que leurs sphères d'activité ne sont pas exactement superposables et la qualification juridique d'une mise en scène d'exposition peut-elle tenir à la seule qualité de la personne qui l'effectue ?

Conclusion

L'activité créatrice de celui qui conçoit une exposition ne saurait être *a priori* tenue à l'écart du droit d'auteur. La diversité des conditions dans lesquelles elle

conditions under which it is exercised calls for a qualified answer to the question whether the exhibition should be regarded in itself as a work. This analysis is more suited, at first sight, to the case of exhibitions-cum-shows than to that of exhibitions of works of art where the pursuit of originality must be rather discreet given the pre-eminence of the exhibited works and where the position of the scenographer is similar to that of a stage director.

However, such a distinction based on the latitude enjoyed by the architect-designer of the exhibition and the relative importance of his or her contribution calls for two remarks. The first is that it reflects an essential/subsidiary character rationale that case law finally abandoned for stage productions (62). The second is that this distinction will not always be easy to make in practice. The Paris Court of Appeal accepted that Christo's famous wrapping of the Pont-Neuf was an original work. And it can indeed be accepted that the artist created a new kind of composite work by accentuating the contours of the Pont-Neuf and its street lamps "by means of a silky cloth, the colour of Ile-de-France stone, so as to bring out the form and pure lines of this bridge..." (63). However, it would also have been possible to infer from these very terms that the artist had produced a presentation of the work of architecture by modifying the conditions of its public exhibition and the public's perception of it.

The ruling of 2 October 1997 opts in favour of classifying the exhibition as an intellectual work. It is noteworthy, however, that its grounds place the

induce sin embargo una respuesta matizada a la cuestión de saber si la propia exposición debe ser considerada como una obra; este análisis está, a primera vista, mejor adaptado a la hipótesis de las exposiciones-espectáculo que a la de las exposiciones de obras de arte en las que la búsqueda de la originalidad debe hacerse con cierta discreción teniendo en cuenta la preeminencia de las obras expuestas y donde el escenógrafo se encuentra en una situación análoga a la del director escénico de teatro.

Tal distinción que se refiere al margen de intervención de que dispone el que concibe la exposición y la amplitud relativa de su prestación reclama sin embargo dos observaciones. La primera es que se adscribe a una dialéctica entre lo esencial y lo accesorio que la jurisprudencia ha acabado abandonando en lo tocante a las escenografías teatrales (62). La segunda es que será a veces de aplicación incierta. El famoso embalaje del Pont-Neuf por Christo fue considerado por el tribunal de apelación de París como constitutivo de una obra original. Y se puede admitir efectivamente que el artista había realizado una obra compuesta de un género nuevo subrayando los contornos del Pont-Neuf y de sus farolas "mediante una tela sedosa, color piedra de Ile-de-France de manera que se pusiera en evidencia el relieve relacionado con la pureza de las líneas de ese puente..." (63). Pero se hubiera podido también inferir de esos mismos términos que el artista había realizado una escenografía de la obra arquitectónica modificando las condiciones de su exposición al público y de su percepción por este último.

La sentencia del 2 de octubre de 1997 opta en favor de la calificación de la exposición como obra del ingenio. Es curioso sin embargo que sus considerandos

s'exerce induit cependant une réponse nuancée à la question de savoir si l'exposition en elle-même doit être considérée comme une œuvre. Cette analyse est, au premier abord, plus adaptée à l'hypothèse des expositions-spectacles qu'à celles des expositions d'œuvres d'art où la recherche de l'originalité doit se faire dans une certaine discrétion eu égard à la prééminence des œuvres exposées et où le scénographe se trouve dans une situation analogue à celle du metteur en scène de théâtre.

Une telle distinction qui se réfère à la marge d'intervention dont dispose le concepteur de l'exposition et à l'ampleur relative de sa prestation appelle cependant deux remarques. La première, c'est qu'elle se rattache à une dialectique de l'essentiel et de l'accessoire que la jurisprudence a fini par abandonner en ce qui concerne les mises en scène de théâtre (62). La seconde, c'est qu'elle sera parfois d'une application incertaine. Le fameux emballage du Pont-Neuf par Christo a été considéré par la Cour d'appel de Paris comme constituant une œuvre originale. Et l'on peut effectivement admettre que l'artiste avait réalisé une œuvre composite d'un genre nouveau en soulignant les contours du Pont-Neuf et de ses lampadaires "au moyen d'une toile soyeuse, couleur pierre de l'Ile-de-France de façon que soit mis en évidence le relief lié à la pureté des lignes de ce pont..." (63). Mais on aurait pu tout aussi bien inférer de ces termes mêmes que l'artiste avait réalisé une mise en scène de l'œuvre architecturale en modifiant les conditions de son exposition au public et de sa perception par ce dernier.

L'arrêt du 2 octobre 1997 opte en faveur de la qualification de l'exposition comme œuvre de l'esprit. Il est cependant remarquable que ses considérants

accent on the presentation with its "original scenography" and the conception of the exhibition as a circuit going back in time through the history of the cinema and "presented in a cinematographic manner". Moreover, the ruling stresses the fact that the Musée du Cinéma is the creation of a single man "whose idea it was and who designed it", selected the exhibited objects and used them to create an ensemble "unfolding in about thirty chambers designed entirely" by him. However, as we indicated earlier, exhibitions are sometimes the fruit of collaboration and, in this case, it may be helpful to distinguish the scenographer's contribution from that of the other participants.

The *Musée du Cinéma* ruling, which is important in that it clearly brings exhibitions within the category of copyrightable works, is probably a departure more than an arrival. The range of situations encountered is likely to lead to litigation that spawns many new developments.

In practice, there is a risk that discrimination between the protection of the exhibition itself and the protection of the scenography will develop on a basis that has little to do with strict logic. The odds are that the big institutions which hold exhibitions will be inclined to regard exhibitions as works to the extent that the collective work classification prevails to their advantage. If the *Breasbeather* case law is confirmed, it is bound to strengthen this analysis. On the other hand, where the circumstances are such that this classification is impossible or more difficult (particularly when the institution calls upon the services of

pongan el énfasis en la presentación realizada "según una escenografía original" y sobre la concepción de la exposición como un recorrido que remonta en el tiempo la historia del cine y "escenificado de manera cinematográfica". Además, la sentencia insiste en el hecho de que el Museo del Cine es la creación de un hombre solo "que tuvo la idea y que se encargó de su concepción", seleccionó los objetos expuestos y compuso con ellos un conjunto "que se desarrolla en una treintena de alveolos totalmente concebidos" por él. Pero como hemos indicado antes, la exposición es a veces el fruto de una colaboración y, en esa hipótesis, distinguir la contribución del escenógrafo de la de los demás participantes puede resultar útil.

