



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

À partir d'études de cas et de situations de terrain, en présence de juristes et de spécialistes, cette journée souhaite mutualiser les connaissances et les expériences afin de répondre aux questions concrètes qui se posent aux différents acteurs du secteur. Elle a pour objectif d'éclaircir le rôle et l'importance du contrat, de préciser ses modalités d'utilisation ainsi que de clarifier les différentes formes de rémunérations des auteurs.

**Table ronde 1**  
**De l'utilité du contrat**

**page 3**

**Table ronde 2**  
**Les différentes formes de rémunérations des auteurs**

**page 18**

**Table ronde 3**  
**Question d'actualité : le droit de présentation publique**

**page 23**

## Table ronde 1

### 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 œuvre. 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 œuvre.

##### **• Le droit pour l'auteur au respect de l'intégrité de l'œuvre**

Ce droit permet à l'auteur de s'opposer à toute dénaturation de son travail. Le Code de la Propriété Intellectuelle dispose que : « l'œuvre 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 œuvre 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 œuvre 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 œuvre 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'œuvre 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 œuvre 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'œuvre, 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 œuvre non divulguée même entre les mains d'un possesseur de bonne foi. Concrètement, des œuvres 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'œuvre 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'œuvre.

### • 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'œuvre. Si on peut interdire la reproduction de l'œuvre 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 œuvre 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 permet 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 moments 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 Claret. 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 perdiem, 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 brièvement. 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.

## **Table ronde 2**

### **Les différentes formes de rémunérations des auteurs**

Seront abordées les questions concrètes qui se posent aux différents acteurs du secteur :  
Quelles sont les différences entre le contrat de cession de droits d'auteur, la note d'honoraires et la facture ? Quelles sont leurs modalités d'utilisation ? Comment rémunérer un auteur ? Quelles sont les obligations du diffuseur (précompte, 1%, etc.) ? Etc.

#### **Modératrice**

Annie Agopian, directrice de la Maison Populaire de Montreuil - Trésorière de l'association tram

#### **Intervenants**

Eric Prévost, adjoint de direction, service Diffuseur, AGESEA

Matthieu Douxami, adjoint de Direction, service Auteur, AGESEA

Pascal Murgier, chef du bureau du statut de l'artiste à la DAP

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

#### **Annie Agopian**

Pouvez-vous nous présenter l'AGESEA ?

#### **Matthieu Douxami**

L'AGESEA est un régime d'assurance sociale assurant la gestion du régime des artistes auteurs. L'assurance sociale est une grande idée qui date de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle. Pour permettre à l'homme de vivre plus longtemps à travers son oeuvre, il fallait l'aider à faire face aux principaux risques que sont la maladie, la vieillesse. Ces idées qui datent du Siècle des Lumières ont été mises en place progressivement et ce n'est qu'en 1974 par une loi votée à l'unanimité que les artistes auteurs ont été intégrés à l'assurance sociale. Cette idée généreuse d'assurance sociale, parachevée depuis 2001 pour les personnes résidant en France quelque soit leur activité ou inactivité, est passée par plusieurs étapes dont l'une a été l'intégration des artistes auteurs dans le régime général de l'assurance sociale. Ils ont pu bénéficier de la couverture des risques contre le paiement de cotisations. En effet, la première obligation est le revenu cotisé : tout revenu d'activités en France doit être soumis à cotisations. Pour avoir droit à des prestations il faut payer des cotisations. Celles-ci ont été réparties entre ceux qui diffusent les oeuvres des auteurs au public (les diffuseurs) et l'auteur lui-même, prié de cotiser sur les revenus qu'il perçoit.

Il existe plusieurs branches d'activités :

- les arts plastiques qui sont gérés par la Maison des Artistes
- l'AGESEA, qui va gérer les droits des auteurs d'oeuvres littéraires, musicales, de théâtre et la photographie, l'illustration et les oeuvres littéraires.

Certains domaines de compétence se rejoignent puisqu'un graphiste peut être amené à réaliser des illustrations dans l'édition.

Tels sont les grands points de ce régime qui est un régime général d'assurance sociale à l'instar d'un salarié du régime général.

#### **Eric Prévost**

En France, dès lors que vous percevez une rémunération liée à une activité professionnelle, il faut payer des cotisations. Le régime de sécurité sociale des auteurs est donc un régime obligatoire, il n'est pas facultatif. Dès lors qu'un artiste collabore avec un lieu d'art contemporain, l'artiste perçoit une rémunération pour laquelle des cotisations seront versées pour son compte à l'AGESEA ou à la Maison des artistes. Les seules obligations reposant sur la structure qui rémunère l'artiste, c'est de déclarer cette rémunération au régime des artistes auteurs.

#### **Annie Agopian**

Quelles sont les conditions pour relever de l'affiliation du régime de sécurité sociale des auteurs ? Comment rémunérer un artiste plasticien intervenant pour une conférence ? Comment rémunérer un commissaire d'exposition ?

### **Eric Prévost**

Il faut exercer une activité artistique comprise dans le champ d'application. Comme nous l'avons rappelé, il y a 4 catégories professionnelles gérées par l'AGESSA : écrivains, audiovisuel, photographie, auteurs compositeurs d'œuvres musicales. Si un artiste n'exerce pas dans l'une de ces catégories professionnelles, il ne pourra pas relever du régime de sécurité sociale des auteurs.

Il s'entend bien entendu qu'il y a la branche des arts graphiques et plastiques, que nous aborderons ultérieurement, gérée par la Maison des Artistes. Un artiste auteur doit donc exercer une activité artistique générant à son profit une rémunération qualifiée juridiquement de droit d'auteur et cette activité doit être exercée à titre indépendant. Ces trois conditions sont cumulatives et non pas alternatives.

