

## Présentation

- Le droit d'exposition peut se définir comme le droit pour l'auteur (ou pour les ayants-droit de l'auteur) d'une œuvre appartenant au champ des arts plastiques, d'autoriser ou d'interdire toute exposition publique de cette œuvre, ou de l'autoriser moyennant rémunération.
- Le présent rapport répond à la lettre de mission (annexe 1) signée le 6 juillet 2004 par le Ministre de la culture et de la communication, Renaud Donnedieu de Vabre, demandant "un rapport de synthèse sur les conditions de mise en œuvre du droit d'exposition, tant sur un plan juridique que sur un plan pratique, qui souligne les conséquences auxquelles pourraient conduire les propositions des différentes parties prenantes".
- Dans la suite de ce rapport on utilisera le terme de droit d'exposition, qui apparaît à la fois simple et exact, de préférence à tout autre terme et notamment à celui de "droit de monstration" qui a pu être employé.
- On emploiera indifféremment les termes de "lieu d'exposition", de "structure exposante" ou de "diffuseur" pour désigner l'ensemble, extrêmement disparate, des lieux où sont exposées des œuvres d'art à un public plus ou moins large.

## I- Le champ de ce que peut être un droit d'exposition doit être précisé au préalable

### 1- La notion de droit d'auteur

- Conformément à la lettre de mission reçue, on s'attachera ici à creuser l'hypothèse de la création ou de la validation d'un "droit" d'exposition. Or on peut constater, tant dans les pratiques que dans les commentaires, que certains amalgames ont pu être faits entre le droit d'exposition et d'autres moyens dont dispose l'artiste pour revendiquer ou défendre sa position face à un diffuseur.
- Sans que ce soit fréquent, il n'est pas exceptionnel qu'un artiste obtienne, aujourd'hui, une rémunération pour le fait même que ses créations soient montrées dans le cadre d'une exposition : on verra plus loin que ce cas se rencontre notamment pour les photographes. Il n'est, alors, pas forcément évident de distinguer ce qui est de l'ordre d'une "rémunération pour exposition", de ce qui est un "droit d'exposition" proprement dit. La différence essentielle est qu'il s'agit dans un cas d'une rétribution consentie à l'artiste, dans l'autre de la contrepartie du droit pour celui-ci d'interdire l'exposition. Accessoirement, les conséquences ne sont pas les mêmes en termes de charges sociales, puisque les droits d'auteur n'en supportent pratiquement pas.
- Toujours hors droit d'auteur, on doit aussi rappeler que d'autres formes de gratification de l'artiste sont, dans le cadre de l'organisation matérielle d'une exposition, disponibles pour la structure organisatrice, notamment :
  - toutes les formes de rémunération ou de défraiement de l'artiste pour son implication personnelle, que ce soit dans la production, l'organisation ou l'animation de l'exposition ;
  - l'éventuelle participation du diffuseur à la production de l'exposition elle-même et des œuvres qui la composent, autrement dit la coproduction, qui peut aller des formes les plus simples (l'encadrement, ou les tirages s'agissant d'une exposition de photographies), jusqu'aux installations les plus ambitieuses.
- Par ailleurs, le droit d'exposition doit être clairement distingué d'autres droits patrimoniaux susceptibles d'assurer une rémunération à l'auteur à l'occasion d'une exposition :
  - les droits de reproduction éventuels afférents aux catalogues, affiches, cartons d'invitation, etc. ;

- les droits de reproduction pour une exposition d'œuvres reproductibles, notamment les photographies, droits qui, juridiquement, doivent être distingués des coûts matériels de cette reproduction ;
  - les éventuels droits de représentation liés aux autres présentations de l'œuvre exposée, notamment lorsque les médias (presse, télévision, etc.) la donnent à voir - au delà de la licence habituellement admise pour les contraintes d'information -.
- Enfin le droit d'exposition doit être soigneusement distingué du droit moral, qui est le droit que conserve de façon imprescriptible l'artiste (et ses ayants-droit) pour assurer le respect de son œuvre et de son nom.

## **2- La notion d'artiste-auteur**

- S'agissant des artistes eux-mêmes, on se contentera ici de rappeler de façon simplifiée deux principes de base qui s'appliquent désormais à tous les droits d'auteur au niveau communautaire :
  - bénéficieraient d'un droit d'exposition tous les artistes-auteurs français ou tous les ressortissants d'un pays de l'Union européenne, ainsi que les auteurs ressortissants d'un pays non européen avec lequel existent des conventions de réciprocité ;
  - le droit doit être versé soit à l'auteur s'il est vivant, soit à ses ayants-droit pendant les soixante-dix années suivant sa mort.
- Le fait qu'une œuvre ait été éventuellement coproduite par un diffuseur ne change pas l'approche de la question des droits. Les intervenants dans la réalisation concrète d'une œuvre (lithographes, graveurs, ou, s'agissant par exemple d'installations, galeries ou centres d'art) ne sont pas considérés comme "co-auteurs" de cette œuvre. Selon une doctrine et une jurisprudence constantes, l'auteur, ou les auteurs, sont ceux qui conçoivent et conceptualisent l'œuvre avant qu'il lui soit donné corps, et, à ce titre, ils sont les seuls à pouvoir prétendre bénéficier des droits d'auteur attachés à l'œuvre, droits de reproduction, droits de représentation ou droit de suite.

## **3- La notion d'œuvre d'art**

- Si l'on se réfère à la liste des œuvres de l'esprit telle qu'elle figure à l'article L.112-2 du code de la propriété intellectuelle, sont à l'évidence directement concernées par un droit d'exposition les œuvres de dessin, de peinture et de sculpture, qui figurent au 7° dudit article.

- Une certaine interrogation peut éventuellement venir, en ce qu'on touche aux limites de la notion d'œuvre originale, avec les œuvres produites par des procédés de reproduction, celles que l'article L. 112-2 désigne comme les "œuvres de gravure, de lithographie" (7°), les œuvres graphiques et typographiques (8°), et les œuvres photographiques ou réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie (9°).
- Le doute se creuse lorsqu'on aborde les franges de la notion même d'œuvre d'art, tout en restant dans celle d'œuvre "de l'esprit" au sens de ce même article. C'est le cas des œuvres d'architecture (7°) ; des œuvres des arts appliqués (10°) ; des illustrations, et des cartes géographiques (11°) ; des plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences (12°) ; voire des créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure (14°).
- Au delà, il y a lieu de s'interroger sur l'inclusion possible dans le champ du droit d'exposition de tout objet ayant un sens et une spécificité suffisamment forts pour qu'on ait pris la décision, précisément, de l'exposer, jusqu'aux objets les plus intimes.
- Si la décision est prise de valider l'existence d'un droit d'exposition en France par la loi, celle-ci devra donc en préciser les limites. Afin de simplifier ces limites et la gestion du droit, et de ne pas donner prise à un afflux de demandes de droits pour des objets hétéroclites et vaguement créatifs, on préconisera ici de limiter le champ légal du droit d'exposition aux œuvres d'art originales. C'est également le parti qui prévaut en matière de droit de suite, et c'est celui qui sera pris dans les pages qui suivent. Bien entendu, ceci n'interdit nullement au possesseur d'un objet quelconque de négocier comme il l'entend le prix auquel il souhaite le prêter lorsqu'une structure souhaite l'exposer. Mais on sort, alors, du champ de la propriété littéraire et artistique au sens strict, dans lequel s'inscrivent étroitement les propositions du présent rapport.
- Il convient de noter qu'une définition de l'œuvre d'art existe déjà dans le code général des impôts, à travers l'article 98 A de son annexe III. La consolidation du droit d'exposition pourrait être l'occasion de la reprendre et, peut-être, de lui donner une assise législative. Au titre de cet article, sont considérées comme œuvres d'art les réalisations ci-après :

