



32 rue Yves Toudic
75010 Paris
tel : 01 53 34 64 15
tram-idf@wanadoo.fr
www.tram-idf.fr

Compte-rendu de la journée d'information professionnelle

Contrats et rémunérations : pratiques et usages dans les domaines de la production et de la diffusion artistiques

Le 17 mai 2005
Les laboratoires d'Aubervilliers

De l'utilité du contrat : pourquoi la question de la contractualisation intervient de plus en plus dans la collaboration entre les différents acteurs de l'art contemporain ?

Examen de quelques pratiques contractuelles spécifiques entre les artistes, les institutions et les collectivités réalisées dans le cadre de production, de résidence, de coproduction, d'acquisition, d'édition.

Modérateur

Jean-Louis Patheiron, directeur adjoint de Premier'Acte

Intervenants

Olivier de Baecque, avocat au Barreau de Paris et membre de l'Association Art et Droit

Pierre Bal-Blanc, directeur du centre d'art contemporain de Brétigny-sur-Orge

François Piron, co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers

Yvane Chapuis, co-directrice des Laboratoires d'Aubervilliers

Rebecca Lee, administratrice des Laboratoires d'Aubervilliers

Marc Sanchez, directeur des programmes, Palais de Tokyo, site de création contemporaine

Jean-Dominique Secondi, directeur d'Art Public contemporain

Michel Baverey, co-gérant de Isthme Editions

Jean-Louis Patheiron

Ce thème de la question du contrat, partant de son utilité, est assez neuf. Il y a 10 - 15 ans, si on avait pensé traiter de cette question, nous n'aurions pas eu toute cette audience. Le sujet aurait en effet paru abscons et réservé aux spécialistes. Nous mesurons avec le temps le chemin et la professionnalisation d'un secteur qui s'attache à cette question. Parler du contrat, c'est réfléchir à la relation entre des opérateurs, des artistes, des partenaires financiers. Le contrat est en effet un élément primordial à la concrétisation d'un projet. Toutefois curieusement, dès lors que nous passons à l'étape de cette formalisation écrite, quelques craintes surgissent. Pour commencer et pour définir ce qu'est un contrat, il faut s'attacher à la définition donnée par le Code Civil (l'article 1101) : « un contrat est une convention par laquelle deux ou plusieurs personnes s'obligent envers une ou plusieurs parties à donner à faire ou à ne pas faire quelque chose ». Le Code Civil énonce également que : « les dénominations de conventions, de contrats ou de protocoles d'accord sont équivalents et qu'il n'existe pas de hiérarchie entre elles. ». Pour finir, le Code Civil nous dit que : « les conventions légalement formées tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faites ». Pour résumer, le contrat est un principe de transaction, un accord entre différentes parties et une rédaction qui va servir de loi à ceux qui ont contractualisé.

Cette définition du contrat est à la fois très large et offre toutes les possibilités de formaliser une relation à sa mesure. On peut de ce fait rapidement se sentir démuné : faut-il utiliser des modèles types ? Faut-il se servir d'un contrat comme d'un formulaire ? Tel est l'enjeu.

Olivier de Baecque

A l'interrogation « De l'utilité du contrat ? », la réponse du juriste est évidemment positive. Il faut un contrat. Le droit d'auteur est extrêmement particulier et composé d'innombrables dispositions obligatoires qui conditionnent les cessions de droit à l'existence d'un écrit.

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

Le droit d'auteur est un droit de propriété incorporel qui est accordé sur une œuvre de l'esprit. Il existe deux grands critères afin de définir ce qu'est une œuvre de l'esprit protégeable.

Le premier critère de protection est la fixation d'une œuvre sous une forme tangible : une toile, du papier, un enregistrement, une vidéo, etc. Il exclut donc la protection des idées qui sont dites de « libre parcours ». Prenons l'exemple de Christo pour illustrer la différence entre une idée et la concrétisation de cette idée sous une forme tangible. Cet artiste a essayé de défendre son concept d'emballage d'arbres, de monuments, etc. Il a perdu car il a essayé d'obtenir la protection d'une idée en général. En revanche, lorsqu'il a voulu faire interdire la reproduction de l'emballage concret du Pont-neuf, lequel était une œuvre concrétisée sous une forme tangible, il a gagné.

Le deuxième critère de protection au titre du droit d'auteur est l'originalité. C'est un critère extrêmement difficile à définir. Une œuvre est originale lorsqu'elle porte l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Ainsi, ce que révèle un travail intellectuel protégeable au titre du droit d'auteur, c'est qu'à travers ce travail transparaît la personnalité de l'auteur. Giono écrivait à propos de Cézanne, qu'une pomme est un objet qui n'a rien d'original mais qu'une pomme peinte par Cézanne était immédiatement reconnaissable et attribuable à ce dernier. Par antinomie, réaliser un annuaire représente un travail intellectuel considérable. Cela étant, il n'est pas protégeable au titre du droit d'auteur : un classement géographique et alphabétique est banal et ne nécessite aucun apport créatif propre. Cela étant, la notion d'originalité reste une considération assez théorique. En pratique, les tribunaux ont une interprétation extensive de l'originalité d'une œuvre et, partant, tout est quasiment considéré « original ».

La qualité esthétique de l'œuvre est un critère indifférent. Ainsi, le Code de la Propriété Intellectuelle énonce que « les œuvres sont protégeables indifféremment de leur genre, de leur forme, de leur mérite ou de leur destination » si bien qu'en pratique, tout ou presque tout est protégeable. Il existe des exemples de protection d'une toile de maître, d'un caractère typographique, de la maquette d'un journal, de l'éclairage de la Tour Eiffel et même d'un modèle de coiffure. Il n'y a pas de distinction entre les beaux-arts et les arts mineurs pour bénéficier du droit d'auteur.

Les droits d'auteur

L'œuvre porte l'empreinte de son créateur. L'auteur possède ainsi des droits sur son œuvre. Ces sont les droits d'auteur. Ils se divisent en deux grandes catégories fondamentales : le droit moral et les droits patrimoniaux. Le droit moral est la grande spécificité du droit d'auteur français par rapport au copyright anglo-saxon : le premier a pour objet de protéger l'auteur en tant que personne physique

tandis que le second prend davantage en compte les aspects économiques de la production artistique. Le droit d'auteur français s'attache vraiment à la protection de la personne de l'auteur et de sa création.

1 - Le droit moral

Le droit moral appartient exclusivement à l'auteur. Il présente de ce fait diverses caractéristiques primordiales. Il est perpétuel, inaliénable, insaisissable, imprescriptible et transmissible aux ayants droit de l'auteur après sa mort. Il comporte quatre volets.

• Le droit pour l'auteur à la paternité de son oeuvre

Le droit à la paternité est le droit pour l'artiste à être identifié à son oeuvre. Dans un musée, ce droit est satisfait, par exemple, par l'apposition d'un cartel indiquant le nom de l'auteur à côté de son oeuvre.

• Le droit pour l'auteur au respect de l'intégrité de l'oeuvre

Ce droit permet à l'auteur de s'opposer à toute dénaturation de son travail. Le Code de la Propriété Intellectuelle dispose que : « l'oeuvre ne doit être ni altérée ni déformée dans sa forme ou dans son esprit ». Par exemple, ont été condamnés l'ajout d'un vernis trop brillant, l'emploi de couleurs trop criardes pour restaurer une fresque, le recadrage d'une photographie, la présentation d'un dessin à l'envers, etc. Mon exemple favori reste celui du propriétaire d'un frigidaire décoré par Buffet qui a coupé en six morceaux son oeuvre afin de les vendre et d'en tirer davantage de profits. Il a été condamné par un arrêt de 1962 à la suite de leur vente aux enchères.

• Le droit de divulgation

Ce droit laisse l'auteur libre de décider quand et comment son oeuvre sera achevée et communiquée au public. Il est le seul à même de choisir la forme, le moment et le lieu de cette divulgation aux tiers. Dans une acception assez large, ce droit permet à l'auteur de s'opposer à toute nouvelle forme d'exploitation sous laquelle son oeuvre n'a pas encore été portée à la connaissance du public. Ce point est important. En effet, on s'imagine qu'une fois que l'oeuvre a été divulguée sous une forme, elle peut être divulguée sous une autre. Ce n'est pas le cas. Par exemple, la présentation d'une oeuvre dans un lieu particulier lors d'une exposition temporaire ne permettra pas nécessairement et automatiquement au propriétaire du support matériel de faire d'autres présentations dans d'autres expositions. Ce droit va encore plus loin puisque l'oeuvre, non encore divulguée, est considérée comme un bien « hors commerce ». Ce droit peut donc faire échec aux droits de propriété et à l'adage de Droit civil : « en matière de meubles, la possession vaut titre » (art. 2279 du Code Civil). Prenons deux exemples. Le premier concerne l'affaire Georges Rouault. Il a été jugé qu'un artiste pouvait revendiquer une oeuvre non divulguée même entre les mains d'un possesseur de bonne foi. Concrètement, des oeuvres ont disparu de l'atelier de l'artiste sans qu'il les ait signées. Ces dernières sont apparues sur le marché de l'art de manière parfaitement légale du point de vue du droit de propriété. Pourtant, l'artiste a pu en faire interdire la commercialisation et la vente. Il a même obtenu leur destruction. Le deuxième exemple est plus récent : les ayants droit d'Hergé ont poursuivi une société de vente aux enchères qui a été condamnée pour avoir vendu des projets de planches d'Hergé non divulgués par ce dernier.