Un conférencier est-il un auteur ? Est ce qu'il crée une œuvre originale qui porte l'empreinte de sa personnalité ? A priori la réponse est non. Il lui est demandé d'intervenir dans un lieu public, précis, à des horaires imposés, sur un sujet précis. Au regard de la jurisprudence, il s'agit là de salariat. Il peut également intervenir en toute indépendance, avoir la maîtrise de son intervention ou autre chose. Dans ce cas là, il s'agira d'honoraires. Pour résumer, la rémunération d'un conférencier est soit un salaire, soit des honoraires s'il a la parfaite liberté dans son activité. Pour le commissaire d'exposition, c'est exactement la même chose : Honoraires ou salaires sauf si bien entendu il écrit le livre à l'issue de l'exposition auquel cas rien ne s'oppose à ce qu'il puisse avoir des droits d'auteur liés à la vente de son ouvrage. L'URSSAF contrôle les natures juridiques des sommes versées. Elle peut être amenée à requalifier des sommes versées à tort en droit d'auteur pour une personne qui est intervenue en tant que conférencier ou commissaire d'exposition.

On n'est pas dans le cas du revenu dit « accessoire ». Il y a en effet une tolérance qui autorise, sous certaines conditions, l'auteur à bénéficier d'un revenu dit accessoire à son activité d'auteur. Nous entendons notamment les illustrateurs, les écrivains ou autres photographes qui vont intervenir à l'occasion d'un débat, une réunion publique autour de leur œuvre : un illustrateur qui va parler de ses dessins ou d'un écrivain qui va parler de son œuvre ponctuellement. Dans ce contexte d'oralité de l'œuvre, nous pouvons déjà considérer qu'il s'agit d'un droit de représentation mais cette tolérance administrative permet que ce revenu accessoire soit agrégé à ces droits d'auteur. Ce n'est qu'une tolérance, elle peut en effet être évincée par un contrôle de l'URSSAF ou par décision du juge. On peut très bien croire avoir rémunéré un auteur en droit accessoire et puis en réalité, il s'agissait d'un salaire. Il ne faut pas oublier que le droit d'auteur est un droit très particulier, très restreint et ne permettant pas d'assurer à toutes les personnes ayant une activité accessoire à la création, d'être rémunérées au titre des droits d'auteur.

### **Annie Agopian**

Qu'est ce que le précompte et quelles sont les obligations du diffuseur ?

### **Eric Prévost**

Le précompte est l'obligation pour une personne qui rémunère un artiste en droit d'auteur de retenir les cotisations à la source et de les reverser à l'AGESSA ou la Maison des artistes. Cette rémunération va être « précomptée » afin d'être reversée au régime d'assurance sociale afin d'alimenter les prestations qui sont ainsi attribuées à ceux qui en ont besoin. Ce précompte correspond à environ 15%. Le précompte est toujours à l'initiative de la personne qui rémunère l'artiste ou l'auteur. L'administrateur du centre d'art estime au regard des trois critères si l'auteur relève bien d'un régime d'assurance des artistes auteurs ; à savoir : est-ce qu'il exerce une activité indépendance, est-ce qu'il exerce une activité d'auteur et est-ce une rémunération qualifiée de droit d'auteur ? Si ces trois conditions sont remplies, le diffuseur prélève à la source trois cotisations : la CSG, la CRDS, l'assurance maladie

Il reverse ces trois cotisations prélevées à la source à l'organisme agréé et complète sa contribution par sa part employeur dont le taux est fixé à 1%.

Si l'artiste fournit à l'administrateur une copie de son formulaire S2062, alors ce dernier n'a pas besoin de précompter.

### **Pascal Murgier**

Un diffuseur doit être en règle avec la législation sociale lorsqu'il rémunère un artiste. Dans le cas du précompte, c'est lui même qui va prélever sur la rémunération versée à l'artiste les cotisations sociales. Si, parallèlement, l'artiste a fait la démarche de s'identifier auprès de la Maison des Artistes, celle-ci va recevoir du diffuseur un chèque avec un formulaire attestant que ce chèque correspond à telle cotisation. La Maison des Artistes rapproche l'identification de l'artiste auteur qui s'est fait connaître du compte sur lequel ont été versées les cotisations.

## **Annie Agopian**

Comment rémunérer un artiste pour une activité artistique ?

## **Pascal Murgier**

Cette question appelle plusieurs précisions. Ce qui est déterminant c'est la nature de l'activité. Il faut considérer quelles sont les activités artistiques qui sont concrètement demandées à un artiste.

Pour un artiste, un premier type d'activités est de créer des œuvres, de les vendre, d'en tirer des droits d'auteur par la cession des droits. Dans ce type d'activité, nous sommes au cœur du régime de sécurité sociale spécifique des artistes plasticiens institué en 1975.

Un deuxième type d'activité, peut être celui de donner des conférences ou faire intervenir un artiste plasticien. Dans ce cas, nous sommes dans un régime spécifique, soit celui d'une profession libérale ou celui d'un salarié, comportant un certain nombre de contraintes. La volonté des services fiscaux et de l'URSSAF est de bien faire le partage entre des activités d'une nature différente. Vous invitez un artiste en résidence. Si au terme de cette résidence, l'œuvre créée est vendue, la rémunération est une rémunération de vente d'œuvres. S'il y a une exploitation des droits, c'est une rémunération au titre des droits d'auteur qui relève également de la Maison des Artistes. Si, à l'occasion de cette résidence, l'artiste donne des conférences, il est considéré comme salarié. Il y a un certain nombre de facilités administratives instaurées par l'URSSAF afin de rémunérer dans les règles un artiste intervenant. Il existe par ailleurs une exception dans le cas des activités dites annexes. Dès lors qu'un artiste des cours dans son atelier et reçoit une rémunération directe de la part des élèves et dans la limite d'un montant de 4176 euros dans l'année (4243 euros en 2005), ce montant peut être à titre dérogatoire inclus dans le calcul de son bénéfice non commercial.

Il existe un certain nombre d'outils pratiques, dont le guide édité par la Maison des Artistes qui dit absolument tout ce qu'il faut savoir, aux artistes auteurs et aux diffuseurs, sur les taux, les obligations, le rappel des textes, etc. Cette brochure est disponible à la Maison des Artistes et également en ligne (sur le site [www.maisondesartistes.org](http://www.maisondesartistes.org)). Il est également possible de trouver des références sur les textes législatifs et réglementaires sur le site de la sécurité sociale des artistes auteurs ([www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)) ou sur le site de l'AGESSA ([www.agesa.org](http://www.agesa.org)).