1° Tableaux, collages et tableautins similaires, peintures et dessins, entièrement exécutés à la main par l'artiste, à l'exclusion des dessins d'architectes, d'ingénieurs et autres dessins industriels, commerciaux, topographiques ou similaires, des articles manufacturés décorés à la main, des toiles peintes pour décors de théâtres, fonds d'ateliers ou usages analogues ;

2° Gravures, estampes et lithographies originales tirées en nombre limité directement en noir ou en couleurs, d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que

soit la technique ou la matière employée, à l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique ;

3° A l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie, productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture en toutes matières dès lors que les productions sont exécutées entièrement par l'artiste ; fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit ;

4° Tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes, à condition qu'il n'existe pas plus de huit exemplaires de chacun d'eux ;

5° Exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés par l'artiste et signés par lui ;

6° Emaux sur cuivre, entièrement exécutés à la main, dans la limite de huit exemplaires numérotés et comportant la signature de l'artiste ou de l'atelier d'art, à l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie ;

7° Photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus.

- Par ailleurs, il convient de rappeler que la prochaine transposition de la directive européenne du 27 septembre 2001 sur le droit de suite justifiera elle aussi une définition de l'œuvre d'art originale, et qu'on ne peut que souhaiter que cette définition soit commune aux deux droits. A cet égard, on peut rappeler la définition de l'article 2 de la directive, dont la loi de transposition devrait, en bonne logique, s'inspirer, et qui n'est, d'ailleurs et heureusement, en rien contradictoire avec la définition fiscale ci-dessus rappelée. Selon cette directive :

1. On entend par "œuvres d'art originales", les œuvres d'art graphique ou plastique telles que les tableaux, les collages, les peintures, les dessins, les gravures, les estampes, les lithographies, les sculptures, les tapisseries, les céramiques, les verreries et les photographies, pour autant qu'il s'agisse de créations exécutées par l'artiste lui-même ou d'exemplaires considérés comme œuvres d'art originales.

2. Les exemplaires d'œuvres d'art couvertes par la directive, qui ont été exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité, sont considérés comme des œuvres d'art originales aux fins de la directive. Les exemplaires considérés comme des œuvres d'art originales sont en principe numérotés ou signés, ou dûment autorisés d'une autre manière par l'artiste.

- Ces deux définitions permettraient, l'une comme l'autre, de donner réponse aux questions des limites d'un droit d'exposition, notamment en ce qui concerne les œuvres à exemplaires multiples méritant d'être considérées comme œuvres originales. Une interrogation demeure peut-être s'agissant des œuvres architecturales. On verra plus loin que la directive européenne 2001/29/CE du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de

l'information, assimile "l'utilisation d'œuvres, telles que des réalisations architecturales" à une "communication d'œuvres au public" susceptible de générer un droit d'auteur, pour d'ailleurs poser immédiatement que les États membres ont la faculté de prévoir dans ce cas précis des exceptions ou limitations au dit droit de communication. Pour éviter toute ambiguïté, une loi entérinant un droit d'exposition devra sans doute choisir soit d'intégrer, soit d'exclure la création architecturale de son champ. Au vu du caractère tout à fait spécifique de l'architecture, tant en termes de démarche créative que d'économie, on préconisera ici de l'exclure du champ, en rappelant, par exemple, que les dispositions en vigueur en matière d'insertion des œuvres d'art dans les constructions publiques (le 1 % artistique) distinguent soigneusement ce qui est du domaine de l'architecture de ce qui est du domaine de la création artistique.

#### **4- La notion d'exposition publique**

- La rédaction des articles L. 122-2 (qui précise la notion de représentation et notamment de "présentation publique") et L. 122-5 1° (qui stipule que l'auteur n'a pas la faculté d'interdire les "représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille") du code de la propriété intellectuelle (annexe 4), et les interprétations jurisprudentielles qui en ont été faites avec constance, ne laissent pas de doute sur l'acception extrêmement large de la notion de "présentation publique" et, partant, de celle d'exposition publique. Il est clair que sont potentiellement concernées par le droit d'exposition toutes les expositions sortant de la sphère strictement privée, c'est-à-dire toutes celles ayant comme cadre :
  - bien entendu les musées et toutes autres structures d'exposition comme les FRAC, centres d'art, etc. ;
  - mais aussi tous les espaces intérieurs dès lors qu'ils sont accessibles à du public : administrations (y compris bureaux) recevant du public, espaces collectifs et bureaux accessibles dans les entreprises, salles de cafés ou restaurants, salles et chambres d'hôtel, etc.;
  - ainsi que tous les espaces publics extérieurs.
- Un éventuel droit d'exposition devrait être payé, en bonne logique, par tout diffuseur qui organise l'exposition, c'est-à-dire qui en est responsable en termes de relations avec les artistes exposants, de prise en charge des coûts induits, d'assurance, etc. La désignation de ce responsable peut cependant ne pas être aussi simple. On verra que c'est notamment le cas d'une exposition organisée à partir de prêts d'une artothèque ou d'un FRAC.

- On verra plus loin que les galeries, les salles de ventes, les foires ou les salons, bien qu'il s'agisse d'incontestables espaces publics, méritent sans doute une exemption spécifique.
- Afin de centrer la réflexion, on s'en est tenu à l'exposition définie comme la présentation physique d'œuvres matérielles. La notion, souvent un peu théorique, "d'exposition virtuelle" n'apparaît pas comme devant entrer dans le même champ de réflexion. Elle renvoie, dans les faits, à des problématiques qui ont d'emblée été prises en compte par les sociétés de gestion collective des droits d'auteur comme par les diffuseurs, à savoir le droit de reproduction ou le droit de représentation des œuvres dans les médias (supports papier, télévision, cinéma, Internet...). C'est bien l'exposition physique qui fait l'objet, depuis de longues années, des incertitudes de fond qui ont justifié la commande du présent rapport.