Enfin, dernière conséquence du droit de divulgation : un auteur peut l'invoquer pour ne pas honorer un contrat de commande sous réserve de payer des dommages et intérêts. Tant que l'oeuvre n'est pas finalisée et qu'elle n'a pas été remise au commanditaire, l'auteur peut, en quelque sorte, violer son contrat sous réserve de payer une contrepartie. Dans ce cas, on ne pourra pas lui imposer d'exécuter son contrat et de fournir l'oeuvre.

• Le droit de retrait ou de repentir :

Ce droit permet à un auteur qui a cédé ses droits d'exploitation de revenir sur sa décision lorsqu'il n'est pas satisfait de sa création ou lorsqu'il ne souhaite plus qu'elle soit communiquée au public. Il permet de remettre en cause un contrat. C'est pourquoi il est doublement limité par la loi. D'une part, il ne peut s'exercer qu'après une indemnisation préalable de l'exploitant, d'autre part, il n'a pas vocation à s'appliquer à la cession du support matériel de l'oeuvre. Si on peut interdire la reproduction de l'oeuvre ou interdire sa reproduction sous une certaine manière, en revanche, on ne peut pas annuler un contrat de cession ou de vente d'un tableau ou d'une sculpture.

Les droits moraux, de par leur incessibilité et imprescriptibilité, donnent à l'artiste un pouvoir extrêmement fort qui persiste au-delà de la cession de son oeuvre et de la cession de ses droits patrimoniaux.

2 - Les droits patrimoniaux

A l'inverse des droits moraux, les droits patrimoniaux sont cessibles et ont une durée limitée. Leur durée de protection est de 70 ans à compter du décès de l'artiste (en sus de la vie de l'artiste). Après cette période, l'œuvre tombe, dans ce que l'on appelle « le domaine public » c'est-à-dire qu'elle peut être reproduite ou représentée théoriquement par n'importe qui. Il existe cependant une limite au regard du respect des droits moraux conférant à l'artiste et à ses ayants droit un pouvoir perpétuel sur toute exploitation de l'œuvre. Une décision assez récente illustre de manière particulièrement claire la permanence du droit moral. Ce sont les procès intentés par les descendants de Victor Hugo contre Plon. La maison d'édition a publié une suite aux « Misérables ». La cour d'appel de Paris, par une décision de mars 2004, a interdit la publication de cette suite au motif qu'elle portait atteinte au droit moral de l'écrivain (mort depuis plus de cent ans maintenant), défendu par ses descendants.

Il existe deux catégories de droits patrimoniaux :

- le droit de reproduction
- le droit de représentation

• Le droit de reproduction

Il consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tout procédé qui permet de la communiquer au public d'une manière indirecte. Cela concerne plus particulièrement l'édition, la gravure, le moulage, la photographie ou certains modes de production informatique.

• Le droit de représentation

Il consiste dans « la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque ». Ainsi, ce droit s'applique à l'interprétation publique d'une pièce de théâtre, la projection d'un film, une diffusion radiophonique ou télévisuelle. C'est sur le fondement du droit de représentation que la jurisprudence a récemment consacré le droit d'exposition dont on en reparlera cet après-midi.

De la nécessité absolue d'un contrat écrit pour obtenir une cession de droits d'auteur

J'énoncerai quatre raisons pour lesquelles une cession écrite est nécessaire.

La première est l'indépendance totale entre la propriété corporelle du support d'une œuvre et le droit d'auteur sur l'œuvre elle-même. Il est très clairement expliqué dans le Code de la Propriété Intellectuelle (CPI) que l'acquéreur d'un objet n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par le présent code. Il est seulement bénéficiaire du droit de propriété sur le support matériel de l'œuvre.

La deuxième raison est que le premier article du Code de la Propriété Intellectuelle dispose précisément qu'un contrat de commande ou un contrat de travail n'emporte pas, à lui seul, cession des droits d'auteur. Par exemple, la Cour d'appel de Paris a statué qu'un contrat par lequel un musée commande une fresque murale ne lui confère, sur cette œuvre, aucun droit de reproduction à des fins commerciales. Certes, le musée possède la fresque, ces détenteurs peuvent potentiellement l'exposer mais ils ne peuvent pas la reproduire, par exemple, pour des affiches, des cartes postales ou un catalogue sans une nouvelle autorisation de l'auteur.

La troisième raison est que l'art. L131-2 du CPI impose expressément un écrit pour quatre types de cessions de droit d'auteur susceptibles de nous intéresser : le contrat d'édition, le contrat de représentation, le contrat de production audiovisuelle et les autorisations gratuites d'exécution. Ce dernier cas me paraît particulièrement important car dans le cadre des expositions, l'auteur accepte très souvent d'exposer gratuitement. Une exposition gratuite impose nécessairement un contrat écrit. Ainsi, l'art. L131-3 CPI dispose que : « *la transmission des droits d'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession* ». De plus, ces cessions doivent être très détaillées. Les domaines d'exploitation des droits d'auteur cédés doivent être délimités, quant à leur étendue, leur destination, leur lieu et la durée de la cession. A défaut, en cas de contentieux, il sera particulièrement difficile d'établir la preuve du contrat. Par conséquent, vous pouvez vous dispenser d'une cession écrite mais en cas de litige, vous serez dans une position d'infériorité considérable par rapport à l'auteur. Il est très clair, au regard de la jurisprudence, que le principe d'interprétation des cessions de droits d'auteur est celui d'une interprétation stricte en faveur de l'auteur. Quand bien même il y aurait une cession écrite, en cas de doute, le juge a l'obligation d'interpréter le contrat en faveur de l'auteur. Ceci impose encore une fois, un écrit très précis.

La quatrième raison résulte des modes de rémunération des auteurs. Ils sont extrêmement complexes et encadrés de manière très précise par le droit d'auteur. Le principe de base est que la rémunération doit être proportionnelle aux recettes, la notion de recette étant le prix payé par le public. Ainsi le prix doit être fixé en pourcentage des recettes de la vente ou de l'exploitation pour chaque forme d'exploitation. Vous pouvez avoir, pour un même artiste, une rémunération particulière pour l'exploitation d'affiches, une seconde pour l'exploitation de cartes postales et une troisième pour l'exploitation d'un catalogue. Cependant, il existe des exceptions au principe de la rémunération proportionnelle lorsqu'il est difficile de déterminer un prix public. Le législateur a souhaité prendre en compte certains cas particuliers et a donc déterminé une liste de 6 exceptions.

Je vous présente uniquement les quatre exceptions qui me paraissent les plus pertinentes :

- l'absence de base de calcul ;
- l'absence de moyens de contrôle ;
- le cas où les frais d'opération de calcul seraient excessifs par rapport aux recettes générées par l'exploitation de l'œuvre ;
- Enfin, lorsque la nature ou les conditions d'exploitation rendent impossibles l'application de la règle de la rémunération proportionnelle. Ce dernier cas est celui où la contribution de l'auteur n'est pas un élément essentiel d'une œuvre mais seulement accessoire par rapport à l'objet exploité.

Toutes ces exceptions me semblent avoir vocation à s'appliquer aux expositions, aux catalogues et aux activités en lien avec la diffusion de l'art contemporain.

Pierre Bal-Blanc

La question qui est posée ici : « pourquoi aujourd'hui la question de la contractualisation intervient de plus en plus dans la collaboration entre les différents acteurs de l'art contemporain ? » peut paraître curieuse en regard des pratiques antérieures. Cette question de la contractualisation existait auparavant : elle était essentiellement basée sur un mode de contrat tacite. La relation avec l'artiste reposait sur un lien de confiance. Le centre d'art de Brétigny est en régie directe, mode de gestion nécessitant la rédaction obligatoire d'un contrat. Ce dernier va permettre le déclenchement du processus de travail. Ce document contractuel, signé par le président de l'agglomération va permettre de financer le projet. Il est réalisé très en amont, ce qui est assez difficile puisqu'il faut alors anticiper tout ce qui peut arriver. Or, il est par définition difficile d'anticiper un processus de création.

Le centre a produit trois œuvres réalisées en fonction d'une situation très particulière dans ce lieu. Elles ont nécessité une réflexion sur les modalités de contractualisation.