## **Annie Agopian**

La rémunération dépend beaucoup de la nature de l'activité, je crois que maintenant c'est bien clair entre la production d'œuvres et l'animation d'un atelier que cela soit en milieu scolaire ou sous la forme de conférences qui relève du régime général. Existe-t-il des conventions types pour l'emploi d'un artiste et une grille tarifaire pour les contrats d'artistes ?

## **Pascal Murgier**

Non, il n'existe pas de conventions types pour l'emploi d'un artiste. Quant aux grilles tarifaires, c'est encore moins le cas pour les œuvres de plasticiens que, par exemple, pour les œuvres de photographes, graphistes, etc.

## **Annie Agopian**

Quelles sont les différences entre le contrat de droit de cession d'auteur, la note d'honoraires et la facture ? Dans quelles modalités les utiliser ?

## **Olivier de Baecque**

La facture est une obligation comptable : lorsque l'on réalise une prestation, quelle qu'elle soit, elle constitue le justificatif permettant une prise en compte comptable. La notion de facture n'est pas liée à la nature de la prestation, on peut avoir une facture pour payer des droits d'auteur ou pour payer une autre prestation.

La note d'honoraire peut parfaitement être une facture et elle correspond à une prestation relevant d'une activité indépendante. Elle relève d'une prestation de service intellectuel impliquant de fait une affiliation au régime des travailleurs indépendants. L'auteur dans ce cas doit être affilié en qualité de travailleur indépendant à l'URSSAF et cotiser comme un indépendant

Il ne faut pas confondre une facture d'honoraire avec une note de cession de droits d'auteur. Une facture d'honoraire faite par un auteur n'emporte aucune cession de droits d'auteur. Y compris celle sur laquelle est mentionné « cession de droits ». La note de cession de droits d'auteur, ne vaut pas dire grand chose juridiquement, ce sera une facture afférente à une cession de droits d'auteur. Concrètement, si l'on veut une cession de droits d'auteur, on peut parfaitement émettre une facture décrivant l'étendue de la cession et ce sera un contrat de cession de droits d'auteur à condition de

respecter les formes des cessions de droits d'auteur. Trois principes doivent guider la rédaction d'une cession de droit avec un auteur. Il faut :

- Qu'elle soit écrite ;
- Qu'il soit fait mention de l'étendue des droits cédés, de leur durée, de leur territoire ;
- Que soit indiquée, pour chaque mode d'exploitation cédé, la rémunération prévue.

Pour finir, l'existence d'un contrat de travail, y compris s'il a pour objet la création d'une œuvre, n'emporte pas de cession de droits d'auteur.

## Débat public

### **Mathieu Ducoudray, CIPAC**

Je pose le cas qui arrive tout le temps : je suis un artiste, je fais une conférence. Le diffuseur me dit que je ne peux pas être payé en droit d'auteur mais en note d'honoraire avec mon numéro SIRET. Quelle est l'obligation du diffuseur ? Est-ce qu'il a l'obligation de vérifier si la personne a le droit de percevoir des honoraires ?

### **Matthieu Douxami**

En général, il faut que la personne donne son numéro d'URSSAF pour toucher ses honoraires. Les diffuseurs doivent vérifier qu'il est bien inscrit en tant que travailleur indépendant et qu'il a le droit de toucher des honoraires.

### **Personne de Ecole d'art Claude Monet - Aulnay-sous-Bois**

Un photographe peut-il réclamer des droits d'auteur sur la reproduction d'une œuvre d'un artiste, laquelle va être utilisée pour un catalogue ?

### **Eric Prévost**

Ici, vous avez deux personnes à rémunérer. Il y a notamment l'artiste peintre à rémunérer puisque vous avez le droit de reproduction de son œuvre. Vous avez peut-être acquis la matérialité physique de l'œuvre mais dès lors que vous photographiez son œuvre et que celle-ci est reproduite dans un catalogue, il faut que vous rémunériez l'artiste peintre. Mais vous avez aussi l'auteur de l'œuvre photographique qui lui, a fait une prestation et sa rémunération, c'est juridiquement un droit d'auteur.

## Table ronde 3

### Question d'actualité : le droit de présentation publique

Quelles sont les difficultés rencontrées par les professionnels dans l'application du droit de présentation publique ? Quelles sont les questions qui se posent en regard des modalités actuelles d'application ? Quelles sont les initiatives prises par certaines collectivités dans ce domaine ?

#### Intervenants

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

Françoise Maurice, responsable du service culturel du Conseil général des Côtes d'Armor

Serge Kancel, Inspecteur général de l'administration des Affaires culturelles. Il est l'auteur du rapport sur le droit de présentation publique, commandé par le Ministre Renaud Donnedieu de Vabres.

#### Olivier de Baecque

Quel est le contexte juridique du droit d'exposition ? Tout s'organise autour de deux arrêts de la Cour de Cassation du 6 novembre 2002 qui ont jugé que : « *l'exposition d'une œuvre au public en constitue une communication [...] et requiert en conséquence l'accord préalable de l'auteur* ». Ces deux arrêts ont suscité énormément d'émois et d'interrogations dans le monde de l'art. Pour les artistes, ils ont concrétisé de façon claire le droit d'exposition qu'ils revendiquaient depuis longtemps. Au contraire, beaucoup d'organismes d'expositions ont émis des réserves car ils craignent que ce droit handicape, dans une certaine mesure, leur activité au quotidien.

En réalité, le droit d'exposition existait avant ces deux arrêts. Il est une composante du droit de présentation, prévu par la loi de 1957 sur les droits d'auteur et codifiée dans le Code de la Propriété Intellectuelle à l'article L. 122-2 selon lequel : « *La représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque et notamment par sa présentation publique* ». La présentation publique couvre, à titre d'exemple, la projection d'un film dans une salle de cinéma ou l'interprétation d'une pièce dans un théâtre. Les débats parlementaires de la codification de la loi de 1957 révèlent qu'ils avaient bien prévu d'intégrer le droit d'exposition dans la notion de présentation au public. Les professeurs de droit le qualifiaient de droit en « léthargie » ou en « hibernation ». Les deux arrêts de la Cour de Cassation ont marqué un « dégel » assez rapide et largement imprévu.