## II- La reconnaissance effective d'un droit d'exposition paraît aujourd'hui pertinente

### 1- Doctrine et jurisprudence ont évolué vers une prise en compte de ce droit

- L'idée même d'un droit d'exposition est remarquablement absente du paysage de la propriété littéraire et artistique jusqu'en 1957. Les grands textes fondateurs de 1791, 1793 ou 1910 n'en font pas mention, pas plus que la loi de 1920 créant le droit de suite. La loi du 11 mars 1957 sur le droit d'auteur ne l'évoque pas davantage, et aucune trace n'en reste visible dans les débats parlementaires ou propositions d'amendements qui ont accompagné son adoption. Cependant, la loi de 1957 consacre la notion de "représentation" comme un des grands principes générateurs de droits, et inclut dans cette notion celle de "présentation publique", ce qui ne pouvait manquer de poser en filigrane la question d'un éventuel droit d'exposition.
- Dans un premier temps, la doctrine est restée réticente, voire opposée à la reconnaissance d'un tel droit. H. Desbois considérait que la notion de représentation renvoyait à l'interprétation instrumentale d'une œuvre de musique, et que si le Parlement avait voulu viser l'exposition d'œuvres plastiques, il serait sorti de l'équivoque de cette notion attrape-tout, le vocable venant "naturellement sous la plume" dans ce cas étant bien celui de "droit d'exposition". Pourtant l'idée faisait son chemin. Dès 1978, un groupe de travail présidé par J. Cahen-Salvador, conseiller d'Etat et président de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, proposait que, dans le cadre du droit de représentation, le principe soit retenu d'un "droit de monstration", ainsi dénommé pour bien montrer qu'il ne s'appliquerait pas aux expositions destinées aux ventes commerciales. Dans le courant des années 1980, on repère, sur un plan international, une série de recommandations en ce sens, notamment de l'Unesco, de l'Association internationale des arts plastiques (IAAP) ou de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs (CISAC).
- La loi du 3 juillet 1985 sur les droits d'auteurs et droits voisins, a été l'occasion de reposer le problème. Le projet du gouvernement n'abordait pas la question du droit d'exposition, mais, sensibilisé par des représentants des artistes-auteurs, le sénateur Jolibois, rapporteur de la Commission des lois, proposait de le mentionner explicitement comme faisant partie intégrante du droit de représentation. Son homologue à l'Assemblée nationale, Alain Richard, avait en revanche considéré que la notion de présentation publique recouvrait celle d'exposition sans qu'il soit besoin de le préciser..., ce qui était, d'ailleurs, une autre manière de reconnaître le droit d'exposition. Sans doute, au delà de l'analyse juridique, y avait-il dans cette dernière position le souci de ne pas lever un

lièvre qui, comme on l'imagine, inquiétait grandement les réseaux publics d'exposition. Quoi qu'il en soit, de navette en commission mixte paritaire, on renoncera à toute mention, le motif consensuel officiel étant que "la notion de représentation inclut sans doute possible celle d'exposition publique" : absence officielle de doute qui sera surtout, dans les années qui suivront, une absence de suites concrètes...

- Dès lors, la position des opposants à la reconnaissance d'un droit d'exposition sera de plus en plus fragile. La doctrine s'accordera progressivement en faveur du droit d'exposition à travers par exemple les professeurs Lucas, Gaudrat ou Gautier. Quelques arrêts iront progressivement en ce sens à partir de 1993, au moins implicitement (TGI de Paris du 23 février 1999 Jean Fabris contre Sté France 2).
- Deux arrêts essentiels en date du 20 septembre 2000 de la Cour d'appel de Paris ont clairement entériné l'existence du droit d'exposition. En l'espèce, l'association Paris Bibliothèque, anciennement Agence culturelle de Paris, avait exposé sans leur autorisation six clichés d'un photographe, Georges Dudognon, et vingt-deux d'un autre, Jean-Pierre Leloir, clichés qui avaient été prêtés pour l'occasion par leurs possesseurs. La Cour a rappelé à cette occasion que la propriété physique d'un cliché était bien distincte de la propriété intellectuelle, qui reste propre à l'auteur ou à ses ayants droits. Mais elle a, surtout, considéré que "l'exposition d'une œuvre photographique à la vue du public constitue une représentation au sens de l'article L. 122-2 du code de la propriété intellectuelle qui justifie le consentement préalable de l'auteur". L'indemnisation en dommages et intérêts prononcée par la Cour fut de 60.000 F pour l'un des deux photographes, 100.000 F pour l'autre.
- La Cour de cassation a confirmé de façon solennelle la position de la Cour d'appel par ses deux arrêts du 6 novembre 2002, Association Paris Bibliothèque c/ J-P Leloir (annexe 3) et Association Paris Bibliothèque C/ G. Dudognon, en considérant que "la cour d'appel a (...) exactement énoncé que l'exposition au public d'une œuvre photographique en constitue une communication au sens de l'article [L. 122-2] et requiert en conséquence l'accord préalable de son auteur". Avec cet arrêt, qui a clairement valeur de jurisprudence, il n'y a plus de doute sur le fait que le droit d'exposition existe bel et bien dans notre droit. Il s'agit bien d'un droit d'auteur, patrimonial, c'est-à-dire à titre premier du droit d'autoriser ou d'interdire et, en conséquence, d'accorder l'autorisation moyennant rémunération.
- On note que la Cour, au delà des termes de "représentation" et de "présentation publique", n'hésite pas à convoquer un troisième terme figurant dans la rédaction touffue de l'article L. 122-2 (cf. annexe 4), celui de "communication". On pourrait rappeler à cette occasion la pertinence qu'il pourrait y avoir à simplifier la structure générale de notre droit de la propriété littéraire et artistique, ou du moins les terminologies employées, ceci en référence avec les directives européennes concernées. En particulier, on pourrait imaginer de distinguer plus clairement, à côté des droits de fixation et de

reproduction, deux autres grandes catégories de droits d'auteur, renvoyant à la distinction fondamentale entre biens culturels et services culturels :

- le droit de communication, concernant les services par lesquels le public jouit de la présentation d'une œuvre (y compris les représentations de spectacles et de cinéma et, s'agissant des œuvres d'art, les expositions) ;
- le droit de mise à disposition du public, concernant les différents modes d'accès à la possession - ou à la jouissance provisoire - d'un bien culturel (unique ou reproductible), c'est-à-dire notamment les actes de mise en prêt, de mise en location et de mise en vente<sup>1</sup>, auxquels se rattacherait, en matière d'arts plastiques, ce droit très particulier qu'est le droit de suite.

## **2- Sur le fond, la légitimité d'un droit d'exposition n'est pas douteuse**

- L'exposition est un mode de diffusion et d'exploitation habituel des œuvres d'art. C'est même sans doute le premier et le plus général, bon nombre des artistes n'atteignant pas un renom suffisant pour voir leurs œuvres reprises par d'autres modes d'exploitation comme la représentation dans les médias ou la reproduction. Sous cet angle de vue, il y a sans doute un paradoxe à ce que ce mode d'exploitation ne fasse, dans l'écrasante majorité des cas, l'objet d'aucune rémunération au titre des droits d'auteur. On peut considérer que cette zone de "non-droit" n'a pas d'équivalent dans l'ensemble du champ de la création littéraire et artistique.
- L'argument habituellement invoqué, selon lequel les retombées indirectes que l'auteur peut en attendre en termes de visibilité et de notoriété sont suffisantes pour qu'on se dispense de lui payer des droits, ne manque pas de force, mais il est effectivement utilisable pour toute forme de reproduction ou de représentation, dans tous les domaines de la création. Il renvoie à une conception que l'on peut qualifier d'archaïque, en ce sens qu'elle pouvait prévaloir à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle avant que les progrès du droit ne viennent protéger les écrivains et les musiciens puis l'ensemble des créateurs.
- Un autre argument est que la présentation d'art contemporain est une activité culturellement difficile et économiquement fragile, et que les artistes ne doivent pas la compromettre en se montrant trop exigeants en matière de droits. Mais, là encore, on ne voit pas à quel titre il faudrait faire supporter aux créateurs la charge de ce qu'il faut bien considérer alors comme une forme de service public.

---

<sup>1</sup> On pourrait en bonne logique rattacher à cette seconde catégorie l'accès à la demande sur Internet "de l'endroit et au moment" que chacun choisit, mais on sait que cette question est complexe – on se situe entre le champ de la reproduction et celui du service – et qu'elle représente d'autres enjeux en termes de philosophie générale du droit d'auteur, voire de négociations commerciales internationales.