La première, réalisée par l'Atelier Van Lieshout et intitulée «Edutainer», est une architecture composée de deux containers et d'une citerne aménagés et exposés à l'extérieur du centre d'art. Dans le cas de cette exposition, nous avons demandé un dépôt assez long afin de permettre à ce dispositif d'être utilisé et de voir son efficacité sur le site. Nous avons, dès l'origine, imaginé deux options : soit le retour de l'œuvre à l'artiste, soit l'acquisition définitive par le lieu. Pour ce faire, il nous a fallu évaluer le coût global du projet incluant les montants de production et d'installation, les frais de transport et les frais artistiques (les honoraires de l'artiste). Tout ceci a été bien cloisonné dans le montage financier. Il y a une séparation nette entre les frais de « fabrication » incluant les frais de transport et d'installation et les frais de production artistique. Nous avons ainsi une vue d'ensemble du montage financier nous permettant d'appréhender plus aisément la participation réelle du centre. Ensuite s'adjoint une nouvelle phase qui concerne la recherche de financement. Cette étape est primordiale et incombe essentiellement au centre d'art. Ce dernier va donc faire des recherches, soit en recourant à ses fonds propres soit en faisant appel à d'autres partenaires directs comme le Conseil Général de l'Essonne ou la Région Ile-de-France. Cette recherche de financement permet d'anticiper la part de rémunération de l'artiste pour lui permettre de produire un travail. Il pose aussi pour le centre une option d'acquisition de cette œuvre.

Le deuxième cas de figure concerne une œuvre de David Lamelas présentée lors de son exposition personnelle à Brétigny. Il s'agit de la réactivation d'une œuvre de 1967 dans le contexte de Brétigny : une sorte de parallélépipède en béton permettant de conduire la lumière. Cet élément assez imposant ne peut pas être transporté puisqu'il est bâti en béton et prévu lui-même pour pouvoir rester sur le site. Suite à l'exposition, il devient un élément autonome participant à l'articulation du lieu, et en particulier à son entrée. David Lamelas est resté un an en résidence, invité par notre structure. Cette option avait été prévue avec le centre dès l'origine du projet. L'artiste a été financé durant la période nécessaire à la conception du projet. Il a perçu un perdiem, sorte de défraiement sur une année. Cette pièce a finalement été vendue au FRAC Lorraine et grâce à cette vente, on a trouvé un équilibre avec

l'artiste puisqu'il a fait don à Brétigny d'un élément de la pièce. Ici, l'artiste a reçu des honoraires pour produire l'œuvre et a bénéficié dans le même temps de la vente de son œuvre. En général, lorsqu'une œuvre est vendue, une partie de la vente est normalement dévolue au centre d'art pour un remboursement des coûts de production. Dans ce cas, cette somme a été consacrée à l'édition d'un DVD sur l'artiste. En fait, les produits d'une tractation sont de toute façon reversés au profit du travail et de sa circulation.

Quant au troisième cas, il s'agit d'une œuvre de Teresa Margolles, récemment réalisée. Elle est faite d'un sol de béton qui a été coulé à l'intérieur du centre d'art. Au préalable, le sol a été détruit et remplacé par une nouvelle dalle. Nous lui avons donné les moyens de détruire complètement un sol pour en refaire un, sachant qu'il serait inscrit définitivement dans le bâtiment. Nous avons reçu cette artiste en résidence et nous lui avons donné une rémunération au préalable, calculée en fonction de l'acquisition de cette œuvre pour le lieu. Pour l'artiste, il s'agit d'un point important puisque sa proposition repose vraiment sur l'existence définitive de l'œuvre dans le site.

Dans ces trois cas, ces œuvres ne rentrent pas dans un circuit commercial. Elles ne sont pas réalisées pour être par la suite commercialisées. Elles ont davantage vocation à se fixer dans le lieu. Nous sommes dans une situation où l'artiste fait le choix de privilégier l'existence et la persistance de l'œuvre dans un lieu. Dans ces trois cas, il est évident qu'en tant qu'opérateur, je mets l'institution dans une situation où elle va devoir avoir des responsabilités fortes sur le droit moral de l'artiste. Elle va devoir entretenir ces œuvres et faire en sorte qu'elles ne soient ni modifiées ni détruites.

Marc Sanchez

Le Palais de Tokyo est un centre d'art ouvert au public depuis trois ans, dépendant du Ministère de la Culture. Il s'agit d'une structure administrative et financière mixte. Une partie de nos budgets de fonctionnement et de structure provient d'une subvention du Ministère de la Culture. L'autre partie provient de fonds propres que nous générons. Le budget annuel moyen global de ce lieu est de l'ordre de 4 millions d'euros : 2 millions d'euros versés par le Ministère de la Culture et 2 millions que nous devons trouver par nos propres moyens. Avec la subvention du ministère, nous sommes en mesure de faire fonctionner le bâtiment (gardiennage, entretien) et de payer à peu près 75 % du personnel. Ceci implique que 25 % du personnel ainsi que tous les budgets de fonctionnement doivent être générés par l'institution elle-même. Dans les moyens qui permettent de générer 2 millions d'euros, il y a bien sûr des recettes propres avec en tête les recettes d'entrée (la billetterie), les recettes liées aux projets, aux diffusions divers d'objets (par exemple les publications, les affiches ou encore les produits dérivés), les collaborations diverses dans le cadre d'un montage d'un projet (sponsoring d'entreprises privées, mécénats, etc.).

Une autre particularité du Palais de Tokyo est que nous travaillons la plupart du temps sur des projets à construire. Nous devons nous engager sur quelque chose qui est à faire et à définir. Bien souvent, dans le cadre d'une collaboration, carte blanche est donnée à l'artiste. L'institution doit être du côté de l'artiste pour l'aider à monter son projet car il est important que l'artiste se sente accompagné. Ceci soulève un certain nombre de problèmes et notamment celui de la définition de cette collaboration et du statut de la production qui en résulte. Définir en un mot quelque chose qui est à construire et à inventer n'est pas toujours chose facile. Nous décidons seulement des moyens affectés inclus dans le budget général, de l'orientation générale du projet. La souplesse est une qualité indispensable dans la mise en œuvre des processus et de l'ensemble des moyens qui sont affectés. Un des problèmes auquel nous sommes très régulièrement confrontés concerne le statut des œuvres produites. L'institution n'a pas toujours vocation à produire une œuvre dans sa totalité et doit donc décider de sa part d'investissement. Si l'artiste est parfois parfaitement autonome dans la production de son œuvre, l'institution a le plus souvent une importance capitale dans le financement d'un projet. Dès lors, qui est le propriétaire d'une œuvre produite avec des fonds publics ? Des lois en effet protègent l'utilisation qui est faite du produit de l'argent public, contre l'abus de bien social. Il s'agit donc d'un problème difficile à résoudre dans bon nombre d'institutions et notamment dans certains musées. Certaines institutions rencontrent des difficultés à mettre en place un contrat qui permette de passer ce cap « légalement ». En effet, il n'existe pas de moyen permettant de tirer des bénéfices privés (la vente de l'œuvre à l'issue de l'exposition par exemple) de quelque chose qui a été financée avec de l'argent public. Aussi, l'institution met-elle de la bonne volonté dans la « tentative » de récupération des investissements.

La situation est la suivante : une institution finance une œuvre, cette œuvre est produite pour l'exposition et présentée dans le cadre de l'exposition. A l'issue de celle-ci, l'artiste repart avec son œuvre et l'expose une autre fois dans une galerie. Cette dernière vend l'œuvre et encaisse la recette. Dans une telle situation, nous proposons aux artistes, et dès lors qu'il y a production d'une œuvre, un

contrat appelé « contrat de coproduction ». Ce contrat définit l'investissement réel du Palais de Tokyo. Il peut ainsi donner lieu à remboursement en cas de vente. Dans ce contrat, nous distinguons les parties solides et matérielles de l'œuvre de ce qui relève du droit intellectuel. Ce droit appartient à l'artiste et ne peut en aucun cas donner droit à remboursement. En revanche, si la fabrication de l'œuvre nécessite des achats de notre part (bois, roulettes et autres objets divers indispensables à la constitution de l'œuvre), ces éléments engendrent un lien de propriété plus ou moins étroit avec l'institution qui les a financés. Il ne s'agit pas de gagner de l'argent sur le dos de l'artiste mais tout simplement de le libérer du lien qui l'unit à l'institution qui a produit les objets. Au préalable, il convient de déterminer dans le coût de fabrication d'une œuvre ce qui peut donner lieu à remboursement. Ne rentrent pas en compte le travail humain, les matières consommables, tout ce qui ensuite n'est pas récupéré. Ce contrat de coproduction isole des sommes pouvant donner lieu à remboursement et qui sont soumises à un certain nombre de conditions. La durée du contrat avec l'artiste ne peut excéder deux années. Au terme de ce délai, si l'œuvre n'est toujours pas vendue, nous le libérons de cet engagement à remboursement. Nous n'avons pas de méthode pour suivre les œuvres. Il suffit de rester en contact avec l'artiste et bien connaître le milieu. Les informations circulent et nous restons attentifs à ce qui peut se passer. De manière générale, lorsque nous réalisons une exposition avec un artiste, des liens sont conservés et il est peu probable que l'œuvre se vende, surtout s'il s'agit d'une œuvre importante, sans que nous en soyons informés. Nous travaillons dans la confiance.