L'origine de ces deux décisions est l'organisation d'une exposition relative aux joueurs de Jazz du quartier Saint-Germain par une association. Cette dernière avait récolté un certain nombre de clichés dont notamment vingt-deux clichés de Jean-Pierre Lenoir et six autres de Georges Duguenot. Les différentes photographies, objets du litige, étaient en possession de collectionneurs et avaient déjà été communiquées au public. Le droit de divulgation avait donc été exercé. S'estimant suffisamment protégée par l'accord des propriétaires des photos et de l'exercice antérieur du droit de divulgation, l'association n'a pas pris la précaution d'obtenir l'autorisation préalable des photographes. L'un et l'autre ont alors assigné l'association qui a été condamnée par deux arrêts de Cour d'Appel du 22 septembre 2000 confirmés par deux décisions de la Cour de Cassation du 6 novembre 2002. Lorsque la Cour de Cassation rend deux décisions le même jour et que l'on a deux « attendus » (c'est-à-dire un passage du jugement) exactement identiques, le message est clair : il s'agit d'une décision ayant pour but de créer une « jurisprudence » applicable à l'avenir par les autres tribunaux.

Que déduire concrètement de ces deux décisions ? D'une part, la propriété du support n'entraîne pas la possibilité d'exposer. D'autre part, le droit d'exposition appartient à l'auteur de l'œuvre et non pas au propriétaire du support matériel. Enfin, une autorisation doit être demandée à l'auteur préalablement à l'exposition de l'œuvre.

Il est extrêmement difficile d'entrevoir comment les tribunaux vont appliquer concrètement ce droit en fonction des cas qui vont leur être présentés. Nous pouvons supposer qu'un effet de balancement de la jurisprudence pourra intervenir avec le temps : le principe est défini, les modalités d'application et les exceptions le seront au fil des décisions. Mais ce processus juridique et judiciaire prendra plusieurs années.

## **Françoise Maurice**

Je vais vous retracer une méthode de décision et d'application du droit de présentation publique en Côtes-d'Armor mis en œuvre depuis l'année dernière. Il s'agit d'une démarche intellectuelle plus qu'un strict travail juridique.

En 2001, le Conseil Général des Côtes d'Armor a commandité une étude sur les "Allocataires du RMI déclarant un projet artistique". Cette étude a eu l'énorme avantage de faire le point concrètement sur le nombre d'artistes au RMI dans le département. Elle a permis par ailleurs de se rendre compte, malheureusement, que sur 275 personnes allocataires du RMI recensées et déclarant un projet artistique, 80 étaient photographes ou plasticiens. Parmi ces artistes plasticiens, un certain nombre possédait un niveau d'étude assez élevé. La plupart étaient des personnes rencontrant des grands problèmes de mobilité. Je vous rappelle que nous sommes en zone rurale avec très peu de transports en commun et que les acteurs culturels vivent un isolement important. Cette étude a permis pour finir de révéler un certain nombre d'indicateurs, dont la faiblesse du marché de l'art en Bretagne. Le dernier impact relevé par cette étude était un manque de reconnaissance et de soutien local.

En effet, les Côtes d'Armor comptent près de 550 000 habitants ; la commune la plus grande est Saint-Brieuc avec 50 000 habitants, une petite dizaine se situe entre 50.000 et 10.000 habitants, les autres communes comptent moins de 10 000 habitants et c'est au total 375 communes dont les 2/3 en zone rurale. Nous ne nous situons donc pas du tout dans les mêmes problématiques qu'en Ile-de-France. Face à cet environnement peu porteur, il nous fallait composer et trouver des solutions.

La première des solutions qui a été trouvée par le Conseil Général des Côtes d'Armor a été extrêmement importante et décisive pour la suite de l'opération : l'embauche au sein du service culturel (et non au sein des services sociaux) d'une personne chargée de s'occuper de l'insertion des artistes au RMI. Cette décision a permis de positionner le travail des artistes et des plasticiens non pas comme un problème social mais davantage comme un problème artistique. Danièle Racinet a ainsi rencontré 360 personnes en deux ans. Sur ces 360 personnes rencontrées, se trouvaient 200 plasticiens et photographes. A partir de ce premier état des lieux, j'ai proposé aux élus de se lancer dans une concertation avec les acteurs du territoire. Nous avons ainsi reconsidéré la quasi totalité des champs de la politique culturelle. Dans le secteur des arts plastiques, nous avons travaillé sur la problématique des droits de présentation publique. Cette démarche nous a permis de réunir autour d'une table l'ensemble des interlocuteurs : des collectifs d'artistes plasticiens, des galeristes, des représentants des collectivités locales, le SNAP – CGT ainsi que des personnes d'associations accueillant ponctuellement un certain nombre d'expositions. Nous avons également rencontré deux structures essentielles en matière d'arts plastiques sur le département des Côtes d'Armor : « l'Imagerie » de Lannion et « l'Office départemental de développement culturel » (l'ODDC) qui gère la galerie du Dourven. Ces deux structures ont été des interlocuteurs très importants dans le cadre de la prise de conscience de la réalité des territoires hors de la région parisienne.

Nous avons organisé de nombreuses réunions et nous sommes finalement parvenus, en octobre 2004, à un positionnement de deux stratégies complémentaires et parfaitement essentielles auxquelles s'adjoindra une troisième, dont je parlerai ultérieurement. La première chose a été de faire le constat qu'à l'exception des deux interlocuteurs professionnels du département, à savoir « l'Imagerie » et l'ODDC, les autres n'avaient jamais entendu parler et ignoraient même l'existence de la Maison des Artistes et de l'AGESSA. Deuxième constat : très peu d'artistes du département étaient inscrits à l'AGESSA ou à la Maison des Artistes. Nous avons donc décidé de mettre en place un petit guide de présentation des démarches intitulé « Guide pratique : les droits de présentation publique » et publié dans le cadre de la collection du Conseil Général des Côtes d'Armor « Agir mieux ». Pour la première étape, qui ne fut pas compliquée, il a fallu faire preuve de concertation afin de réunir les 900€ nécessaires à la publication.