Importante porque hace entrar la exposición en el marco de las obras susceptibles de protección por el derecho de autor, la sentencia "Museo del Cine" es probablemente más bien un punto de partida que una conclusión. La variedad de situaciones que existen es susceptible de provocar un contencioso fértil en imprevistos.

*En la práctica, existe el riesgo de ver la discriminación entre la protección de la propia exposición y la de la escenografía realizarse sobre bases que tengan poco que ver con la rigurosa lógica. Puede apostarse que las grandes instituciones organizadoras serán llevadas a considerar la exposición como una obra en la medida en que pueda prevalecer en su provecho la calificación de obra colectiva. La jurisprudencia *Breasbeather*, si se confirma, sólo puede confortarles en este análisis. Cuando por el contrario las circunstancias no permitan adoptar esta clasificación o la hagan más difícil (en particular cuando se recurra a escenógrafos exteriores a la*

mettent l'accent sur la présentation réalisée "selon une scénographie originale" et sur la conception de l'exposition comme un parcours remontant dans le temps l'histoire du cinéma et "mis en scène de manière cinématographique". Par ailleurs, l'arrêt insiste sur le fait que le Musée du Cinéma est la création d'un homme seul "qui en a eu l'idée et en a assuré la conception", a sélectionné les objets exposés et composé avec eux un ensemble "qui se déroule dans une trentaine d'alvéoles entièrement conçues" par lui. Or, comme nous l'avons indiqué précédemment, l'exposition est parfois le fruit d'une collaboration et, dans cette hypothèse, distinguer la contribution du scénographe de celle des autres participants peut s'avérer utile.

Important en ce qu'il fait clairement entrer l'exposition dans le cadre des œuvres protégeables par le droit d'auteur, l'arrêt "Musée du Cinéma" est vraisemblablement davantage un point de départ qu'un aboutissement. La variété des situations rencontrées est susceptible d'entraîner un contentieux fertile en rebondissements.

En pratique, un risque existe de voir la discrimination entre protection de l'exposition elle-même et protection de la scénographie s'effectuer sur des bases qui ont peu à voir avec une logique juridique rigoureuse. Il y a fort à parier que les grandes institutions organisatrices seront portées à considérer l'exposition comme une œuvre dans la mesure où pourra prévaloir à leur profit la qualification d'œuvre collective. La jurisprudence *Breasheather*, si elle se confirme, ne peut que les conforter dans cette analyse. Lorsqu'en revanche, les circonstances ne permettront pas de retenir cette qualification ou la rendront plus difficile

external scenographers), it is probable that these institutions will be more inclined to consider that only the scenography, if anything, should be protected.

The bargaining position of scenographers is obviously weak in relation to the bodies which call upon their services, particularly as the considerable financial stakes involved are likely to give rise to some resistance. When scenographers demand author status, they do not do so just as a matter of principle and with no other intention than to claim moral rights. Their ultimate objective is to obtain proportional remuneration where they share in the exhibition's success. Sometimes referred to as "architects of the ephemeral" (64), they are in fact authors of creations that are likely today to have numerous continuations, the commercial aspects of which cannot be ignored. Exhibitions travel, are rented out, sold and give rise to the retailing of related articles (65). Above all, the development of multimedia and virtual images opens up the way for new forms of use. Already CD-Roms enable us to walk through the galleries of the Barnes Foundation and stroll round the Musée d'Orsay or in the aisles of the Maeght Foundation. Already, through the magic of virtual reconstructions, the "visitor" can walk round the tomb of Nefertari, the basilica of Saint Francis of Assisi or the cave of Lascaux with a real sensation of being there. The foreseeable development and expansion of these various techniques suggest that, sooner or later, they will cease to be confined to the most prestigious sites, monuments or collections.

institución), es probable que dichas instituciones se vean inclinadas a considerar que es simplemente la escenografía lo que debe estar eventualmente protegido.

La relación de fuerzas existente entre los escenógrafos y los organismos que recurren a sus servicios no les es evidentemente favorable y eso tanto más cuanto que los aspectos financieros, nada desdeñables, pueden por su índole suscitar cierta resistencia. Cuando los escenógrafos reclaman ser reconocidos como autores, no se trata, en efecto, de una simple cuestión de principio que no tenga otro interés que la reivindicación de un derecho moral. Su objetivo último es beneficiar de una remuneración proporcional que les asocie al éxito alcanzado por la exposición. Designados a veces como "arquitectos de lo efímero" (64) son, en realidad, autores de creaciones que son hoy susceptibles de numerosas y variadas prolongaciones cuyos aspectos comerciales no pueden ser ignorados. Las exposiciones viajan, son alquiladas, vendidas, dan lugar a la comercialización, en tiendas, de artículos directamente relacionados con ellas (65). Y sobre todo, el desarrollo de soportes multimedia y de imágenes virtuales abre el camino a nuevas utilizaciones. El CD-Rom permite ya pasearse en las galerías de la Fundación Barnes, en el Museo de Orsay o en la Fundación Maeght. Por la magia de las reconstituciones virtuales, el "visitante" puede ya, con la sensación de un espacio real, desplazarse en la tumba de Nefertiti, en la basilica de San Francisco de Asís o en la cueva de Lascaux. El perfeccionamiento y la extensión previsibles de esas diversas técnicas permiten pensar que a más o menos largo plazo, ya no estarán reservadas a los sitios, a los monumentos o a las colecciones de mayor prestigio.

(notamment lorsqu'il sera fait appel à des scénographes extérieurs à l'institution), il est probable que lesdites institutions seront plus enclines à considérer que c'est simplement la scénographie qui doit être éventuellement protégée.