Le second élément que nous fixons également est le montant. Il peut y avoir un écart très important entre le coût d'une œuvre sur le marché et son coût de fabrication et cet écart peut fonctionner dans les deux sens. Une œuvre peut coûter très peu cher à fabriquer et valoir très cher sur le marché. Inversement, une œuvre peut également coûter très cher à fabriquer et valoir assez peu par rapport au coût de fabrication sur le marché. Il arrive même qu'elle vaille moins cher que le coût de fabrication. Dans un tel cas, nous nous engageons à ce que le montant que l'artiste doit nous rembourser ne soit pas supérieur à 33% du prix de vente. En effet, nous tenons à ce que notre part ne soit pas prédominante afin de trouver un équilibre entre la part reçue par l'artiste, la part reçue par le commanditaire de la vente et celle qui est due à l'institution au titre de la coproduction.

C'est donc un type de contrat qui doit être sans cesse modulé car chaque cas particulier donne lieu à une analyse des différents paramètres. Nous signons ce contrat avec l'artiste ou avec la galerie de façon à nous prémunir d'éventuels problèmes en cas de contentieux. Pour l'heure, nous n'avons jamais eu de problèmes et n'avons donc jamais eu à nous défendre. A priori, nous souhaitons établir le contrat entre le Palais de Tokyo et l'artiste car c'est lui notre interlocuteur privilégié. Mais l'artiste peut souhaiter, à un moment donné, que la galerie intervienne et soit co-signataire du contrat, c'est un cas de figure envisageable. Pour l'exposition Liam Gillick que nous venons de présenter, le contrat était établi entre l'artiste, la galerie et le Palais de Tokyo. C'est une configuration qui est à considérer en fonction des liens éventuels que peut avoir la galerie dans le processus de production et d'accompagnement de l'artiste. Pour nous, l'interlocuteur principal, c'est celui qui possède les droits sur l'œuvre donc c'est l'artiste. Cependant les choses peuvent être considérées en fonction d'une situation particulière.

Le deuxième point particulier sur lequel nous intervenons au titre de la production, est la coproduction. Les institutions (privées, publiques, galeries d'art ou marchands) ont tout intérêt à être au plus près des artistes pour permettre la naissance d'un projet. Nous travaillons la plupart du temps avec des artistes contemporains qui n'ont pas un marché très fort tout en élaborant des projets coûtant parfois cher. C'est pourquoi nous avons tout intérêt à nous grouper pour permettre le financement de projets. Ce n'est pas uniquement une question d'argent mais plutôt une volonté de trouver un meilleur rayonnement. Lorsqu'un artiste s'investit pour réaliser une œuvre et que l'exposition dure un mois et demi, il peut être souhaitable qu'une autre institution prenne le relais, donnant ainsi lieu à la circulation de l'exposition et au développement du projet. Certaines particularités du milieu de l'art et des institutions font parfois obstacle à cette logique. Les institutions n'aiment pas montrer quelque chose que le voisin aurait déjà montré. Au Palais de Tokyo, notre mode de fonctionnement est différent. Nous nous opposons même radicalement à cette position. Nos expositions ne sont pas seulement destinées à quelques heureux élus du monde de l'art : nous travaillons pour un public local, régional et nous croyons fermement que les projets doivent circuler. Il est parfois difficile de réunir des énergies pour les projets d'un artiste. Monter un projet avec un artiste est un projet intime, une relation qui se noue. Il s'agit d'abord d'une question de conviction, de connivence pouvant se tisser avec un artiste. C'est un peu similaire dans le cas d'un projet de coproduction ou de circulation d'une exposition, il faut dans ce cas augmenter les intérêts. Il faut donc rechercher autour de l'artiste des institutions, des personnes qui pourront s'associer à un projet et trouver un intérêt dans cette collaboration. Dès lors, nous sommes en mesure d'augmenter les moyens et de partager certains frais. Néanmoins, réaliser trois expositions dans trois lieux différents peut coûter trois fois plus cher. Certains frais tels que le transport des œuvres, les assurances, non seulement ne se déduisent pas

mais augmentent irrémédiablement le budget. En revanche, certains coûts tels que ceux de la production en amont de l'œuvre ou des publications, peuvent se diviser permettant ainsi de faire des économies. Nous avons recours à la coproduction quand cela est possible. Ce fut le cas récemment pour les expositions de Liam Gillick ou de Wang Du.

Pour le projet de Wang Du, nous avons travaillé avec d'autres institutions, en l'occurrence « la Criée » à Rennes, « les Abattoirs » à Toulouse, « le Rectangle » à Lyon. Nous avons réfléchi ensemble au montage du projet, sachant que ces institutions étaient très différentes, en terme de moyens. L'idée n'était pas de faire une exposition qui donne lieu à une circulation mais au contraire de proposer une exposition, complémentaire, qui ait du sens dans une lecture globale du projet. Il s'agissait d'une exposition évolutive dont certaines œuvres ont été produites et financées par l'ensemble des institutions mais n'ont pas été montrées dans l'ensemble des lieux. Il s'agit d'un fait assez rare. Je tiens donc à le souligner car c'est ainsi qu'un projet se monte, au travers d'un réel accompagnement, réalisé dans l'intérêt de l'artiste.

Tout ceci donne lieu à des montages financiers assez complexes, il faut bien garder à l'esprit qu'il n'existe pas de formules types adaptables à toutes les situations. Bien au contraire, il est indispensable de connaître le cadre légal comme les droits d'auteur, les droits patrimoniaux. Il faut connaître la loi dans laquelle s'inscrit le projet. Il y a surtout une situation à analyser à chaque fois pour prendre en compte les paramètres d'un projet et construire un contrat qui sera valide et pertinent. Nous n'avons pas de contrats types. Nous avons un ensemble de données qui, dans leur application à une situation très particulière, contribue à la réalisation d'un projet avec l'artiste.

François Piron

Nous allons intervenir à trois, ce qui répond au mode de fonctionnement des Laboratoires. Depuis 2001, les Laboratoires sont constitués d'une triple direction, composée de deux critiques d'art, Yvane Chapuis et moi-même et d'un artiste Loïc Touzé. Nous avons plutôt une expérience en terme de pratique et de réflexion sur l'art ce qui a rendu nécessaire de travailler en collaboration étroite avec l'administratrice Rebecca Lee (laquelle possède une expérience précédente dans le spectacle vivant). Les Laboratoires développent des projets de production d'œuvres avec des artistes de toutes disciplines : arts visuels, arts du spectacle mais aussi écriture et parfois même musique. L'intérêt de cette pluridisciplinarité est le croisement dans un même endroit et parfois au sein d'un même projet d'artistes de divers horizons. Ils travaillent avec des statuts différents, des économies différentes. Il est donc nécessaire pour nous de rédiger des contrats en tenant compte des spécificités de chacun de ces statuts. Nous nous attachons à ne pas générer davantage d'inégalités sociales et économiques, lesquelles sont déjà intrinsèques aux différences de disciplines. Certains projets peuvent prendre un an et demi de réalisation. Dès lors, il paraît assez difficile de déterminer en amont la nature de l'œuvre qui va être réalisée. Il est de ce fait nécessaire d'élaborer des contrats qui doivent être amendés, complétés et sans arrêt reconsidérés. Dès lors, la notion de co-responsabilité et de partage des risques avec les artistes sur les processus de production des œuvres est vraiment importante.

Le premier projet que nous souhaitons vous présenter est celui que nous avons mené avec Boris Achour en 2003 et qui est assez éclairant sur la manière dont nous travaillons avec un artiste. De manière générale, nous sollicitons un artiste parce que nous sommes intéressés par son travail. Nous ne lui demandons pas de nous proposer quelque chose en amont. Nous sommes plutôt dans une logique d'adaptation. En l'occurrence, lorsque nous avons contacté Boris Achour fin 2002, il était dans un processus de production de films. Certains de ses films devaient faire l'objet d'une production au Japon, un était coproduit à Osaka par une structure. Nous avons proposé à Boris de participer à cette coproduction et de concevoir quelque chose pour la réouverture des Laboratoires en automne 2003. Au départ, nous avons pensé ensemble à un projet qui relèverait de l'événement. Finalement, à peu près trois mois avant la réalisation du projet, l'artiste a opté pour une exposition plutôt qu'un événement. Cette exposition comprenait la réalisation de certains objets et sculptures. Certaines d'entre elles pouvaient être fabriquées dans le lieu avec une autonomie de travail de l'artiste, d'autres devaient être déléguées à des prestataires de service. Une autre partie du projet consistait à tourner un film avec ces objets manipulés par un ensemble de personnages. Pour ce faire, nous avons fait intervenir trois danseurs, un comédien et un artiste plasticien choisis par Boris. Nous avons par ailleurs décidé de faire une publication. Nous avons pris le temps de réfléchir à l'outil le plus pertinent et construit un ensemble de partenariats avec d'autres structures pour éditer un catalogue. Il s'agissait de la première monographie consacrée à son travail. Nous avons collaboré avec d'autres institutions publiques ainsi que des sponsors pour le financement de ce catalogue.