La partie la plus délicate et sur laquelle il a fallu faire preuve de ténacité, était de faire appliquer ces droits. Il a fallu un an et demi de concertation avec les acteurs du territoire avant de présenter aux élus de l'Assemblée départementale le projet de rémunération de ces droits (51 conseillers généraux dont 45 en zone rurale n'ayant jamais entendu parler des droits des artistes).

Dans ce contexte, le mouvement des intermittents du spectacle a paradoxalement aidé à sensibiliser les élus aux situations des artistes plasticiens. Si un élu ne trouve pas normal qu'un artiste musicien, homme de théâtre, chorégraphe... fasse des répétitions et ne soit pas payé lors de ces répétitions alors que dire des artistes plasticiens qui exposent sans être rémunérés ? J'ai proposé que le Conseil

Général prene en charge sur les trois années à venir le paiement de 150 € de droit de présentation par plasticien, quel que soit le nombre d'exposants dans l'exposition, sous réserve que le diffuseur se déclare à la Maison des Artistes ou à l'AGESSA et vérifie que les artistes qu'il expose soient eux-mêmes affiliés à la Maison des Artistes ou à l'AGESSA, dans le cadre des subventionnements du Conseil général aux expositions publiques proposées par des communes ou association. Les acteurs culturels qui ont joué le jeu ont pu bénéficier le plus souvent d'une augmentation de leur accompagnement financier traditionnel.

A contrario, sont plafonnées les subventions de fonctionnement des associations ne se lançant pas dans les droits de monstration. Les associations concernées bénéficient d'un délai de trois ans pour se mettre en conformité. Au terme de ce délai, les subventions de fonctionnement baisseront à raison de 500 euros par an jusqu'à acquittement des droits de monstration. C'est une règle, certes un peu sévère mais néanmoins efficace. Nous l'avons mise en place en mai 2004. Aujourd'hui, sur la quinzaine d'expositions subventionnées par le Conseil Général, une dizaine joue le jeu... Nous allons donc progressivement y arriver. En 2005, c'est près de 10.000 € de droits de présentation publique qui ont été acquittés.

Ce système présente à la fois des avantages et des inconvénients. Nous pouvons nous poser la question de savoir pourquoi 150 € et pourquoi pas 500 ? J'ai simplement pris en compte le principe de réalité budgétaire, nous aurions pu mettre la barre beaucoup plus haut, mais il a fallu convaincre des élus de faire passer un budget sur les expositions d'arts plastiques de 50 000 € en 2004 à 90 000 € en 2005. Par la suite, il faut faire en sorte que le Conseil Général ne soit pas le seul à payer ce droit de présentation publique, mais que progressivement les collectivités et associations accueillantes enclenchent un complément au droit de monstration versé par le Conseil Général de façon à arriver à des sommes décentes.

### **Serge Kancel**

Vous m'avez posé la question des exemples que j'ai pu rencontrer dans le cadre de l'élaboration de mon rapport sur le droit de présentation publique. Je n'ai pas pu en trouver beaucoup puisque nous sommes aujourd'hui dans une réalité curieuse. Aussi, j'évoquerai moins des exemples qu'une sorte de typologie. L'essentiel de mon travail a été de démontrer que l'on est devant un droit profondément contradictoire, en tout cas, paradoxal. Nous avons un droit qui existe depuis 1957 et qui permet à l'artiste d'exiger qu'on lui demande systématiquement son autorisation pour l'exposition de ses œuvres, comme l'énonce l'article 122-2 du CPI. Je rajoute l'article 122-4 qui énonce très clairement qu'il est interdit de représenter quoique ce soit sans avoir l'autorisation expresse de son auteur. C'est la réalité juridique, elle est totale. Il y a néanmoins une autre réalité qui est que ce droit est massivement non appliqué alors qu'il est tant reconnu par le droit que par la doctrine, et ce pour plusieurs raisons.

La première raison est que pendant longtemps, on a considéré que le but ultime pour un artiste plasticien était de voir ses œuvres exposées et que dès lors qu'il était exposé, il en tirait un avantage personnel considérable. Partant de ce point de vue, je me suis évidemment intéressé dans mon rapport à tous les exemples étrangers. J'ai été frappé de constater que les cas où il y a droit d'exposition sont rarissimes. Hormis le cas canadien où le droit d'exposition est à peu près appliqué, dans tous les autres pays, massivement, on a le même raisonnement. On se demande si en soutenant ce droit, on n'est pas en train de faire une erreur y compris pour l'artiste lui-même s'il finit par se savoir que c'est quelqu'un qui demande l'application du droit d'exposition. La seconde raison est que l'art plastique est le seul secteur des biens culturels où il existe une vraie différenciation entre l'auteur, l'œuvre elle-même et ses propriétaires successifs. Par bon sens, on se rend compte qu'il est logique de laisser l'œuvre avec ses propriétaires vivre sa vie d'objet. De ce point de vue, si à chaque fois que quelqu'un veut exposer une œuvre, il doit rechercher son auteur ou ses ayants droits, il est vrai que cela soulève des interrogations et des problèmes. D'autant plus que dans cette hypothèse, un système d'autorisation préalable est nécessaire, sans compter qu'une œuvre, quant à sa paternité, peut-être incertaine (c'est encore une caractéristique des arts plastiques, il y a en effet parfois des écoles, des copies, des imitations, des esquisses, des œuvres de jeunesse...). Nous voyons bien que l'application de cette règle qui consiste à demander l'autorisation préalable de l'auteur avant l'exposition n'est pas évidente. Il existe enfin des raisons matérielles. Les diffuseurs sont très inquiets à l'idée de prévoir financièrement les fonds nécessaires pour payer les droits d'exposition. A cette lourdeur financière s'ajoute une lourdeur procédurière car, dès lors que l'on rentre dans une logique de droits d'auteur, cela signifie qu'il faut un contrat avec l'auteur, des papiers, des déclarations à une société d'auteur, etc. Concernant cette question, je me suis adressé tant aux organismes publics qu'au secteur privé, par exemple à des restaurateurs hôteliers. Ces derniers ne

continueraient probablement pas à exposer des artistes s'il y avait un droit d'auteur. L'argument avancé n'est pas celui du coût mais celui d'être dans une autre logique, celle de la négociation.