Le rapport de forces existant entre les scénographes et les organismes qui font appel à leurs services ne leur est évidemment pas favorable et cela d'autant que des enjeux financiers non négligeables sont de nature à susciter quelques résistances. Lorsque les scénographes demandent à être reconnus comme auteurs, il ne s'agit pas, en effet, d'une simple question de principe n'ayant d'autre portée que la revendication d'un droit moral. Leur objectif ultime est de bénéficier d'une rémunération proportionnelle qui les associe au succès remporté par l'exposition. Parfois désignés comme des "architectes de l'éphémère" (64), ils sont, en réalité, les auteurs de créations aujourd'hui susceptibles de prolongements nombreux et variés dont les aspects commerciaux ne peuvent être ignorés. Les expositions voyagent, sont louées, vendues, donnent lieu à la commercialisation, dans des boutiques de vente, d'articles qui leur sont directement liés (65). Et surtout, le développement des supports multimédia et des images virtuelles ouvre la voie à des utilisations nouvelles. Déjà le CD-Rom permet de se promener dans les galeries de la Fondation Barnes, de flâner au Musée d'Orsay ou dans les allées de la Fondation Maeght. Déjà, par la magie des reconstitutions virtuelles, le "visiteur" peut, avec les sensations d'un espace réel, se déplacer dans le tombeau de Néfertari, la basilique Saint-François d'Assise, ou la grotte de Lascaux. Le perfectionnement et l'extension prévisibles de ces diverses techniques laissent à penser, qu'à plus ou moins longue échéance, elles ne seront plus réservées aux sites, aux monuments ou aux collections les plus prestigieux.

As the main and almost compulsory actors in modern museology, scenographers help to a great extent to make exhibitions cultural events by developing an aesthetic language adapted to each particular case. Some will be worried about them swelling the ranks of the "candidates for intellectual property protection who are currently knocking at the gates of the citadel" (66). However, their contributions cannot systematically be reduced to the expression of simple know-how. Whether they set out to present works of art or material of various kinds assembled to create a specific form of show, they undoubtedly deserve copyright protection when their work shows originality.

In a letter to his son, Camille Pissarro referred to the material difficulties and lack of understanding that he and his impressionist friends encountered when they endeavoured to present their works in a manner consistent with their aesthetic conceptions: "we poor little outcast painters could not afford to bear costs commensurate with our idea of decoration; and as to pressing Durand-Ruel to hold an exhibition of this kind, I think it is a waste of time; you saw the fight I put up, and had to abandon in the end, for the white frames..." (67). To those who are opposed to copyright protection being granted to exhibition scenecraft and might be tempted to transpose Armand Salacrou's often quoted and rather cruel remark about stage directors, "these framers who think they are painters", one could point out that some artists, and important ones at that, have not considered it beneath themselves to be framers.

(English translation by
Margaret PLATT-HOMMEL)

Actores esenciales y casi obligatorios de la museología moderna, los escenógrafos contribuyen ampliamente a hacer de las exposiciones acontecimientos culturales, elaborando un lenguaje estético adaptado a cada caso particular. Hay quienes se preocupan al verlos aumentar el número de "candidatos a la protección de la propiedad intelectual que llaman actualmente a la puerta de la ciudadela" (66). Pero sus prestaciones no son sistemáticamente reducibles a la expresión de un simple saber hacer. Trátese de presentación de obras de arte o de elementos de diversa índole reunidos para constituir una forma específica de espectáculo, merecen sin duda alguna, cuando dan pruebas de originalidad, la protección del derecho de autor.

En una carta dirigida a su hijo, Camille Pissarro evoca las dificultades materiales y la incomprensión que sus amigos impresionistas y él mismo encuentran para presentar sus obras de un modo conforme con sus concepciones estéticas: "no teníamos, nosotros, pobres y pequeños pintores, parias rechazados, medios para gastar en relación con nuestra idea de decoración; en cuanto a empujar a Durand-Ruel a hacer una exposición de ese carácter, pienso que es perder el tiempo; has visto la lucha que he mantenido para los marcos blancos y que finalmente he tenido que abandonar..." (67)". A los que, hostiles a la protección por el derecho de autor de la escenografía de exposición se verían tentados a transponer la frase citada a menudo y algo cruel de Armand Salacrou sobre los directores teatrales "esos encuadradores que se toman por pintores", se podrá recordar que algunos artistas, y no entre los menores, no desdeñaron hacerse encuadradores.

(Traducción española de
Antonio MUÑOZ)

Acteurs essentiels et quasi obligés de la muséologie moderne, les scénographes contribuent largement à faire des expositions des événements culturels en élaborant un langage esthétique adapté à chaque cas particulier. D'aucuns s'inquiéteront de les voir grossir la troupe des "candidats à la protection de la propriété intellectuelle qui frappent actuellement à la porte de la citadelle" (66). Mais leurs prestations ne sont pas systématiquement réductibles à l'expression d'un simple savoir-faire. Qu'elles visent à la présentation d'œuvres d'art ou d'éléments de nature diverse réunis pour constituer une forme spécifique de spectacle, elles méritent sans aucun doute, lorsqu'elles font preuve d'originalité, la protection du droit d'auteur.

Dans une lettre adressée à son fils, Camille Pissarro évoque les difficultés matérielles et l'incompréhension que ses amis impressionnistes et lui-même rencontrèrent pour présenter leurs œuvres d'une manière conforme à leurs conceptions esthétiques : "nous n'avions pas, nous autres, pauvres petits peintres, parias rejetés, les moyens de faire les frais en rapport avec notre idée de décoration ; quant à pousser Durand-Ruel à faire une exposition de ce caractère, c'est, je pense, peine perdue ; tu as vu la lutte que j'ai soutenue pour les encadrements blancs et que finalement j'ai dû abandonner..." (67). A ceux qui, hostiles à la protection par le droit d'auteur de la scénographie d'exposition, seraient tentés de transposer le mot souvent cité et quelque peu méchant d'Armand Salacrou sur les metteurs en scène de théâtre "ces encadreurs qui se prennent pour des peintres", on pourra rappeler que certains artistes, et non des moindres, n'ont pas dédaigné de se faire encadreurs.

NOTES

NOTAS

(1) W. Duchemin, "Thoughts on the Exhibition Right", RIDA no. 156, April 1993, p. 24.