Yvane Chapuis

Le deuxième projet est celui que nous avons réalisé dans l'espace public avec Thomas Hirschhorn. Ce projet reste emblématique de la manière dont nous procédons aux Laboratoires. Nous avons invité Thomas Hirschhorn à réaliser un projet prenant en compte spécifiquement le contexte d'Aubervilliers. Au moment de cette invitation, nous n'avions aucune idée de ce qu'il allait advenir de cette proposition. Nous avons une idée très vague de l'enveloppe financière nécessaire.

Le projet «Musée précaire Albinet» a réuni les œuvres majeures de huit artistes emblématiques du XXème siècle (Malevitch, Duchamp, Mondrian, Beuys, Le Corbusier, Warhol, Léger et Dali) empruntées au Centre Georges Pompidou puis exposées dans un musée précaire que Hirschhorn a construit dans un quartier de la ville au pied d'une barre HLM. Les habitants du quartier ont été associés à la réalisation de ce musée. Ce projet a nécessité une adaptation très forte de la structure et de l'équipe des Laboratoires. Nous n'avons pas conclu de contrat particulier avec Hirschhorn, invité en résidence aux Laboratoires. Nous avons dû toutefois mettre en place un certain nombre de contrats avec notamment les prêteurs des œuvres. Nous avons dû par ailleurs assurer la rémunération des personnes travaillant à la réalisation du musée et trouver les cadres juridiques et administratifs afin que l'équipe associée à la construction du musée soit formée aux métiers de l'exposition, à la conservation des œuvres et à l'accueil du public, etc. Ce projet s'est construit dans le temps, nous avons travaillé 18 mois en amont avant qu'il voit le jour. Le coût global d'un tel projet était difficilement prévisible en amont. Nous avons dès lors élaboré quotidiennement le budget et prévu un financement pour l'assurance des œuvres d'art, leur transport, le matériel de construction du musée et les salaires. En collaboration avec l'artiste, nous avons cherché des financements complémentaires pour la réalisation du projet. Des galeries ont participé au projet et une édition a également été produite dont la vente a été immédiatement réinjectée dans le budget du projet.

Rébecca Lee

Nos contrats sont rédigés selon cette idée d'adaptabilité, inhérente aux pratiques se situant à la lisière de différents domaines artistiques. Il s'agit, je cite, de « mettre en œuvre les moyens financiers, techniques et logistiques. Trouver des cadres administratifs et juridiques appropriés à chaque projet, les adapter en fonction de l'évolution de ceux-ci. S'appuyer sur un principe de co-responsabilité de la structure et de l'artiste dans la réalisation des projets et d'échanges permanents avec les artistes ». Il n'y a donc pas de contrats types aux Laboratoires. Il existe une base contractuelle sans cesse modifiée et réadaptée pour être au plus proche des projets. Nous ne voulons pas brider l'artiste en l'enfermant dans un cadre strict et immuable. Nos contrats sont sans cesse réactualisés au gré de l'évolution du projet à travers des avenants. Chacune des activités des Laboratoires engendre une contractualisation systématique, du prêt d'espace à l'accueil en résidence. Nos co-contractants sont multiples, des artistes aux partenaires financiers. Il est très important que puisse s'instaurer une relation de confiance « fondée sur un projet dans un cadre déterminé en commun ». Cela permet d'anticiper et d'éviter d'éventuels conflits entre les divers protagonistes.

Pour exemple, je vais énoncer rapidement la liste des contrats signés par les Laboratoires pour la mise en œuvre du «Musée Précaire Albinet». Elle est non exhaustive et met l'accent sur la complexité des contrats :

- Le contrat de résidence avec l'artiste remanié à plusieurs reprises. Par exemple, le budget initial a été quasiment triplé.
- Une convention avec la Biennale d'art contemporain de Lyon pour l'accueil en stage pratique de 11 jeunes. Nous avons dû mettre en place une convention avec la mission locale. Ce stage pratique a été réalisé dans le cadre d'un atelier « découverte des métiers ».
- Des conventions de formation par filières ont été signées avec le Centre Georges Pompidou et le FNAC.
- Des conventions de prêt des œuvres signées avec le Centre Georges Pompidou et le FNAC
- Une convention avec la ville d'Aubervilliers de mise à disposition du terrain sur lequel a été installé le projet. Les Laboratoires s'engageaient à rendre le terrain en l'état
- Des conventions de mécénat avec les divers partenaires privés. Des galeries, fondations sont intervenues dans le financement du projet
- Des conventions avec divers partenaires publics pour le versement des subventions spécifiques liées au projet. Le Conseil Général, la Région et le Ministère de la Culture (DAP) ont participé au projet.
- Une convention avec une entreprise prestataire en charge du gardiennage du musée.

Les habitants du quartier ont, quant à eux, été engagés sur la construction du musée et ensuite pour l'accueil du public ainsi que la médiation et le gardiennage. Il a donc fallu conclure des contrats de

travail. Il existe également une série de contrats liés à l'édition de livres. La majeure partie de ces contrats a été rédigée par moi-même et validée par un avocat.

Jean-Dominique Secondi

Mon intervention se situe essentiellement dans le cadre de l'activité de mon agence c'est-à-dire dans le cadre de la commande d'une œuvre par une collectivité publique pour un espace public. En premier lieu, il est question de la commande d'un projet avant celle d'une œuvre proprement dite. L'élément primordial de cette commande est la contrainte de pérennité. Le problème des collectivités est de garantir et d'assurer la pérennité de l'œuvre. Il faut se rappeler que l'espace public n'est ni un musée ni une galerie. Je rappellerai aussi que l'œuvre d'art dans l'espace public ne se limite pas à une œuvre autonome. Elle peut prendre diverses formes depuis un processus conceptuel jusqu'à une intervention spatiale globale environnementale.

Pourquoi cette nécessité de contractualiser dans le cadre d'un projet dans l'espace public ?

Un projet dans l'espace public doit prendre en compte plusieurs facteurs, plus ou moins contraignants dont la diversité et l'interaction doivent être intégrées le plus en amont possible. Ces différents facteurs sont d'une part les acteurs, personnes morales ou physiques de la commande et d'autre part le contexte urbain, administratif et financier.

En premier lieu nous avons les acteurs du projet. Le premier d'entre eux est le commanditaire encore appelé maître d'ouvrage. Il s'agit dans la plupart des cas d'une collectivité représentée par un service extérieur au domaine artistique (le service des travaux, de la voirie, de l'urbanisme ou des espaces verts), lui-même contrôlé par une direction des marchés obéissant au Code des marchés publics. Ce service peut parfois être conseillé par des représentants du monde de l'art (un responsable de musée, d'institution ou encore un conseiller arts plastiques de la DRAC). Le commanditaire a des objectifs précis et pratiques (retour médiatique, pérennité de l'œuvre, appropriation par la population). Il ne faut pas oublier que les commanditaires sont souvent des élus. La dimension de la sanction électorale est toujours présente dans la commande d'une œuvre dans l'espace public. Le deuxième acteur important est l'artiste lui-même. Il peut être considéré comme maître d'œuvre en tant qu'auteur de l'œuvre. Il n'engage cependant pas sa responsabilité à l'instar du maître d'œuvre au sens juridique. Un certain nombre de droits sont attachés à la personnalité juridique de l'artiste.

Le processus de la commande du projet artistique induit la nécessité d'une contractualisation. Une commande d'art public doit être précédée très en amont d'un programme élaboré par la collectivité. Celui-ci va définir le cahier des charges qui est un élément primordial de la commande. Il va aussi définir le cadre et les objectifs à respecter : le cadre financier, les orientations formelles et symboliques proposées aux artistes, le planning, etc. Le processus de la commande inclut également une sélection des artistes. En effet, le Code des marchés publics impose que l'on passe dans certains cas par des procédures de publicité ; de mise en concurrence et de consultation. Cette consultation peut être régie par des contrats intitulés « règlements de consultation ». Puis vient le moment de la conception de l'œuvre et de sa validation, puis le moment de sa réalisation, de sa production et de son installation. Le contexte de cette installation est un point important. L'espace public est chargé de contraintes diverses (la sécurité des personnes, l'aménagement urbain, les réseaux, la circulation, les fondations, la multiplicité des compétences territoriales). Enfin il ne faut pas oublier le « service après-vente », c'est-à-dire l'entretien et la maintenance de l'œuvre. Cet aspect est vraiment important car il met en jeu la responsabilité de la collectivité publique vis-à-vis de l'œuvre. L'artiste doit avoir l'assurance que son œuvre sera maintenue et entretenue selon ses propres directives. En effet, aujourd'hui, lorsqu'une œuvre est exposée dans un espace urbain, le droit moral de l'artiste est très contraignant pour une collectivité. A ce propos, quelques éléments de jurisprudence ont parfois contraint la collectivité à des blocages momentanés dans l'évolution de projet. Est-ce qu'une œuvre dans l'espace public doit avoir la durée que la propriété littéraire et artistique donne aux droits d'auteur ? C'est à dire 70 ans après le décès de l'artiste....autrement dit plus de trois générations. Est-ce qu'un commanditaire installant une œuvre d'art dans l'espace public peut prendre la responsabilité sur trois générations ?