- En réalité, et en termes de droits, rien ne justifie de distinguer les arts plastiques des autres domaines créatifs : une exposition, si l'on met à part le cas des ventes commerciales, a bien pour objet de susciter la délectation du public, comme un concert ou une séance de cinéma, et c'est bien le talent ou le génie du créateur qui est le fait générateur de cette délectation. Or, les diffuseurs n'ont pas pris le réflexe de payer ce talent, alors même que, selon l'image consacrée, ils payent tout naturellement l'électricité, la location des murs ou le traicteur le jour du vernissage.
- Cet état de non-droit est évidemment lié à la spécificité des œuvres d'art en tant que seuls biens culturels qui ne soient pas industriels. Ce ne sont ni des services (spectacle vivant, cinéma en salle...), terrain d'élection du droit de représentation, ni des biens industriels (livres, phonogrammes, vidéos...), terrain d'élection du droit de reproduction. Ce sont des biens, que l'on peut posséder et vendre, mais non reproductibles par principe : ce que l'on possède c'est l'œuvre elle-même, dans toute son originalité et son unicité. Cette consubstantialité entre le support matériel et l'œuvre de création a sans doute contribué à faire perdre de vue la réalité intrinsèque du droit d'auteur, réalité que, pourtant, la loi et une jurisprudence constante sont venues rappeler à maintes reprises. On en est venu à ce paradoxe que, fréquemment, une structure exposante peut juger naturel de rémunérer le propriétaire (particulier, galerie, autre structure d'exposition) qui accepte de mettre une œuvre à disposition, mais pas l'auteur de l'œuvre lui-même. Et à cet autre paradoxe que l'on hésite à s'engager dans la voie d'un droit d'exposition, alors même que toutes les autres formes de présentation publique, c'est-à-dire toutes les autres occasions de "voir" une œuvre (notamment dans la presse, à la télévision ou au cinéma) sont depuis longtemps soumises à l'autorisation de l'auteur, à la négociation des droits, et à la surveillance des sociétés d'auteurs.
- Sur le plan économique, on constate donc qu'aujourd'hui l'exposition de leurs œuvres ne contribue presque en rien, du moins de façon directe, à faire vivre les artistes plasticiens, à l'exception de certains photographes. Cet état de fait est une des manifestations parmi d'autres de l'état général de précarité qui caractérise cette catégorie de créateurs, précarité que l'on peut elle-même rattacher à deux facteurs. D'une part, le secteur des arts plastiques (hors reproductions) est un secteur créatif dont l'échelon de production est pratiquement absent, ce qui entrave la centralisation et la synergie des financements, rôle habituel du producteur ou de l'éditeur, et qui renvoie le créateur à un rapport direct, et nécessairement déséquilibré, avec le diffuseur. D'autre part, le secteur ne bénéficie pas des soutiens et des accélérateurs économiques dont peuvent bénéficier des secteurs comme le spectacle vivant (par le poids de la subvention publique, voire le régime d'indemnisation du chômage des intermittents), le cinéma et l'audiovisuel (par la redistribution de la diffusion vers la production via les comptes de soutien), ou les industries culturelles (par la logique de profit potentiel, y compris à l'échelon mondial). La plupart des artistes plasticiens en sont réduits à compter, pour vivre de leur art, sur la seule vente ponctuelle de leurs œuvres, alors même que l'achat d'œuvres d'art reste un acte

socialement rare. C'est, entre autres, ce qui explique que les parcours d'un nombre incalculable d'artistes, dont il n'y aurait pas de raisons de douter du talent, se déroulent en dents-de-scie ou se trouvent prématurément abrégés. Bien entendu, le droit d'exposition ne peut à lui seul faire vivre tout un secteur de création. Mais il peut contribuer, sur un plan matériel autant que symbolique, à consolider le fil d'un parcours artistique, à tisser la trame d'un exercice professionnel digne.

### **3- L'idée a fait son chemin dans le champ politique**

- A l'occasion des dernières élections régionales, la FRAAP (Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens) a questionné sur ce point les leaders des listes en présence dans plusieurs régions. Des réponses ouvertes, voire positives, ont été obtenues, par exemple de la part de Martin Malvy ou Michel Vauzelle en Midi-Pyrénées ou en Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Quelques questions parlementaires ont été posées au Gouvernement à l'approche ou dans la foulée des élections. Ces avancées doivent cependant être relativisées : les débats préélectoraux doivent être parfois considérés davantage comme des laboratoires d'idées que comme des engagements fermes, et aucune initiative concrète ne semble avoir été prise depuis, y compris sans doute parce que la commande du présent rapport est connue, et que les collectivités territoriales préfèrent attendre de savoir quelle sera la position de l'Etat.
- La FRAAP a également fait du droit d'exposition un élément clé d'une plate-forme de propositions en faveur des arts plastiques qu'elle a récemment élaborée à l'attention des élus régionaux d'Ile-de-France. Mais, là encore, les suites tangibles restent attendues.
- Il demeure que la sensibilisation va croissante et a pu même déboucher sur quelques résultats concrets. C'est ainsi que Michel Charzat, maire du 20<sup>ème</sup> arrondissement à Paris, à l'initiative d'un élu de sa majorité, peintre lui-même, Lucien Taieb, a décidé le versement d'un droit de 500 euros à une plasticienne dont les œuvres ont été exposées en décembre 2004 dans le hall de la mairie de la place Gambetta.

### **4- Un début de mobilisation est sensible chez les artistes**

- On sait qu'il est délicat d'identifier qui peut prétendre représenter les artistes plasticiens. Il s'agit en effet d'une catégorie de créateurs particulièrement isolés. Qui plus est, les artistes plasticiens sont pour la plupart profondément attachés à leur indépendance. En conséquence, les artistes souffrent d'un défaut de représentation, et ont du mal à se faire entendre de façon collective, comme en témoigne la discrétion dont ils ont globalement fait preuve sur la question du droit d'exposition. Les quelques artistes vivants de renom qui pourraient peser en faveur de ce droit, tirent en réalité

l'essentiel de leurs revenus des ventes directes, des commandes et des droits de reproduction, et rechigneraient sans doute à réclamer ce droit nouveau. C'est probablement vrai également de la plupart des familles d'ayants-droit.