(2) *Id.*

(3) Cf. Recommendation of the Association Internationale des Arts Plastiques (AIAP), General Assembly, Helsinki, and resolutions of the International Council of Authors of the Graphic and Plastic Arts and of Photographers (CIAGP), October 1981, November 1984 and April 1991.

(4) For France, see the parliamentary debates on the law of 2 July 1985 (particularly Official Journal, Senate debates of 18 June 1985, pp. 1256-1259).

(5) Second session of the Comité of Experts on a Possible Protocol to the Berne Convention (10 to 17 February 1992).

(6) Commercial Court of Lyons, 28 April 1997, *Le Journal des Arts*, 16.5.1997, no. 38, p. 3; RIDA no. 173, July 1997, p. 378.

(7) F. Pinot de Villechenon, *Les expositions universelles*, Paris, P.U.F., p. 100.

(8) F. Segalen, "L'émergence des expositions-spectacles et l'évolution muséale : continuité ou innovation?" in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, W.M.N.E.S., 1994, vol. 2, p. 540.

(9) *Id.*, p. 546.

(10) For example, this is the structure adopted by the partners of the S.A.R.L. Créamuse who created and produced notably "Mémoires d'Égypte" (1990: Strasbourg, Paris, Berlin), "Les Dents de la Terre" (1994: Yokkaichi, Tokyo, Paris, Aoste), "The Birth of Impressionism" (1996: Tobu Museum, Tokyo) and "Neanderthal Museum" (1996, Düsseldorf).

(11) These claims are similar to the arguments put forward by some art specialists. Cf., in particular, N. Heinich and M. Pollak, "Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière", in *Sociologie du Travail*, Gauthier-Villars, 1989, no. 1, p. 30 et seq.

(12) P. Gaudrat, "Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit", in *Propriétés Intellectuelles, Mélanges en l'honneur de André Françon*, p. 202.

(13) This exhibition, held in the Grand Palais in Paris, presented sculptures, paintings and sacred objects from the Kofukuji temple in Nara, a outstanding monument to the golden age of Japanese sculpture.

(14) The stained-glass windows were executed by Léon Fargues and the sculptures by Auguste Seysses.

(15) H. Desbois, *Le Droit d'Auteur en France*, no. 29 bis, note 1, p. 42.

(16) A. and H.-J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, 1994, no. 49, p. 67. To the same effect, see P. Gaudrat, *op.cit.*, p. 205, who considers that the voluntary choice exercised without any intellectual input on an external object "can never be creative, and hence it is to be inferred that the act of a collector does not confer authorship on him, even when that act is extremely selective.

(17) C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Dalloz, 8th edition 1997, no. 59, p. 46.

(18) Paris, 25 May 1988, D. 1988, jurisp. p. 542.

(19) Paris, 2 October 1997, D. 1998, J., p. 312 Edelman note.

(1) W. Duchemin, "Reflexiones sobre el derecho de exposición", RIDA n° 156, abril de 1993, p. 25.

(2) *Id.*

(3) Cf. Recomendación de la Asociación Internacional de Artes Plásticas (AIAP), Asamblea general de Helsinki y resoluciones del Consejo Internacional de Autores de Artes Gráficas y Plásticas y de Fotógrafos (CIAP), octubre de 1981, noviembre de 1984, abril de 1991.

(4) Para Francia, ver los debates parlamentarios de la ley del 2 de julio de 1985 (en particular JO Débats Parlementaires au Sénat del 18 de junio de 1985, p. 1256-1259).

(5) Segunda sesión del Comité de Expertos sobre un eventual protocolo relativo al Convenio de Berna (10-17 de febrero de 1992).

(6) Tribunal de comercio de Lyon, 28 de abril de 1997, *Le Journal des Arts*, 16.5.1997, n° 38, p. 3; RIDA n° 173, julio de 1997, p. 378.

(7) F. Pinot de Villechenon, *Les expositions universelles*, Paris, PUF, p. 100.

(8) F. Segalen, "L'émergence des expositions-spectacles et l'évolution muséale : continuité ou innovation?" in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, W.M.N.E.S., 1994, vol. 2, p. 540.

(9) *Id.*, p. 546.

(10) Es, por ejemplo, la estructura adoptada por los asociados de la SARL Créamuse que han concebido y realizado en particular "Memorias de Egipto" (1990: Estrasburgo, Paris, Berlin), "Los Dientes de la Tierra" (1994: Yokkaichi, Tokyo, Paris, Aoste), "El Nacimiento del Impresionismo" (1996: Tobu Museum-Tokio), "Neanderthal Museum" (1996, Düsseldorf).

(11) Esas reivindicaciones convergen con las tesis emitidas por ciertos especialistas de arte. Cf. en particular: N. Heinich y M. Pollak, "Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière", in *Sociologie du Travail*, Gauthier-Villars, 1989, n° 1, p. 30 y s.

(12) P. Gaudrat, "Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit", in *Propriétés Intellectuelles, Mélanges en l'honneur de André Françon*, p. 202.

(13) Esta exposición que se celebró en el Grand Palais presentaba esculturas, pinturas y objetos sagrados procedentes del templo Kofukuji de Nara, lugar de apogeo de la edad de oro de la escultura japonesa.

(14) Los vitrales fueron ejecutados por Léon Fargues y las esculturas por Auguste Seysses.

(15) H. Desbois, *Le Droit d'auteur en France*, n° 29 bis, nota 1, p. 42.

(16) A. y H.-J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, 1994, n° 49, p. 67. En el mismo sentido, ver P. Gaudrat, *op. cit.* p. 205, para el que la elección voluntaria ejercida en su estado bruto sobre un objeto exterior "no puede nunca ser creativa, de lo que se deduce que el acto del coleccionista, aun cuando sea muy selectivo, no le confiere la calidad de autor".

(17) C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Dalloz, 8ª edición 1997, n° 59, p. 46.

(18) Paris, 25 de mayo de 1988, D. 1988, jurisp. p. 542.

(19) París, 2 de octubre de 1997, D. 1998, J., p. 312 nota Edelman.

NOTES

(1) W. Duchemin, "Réflexions sur le droit d'exposition", *RIDA* n° 156, avril 1993, p. 25.

(2) Id.

(3) Cf. *Recommandation de l'Association Internationale des Arts Plastiques (AIAP) Assemblée Générale d'Helsinki et résolutions du Conseil International des Auteurs des Arts Graphiques et Plastiques et des Photographes (CIAP)*, octobre 1981, novembre 1984, avril 1991.