En réalité, il existe des contextes et des pratiques très différentes. Aussi, la première différence majeure et incontestable me paraît être celle de savoir si l'œuvre exposée génère des recettes. Autrement dit, si pour aller voir les œuvres exposées, je paie un billet d'entrée ou si l'exposition est proposée gratuitement. Lorsque je vais au restaurant par exemple, je paye effectivement le menu mais je ne paye pas pour voir les œuvres accrochées. La deuxième différence est de savoir si l'on a à faire à un organisme à but lucratif ou à but non lucratif. Il y a une différence importante : je peux dire qu'en effet le FRAC procède très directement du service public de la culture. Par contre si je reprends l'exemple de l'hôtelier restaurateur, le fait qu'il expose une œuvre n'est pas innocent. En effet, il considère que cette œuvre va constituer un contexte bénéfique, agréable, attirant et fidélisant sa clientèle. De la même façon, si je suis ce même restaurateur et que je mets une douce cantate de Bach comme fond sonore, je sais très bien pourquoi je le fais. Et dans ce cas là, je paye ce que de droit à la SACEM. Si l'on croise ces deux critères principaux (recette et aspect lucratif), un réflexe serait de considérer que le fait d'être à but lucratif devrait être nécessairement synonyme de taxation. Or je n'en suis pas convaincu. Il faut se méfier de la distinction lucratif/non lucratif et ne pas oublier que des lieux lucratifs dont ce n'est pas la vocation d'exposer (comme les restaurants) participent d'une certaine manière à la visibilité de l'artiste. Les taxer peut conduire à un contresens.

C'est tout le problème de ce droit paradoxal. Mon rapport a été remis au Ministre de la Culture et j'ai suffisamment mis en évidence à quel point la question était compliquée. J'ai exposé quelques problématiques de manière pragmatique.

D'une part, faut-il une loi sur la question ? En effet, la loi de 1957 comprend une jurisprudence de la Cour de Cassation, par le fait que des photographes ont obtenu des dommages et intérêts parce qu'une association avait publié leurs œuvres sans avis préalable. Est-ce qu'une nouvelle loi simplifierait les choses ? Ensuite, doit-on envisager ce droit dans une gestion individuelle ou collective, en faisant appel dans ce dernier cas à une société d'auteur qui proposerait des barèmes s'appliquant de manière uniforme ? Les deux formules ont leurs avantages et leurs inconvénients. Peut-être pourrions nous tenter de concilier les intérêts des uns et des autres. La gestion individuelle, publique ou privée, est plus ancrée dans le réel, elle répond bien à la réalité économique. L'artiste vaut ce qu'il vaut et il est en face d'un client qui peut engager les sommes qu'il peut, ils réfléchissent ensemble. Le problème reste que dans la majorité des négociations, l'artiste est en position de faiblesse. Au contraire, les barèmes collectifs ont l'avantage d'apaiser le débat, au sens où chacun sait à quoi s'en tenir par rapport à la situation, mais ils ne différencient pas chacune des situations. Que vous soyez Maurice Ravel ou un tout jeune compositeur, vous recevrez la même rémunération. De plus, il est impossible d'imaginer, par exemple, qu'un artiste ait tout simplement envie de proposer ses œuvres sans demander de droit.

### **Olivier de Baecque**

Il me paraît utile d'ajouter une chose concernant les tarifs proposés par les sociétés d'auteur. Ces dernières ont spontanément exclu de réclamer des redevances pour les expositions à des fins directement commerciales dans l'intérêt de l'artiste. Nous pouvons en déduire un souci de leur part de prendre en compte les cas où l'exposition se fait dans l'intérêt direct de l'artiste.

Cette exception devrait bénéficier aux galeries et aux sociétés de ventes aux enchères. Cela tombe sous le sens que l'exposition préalable à la vente profite à l'artiste : Lorsque l'œuvre est vendue par un galeriste, l'artiste touche un pourcentage sur le prix de vente. Quant à l'exposition en salle des ventes, elle donne déjà lieu à perception de deux droits d'auteur : le droit de reproduction dans le catalogue et le droit de suite.

Reste le cas des organismes à but non lucratif que sont les fondations et les entreprises qui exposent. Le Président de l'ADAGP a précisément fait une distinction entre ce type d'organisme et les organismes à but non lucratif plus traditionnels que sont les organismes publics. Selon lui, une fondation serait considérée comme un organisme à but lucratif parce qu'elle est créée pour assurer la promotion de la société commerciale elle-même. En conséquence, elle devait payer des redevances d'exposition. Au contraire, je pense que si ces fondations ont bien un but de promotion de la société commerciale qui les a créées, elles demeurent des organismes à but non lucratif car elles ont une activité d'intérêt général en faveur des artistes.

**Serge Kancel**

Dire que les galeries ou les salles de vente sont exonérées de droit d'exposition est consensuel d'un point de vue social, mais c'est loin d'être acquis du point de vue juridique. Une salle de vente est, à l'évidence, un espace public tout comme une galerie recevant un public. Un artiste qui se trouverait être mécontent de la façon dont son œuvre a été vendue dans une vente publique peut donc dans un accès de mauvaise humeur nier le fait qu'il aurait autorisé l'exposition de son œuvre.

**Caroline Bourgeois**

Comment se négocie ce droit dans le cadre de l'acquisition d'une œuvre que ce soit de la part de fondations, de collections publiques et de collectionneurs privés ?