- En réalité, la plupart des artistes et ayants-droit sont enclins à admettre la conjonction d'intérêts entre la structure, qui fait son métier en exposant des œuvres, et eux-mêmes, qui en tirent une visibilité voire un prestige qui rejaillit sur leur cote et sur leur carrière. C'est encore plus vrai posé en termes négatifs : l'artiste n'a pas nécessairement intérêt à demander des droits alors que cette demande pourrait dissuader le diffuseur, et c'est bien l'artiste qui, dans cette négociation, constitue la partie faible. Il n'est donc pas incongru de dire que, globalement, il n'y a pas véritable prise de parole collective des artistes en faveur d'un droit d'exposition dans ce pays.
- Cela dit, des organisations syndicales comme le SNAP (CGT) et le SNA (FO), ou une fédération d'associations comme la FRAAP, ont été rencontrées dans le cadre du présent rapport. Leur position est unanime en faveur de la consolidation du droit d'exposition en France, ce qui ne saurait étonner, en ce sens qu'elles sont précisément représentatives de la frange des artistes pour lesquels ce droit représente le plus de sens et d'enjeux : ni les artistes occasionnels pour lesquels une exposition représente une reconnaissance longuement désirée et certainement pas monnayée, ni les artistes installés qui tirent des revenus réguliers de leur art par d'autres voies ; mais des auteurs engagés dans une démarche artistique volontaire voire militante, fréquemment impliqués dans l'enseignement, sans doute plus sensibles que la moyenne à la visibilité publique de l'art dans la sphère publique, et qui entendent faire de l'exposition de leurs œuvres un moteur essentiel dans la construction de leur parcours créatif.
- Les deux sociétés d'auteurs du domaine des arts visuels, l'ADAGP et la SAIF, ont une approche sensiblement différente du droit d'exposition. La plus importante, l'ADAGP, ne s'est jamais montrée motrice dans la réclamation de ce droit, d'abord parce qu'elle ne s'est pas trouvée mandatée en ce sens par ses membres, parce que sa direction en pèse les risques en termes de coût de gestion, et aussi parce qu'elle se montre sensible aux effets pervers, voire contre-productifs, que peut avoir ce droit pour certains de ses membres. La SAIF, à l'inverse, se veut offensive sur le sujet, même si, en réalité, les cas où cette société a demandé et obtenu des droits d'exposition sont de l'ordre de quelques unités par an, dans le contexte légal, il est vrai assez incertain, que l'on a rappelé plus haut. Cette différence s'explique sans doute par la base sociologique respective des deux sociétés. Sont davantage représentés à l'ADAGP qu'à la SAIF les artistes qui tirent des revenus notables des droits d'auteur existants (représentation dans les médias, reproduction, droit de suite), et pour ceux-ci, l'exposition est davantage perçue comme un élément de visibilité que comme une source complémentaire de revenus. Les raisons exactement contraires expliquent l'intérêt que porte la SAIF à ce droit, et on peut

d'ailleurs, sans schématisation excessive, considérer que la base de la SAIF est assez proche de celle de la FRAAP et des syndicats d'artistes plasticiens, ce qui explique sans doute la mutuelle promotion à laquelle ils se livrent. Par ailleurs, la SAIF est bien présente chez les photographes, qui sont au cœur de la question du droit d'exposition.

- Les photographes ont été, en effet, précurseurs dans la revendication d'un droit d'exposition. Non sans succès d'ailleurs, puisque, dans les faits, nombre de structures d'exposition ont pris, ces dernières années, l'habitude d'accorder une rémunération spécifique aux photographes dont elles exposent les œuvres. Même si le statut de ces rémunérations en tant que droit d'auteur n'est pas très clair dans certains cas, on est bien en présence, dans d'autres cas, de véritables contrats de cession de droit d'exposition passés entre les créateurs et des diffuseurs comme des musées ou des FRAC. On pourrait peut-être avancer trois éléments d'explication à cette "percée" opérée par les photographes. La première est que, lorsqu'il y a exposition de photographies, la question des droits d'auteur est, en quelque sorte, posée d'emblée, à travers celle de la reproduction liée au tirage : le droit d'exposition se serait donc, en quelque sorte, introduit dans le sillage du droit de reproduction, l'un et l'autre étant parfois, semble-t-il, combinés en une seule et même rémunération. D'autre part, les droits d'auteur constituent la principale source de revenus des photographes, ce qui explique l'attention particulière qu'ils portent à la question. Enfin, les structures proposant des expositions thématiques, par exemple à propos documentaire, auront plus facilement le réflexe de rémunérer les auteurs des clichés venant illustrer le thème choisi. A cet égard, il n'est pas anodin que l'arrêt de décembre 2002 de la Cour de cassation concerne précisément des œuvres photographiques : il ne s'agissait pas, en l'occurrence, d'une exposition "Dudognon/Leloir" mais d'une exposition sur le Saint-Germain-des-Prés de l'époque héroïque, et on conçoit que, dans ces conditions, c'était la structure exposante qui était fondamentalement demandeuse des clichés de ces deux photographes connus pour leurs chroniques germanopratives, ce qui change évidemment le rapport des forces, y compris en termes de recours devant le juge.

## **5- Le contexte européen et mondial n'est ni une contrainte ni un moteur**

- Tout comme il l'est de notre droit, le terme même d'exposition est pratiquement absent de la demi-douzaine de directives européennes qui, entre 1992 et 2001, se sont employées à harmoniser les législations des Etats-membres en matière de droits d'auteur et de droits voisins. La seule mention explicite figure dans un simple considérant de la directive 92/100/CEE du 19 novembre 1992, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle : "il est opportun, dans un souci de clarté, d'exclure de la location et du prêt [au sens de la directive] certaines formes de mise à disposition, par exemple (...) la mise à disposition à des fins d'exposition (...)". On note au passage que cette mention fait reculer le spectre d'un

éventuel droit de prêt comme charge supplémentaire susceptible de peser sur des structures "prêteuses" comme les FRAC ou les artothèques.

- Plus indirectement, la directive européenne 2001/29/CE du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information pose dans son article 5.3 h) que "[les États membres ont la faculté de prévoir des exceptions ou limitations au droit de communication d'œuvres au public] lorsqu'il s'agit de l'utilisation d'œuvres, telles que des réalisations architecturales ou des sculptures, réalisées pour être placées en permanence dans des lieux publics". On est tenté d'en déduire que, même si elle est évoquée en termes d'exception, l'exposition permanente dans les lieux publics est au moins un cas d'exposition intégré dans la catégorie de la "communication sans fil" mentionnée à l'article 3.1 de cette même directive. On notera d'ailleurs l'ambiguïté de termes entre les deux directives, puisque dans un cas on parle de mise à disposition, dans l'autre de communication, mais on sait que cette ambiguïté est assez récurrente.
- Ce silence des textes européens peut s'expliquer de deux manières. D'abord on peut penser que l'idée qu'il faille payer un artiste pour l'exposer ne va pas plus de soi au niveau européen qu'au niveau français, et que les rédacteurs communautaires n'ont peut-être tout simplement pas imaginé qu'il y eut là matière patente à réflexion en termes de droits d'auteur. D'autre part, l'économie des expositions est à ce point singulière, notamment par l'intervention des collectivités publiques (à la différence du marché de l'art dans lequel s'inscrit par exemple le droit de suite), que les implications en termes de marché intérieur sont probablement limitées. On a du mal, d'ailleurs, à déterminer si l'existence d'un droit d'exposition dans tel Etat-membre constitue plutôt pour ce dernier un handicap, par l'alourdissement des charges, ou un atout, par l'incitation faite aux artistes d'y exposer. Quoi qu'il en soit, on constate que le domaine de l'exposition n'est pas, à ce jour, un domaine d'harmonisation européenne.
- Sur le plan multilatéral, il faut noter le silence de la Convention de Berne en ce qui concerne le droit d'exposition, alors qu'elle évoque explicitement le droit de suite. Un mémorandum en faveur d'un éventuel protocole complémentaire à la Convention de Berne allant dans le sens de la reconnaissance d'un droit d'exposition, a été élaboré dans le cadre de l'OMPI, mais n'a pas eu de suites concrètes devant, là encore, les hésitations de fond que ce droit suscite.
- Dans les faits, certains pays européens se sont engagés dans une forme de reconnaissance juridique d'un droit d'exposition, mais avec des ambitions diverses. Une étude parue en 1999, que l'on va se borner à citer dans les lignes qui suivent, et à laquelle on pourra se référer directement pour de plus