(4) Pour la France, voir les débats parlementaires de la loi du 2 juillet 1985 (notamment JO Débats Parlementaires au Sénat du 18 juin 1985, p. 1256-1259).

(5) Deuxième session du Comité d'Experts sur un éventuel protocole relatif à la Convention de Berne (10 au 17 février 1992).

(6) Trib. de commerce de Lyon, 28 avril 1997, *Le Journal des Arts*, 16.5.1997, n° 38 p. 3 ; *RIDA* n° 173, juillet 1997, p. 378.

(7) F. Pinot de Villechenon, *Les expositions universelles*, Paris, PUF, p. 100.

(8) F. Segalen, "L'émergence des expositions-spectacles et l'évolution muséale continuité ou innovation ?" in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, WMNES, 1994, vol. 2, p. 540.

(9) Id., p. 546.

(10) C'est, par exemple, la structure adoptée par les associés de la SARL *Créamuse* qui ont conçu et réalisé notamment : "Mémoires d'Égypte" (1990 : Strasbourg, Paris, Berlin), "Les Dents de la Terre" (1994 : Yokkaichi, Tokyo, Paris, Aoste), "The Birth of Impressionism" (1996 : Tobu Museum-Tokyo), "Neanderthal Museum" (1996, Dusseldorf).

(11) Ces revendications rejoignent les thèses émises par certains spécialistes de l'art. Cf. en particulier N. Heinich et M. Pollak, "Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière", in *Sociologie du Travail*, Gauthier-Villars, 1989, n° 1, p. 30 s.

(12) P. Gaudrat, "Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit", in *Propriétés Intellectuelles, Mélanges en l'honneur de André Françon*, p. 202.

(13) Cette exposition qui s'est tenue au Grand Palais présentait sculptures, peintures et objets sacrés provenant du temple Kofukuji à Nara, haut-lieu de l'épanouissement de l'Age d'or de la sculpture japonaise.

(14) Les vitraux furent exécutés par Léon Fargues et les sculptures par Auguste Seysses.

(15) H. Desbois, *Le Droit d'Auteur en France*, n° 29 bis, note 1, p. 42.

(16) A. et H.-J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, 1994, n° 49, p. 67. Dans le même sens, voir P. Gaudrat, op. cit. p. 205, pour qui le choix volontaire exercé à l'état brut sur un objet extérieur "ne peut jamais être créatif, d'où se déduit que l'acte du collectionneur, même lorsqu'il est extrêmement sélectif, ne lui confère pas la qualité d'auteur".

(17) C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Dalloz, 8ème édition 1997, n° 59, p. 46.

(18) Paris, 25 mai 1988, D. 1988, jurispr. p. 542.

(19) Paris, 2 octobre 1997, D. 1998, J., p. 312 note Edelman.

(20) TGI Paris, 25 November 1986, unpublished, cited by Edelman, note under CA Paris, 25 May 1988, D. 1988, p. 543.

(21) Cf. B. Edelman, *op.cit.*, p. 544. Cf. also A. and H.-J. Lucas, *op.cit.*, no. 60, p. 74.

(22) B. Edelman, *op.cit.*, p. 545. See also F. Pollaud-Dulian, note under Cass., Comm. Div., 7 February 1990, JCP 1990, II, 21545.

(23) I. Cherpillod, *L'objet du droit d'auteur*, Lausanne, CEDIDAC, 1985, no. 218, note 4.

(24) TGI Paris, 5 March 1997, RIDA no. 172, April 1997, case law, p. 306.

(25) Edelman, note under CA Paris, 2 October 1997, referred to earlier.

(26) Cass., 1st Civ., 7 January 1992, Bull. civ. I, no. 7; RIDA no. 152, April 1992, p. 214; D. 1992, p. 522, crit. obs. by B. Edelman; RTD.com. 1992, p. 376, crit. obs. by A. Françon; D. 1993, summary p. 888, C. Colombet obs.

(27) For non-distorting alterations, see Paris, 11 July 1990, RIDA no. 146, October 1990, p. 299; Cass., 1st Civ., 7 January 1992, referred to above.

For distorting alterations, see Cass., 1st Civ., 1 December 1987, Bull. civ. I, no. 319; TGI Paris, 25 March 1993, RIDA no. 157, July 1993, p. 354.

Assessing the distorting character or otherwise of alterations obviously implies a very concrete assessment of each situation and this makes the case law on the subject seem "erratic" at times (F. Pollaud-Dulian, note under Paris, 20 November 1996, JCP 1997, II - 22937, p. 476; cf. also D. Bécourt, note under Versailles, 4 April 1996, JCP 1996, II-22741, p. 478 *et seq.*).

(28) Paris, 20 January 1988, Cah. dr. aut., May 1988, p. 20; Paris, 25 February 1988, D. 1989, summary p. 43, Colombet obs.; TGI Paris, 25 March 1993, referred to earlier.

(29) J.-L. Piotraut, "Les droits de propriété littéraire et artistique à l'épreuve des juridictions administratives", R.D.P.I. no. 64, April 1996, p. 18.

(30) A. Françon, *Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle*, Les Cours de Droit, p. 187.

(31) Paris, 18 February 1991, Juris Data, no. 020288.

(32) Cass, 1st Civ., 25 June 1991, Juris Data no. 001966.

(33) A. and H.-J. Lucas, *op.cit.*, no. 178, p. 176.

(34) Paris, 15 April 1992, Juris Data no. 021079.

(35) Paris, 19 January 1967, Ann. 1967, 292.

(36) A. Françon, *op.cit.*, p. 187.

(37) Paris, 8 June 1971, D. 1972, p. 383 Edelman note; JCP 1973, II 17427, Plaisant note; R.T.D.com. 1973, p. 268, Desbois observations. Cass, 1st Civ., 14 November 1973, RIDA no. 80, April 1974, p. 66; B.civ. I, no. 390.

(38) Paris, 8 June 1983, D. 1983, p. 511.

(39) Colombet, D. 1983, Quick Information, Summaries with Comments, p. 512.

(40) Article L. 113-5 IPC.

(41) Cf. A. Françon, *op.cit.*, p. 190.