Pour résumer d'une manière quelque peu caricaturale : nous avons d'un côté le commanditaire, personne morale engageant une commande dont le résultat doit être le plus conforme possible à son cahier des charges et de l'autre côté un artiste, personne physique répondant à une sollicitation dont les enjeux semblent bien souvent aventureux voire risqués pour lui. Devant cette contradiction apparente des objectifs et la complexité des enjeux, la contractualisation de l'ensemble des éléments de la commande, des étapes du processus sont indispensables.

Au-delà de l'élément de base d'un contrat qui est l'identification de chacun des contractants, un contrat de réalisation dans l'espace public, doit prendre en compte au minimum les points suivants :

Tout d'abord il doit définir la mission attendue de l'artiste c'est-à-dire ses obligations. Dans la phase de conception du projet artistique, le contrat va définir les attentes en terme de rendu c'est-à-dire esquisses, maquettes, études techniques, notes économiques, descriptifs des matériaux, techniques mises en œuvre, modalités de fabrication, de transport, d'installation, préconisations de maintenance, etc. Cette étape peut être scindée en plusieurs phases, qui sont autant de moment de validation intermédiaire de la part du commanditaire. Le contrat aidera à définir les conditions de conception du projet, le « phasage » de cette conception, les éléments attendus à chaque phase et les rémunérations qui seront proposées à l'artiste. La deuxième phase de la mission de l'artiste est la production et l'installation de l'œuvre. Cette phase est souvent très compliquée à contractualiser car elle doit notamment se faire en amont. Or, bien souvent nous ne connaissons pas encore le projet et les modes d'exécution de l'œuvre. Nous savons néanmoins que l'intervention dans l'espace public fait appel à divers intervenants et prestataires autres que l'artiste. Dans ce cas, le contrat aura pour rôle de préciser les responsabilités de chacun des intervenants. Il s'agit du problème de la co-traitance et de la sous-traitance. Qui va être mandataire du contrat ? Est-ce l'artiste ou son producteur ? Est-ce une entreprise ? Le processus entre la conception et la réalisation étant généralement long et s'inscrivant dans le cadre d'un aménagement urbain, le contrat va permettre d'identifier une personne, ou une structure, qui pourra représenter l'artiste. Il sera chargé de prendre des décisions en l'absence de ce dernier.

Ensuite, le contrat permet également de définir les obligations du commanditaire : la rémunération de l'artiste, la responsabilité morale vis-à-vis de l'œuvre, l'accompagnement du processus de conception, de réalisation (c'est-à-dire la validation des différentes étapes), la nomination de bureaux d'études ou de contrôles qui vont suivre l'élaboration du projet, les conditions de l'engagement du commanditaire dans la maintenance et l'entretien de l'œuvre. Aujourd'hui, les collectivités commencent à comprendre que commander une œuvre d'art pour l'espace public implique des devoirs envers cette œuvre. Elles commencent donc à nommer des conservateurs du patrimoine d'art public permettant de garantir la pérennité et la maintenance des œuvres.

Enfin, le contrat permet de régler les conditions administratives de la commande : le montant et l'organisation de la rémunération. Le montant est souvent très complexe à fixer. Il peut être divisé en deux grands postes, l'un constitué d'honoraires et l'autre comprenant la production sur lequel l'artiste s'engage. Il existe plusieurs manières de contractualiser une relation avec l'artiste de manière à ce qu'il s'engage à assurer la garantie de son budget. Il faut ensuite fixer le « phasage » de la rémunération, c'est à dire le moment où l'on va procéder au règlement. Il faut savoir que les collectivités ne règlent pas à moins de 45 jours sur prestation effectuée, ce qui est très long pour l'artiste. Le contrat peut alors permettre de trouver des solutions d'avance ou d'autres types de solutions administratives pour que l'artiste puisse recevoir une rémunération en amont. Lorsqu'il s'agit d'honoraires, cela ne pose pas de problèmes mais lorsque l'artiste est lui-même chargé de la production de son œuvre et que celle-ci est assurée par des prestataires extérieurs, cela devient une question pouvant mettre en péril la commande. La rédaction d'un contrat permet d'évaluer et d'anticiper ce type de problèmes et d'y répondre en amont du commencement du projet.

Pour finir, j'évoquerai un des problèmes liés au droit de reproduction d'une œuvre d'art dans l'espace public. L'exemple du procès opposant Daniel Buren à la Ville de Lyon et en particulier à l'éditeur de cartes postales de la Place des Terreaux est à ce titre intéressant. La place fut réhabilitée en 1994 par Daniel Buren en collaboration avec l'architecte Christian Drevet. Des cartes postales ont été commercialisées et la ville de Lyon a perçue une redevance sur leur vente. Daniel Buren a attaqué l'éditeur et la Ville de Lyon en vertu de son droit d'auteur. Le procès a été perdu en appel et en cassation sous prétexte que la reproduction faite de l'œuvre de Daniel Buren était partielle.

Michel Baverey :

Dans les contrats d'édition, tout dépend de l'origine du projet. Si le projet est initié par l'éditeur, il y a effectivement un contrat d'auteur dit « classique », identique dans toutes les maisons d'éditions. Il consiste à rémunérer l'auteur sur la base d'un pourcentage sur les ventes, avec une avance sur les droits, généralement remise à la signature du contrat. Ce type de contrat conclu entre l'artiste et l'éditeur simplifie les démarches. Par exemple, nous réalisons actuellement un livre avec Nicolas Moulin. Une de ses œuvres, « Vider Paris » est reproduite. Il nous a cédé ses droits d'exploitation pour l'édition du livre et nous avons dans ce cadre signé un contrat d'auteur pour lequel Nicolas touchera des pourcentages sur les ventes. Ce type de contrat ne donne pas toujours lieu à reversement de droits mais à la cession d'un certain nombre d'exemplaires gratuits permettant à

l'artiste d'assurer la promotion de son travail. Il s'agit d'un véritable échange entre l'artiste auteur et l'éditeur. Ce dernier a la possibilité de commercialiser l'ouvrage en échange de quoi l'auteur dispose d'un certain nombre d'ouvrages gratuits. Ces projets dans le cadre d'une petite maison d'éditions comme Isthmes sont rares car nous recherchons toujours des cofinancements ou des coproductions. En effet, bien souvent, nous travaillons en collaboration avec des artistes pour des catalogues d'exposition ou des ouvrages généraux sur l'ensemble de leur œuvre. Dans ce cas, ce sont des ouvrages qui sont initiés par l'artiste ou par une structure. La question est alors de savoir comment contracter non seulement avec l'artiste mais également avec les structures qui sont coproductrices. Les démarches sont autrement plus complexes. En effet, chaque structure ayant un statut différent, il est nécessaire de trouver des types de contrats spécifiques entraînant de facto des frais supplémentaires. Or bien souvent, les budgets sont limités, ce qui ne facilite pas l'élaboration du livre. En tant qu'éditeur, j'essaie toujours de limiter ce travail administratif en essayant d'anticiper les éventuels problèmes de contrat. Par exemple, la solution peut consister tout simplement en un échange de marchandises sous la forme d'un achat de livres. Je fais dans ce cas une facture au lieu de contractualiser. Cette solution simplifie toutes les tâches administratives, des questions de relevés de droits à la comptabilité. Elle génère de ce fait un coût moindre dans l'économie générale du livre. Néanmoins, il existe des municipalités qui sont dans l'obligation de contractualiser. Dans la plupart des cas, le contrat est rédigé par la municipalité eu égard à ses contraintes juridiques. Souvent les termes du contrat précisent que la structure verse une somme d'argent en échange de laquelle elle dispose d'un certain nombre d'exemplaires gratuits. Cette diffusion gratuite est d'ailleurs un problème pour l'éditeur privé. En effet, si l'artiste possède une centaine d'exemplaires gratuits et la structure 600 exemplaires gratuits, seule la part restante vendue en librairie permet à l'éditeur de financer son travail. Cette part est souvent faible dans le cas de catalogues d'artistes. Je représente le secteur privé dans lequel la question de la rentabilité occupe une place centrale. L'éditeur doit en effet pouvoir rentrer dans ses frais et si possible gagner de l'argent avec les ventes de l'ouvrage. Pour l'édition d'un livre, nous disposons d'une somme d'argent prédéfinie et fixe, incluant l'ensemble des frais de fabrication du livre, des frais de structure aux frais de gestion. Ce budget préétabli simplifie ainsi l'aspect financier et contractuel puisque nous savons d'emblée la part dévolue à l'auteur et la part empirique liée aux ventes futures de l'ouvrage.