amples précisions<sup>2</sup>, s'est attachée à faire un tour d'horizon. Selon cette étude, la législation française apparaît comme une des législations les plus incertaines. Certaines autres rejettent plus clairement l'existence d'un droit d'exposition, comme la législation italienne, qui réserve explicitement le droit de représentation au spectacle et au cinéma, même si la mention par ailleurs d'un "droit exclusif d'utiliser économiquement l'œuvre sous n'importe quelle forme et modalité" pourrait, selon l'auteure, constituer une base solide pour la reconnaissance d'un droit d'exposition. D'autres législations reconnaissent bien l'existence du droit d'exposition, mais de façon limitée. Ainsi la loi allemande de 1965 inclut le droit d'exposition comme faisant partie du droit exclusif d'exploiter l'œuvre, mais réserve la notion même d'exposition publique à "l'œuvre artistique non divulguée", ce qui laisse à penser que le droit se limite aux seules œuvres inédites, autrement dit qu'il s'exerce et s'épuise avec la première divulgation de l'œuvre. D'autres législations, comme les législations espagnole, belge, portugaise et suisse, font bien de l'exposition publique un acte de communication publique soumis au monopole économique de l'auteur, mais, en cas de cession de l'œuvre, prévoient, sauf réserve expresse de l'auteur, la cession simultanée du droit d'exposition à l'acquéreur : le droit de l'exposer suit ainsi l'œuvre, ce qui permet de préserver les propriétaires successifs des "interférences excessives de la part de l'auteur". L'auteure estime par ailleurs que dans plusieurs pays européens (Grande-Bretagne, Allemagne, Danemark, Norvège, Pays-Bas, Suède et... France), "le gouvernement paie sur des fonds publics une redevance aux auteurs (...) des expositions itinérantes de caractère étatique", ceci même s'il n'existe pas d'obligation légale à cet égard. Elle indique qu'en Grande-Bretagne, un "tarif standard de référence" a été établi en ce sens. Elle estime cependant qu'il ne s'agit pas, dans ce cas, d'un droit d'auteur, mais d'une "redevance" qui rémunère l'auteur au titre du "prêt" de son œuvre, notion de prêt qui d'ailleurs limite, dans son analyse, cette rémunération aux cas où l'auteur en est encore le propriétaire.

- Le système en vigueur aux Etats-Unis répond à la logique générale du droit en vigueur dans ce pays : le droit à rémunération s'épuise avec la vente par l'artiste, les propriétaires successifs de l'œuvre étant donc libres de l'exposer à leur guise. On peut noter cependant une recommandation du *Register of Copyright*, dans une étude datant de 1992, en faveur d'une rémunération pour toute exposition.
- Au total, il apparaît que la législation la plus aboutie en matière de droit d'exposition nous vient du Canada. La loi canadienne stipule que "présenter au public à l'occasion d'une exposition, à des fins différentes de la vente ou de la location, une œuvre artistique (...) créée après le 7 juin 1988", constitue un droit exclusif de l'auteur. Si la non-rétroactivité est probablement ici l'originalité juridique la plus notable, l'exemption des expositions à fins de vente est sans doute la plus importante pour le marché de l'art. On trouvera en annexe 9 les droits tels qu'ils sont réclamés par la SODART,

---

<sup>2</sup> Cristina Vicent Lopez, *Nouveaux aspects du droit d'exposition : analyse comparative*, Revue internationale du droit d'auteur, n°179, janvier 1999.

société de gestion collective fondée par le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec<sup>3</sup>. Les barèmes proposés prennent en considération l'importance de l'événement (notamment deux catégories sont établies selon que l'exposition est ou non "d'une signification marquante pour la connaissance et le développement des arts vivants au Québec"), et sa durée. La base de calcul est l'exposition dans sa globalité et plus accessoirement le nombre d'œuvres exposées : ainsi une exposition "ordinaire" d'un artiste en solo lui rapportera forfaitairement 1500 \$ canadiens (soit 915 €) quel que soit le nombre d'œuvres qu'il expose. Au total, selon les cas de figure, un artiste recevra par exposition entre un minimum garanti de 113 \$ canadiens (69 €) et un plafond maximum de 2700 \$ canadiens (1647 €). Pour une exposition itinérante, selon que le parcours comprend ou non plusieurs provinces, il recevra entre 281 \$ canadiens (171 €) et 4708 \$ canadiens (2872 €).

- Ce tour d'horizon, nécessairement sommaire, alimente quelques pistes de réflexion que l'on retrouvera dans la suite de ce rapport : application aux œuvres non divulguées, extinction lorsque l'auteur n'est plus propriétaire, cession avec le support matériel, exemption des marchands, prise en compte du nombre d'œuvres, minimum garanti, plafond maximum, prise en compte de l'importance "culturelle" de l'exposition, etc. Il conduit aussi à ce double constat que le droit d'exposition n'est pas totalement absent du paysage des législations nationales, mais qu'il y a été introduit avec prudence. La France, en validant et en organisant un droit d'exposition, serait sinon à l'avant-garde, du moins aux avant-postes sur le sujet.

## **6- Le droit d'exposition peut s'avérer un outil précieux de connaissance de la diffusion de l'art**

- A l'instar de ce que l'on constate en matière de ventes d'œuvres sur le marché de l'art, la diffusion de l'art contemporain à travers les expositions est une réalité singulièrement peu connue, notamment s'agissant des œuvres exposées hors des réseaux des musées et des FRAC. La validation d'un droit d'exposition serait sans aucun doute une occasion particulièrement précieuse de connaître, via les observatoires de fait que constituent les sociétés d'auteur, ce qui s'expose et où. Cet outil serait ainsi au service à la fois des divers acteurs ou observateurs du marché souhaitant suivre les itinéraires des artistes et des œuvres, mais aussi au service des artistes eux-mêmes souhaitant disposer d'un panorama des lieux, parfois inattendus, qui organisent de façon régulière des expositions.

---

<sup>3</sup> La SODRAC autre et importante société de gestion canadienne propose des barèmes d'une logique semblable