(42) J. Cedras, "La qualification des œuvres collectives dans la jurisprudence actuelle", A.J.F.P.I.D.A., report of the session of 31 March 1995, p. 4.

(20) TGI de Paris, 25 de noviembre de 1986, inédito, citado por Edelman, nota bajo Paris, 25 de mayo de 1988, D. 1988, p. 543.

(21) Cf. B. Edelman, *op. cit.*, p. 544. Cf. también A. y H.-J. Lucas, *op. cit.*, n° 60, p. 74.

(22) B. Edelman, *op. cit.*, p. 545. Ver también: F. Pollaud-Dulian, nota bajo Cas. com., 7 de febrero de 1990, JCP 1990, II, 21545.

(23) I. Cherpillod, *L'objet du droit d'auteur*, Lausana, CEDIDAC, 1985, n° 218, nota 4.

(24) TGI de Paris, 5 de marzo de 1997, RIDA n° 172, jurisprudencia, p. 306.

(25) Edelman, nota bajo Paris, 2 de octubre de 1997, antes citado.

(26) Cas. 1° civ., 7 de enero de 1992, Bul. civ. I, n° 7; RIDA abril de 1992, p. 214; D. 1993, p. 522, obs. crit. B. Edelman; RTD com. 1992, p. 376, obs. crit. A. Françon; D. 1993, som. p. 888, obs. C. Colombet.

(27) Para las modificaciones que no desnaturalizan, ver Paris, 11 de julio de 1990, RIDA octubre de 1990, p. 299; Cas. 1° civ., 7 de enero de 1992 antes citado.

Para las modificaciones que desnaturalizan, ver Cas. 1° civ., 1 de diciembre de 1987, Bul. civ. I n° 319; TGI Paris, 25 de marzo de 1993, RIDA julio de 1993, p. 354.

La apreciación del carácter desnaturalizante de las modificaciones implica evidentemente una apreciación muy concreta de cada situación, lo cual da a la jurisprudencia un carácter a veces "errático" (F. Pollaud-Dulian, nota bajo Paris, 20 de noviembre de 1996, JCP 1997, II, 22937, p. 476; Cf. también D. Bécourt, nota bajo Versailles, 4 de abril de 1996, JCP 1996, II, 22741, p. 478 y s.).

(28) Paris, 20 de enero de 1988, Cah. Dr. aut., mayo de 1988, p. 20; Paris, 25 de febrero de 1988, D. 1989, sum. p. 43, obs. Colombet; TGI Paris, 25 de marzo de 1993, antes citado.

(29) J.-L. Piotraut, "Les droits de propriété littéraire et artistique à l'épreuve des juridictions administratives", RDPI, n° 64, abril de 1996, p. 18.

(30) A. Françon, *Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle*, Les Cours de Droit, p. 187.

(31) Paris, 18 de febrero de 1991, Juris Data, n. 020288.

(32) Cas. Civ. 1°, 25 de junio de 1991, Juris Data n. 001966.

(33) A. y H.-J. Lucas, *op. cit.*, n° 178, p. 176.

(34) Paris, 15 de abril de 1992, Juris Data n. 021079.

(35) Paris, 19 de enero de 1967, Ann. 1967, 292.

(36) A. Françon, *op. cit.*, p. 187.

(37) Paris, 8 de junio de 1971, D. 1972, p. 383 nota Edelman; JCP 1973, II, 17427, nota Plaisant; RID com. 1973, p. 268, observaciones Desbois. Cas. Civ. 1°, 14 de noviembre de 1973, RIDA abril de 1974, n. 80, p. 66; B. civ. I n° 390.

(38) Paris, 8 de junio de 1983, D. 1983, p. 51.

(39) Colombet, D. 1983, Informations rapides. Sommaires commentés, p. 512.

(40) Art. L. 113-5 CPI.

(41) Cf. A. Françon, *op. cit.*, p. 190.

(42) J. Cedras, "La qualification des œuvres collectives dans la jurisprudence actuelle", AJFPIDA, reseña de la sesión del 31 de marzo de 1995, p. 4.

- (20) TGI de Paris, 25 novembre 1986, inédit, cité par Edelman, note sous Paris, 25 mai 1988, D. 1988, p. 543.
- (21) Cf. B. Edelman, op. cit., p. 544. Cf. également A. et H.-J. Lucas, op. cit., n° 60, p. 74.
- (22) B. Edelman, op. cit., p. 545. Voir également : F. Pollaud-Dullian, note sous Cass. com., 7 février 1990, *JCP* 1990, II, 21545.
- (23) I. Cherpillod, *L'objet du droit d'auteur*, Lausanne, CEDIDAC, 1985, n° 218, note 4.
- (24) TGI de Paris, 5 mars 1997, *RIDA* n° 172, avril 1997, jurisprudence, p. 306.
- (25) Edelman, note sous Paris, 2 octobre 1997, précité.
- (26) Cass. 1ère civ., 7 janv. 1992, *Bull. civ. I*, n° 7; *RIDA* avril 1992, p. 214 ; D. 1993, p. 522, obs. crit. B. Edelman ; *RTD com.* 1992, p. 376, obs. crit. A. Françon ; D. 1993, somm. p. 888, obs. C. Colombet.
- (27) Pour des modifications non dénaturantes, voir Paris, 11 juillet 1990, *RIDA* octobre 1990, p. 299 ; Cass. 1ère civ., 7 janv. 1992 précité.
- Pour des modifications dénaturantes, voir Cass. 1ère civ., 1er décembre 1987, *Bull. civ. I*, n° 319 ; TGI Paris, 25 mars 1993, *RIDA* juillet 1993, p. 354.
- L'appréciation du caractère dénaturant ou non des modifications implique évidemment une appréciation très concrète de chaque situation, ce qui donne à la jurisprudence un caractère parfois "erratique" (F. Pollaud-Dullian, note sous Paris, 20 nov. 1996, *JCP* 1997, II, 22937, p. 476 ; Cf. également D. Bécourt, note sous Versailles, 4 avril 1996, *JCP* 1996, II, 22741, p. 478 et s.).
- (28) Paris, 20 janv. 1988, *Cah. dr. aut.*, mai 1988, p. 20 ; Paris, 25 févr. 1988, D. 1989, somm. p. 43, obs. Colombet ; TGI Paris, 25 mars 1993, précité.
- (29) J.-L. Piotraut, "Les droits de propriété littéraire et artistique à l'épreuve des juridictions administratives", *RDPI*, n° 64, avril 1996, p. 18.
- (30) A. Françon, *Cours de Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle*, Les Cours de Droit, p. 187.
- (31) Paris, 18 février 1991, *Juris Data*, n. 020288.
- (32) Cass. Civ. 1ère, 25 juin 1991, *Juris Data* n. 001966.
- (33) A. et H.-J. Lucas, op. cit., n° 178, p. 176.
- (34) Paris, 15 avril 1992, *Juris Data* n. 021079.
- (35) Paris, 19 janvier 1967, *Ann.* 1967, 292.
- (36) A. Françon, op. cit., p. 187.
- (37) Paris, 8 juin 1971, D. 1972, p. 383 note Edelman ; *JCP* 1973, II, 17427, note Plaisant ; *RTD com.* 1973, p. 268, observations Desbois. Cass. Civ. 1ère, 14 novembre 1973, *RIDA* avril 1974, n° 80, p. 66 ; B. civ. I, n° 390.
- (38) Paris, 8 juin 1983, D. 1983, p. 511.
- (39) Colombet, D. 1983, *Informations rapides. Sommaires commentés*, p. 512.
- (40) Art. L. 113-5 CPI.
- (41) Cf. A. Françon, op. cit., p. 190.
- (42) J. Cedras, "La qualification des œuvres collectives dans la jurisprudence actuelle", *AJFPIDA*, compte rendu de la séance du 31 mars 1995, p. 4.