Le cas le plus intéressant est celui du contrat de coproduction. Un éditeur privé s'associe à une institution et signe un accord de coproduction. Il y a un apport des deux parties, le produit de la vente de l'ouvrage étant partagé en fonction de cet apport. L'important pour l'éditeur est de valoriser son apport c'est-à-dire de valoriser le coût de la structure et le coût humain qu'il investit sur un livre. Théoriquement, dans l'économie privée du livre, le coût humain est inclus dans les frais généraux et non pas dans l'économie générale du livre pour des raisons financières évidentes. Dans le cadre d'une coproduction, l'entité institutionnelle apporte des fonds en numéraire tandis que l'entité privée apporte des fonds en force de travail, en temps et en diffusion de l'ouvrage. La définition de l'ouvrage, son format, sa pagination et son prix de vente est généralement fixée contractuellement. S'y ajoutent ensuite des questions financières incluant le budget et la répartition des gains d'ouvrage. La question du prix de vente est primordiale puisqu'elle définit l'économie générale de l'ouvrage dans le cadre d'un éditeur privé. Par exemple, dans le cas d'un catalogue d'artiste, si un éditeur privé se lançait lui-même sans aucun apport institutionnel ou de coproduction, le prix de vente de l'ouvrage serait totalement démesuré par rapport à l'ouvrage. On arrive ainsi, grâce aux partenariats de l'institution à fixer des prix de vente plus en adéquation avec la réalité du marché. Il s'agit davantage de prix politiques qu'économiques d'où cette nécessité de simplifier au maximum les rapports entre l'institution et le privé. L'apport de l'institution doit être davantage vu comme une forme de subvention aidant à la production de l'ouvrage qu'une coproduction avec la volonté de retour d'investissements pour l'institution.

Un troisième cas de figure est le contrat de diffusion. Dans ce cas, l'éditeur n'intervient absolument pas sur la réalisation de l'ouvrage. Il se contente de diffuser l'ouvrage. Les contrats sont assez simples : l'éditeur prend une marge pour couvrir ses frais de diffusion et de publication de l'ordre de 50 à 60 % et reverse la part restante à l'institution. Mais il se pose à nouveau un problème comptable pour l'éditeur. En effet, bien souvent les institutions ou autres municipalités ne possèdent pas les structures comptables compétentes pour facturer ce type de prestation à l'éditeur. Je propose donc un achat d'exemplaires avec une remise sur le prix de vente. L'éditeur peut ainsi produire l'ouvrage et le diffuser en proposant aux coproducteurs qui ont acheté les exemplaires de mettre leur nom sur l'ouvrage. Ils apparaissent visuellement comme des coproducteurs mais contractuellement comme des acheteurs. Toute ma démarche consiste à simplifier considérablement ce qui relève de la convention et du contrat avec les institutions.

Avec les artistes, lorsque nous sommes dans un échange d'exemplaire, l'accord écrit est très simple. Il devient néanmoins plus important quand il s'agit de gérer avec l'artiste ses droits patrimoniaux. En effet, quand il nous cède ses droits dits « droits dérivés », il nous est possible de faire d'autre type d'exploitation de son œuvre (cartes postales, affiches, etc.). Prenons l'exemple récent de Françoise Pérovitch. Une de ses œuvres a été reproduite pour l'Opéra de Paris. Le fruit financier de cette utilisation de l'œuvre a été partagé à 50/50 entre l'éditeur et l'artiste. Cela était fixé contractuellement. Le livre est une vitrine publique sans doute beaucoup plus qu'une exposition. Il permet à un grand nombre de personnes d'accéder aux œuvres notamment dans le cas des catalogues d'artistes ou d'expositions. Ce sont des livres qui circulent essentiellement dans les milieux de la communication et de la publicité, du moins en ce qui concerne les plus gros des acheteurs.

En moyenne, nous tirons entre 1000 et 2000 exemplaires sachant que sur un catalogue d'artiste de notre génération, la notoriété ne nous permet pas d'espérer d'importants retours sur investissements. Mes calculs se font sur des bases qui oscillent entre 200 et 400 exemplaires vendus. Encore une fois, la question de la rentabilité se pose. Quand on commence à parler de 400 exemplaires avec 60% de remise, cela fait environ 240 euros. De plus, ces exemplaires ne se vendent pas en une journée. Lorsque par exemple, un livre se vend sur quatre ans, il faut pouvoir porter cet investissement sur cette période. Après il existe des cas particuliers. Nous travaillons actuellement sur un ouvrage avec les artistes Anne-Marie Jugnet et Alain Clairet. Ces derniers, par le réseau des galeries qui les soutiennent, ont réussi à vendre beaucoup d'ouvrages, ce qui augmente considérablement le tirage. Dans ce type de collaboration, mon apport concerne essentiellement le suivi éditorial. Ma puissance de commercialisation et de promotion d'ouvrage se retrouve dans cet apport qui est valorisé dans le cas d'une coproduction. Contractuellement, les choses sont simplifiées.

Débat public

Guillaume Lanneau, plasticien, représentant du SNAP -CGT

Je voulais revenir sur la remarque relative à l'édition de catalogues. Il nous a été dit, et je pense que ce n'est pas un hasard, que ce type de projets était rarement contractualisé. L'artiste étant payé en règle générale en catalogue. Cela me semble révélateur d'un certain nombre de pratiques. La question que je me pose est celle de savoir comment vit l'artiste. C'est une question récurrente qui se posera également cette après-midi avec le droit de présentation publique. Un ouvrage éditorial bien fait va évidemment promouvoir l'artiste mais aussi l'imprimeur qui aura fait un travail de qualité, le graphiste qui pourra ainsi l'utiliser pour ses propres démarches de prospection, la maison d'édition qui a édité cet ouvrage, etc. Comme par hasard, l'artiste est encore le seul à ne pas toucher de rémunération lors de ce travail. Or, on sait que la réalisation d'un catalogue demande du temps à l'artiste. Temps pour lequel il est le seul à ne pas être rémunéré. Nous savons bien que l'édition artistique ne dégage pas de recette phénoménale sauf à éditer « la terre vue du ciel ». Cela ne me paraît pas du tout scandaleux que l'artiste soit rémunéré au regard de l'activité économique générée, c'est à dire relativement faible. Par contre, il me paraît assez inacceptable qu'il soit le seul à ne recevoir aucune rémunération.

Michel Baverey

Dans l'absolu, je suis tout à fait d'accord avec vous. Ensuite la question est de savoir où se trouve l'intérêt réel de l'artiste. Reverser un pourcentage sur les ventes à l'artiste est possible. Rémunérer son travail pour un éditeur est rarement possible pour des questions de financement global de l'édition. A un moment donné, si l'artiste demande 500, 1000, 2000 euros ou plus pour produire un catalogue, se pose le problème de l'économie globale de ce catalogue. En effet, tout dépend encore une fois de la notoriété de l'artiste. Un artiste comme Buren vend plusieurs milliers d'exemplaires d'un ouvrage alors qu'un jeune artiste n'ayant que quelques expositions à son actif, vend très peu d'ouvrages. On se retrouve dans une économie difficile. Il est juste de se demander qui est rémunéré lorsque l'on fait un catalogue d'artiste. Il y a effectivement l'intervention du graphiste, des écrivains... Il paraît alors évident que leur temps de travail doit être rémunéré. Et pourtant l'artiste qui reste le principal acteur dans l'élaboration de son catalogue se retrouve dans une situation financière difficile. Mais pour autant, je ne vois pas comment sortir de ce schéma sauf à ne plus faire que des livres échappant à une « rentabilité normale ».

Pierre Bal-Blanc

Je pense qu'il faudrait replacer la question de la rémunération de l'auteur. En tant que directeur de centre d'art, je suis évidemment confronté à cette question de la rémunération de l'artiste. Différents

cas de figure se profilent. Lorsque nous accueillons un artiste en résidence, on s'attache à lui trouver un atelier et un logement pendant une certaine durée et également à lui donner une « rémunération », un per diem, une somme lui permettant de vivre pendant sa période de préparation et d'installation de son exposition. Ensuite, quand il s'agit de présenter cette œuvre et de la produire entièrement, nous allons nous attacher à faire en sorte qu'elle puisse être acquise par notre institution. Dans ce cas-là, nous développons une énergie avec l'artiste pour que lui-même puisse retrouver une rémunération à travers cette vente d'œuvre. Il y a là un véritable échange. Quant aux productions éditoriales, il est évident qu'un artiste a souvent intérêt à ce que son travail fasse l'objet d'une publication. Il a lui-même bien conscience que s'il demande une rémunération, cela mettra le projet éditorial dans une situation financière difficile. Or, ce travail va profiter à la diffusion de son œuvre et par conséquent l'aider à exposer ailleurs. La préoccupation constante des directeurs de centre d'art, est l'équilibre, la pérennité, le succès du travail produit. On se démène pour que ce travail soit acquis dans les collections publiques, qu'il accède au marché de la spéculation. C'est autant gratifiant pour l'artiste que pour le lieu qui l'a produit, toute l'énergie convergeant vers l'artiste. Je ne crois pas que les artistes aient à se plaindre de la situation des réseaux d'art en France. Ces derniers soutiennent énormément les artistes qui ont des difficultés à trouver des moyens de production suffisants.