### III- Les risques d'effets néfastes du droit d'exposition doivent cependant être pesés

#### 1- Les sociétés d'auteurs ont ébauché des barèmes, d'ailleurs très différents quant à leurs effets

- On trouvera en annexes 5 et 6 les grilles de barèmes élaborées par les deux sociétés d'auteurs, l'ADAGP et la SAIF. Les chiffres proposés ont comme point commun de reposer sur deux types de calcul : un pourcentage des entrées si l'exposition génère de la billetterie, et sinon un barème forfaitaire dégressif en fonction du nombre d'œuvres exposées d'un même auteur, avec différentiel selon que la structure est à but lucratif ou non. La SAIF se distingue cependant de l'ADAGP par des montants nettement plus élevés, par une moindre différence selon le caractère lucratif de la structure, par une dégressivité dans le temps, et par un critère de taille de l'œuvre<sup>4</sup>.
- Il faut noter qu'un organisme professionnel comme l'Union des photographes créateurs (on rappelle le rôle qu'a joué la photographie dans la reconnaissance progressive du droit d'exposition), propose une série de barèmes indicatifs que l'on trouvera en annexe 7, et dont l'architecture d'ensemble n'est pas sans rappeler celle des tarifs proposés par la SAIF, les deux organismes partageant ainsi non seulement les mêmes locaux, mais une approche comparable de la question du droit d'exposition.
- On a tenté (annexe 8) d'évaluer ce que l'application de ces barèmes représenterait comme charge, d'une part sur le coût d'un échantillon théorique de huit expositions-types, et, d'autre part, sur le budget annuel de sept structures de diffusion qui ont bien voulu se prêter à un exercice de chiffrage. On tient ici, cependant, à souligner l'étroitesse du panel ainsi que le caractère approximatif de ces évaluations, du fait, notamment, de la difficulté d'appliquer le critère de taille de la SAIF, et de la difficulté d'isoler un "budget d'exposition" dans la comptabilité de certains des établissements interrogés. Une investigation plus large et plus approfondie aurait mérité une étude économique en soi, qui excédait le cadre du présent rapport. Ces réserves faites, les chiffres dégagés permettent néanmoins d'esquisser un certain nombre de constats.
- Les barèmes forfaitaires de la SAIF, hors critère de taille des œuvres, représentent une charge entre 1,3 et 3,2 fois plus élevés que ceux de l'ADAGP selon la durée de l'exposition, ce qui est déjà très considérable. Mais si l'on intègre le critère de taille testé par la SAIF, les barèmes de cette dernière s'envolent. Par ailleurs, le pourcentage en cas de recettes est fixé à 2% par l'ADAGP et à 10% par la SAIF, soit un rapport de 1 à 5 qu'accentue encore le minimum garanti posé par la SAIF (60 % du barème forfaitaire) si le pourcentage sur les recettes n'est pas suffisamment élevé. Le cumul de tous

ces critères débouche, pour une des structures étudiées (Carré d'art à Nîmes), ainsi que pour une exposition-type (photos de 4m x 3m en FRAC) à un rapport de 1 à 19 dans la charge imposée aux diffuseurs selon que l'on applique les barèmes ADAGP ou SAIF. En termes de responsabilité, il y a donc, clairement, une approche fondamentalement différente entre les deux sociétés.

- Plus que la SAIF, l'ADAGP fait le choix d'un fort différentiel en défaveur des structures à but lucratif, ce qui l'amènerait, par exemple, à frapper assez lourdement une des expositions-type organisées tout au long de l'année par l'hôtelier – et amateur d'art - interviewé et pris comme référence dans le cadre du présent rapport (annexe 8).
- Si l'on considère le budget de production des expositions, et si l'on met à part la cas de l'artothèque du Limousin, les droits demandés par l'ADAGP représentent un alourdissement moyen de 2 à 4 %, contre 4 à 12 % pour ceux demandés par la SAIF, même si ces chiffres doivent, répétons-le, être considérés avec la plus extrême prudence, la notion même de "budget d'exposition", n'ayant pas forcément la même précision d'une structure à l'autre. Quoi qu'il en soit, cet alourdissement est d'autant plus sensible, en valeur relative, que la structure et les coûts de production sont légers, ce qui est la conséquence mécanique de l'application d'un barème forfaitaire. La charge reste relativement supportable pour les expositions temporaires des musées de Nîmes ou de Villeneuve d'Ascq, puis elle va croissant pour le centre d'art de Pougues-les-Eaux, le FRAC d'Alsace et devient exorbitante pour l'artothèque du Limousin (si l'on fait, comme ici, l'hypothèse qu'elle prendrait en charge le droit d'exposition).
- L'analyse est à peu près la même si l'on prend comme élément de référence le budget global de la structure. Si l'on met à part la Bibliothèque nationale de France, dont l'activité d'exposition est, budgétairement parlant, marginale, la charge supplémentaire induite par les tarifs de l'ADAGP est comprise entre 0,10 et 1,5 %, et par les tarifs SAIF entre 1 et 9 %, l'artothèque du Limousin étant, là encore, la plus lourdement touchée.

## **2- L'inquiétude est réelle du côté des diffuseurs**

- A des titres divers, toutes les structures, publiques ou privées, qui organisent des expositions en France sont en situation de s'inquiéter de la perspective de validation d'un droit d'exposition. Au premier rang d'entre elles, on trouve les lieux dont l'activité même est d'exposer les œuvres des artistes des 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles, notamment les musées d'art moderne, les FRAC et les centres d'art. Pour ces lieux, l'alourdissement des coûts induit par le droit d'exposition supposera, à ressources

---

<sup>4</sup> Il faut noter que les barèmes proposés par la SAIF pour 2005 abandonnent ce critère de taille.

égales, de faire des choix, qui peuvent s'avérer douloureux si l'on va vers des tarifs de type SAIF, le premier des choix possibles étant de limiter d'autant le nombre d'expositions.

- Par ricochet, le droit d'exposition inquiète des galeries d'art et sociétés de vente qui, même s'il est décidé qu'elles n'ont pas à l'acquitter, sont néanmoins sensibles aux contraintes qui risquent de peser sur les musées et FRAC qui, comme elles, participent à la construction et à la valorisation des artistes contemporains.
- L'application d'un droit d'exposition risque également de freiner l'activité de promotion des artistes plasticiens de la part des innombrables associations ou organismes impliqués dans l'action culturelle, éducative et sociale, souvent situées dans l'orbite des collectivités locales, et dont l'économie est particulièrement fragile (faibles salaires, voire quasi bénévolat parfois, coûts de fonctionnement général faibles). C'est toute une forme de volontariat qui peut se trouver atteinte.
- En lien avec les deux catégories précédentes, risque d'être directement atteinte l'activité des structures qui "prêtent" des œuvres ou les mettent en dépôt, c'est-à-dire, là encore, les FRAC mais aussi les artothèques. En bonne logique juridique, les droits d'exposition devraient être acquittés par le lieu qui expose les œuvres prêtées. Mais en réalité, on peut penser que les FRAC et artothèques seront amenées à prendre en charge, au moins partiellement, ce droit, dans le cadre de leur prestation "clé en main", sauf à décourager des lieux d'accueil pour lesquels la monstration d'art contemporain tient déjà du volontarisme, en milieu scolaire notamment. Selon le contexte, la prestation de l'artothèque ou du FRAC pourrait aller de l'évaluation ou de la négociation des droits dus jusqu'à leur versement matériel aux auteurs, voire leur prise en charge financière partielle ou totale. Quoi qu'il en soit, la question du paiement du droit d'exposition devrait, en tout état de cause, être explicitement et systématiquement évoquée dans la convention passée entre la structure qui met les œuvres à disposition et celle qui accueille l'exposition, voire, quant à l'évaluation et au versement concret, être réglée dans une convention tripartite avec l'auteur lui-même.
- Mais les lieux de diffusion qui risquent le plus de se décourager sont peut-être les entreprises privées qui font de la présence d'œuvres plastiques un élément de leur communication externe ou interne : hôtels, restaurants, entreprises de service diverses (banques, assurances, etc.). Or, il est important d'insister sur le rôle que jouent les entreprises comme "première étape" de la rencontre entre l'artiste et le public. Pour nombre de nos concitoyens, qui ne fréquentent que peu les musées d'art contemporain, fort peu les centres d'art, et pratiquement jamais les galeries, l'entreprise où ils travaillent et, surtout, le réseau des commerces de proximité représentent l'essentiel des confrontations qu'ils peuvent avoir avec des éléments de l'art d'aujourd'hui. Pour ces entreprises, l'intrusion d'un droit d'exposition constituera une charge supplémentaire, sans doute négligeable pour