(43) Cf. C. Costaz, "L'évolution de la notion d'œuvre collective. Commentaire de l'arrêt de la Cour de Cassation, 1ère Chambre civile, 18 octobre 1994", R.D.P.I. no. 61, October 1995, p. 23; cf. also A. Latreille, RIDA no. 164, April 1995, p. 304 et seq.

(44) C. Costaz, *op.cit.*, p. 24.

(45) Article L. 113-7(5) IPC.

(46) To this effect, see notably Lyon-Caen, note under Trib. correct. of the Seine, 24 January 1961, D 1962, 251; J.F. Durand and Ph. Le Tourneau, note under Cass., 1st Civ., 4 June 1971, JCP 1971, II 16913.

(47) Paris, 5 February 1958, D. 1958, J., p. 214.

(48) Paris, 11 June 1990, D. 1991, p. 91.

(49) Bourges, 1 June 1965, D. 1991, p. 91.

(50) Matthyssens, "Metteurs en scène et droit d'auteur", RIDA, 1957, p. 143.

(51) X. Desjeux, "La mise en scène de théâtre est-elle une œuvre de l'esprit?", RIDA LXXV, January 1973, p. 53.

(52) See, notably, Paris, 5 February 1958, referred to earlier.

(53) In particular, TGI of the Seine, 2 November 1965, JCP 1966, 14577, concerning the staging of Bizet's *Carmen*, and Paris, 8 July 1971, RIDA LXXV, January 1973, case law, p. 134, concerning the staging of *Ba-ta-clan* by Offenbach and Halévy.

(54) TGI Paris, 27 November 1985, RIDA no. 129, July 1986, p. 166, A. Frañçon note.

(55) TGI Paris, emergency interim proceedings, 6 July 1990, RIDA no. 147, January 1991, p. 348.

(56) A. Frañçon note under TGI Paris, 27 November 1985, referred to earlier.

(57) On the variety of contractual instruments used by the Cité des Sciences, see C. Chambaud, "Les contrats de conception et de réalisation d'exposition et les droits d'auteur: l'exemple de la Cité des Sciences", Dissertation for the DESS post-graduate diploma, Droits des contrats de la vie économique, Besançon, 1994, p. 19.

(58) Article L. 112-2(4) IPC.

(59) Paris, 8 July 1971, referred to earlier.

(60) Cf. P. Le Chevalier, "For Protection of Stage Productions Under Copyright", RIDA no. 146, October 1990, p. 108.

(61) P. Gaudrat, *op.cit.*, p. 211.

(62) Cf. Edelman, note under Cass., 1st Civ., 3 March 1992, D.S., 1993, p. 360.

(63) Paris, 13 March 1986 Gaz.Pal. 1986-1, p. 239.

(64) I. Spaak, "Architectes de l'éphémère", in *Le Journal des Arts*, September 1996, no. 28, p. 12.

(65) The Museum and Industry Association represents those involved in the merchandising of derivative products from the cultural heritage and museums. Museum Expressions, a trade fair for derivative products, merchandising and licensing, was held in Paris from 10 to 12 January 1998 in the Carrousel of the Louvre.

(66) W.R. Cornish, "Nouvelles technologies et naissance de nouveaux droits", in *L'Avenir de la Propriété Intellectuelle*, Litec, 1993, p. 6.

(67) Letter of 28 February 1883 from Camille Pissarro to his son Lucien, in *Correspondance de Camille Pissarro*, vol. 1/1865-1885, P.U.F., p. 178.

(43) Cf. C. Costaz, "L'évolution de la notion d'œuvre collective. Commentaire de l'arrêt de la Cour de Cassation, 1^{re} Sala de lo civil, 18 de octubre de 1994, RDPI n^o 61, octubre de 1995, p. 23, cf. también A. Latreille, RIDA, abril de 1995, n^o 164, p. 305 y s.

(44) C. Costaz, *op. cit.*, p. 24.

(45) Art. L. 113-7, 5^o. CPI.

(46) En ese sentido ver en particular: Lyon-Caen, nota bajo trib. correc. del Sena, 24 de enero de 1961, D. 1962, 251; J.-F. Durand y Ph. Le Tourneau, nota bajo Cas. Civ. 1^o, 4 de junio de 1971, JCP 1971, II, 16913.

(47) París, 5 de febrero de 1958, D. 1958, J., p. 214.

(48) París, 11 de junio de 1990, D. 1991, p. 91.

(49) Bourges, 1 de junio de 1965, D. 19991, p. 91.

(50) Matthyssens, "Escenógrafos y derecho de autor", RIDA, 1957, p. 143.

(51) "¿Es la puesta en escena teatral una obra del ingenio?" RIDA LXXV, enero de 1973, p. 53.