Michel Baverey

Quand un artiste a obtenu d'un centre d'art la possibilité d'un financement pour une édition ou une subvention, il est rare qu'il s'enrichisse de sa rémunération. Son principal souci est plus généralement d'améliorer le catalogue en question (ajout de photos, de pages, faire un plus grand format...). L'objectif n'est pas de gagner de l'argent avec ce catalogue mais de faire connaître le travail de l'artiste. J'ai parlé tout à l'heure d'un projet spécifique mené avec un Nicolas Moulin. Dans ce cas, l'artiste est rémunéré à hauteur des possibilités de l'édition. Même si cela ne correspond pas à des sommes monumentales, l'artiste est intéressé aux ventes de l'ouvrage. Dans le cas d'un catalogue d'exposition, cela me paraît beaucoup plus difficile parce que l'intérêt d'un catalogue est de promouvoir le travail auprès des professionnels. Nous pourrions d'ailleurs analyser précisément les retombées économiques de tels catalogues. Elles ne sont pas glorieuses et un éditeur ne peut absolument pas vivre de ce type de collection.

Etudiante à Paris VIII en gestion culturelle

Comment les questions de droits d'auteur sont traitées dans le cas d'œuvre collective ?

Olivier de Baecque

Juridiquement, il faut établir une distinction entre les œuvres de collaboration, les œuvres collectives et les œuvres composites.

Les œuvres de collaboration sont des œuvres, pour lesquelles plusieurs artistes ont travaillé ensemble ou qui intègrent plusieurs créations d'artistes différents. Les artistes deviennent « co-auteurs » de l'œuvre et doivent gérer leurs droits d'auteurs ensemble. Il existe toutefois une exception lorsque la création d'un des artistes peut être dissociée de l'ensemble. Prenons l'exemple d'une vidéo musicale, même si la musique a été conçue pour accompagner la vidéo, on peut imaginer que celle-ci puisse être utilisée séparément. Dans ce cas, le musicien sera seul titulaire des droits d'auteur sur la musique. En cas d'exploitation d'une œuvre de collaboration, les différents auteurs participent aux produits de la vente à condition que leur qualité d'auteur soit reconnue. Dans le cas d'un film par exemple, chacun des auteurs (le réalisateur, le scénariste, etc.) reçoit une rémunération spécifique qui est généralement proportionnelle à l'exploitation.

L'œuvre collective est une œuvre qui est créée à l'initiative d'une personne tel un centre d'art et à laquelle ont participé plusieurs artistes sans que l'on puisse distinguer l'apport de chacun. Ce sont des œuvres difficiles à gérer. Les droits patrimoniaux afférant à cette œuvre appartiennent à la personne qui a eu l'initiative de sa création. Cela étant, elle reste dans l'obligation de respecter les droits moraux de chacun des auteurs contributeurs en citant leur nom et en leur demandant des autorisations.

L'œuvre composite est une œuvre nouvelle qui intègre une œuvre ancienne. C'est le principe même de « l'emprunt ». Le fait de reprendre dans une œuvre nouvelle une œuvre ancienne suppose théoriquement d'obtenir l'autorisation préalable de l'auteur de l'œuvre ancienne sauf recours à l'exception de « courte citation ». Cette exception offre la possibilité de citer une partie d'une œuvre antérieure à des fins d'information ou d'enseignement. C'est typiquement le cas du manuel scolaire ou de l'œuvre littéraire qui en cite une autre. Mais, il a été jugé que le droit de « courte citation » n'était pas applicable aux arts plastiques et ce parce qu'il est impossible de citer une œuvre d'art plastique

brèvement. Il est, en effet, possible de citer quelques paragraphes d'un livre mais non un morceau de tableau. Cette exception de courte citation n'est donc pas applicable à la discipline qui vous intéresse.

Yvane Chapuis

Dans le cas de l'œuvre conçue par Hirschhorn, les habitants qui ont été associés au projet ont été salariés pour le travail qu'ils ont effectué dans le cadre du « Musée Précaire Albinet ». Il n'a jamais été question dans le contrat « moral » entre l'artiste et les habitants que cette œuvre soit co-signée. C'est un projet signé par Thomas Hirschhorn.

Marc Sanchez

L'analyse des pratiques contemporaines des artistes met en lumière le fait que de plus en plus d'artistes utilisent justement la citation sous toutes ses formes, que ce soit dans les arts plastiques, dans la musique ou d'autres territoires. Si l'on décidait d'appliquer la loi au pied de la lettre, une grande majorité des œuvres ne pourraient pas être présentées. C'est donc une question qu'il faut laisser à l'appréciation de la personne, de l'artiste ou encore de celui qui utilise le travail de quelqu'un d'autre. Il faut faire preuve de discernement et juger à quel moment ce travail là est soit trahi soit utilisé pour une source de revenu qui semblerait illégitime.

Mathieu Ducoudray, CIPAC

Un certain nombre de structures d'art contemporain n'ont pas les moyens d'avoir des administrateurs qui connaissent parfaitement les questions juridiques et contractuelles. Cela leur est aussi difficile de consulter un avocat à chaque fois qu'il faut établir un contrat. Devant les discussions et devant la complexité qui à trait aux droits d'auteur, la question de l'utilité des contrats, c'est aussi la question de la possibilité du contrat.

Est-ce que, par conséquent, la peur de se tromper dans la rédaction du contrat n'amène pas tout simplement à considérer qu'il vaut mieux ne rien contractualiser et rester dans une situation orale basée sur la confiance ?

A contrario, je me rappelle des cours d'un professeur de droit qui nous disait : « Mieux vaut faire un contrat dans lequel un juge va comprendre que vous ne connaissez pas grand chose au droit plutôt qu'un contrat dans lequel vous allez essayer de mettre des éléments juridiques et où vous allez nécessairement vous tromper et dans lequel le juge va considérer que, puisqu'il y a des éléments juridiques, il y a une connaissance du droit et va analyser le contrat en ce sens là. ». D'où la question faut-il mieux être spécialiste ou au contraire faire preuve de bonne foi ?

Olivier de Baecque

Il s'agit d'une question de gestion des risques. En premier lieu, il faut savoir arbitrer entre le coût, le temps passé à rédiger un contrat et les risques en jeu. Il paraît évident que pour certaines activités, le recours à un contrat extrêmement formel est un peu excessif. Ceci dit, je ne pense pas qu'il soit préférable d'avoir un contrat mal rédigé. En deuxième lieu, le droit français a mis en place un principe de consensualisme qui permet de former un contrat par une simple poignée de mains, sans écrit. L'attitude des parties et les usages professionnels peuvent dans ce cas nous permettre de définir quel contrat a été conclu. A titre d'exemple, un artiste qui aurait participé à toute l'organisation d'une exposition serait peu crédible d'invoquer devant un juge l'absence de contrat de cession de son droit d'exposition. A contrario, un centre d'art qui prétendrait avoir acheté une œuvre alors qu'il n'existe aucune trace écrite ne serait pas crédible. L'existence d'un contrat peut parfois être déduite des correspondances échangées entre les parties. Le problème est que dans ses hypothèses, on se situe dans une zone grise au lieu d'être dans le blanc ou le noir.

Marc Sanchez

Si nous prenons le cas du Palais de Tokyo, seulement à peu près 5% des activités donnent lieu à l'établissement d'un contrat. La très grande majorité de ce que nous faisons ne donne lieu à aucun écrit de type contractuel. Il y a bien sûr échange de courrier, correspondances mais nous ne produisons des contrats que dans le cas des co-productions pouvant donner lieu à remboursement, des co-productions entre les institutions et dans le cas où il y a une publication. Nous faisons également des contrats avec les traducteurs car dans ce cas précis les choses doivent être mises sur papier. Pour le reste et surtout pour ce qui concerne les relations avec les artistes, nous sommes dans un rapport direct basé sur la confiance.

Caroline Bourgeois

Quelle est la durée d'un contrat dans le cadre d'une commande publique ? Si une œuvre est classée dans un lieu public et qu'il subit des modifications, comment l'artiste est-il protégé ?

Jean-Dominique Secondi

Le temps du contrat correspond au temps de la réalisation. Concernant la seconde question, les quelques conflits qui ont eu lieu avec les artistes ont donné lieu à des appels, ces derniers faisant jurisprudence. Cette dernière tient compte des contraintes de la réalité, de l'aménagement urbain, de la bonne foi et de l'attitude de la collectivité vis-à-vis de l'artiste au moment de la commande et du contrat. S'il y a eu de la part de la collectivité une attitude de collaboration avec l'artiste au moment, par exemple, où l'œuvre doit être démolie pour des raisons de sécurité ; Si la collectivité entre en contact avec l'auteur ou son ayant droit ; S'il y a une négociation et si elle échoue, le tribunal tiendra compte de la façon dont chacun s'est comporté dans la négociation et ne condamnera pas automatiquement la collectivité. Il existe donc des possibilités de négociations en fonction des réalités. Le problème peut être un problème de conception de l'œuvre mais il y a également un problème de culture des collectivités pour qu'elles s'approprient totalement les œuvres d'art.