**Serge Kancel**

Tout droit d'auteur, exception faite lorsque la gestion collective est posée comme telle par la loi, se négocie en fonction d'une offre et d'une demande et d'un contrat de cession dont la seule obligation est que la cession soit précise quant à sa durée, son objet, etc. Un des moments les plus évidents pour un diffuseur est, bien entendu, le moment où il achète une œuvre. Absolument rien ne lui interdit de se mettre d'accord avec l'artiste à l'occasion de cet achat sur une possibilité d'exposer par exemple dans tel contexte défini, pour telle durée, etc. Il s'agit d'un cas typique où le droit d'exposition se pose dans des termes assez simples, beaucoup plus simples que dans le cas où l'on doit effectuer toute la démarche en direction des ayants droit. Ce droit est un droit qui se négocie quel que soit le contexte. En tout état de cause, il est certain que le ministère va conseiller à tous les établissements qui se trouvent être sous sa tutelle, même lointaine, de prendre la précaution, dès lors qu'il y a acquisition d'une œuvre, de régler à cette occasion le droit d'exposition de façon à se prémunir de mauvaises surprises ou tout du moins d'ambiguïtés. J'ajouterai enfin qu'il y a également souvent une différence de positionnement par rapport à l'œuvre et à ses droits entre l'artiste lui-même et les ayants droits. Il peut y avoir parfois, au décès de l'artiste un brusque changement d'attitude de la part de la famille pouvant amener à davantage que de simples malentendus.

## Débat public

### **Lucien Taieb, artiste, élu à la mairie du XXème arrondissement de Paris**

Au titre de mes fonctions à la mairie du XXème, j'ai appliqué pour la première fois il me semble, le droit de présentation publique sur une exposition d'une jeune artiste non affiliée à la Maison des Artistes en décembre 2004.

Je me suis retrouvé en négociation avec le maire qui entendait parler pour la première fois du fait de donner de l'argent aux artistes. La négociation avec le maire s'est déroulée sur plusieurs semaines. Il a finalement compris que c'était un acte citoyen et qu'il s'agissait non pas de donner des millions à des artistes connus mais de donner un peu à des artistes pour qui ce droit de présentation publique était un petit début de statut. Le maire a donc accepté. Sur un plan financier, je pouvais donner à cette artiste un droit de présentation publique de 500 euros. C'est un droit qu'il ne faut pas prendre de manière absolument catégorique. C'est un droit qui se négocie. Il n'est pas uniquement réservé aux ayants droit et aux gens qui suivent les artistes déjà morts. Il est surtout destiné aux artistes vivants, pour les aider à avoir un revenu, vivre de leur « métier », pour avoir aussi une sécurité sociale, pour avoir un statut.

### **Serge Kancel**

Je souhaite réagir sur deux points qu'a soulevé M. Taieb. Le premier concerne une séparation que je n'ai pas abordée dans ma typologie entre les lieux qui exposent et les lieux qui exposent avec une fiche de tarifs à l'entrée. C'est un cas très fréquent, on trouve énormément de restaurants où il y a les deux : les œuvres sont présentées à la fois pour l'agrément du client mais en même temps, il y a une liste des prix à l'entrée. Nous trouvons aussi parfois ce cas de figure dans des salles des fêtes municipales, des lieux d'expositions liés à des collectivités. Le lieu n'est pas en lui-même vendeur d'œuvres mais propose un tarif à l'entrée. Il s'agit d'un point qui, juridiquement, n'est pas simple car à l'instar des galeries et des salles de vente qui seraient exonérées par le simple fait que leur métier consiste précisément à présenter des œuvres à la vente, il y aurait effectivement une dérive, voire un contournement de la loi qui consisterait, pour les lieux non professionnels, à simplement mettre une liste de prix à l'entrée pour s'exonérer soi-même sous prétexte que l'on devient lieu de vente. Le cas que vous citez est différent puisqu'il n'y avait absolument pas de prix à l'entrée et qu'il s'agissait vraiment d'une exposition dans le cadre d'une politique culturelle de présentation d'une artiste auprès de la population du XXème arrondissement.

Je voulais également réagir sur ce que vous avez dit précédemment, concernant la dignité du parcours de l'artiste. Cela me paraît effectivement très important de poser la question du droit d'exposition en ces termes. Rares sont les artistes qui vont vivre véritablement des reproductions de leur art. Par ailleurs, l'achat d'œuvres est un acte qui reste un acte social rare. Les œuvres se vendent peu, les français sont peu acheteurs. Pour beaucoup d'artistes qui ne sont ni du côté véritablement d'une carrière forte en terme de droit de reproduction ni du côté d'une vente fréquente, l'exposition va être le fil conducteur de leur carrière, de leur dignité en tant qu'artiste. De ce point de vue, vous imaginez que le fait d'être exposé tant de fois sans jamais retirer le moindre droit d'exposition, pose un problème de respect de la dignité d'un parcours professionnel. Quand bien même la négociation du droit d'exposition pourrait se faire, ponctuellement et à des tarifs relativement bas, cela peut déjà constituer une forme de reconnaissance aux yeux de la société et parfois même aux propres yeux de l'artiste. Cela me paraît être un élément très important plaidant en faveur du droit d'exposition.

### **Un représentant de l'Association Art et Droit**

Je voudrais souligner une difficulté de conciliation entre le droit de monstration que vous venez d'exposer et les incitations fiscales, notamment en matière de mécénat. L'état développe des incitations fiscales afin de développer l'acquisition des œuvres d'artistes contemporains notamment pour constituer des collections par les entreprises. Il peut donc y avoir une contradiction entre le droit de monstration et les incitations fiscales développées par l'Etat. Quelle est votre position par rapport à ce problème ?

### **Serge Kancel**

J'aboutis exactement au même constat. L'une des principales dispositions de la loi sur le Mécénat est de favoriser l'achat d'œuvres contemporaines par des entreprises à condition que ces œuvres soient montrées dans un lieu qui puisse être qualifié de lieu public. A ce propos, la notion de lieu public n'est

pas encore satisfaisante, nous ne savons pas encore ce que cela veut dire dans le cadre d'une entreprise. Il y a encore un peu de travail de précisions ou de jurisprudence. La contradiction est flagrante entre le fait d'inciter l'entreprise à acheter des œuvres d'artistes vivants pour les montrer et de leur imposer de payer un droit lorsqu'elles les montreront.