(52) Ver en particular: París, 5 de febrero de 1958, antes citado.

(53) En particular: TGI del Sena, 2 de noviembre de 1965, JCP 1966, 14577, a propósito de la puesta en escena de *Carmen*, de Bizet, y París, 8 de julio de 1971 RIDA LXXV, enero de 1973, jurisprudencia, p. 134, a propósito de la puesta en escena de *Ba-ta-clan*, de Hoffenbach y Halévy.

(54) TGI París, 27 de noviembre de 1985, RIDA, julio de 1986, n^o 129, p. 166, nota A. Frañçon.

(55) TGI París, recurso de urgencia, 6 de julio de 1990, RIDA, enero de 1991, n^o 147, p. 348.

(56) A. Frañçon, nota bajo TGI de París, 27 de noviembre de 1985, antes citado.

(57) Sobre la diversidad de los instrumentos contractuales utilizados por la Ciudad de las Ciencias, ver C. Chambaud, "Les contrats de conception et de réalisation d'exposition et les droits d'auteur: l'exemple de la Cité des Sciences", memoria para el DESS, Derechos de los contratos de la vida económica, Besançon, 1994, p. 19.

(58) Art. L. 112-2, 4^o. CPI.

(59) París, 8 de julio de 1971, antes citado.

(60) Cf. Ph. Le Chevalier, "Para una protección de la puesta en escena teatral por el derecho de autor", RIDA, octubre de 1990, n^o 146, p. 109.

(61) P. Gaudrat, *op. cit.*, p. 211.

(62) Cf. Edelman, nota bajo Cas. Civ. 1^o, 3 de marzo de 1992, DS, 1993, p. 360.

(63) París, 13 de marzo de 1986, Gaz. Pal. 1986-1, p. 239.

(64) I. Spaak, "Architectes de l'éphémère", in *Le Journal des Arts*, septiembre de 1996, n^o 28, p. 12.

(65) La asociación Museo e Industria agrupa a los profesionales de los productos derivados del patrimonio y de los museos. Museum Expressions, Salon Professionnel des Objets Dérivés des Patrimoines du Merchandising et des Licences, se celebró en París del 10 al 12 de enero de 1998 en el Carroussel del Louvre.

(66) W. R. Cornish, "Nouvelles technologies et naissance de nouveaux droits", in *L'Avenir de la Propriété Intellectuelle*, Ed. Litec, 1993, p. 6.

(67) "Carta de Camille Pissarro a su hijo Lucien del 28 de febrero de 1883", in *Correspondance de Camille Pissarro*, tomo 1, 1865-1885, p. 178, P.U.F.

(43) Cf. C. Costaz, "L'évolution de la notion d'œuvre collective. Commentaire de l'arrêt de la Cour de Cassation, 1ère Chambre civile, 18 octobre 1994, RDPI n° 61, octobre 1995, p. 23 ; cf. également A. Laureille, RIDA, avril 1995, n° 164, p. 305 et s.

(44) C. Costaz, op. cit., p. 24.

(45) Art. L. 113-7, 5°, CPI.

(46) En ce sens voir notamment : Lyon-Caen, note sous Trib. correct. de la Seine, 24 janvier 1961, D. 1962, 251 ; J.-F. Durand et Ph. Le Tourneau, note sous Cass. Civ. 1ère, 4 juin 1971, JCP 1971, II, 16913.

(47) Paris, 5 février 1958, D. 1958, J., p. 214.

(48) Paris, 11 juin 1990, D. 1991, p. 91.

(49) Bourges, 1er juin 1965, D. 1991, p. 91.

(50) Matthyssens, "Metteurs en scènes et droit d'auteur", RIDA, 1957, p. 143.

(51) X. Desjeux, "La mise en scène de théâtre est-elle une œuvre de l'esprit ? RIDA LXXV, janvier 1973, p. 53.

(52) Voir notamment : Paris, 5 février 1958, précité.

(53) En particulier : TGI de la Seine, 2 novembre 1965, JCP 1966, 14577, à propos de la mise en scène de Carmen, de Bizet, et Paris, 8 juillet 1971 RIDA LXXV, janvier 1973, Jurisprudence, p. 134, à propos de la mise en scène de Ba-ta-clan, d'Offenbach et Halévy.

(54) TGI Paris, 27 novembre 1985, RIDA, juillet 1986, n° 129, p. 166, note A. Françon.

(55) TGI Paris, référé, 6 juillet 1990, RIDA, janvier 1991, n° 147, p. 348.

(56) A. Françon, note sous TGI de Paris, 27 novembre 1985, précité.

(57) Sur la diversité des instruments contractuels utilisés par la Cité des Sciences, voir C. Chambaud, "Les contrats de conception et de réalisation d'exposition et les droits d'auteur : l'exemple de la Cité des Sciences", mémoire pour le DESS, Droits des contrats de la vie économique, Besançon, 1994, p. 19.

(58) Art. L. 112-2, 4°, CPI.

(59) Paris, 8 juillet 1971, précité.

(60) Cf. Ph. Le Chevalier, "Pour une protection de la mise en scène théâtrale par le droit d'auteur", RIDA, octobre 1990, n° 146, p. 109.

(61) P. Gaudrat, op. cit., p. 211.

(62) Cf. Edelman, note sous Cass. Civ. 1ère, 3 mars 1992, DS, 1993, p. 360.

(63) Paris, 13 mars 1986, Gaz. Pal. 1986-1, p. 239.

(64) I. Spaak "Architectes de l'éphémère", in *Le Journal des Arts*, septembre 1996, n° 28 p. 12.

(65) L'association Museum et Industrie regroupe les professionnels des produits dérivés du patrimoine et des musées. Museum Expressions, Salon Professionnel des Objets Dérivés des Patrimoines du Merchandising et des Licences, s'est tenu à Paris du 10 au 12 janvier 1998 au Carrousel du Louvre.

(66) W. R. Cornish, "Nouvelles technologies et naissance de nouveaux droits", in *L'Avenir de la Propriété Intellectuelle*, éd. Litec, 1993, p. 6.

(67) "Lettre de Camille Pissarro à son fils Lucien du 28 février 1883", in *Correspondance de Camille Pissarro*, tome I, 1865-1885, p. 178, PUF.