### **Mathieu Ducoudray, CIPAC**

D'un côté, nous avons la loi de 1957 et la jurisprudence qui obligent à demander l'autorisation de l'artiste. De l'autre, nous avons la rémunération de ce droit qui a priori relève de la relation contractuelle entre la société d'auteurs, le diffuseur et l'artiste. Ma question est la suivante : Dans quelle mesure le Ministère de la Culture peut-il intervenir ? Quel type d'intervention le Ministre peut-il préconiser à partir du moment où à priori nous nous situons dans le champ législatif et contractuel ?

### **Serge Kancel**

Le Ministère de la Culture n'a pas vocation à intervenir prioritairement dans cette affaire. C'est une négociation qui a lieu entre des diffuseurs et des auteurs. Il peut néanmoins contribuer à encadrer cette négociation en précisant un certain nombre de petites choses que je mentionnais précédemment. Je ne suis pas certain que créer une nouvelle loi aujourd'hui sur ce sujet soit une priorité mais on pourrait imaginer qu'elle encadre d'un point de vue législatif ou réglementaire l'application de ce droit de façon à clarifier le débat entre les diffuseurs et l'auteur. On peut aussi imaginer que l'Etat s'il venait à considérer, en cas d'application de barèmes collectifs par une société d'auteur, que ces barèmes posent problème, donne son agrément ou le refuse à telle ou telle société de perception. Nous pourrions même imaginer, si l'Etat choisissait vraiment d'être dans une démarche interventionniste, qu'il demande à une commission de fixer les montants de ces barèmes collectifs ou donne un agrément ou non aux barèmes proposés par telle ou telle société. Au niveau européen, il n'existe pas d'harmonisation. La culture étant une compétence d'Etat il n'y a pas lieu d'harmoniser les politiques dans le domaine de la culture. En revanche, il peut y avoir harmonisation des dispositions des Etats qui ont un impact culturel dans la mesure où il y a d'autres enjeux intéressant l'Europe ; à savoir la libre concurrence, la libre circulation dans un marché unique intérieur, la libre circulation des biens, des services, des entreprises, etc. Ainsi, la Commission Européenne a fait en sorte que des directives soient prises dans le domaine du droit de suite car elle considérait que des ruptures de tarifs ou l'existence même du droit de suite d'un pays à l'autre pouvaient avoir des conséquences directes sur le lieu où se vendaient les œuvres et donc une rupture possible de la libre circulation des œuvres.

En revanche, dans le domaine du droit d'exposition, jusqu'à maintenant, aucun des esprits pourtant extrêmement entraînés de la Commission Européenne n'a considéré qu'il y avait lieu d'harmoniser les situations dans les différents pays. A vrai dire, s'il existait un droit d'exposition en France qui n'existe pas ailleurs, qui pourrait dire si cela favoriserait le marché français ou au contraire l'handicaperait, étant donné que l'essentiel des expositions concernées se situent hors marché (puisque l'on met de côté les galeries, les sociétés de vente) ? Est-ce que l'application du droit aurait pour effet de limiter le nombre d'exposition ou au contraire jouerait un rôle incitateur auprès des artistes étrangers ? Nous sommes bien en peine de savoir en terme de rupture du marché intérieur ce qui pourrait en être. Le mot de droit d'exposition est formidablement absent de toutes les directives européennes qui ont tenté d'harmoniser ces dernières années le droit d'auteur entre les 25 pays, sauf dans un vague " considérant " d'une directive sur le droit de prêt mais qui n'a aucune influence sur le sujet.

### **Catherine Binon, plasticienne, membre du SNAP-CGT**

Ne pensez-vous pas que pour les diffuseurs privés, il y a un effet de crispation entraînant aussi les diffuseurs institutionnels à être très réticents sur le droit de présentation publique ? Personnellement, en tant que plasticienne, lorsque je parle avec des diffuseurs, je sens bien une sorte de crispation. Il n'y a pas vraiment de possibilité de négociation. J'ai la conviction que ce droit pourrait entraîner une réflexion sur une politique culturelle.

### **Caroline Bourgeois**

C'est fortement dépendant des budgets avec lesquels nous travaillons. La plupart du temps nous sommes producteur c'est-à-dire que nous produisons de nouvelles œuvres. Nous ne sommes pas simplement dans la monstration d'œuvres existantes, nous cherchons très souvent avec l'artiste les moyens de sa production.

### **Serge Kancel**

La notion de producteur est fondamentale. J'insistais précédemment sur le fait que le domaine des arts plastiques avait deux caractéristiques qui le rendaient complètement à part. Tout d'abord l'aspect

“ cheminement de l'œuvre ” en tant que support matériel avec sa logique de vente, de revente, de prêt, etc. Ensuite, l'aspect souvent incertain de la notion d'auteur et d'ayant droit, souvent multiple et complexe. Il y a une troisième caractéristique fondamentale qui est l'absence d'un acteur majeur qui s'appelle le producteur. Ce producteur est fondamental non seulement parce que c'est lui qui salarie, mais aussi parce que c'est un accélérateur de financement, notamment de subventions. Dans le domaine des arts plastiques, l'auteur est le plus souvent confronté directement au diffuseur sans l'intermédiaire du producteur et dans cette négociation, il est nécessairement la partie faible. Même si cela reste assez marginal, de plus en plus d'institutions jouent ce rôle de producteur. C'est un rôle très sécurisant, très incitatif pour les créateurs. La production est ainsi une véritable réponse donnée à l'accompagnement de l'artiste dans son processus créatif. En outre, c'est un bon moment pour négocier le droit d'exposition. Quand on est coproducteur d'une œuvre avec l'artiste, il est évident qu'il faudra systématiquement penser à placer dans le contrat de coproduction les quelques mots et quelques phrases qui régleront cette tension.

Le débat entre l'artiste et le diffuseur est un débat qui provoque des tensions, il faut le reconnaître. Mon inquiétude par rapport au droit d'exposition est que j'y vois une source de tension pour les années qui viennent si nous ne parvenons pas d'une manière ou d'une autre à calmer la situation. Faisons le avec pragmatisme ou faisons éventuellement une loi de totale simplification. Si nous n'y parvenons pas, je crains que la situation évolue vers une crispation croissante car le hiatus que j'évoquais précédemment entre une loi et la non application de cette loi, n'est pas tenable.