une grande entreprise ayant acquis une œuvre monumentale pour son siège social, mais lourde pour un hôtelier ou un restaurateur offrant ses murs régulièrement à des jeunes artistes, et pour lesquels une contribution potentielle de plusieurs milliers d'euros par an n'est en aucun cas négligeable. On a pu, dans le cadre de ce rapport, analyser le cas d'un couple d'hôteliers-restaurateurs (en Savoie) qui organise chaque année, et de longue date, des expositions d'œuvres d'artistes savoyards en provenance des grands musées de la région et de collections particulières (dont la leur). La grande exposition-phare des trois mois d'été représente pour eux un investissement qui, tout compris (transport, assurance, affiches, réception, etc.), avoisine 10 000 €. Les droits susceptibles d'être demandés (annexe 8) seraient respectivement de 4770 € selon les barèmes ADAGP ou de 9581 € selon les barèmes SAIF. Cet alourdissement conduirait clairement, selon les intéressés, à définitivement renoncer. Mais surtout, le droit d'exposition est dans un tel cas, et sera pendant longtemps encore, perçu comme un contresens par rapport à une pratique qui renvoie à ce qui est souvent, pour ces entreprises et à leurs propres yeux, une véritable volonté de découverte et de soutien à des artistes, peu connus ou en début de carrière. On est dans une toute autre logique que dans le cas des droits payés, par exemple, pour l'utilisation de musiques de fond, qui sont dans leur quasi-totalité édités et accessibles dans le commerce.

- Les diffuseurs rencontrés dans le cadre du présent rapport soulignent un certain nombre d'effets pervers que le droit d'exposition pourrait avoir s'il est introduit sans mesure. Il pourrait par exemple constituer une prime au choix d'artistes extra-européens, ou à celui d'artistes décédés depuis plus de 70 ans. Si le droit devait être, par exemple, dégressif dans le temps, il constituerait une dissuasion à la mobilité des œuvres montrées, et à l'organisation de nouvelles expositions. Toutes les structures redoutent enfin le poids supplémentaires de gestion et, de façon générale, soulignent qu'un droit d'exposition représenterait une contrainte de plus sur un secteur, celui des arts plastiques, qui, de droit de suite en charges fiscales, n'en connaît déjà que trop.
- Enfin, on peut souligner la forme de décalage qu'il y aurait à "créer" sans souci de modération un droit d'exposition au moment même où, d'une part, des grands établissements comme le Louvre, Orsay et bientôt d'autres grands musées, sont tentés de s'ouvrir fortement à l'art contemporain, et où, d'autre part, la loi du 1<sup>er</sup> août 2003 relative au mécénat renforce les dispositions fiscales afin, entre autres, que les entreprises soient incitées à acquérir des œuvres contemporaines et à, précisément, les exposer dans des lieux accessibles au public.
- En définitive, appliqué sans discernement ni mesure, le droit d'exposition pourrait, par ses effets dissuasifs, s'avérer une bien mauvaise opération pour les artistes eux-mêmes, à l'exception de ceux qui, du fait de leur renom ou de la mode dont ils bénéficient, pourront installer un rapport de force

favorable avec les diffuseurs. Il importe donc, si ce droit vient à être validé, qu'il le soit de façon réaliste.

#### IV- La validation légale du droit d'exposition doit donc se faire de façon réaliste

- Au vu des arguments développés ci-dessus, la question première posée au décideur politique est celle de savoir s'il y a lieu ou non d'entériner l'existence même d'un droit d'exposition dans notre pays. Sans doute, coupant court à l'évolution doctrinale et jurisprudentielle, peut-on trancher par la loi sur le fait que l'exposition n'est pas une des formes de "présentation publique" au sens de l'article L. 122-2 du Code de la propriété intellectuelle, et que la notion de droit de représentation n'intègre donc pas celle de droit d'exposition. Le législateur peut aussi décider qu'aucune autre forme spécifique de droit d'exposition ne doit être reconnue. On a vu qu'aucun texte supérieur au niveau européen ne semblait contraindre le législateur français en la matière.
- On ne s'arrêtera pas, cependant, à cette hypothèse qui, évidemment, viendrait clore le sujet. D'abord, l'objet de ce rapport est précisément de creuser les pistes fonctionnelles de la mise en œuvre éventuelle d'un droit d'exposition. Par ailleurs, et sur le fond, quelles que soient les inquiétudes exprimées avec raison par les diffuseurs d'art contemporain, on peut considérer que l'existence d'un îlot de "non droit d'auteur" concernant un des modes les plus naturels de diffusion des œuvres, reste passablement insolite, et difficilement défendable à terme. Par ailleurs, on imagine difficilement comment assumer auprès des créateurs eux-mêmes une position politique consistant à supprimer définitivement un droit que l'évolution a peu à peu installé dans les esprits. On ne peut pas davantage faire comme si le problème ne se posait pas et refermer le couvercle de la boîte de Pandore, dans la mesure où l'arrêt de la Cour de cassation vaut jurisprudence et où, accessoirement, la commande du présent rapport est connue et ses propositions sont attendues par les représentants des artistes. Pour toutes ces raisons, au vu de l'équilibre des arguments des uns et des autres, on préconisera ici, sans réelles réserves, la validation d'un droit d'exposition dans notre pays. Mais cet équilibre même plaide pour la mise en place d'un régime mesuré, progressif, et adaptable à la multitude des cas de figure.

#### 1- Répondre à la diversité des cas de figure

- La base artistique concernée est extraordinairement hétérogène, et potentiellement foisonnante, beaucoup plus que, par exemple, dans les domaines de la musique ou du théâtre : innombrables artistes, du plus illustre jusqu'au "peintre du dimanche", ce dernier n'en étant pas moins, dès lors qu'il trouve à s'exposer, parfaitement respectable comme auteur ; innombrables œuvres, abouties ou à l'état d'esquisse, dans les ateliers comme chez les amateurs, à la paternité parfois incertaine.
- Les diffuseurs concernés sont également fort différents les uns des autres : depuis les équipements d'exposition dont c'est la vocation et où les œuvres exposées sont parfaitement connues et repérables,

comme les musées d'art contemporain, les FRAC, les centres d'art, les artothèques ; jusqu'aux innombrables associations militantes exposant occasionnellement des œuvres plastiques, et les collectivités locales ou les entreprises exposant des œuvres dans le cadre de leur politique d'animation ou de communication ; en passant par les expositions à finalité de vente par les galeries, salons, foires et sociétés de ventes volontaires.

- Les différents contacts pris à l'occasion du présent rapport ont permis de dégager un réel consensus autour de l'idée selon laquelle le droit d'exposition ne devrait pas s'appliquer à la présentation par les professionnels du marché des œuvres qu'ils se proposent de vendre. On peut donc concevoir que soient explicitement exonérés, qu'ils interviennent comme vendeurs ou comme intermédiaires, les galeries, antiquaires, sociétés de ventes, commissaires priseurs judiciaires, foires, salons, courtiers divers, et, par extension, sites de vente sur Internet. Ce consensus s'appuie sur deux constats : d'une part tous les biens matériels, dans les domaines culturels (industries culturelles, notamment) comme dans les autres, font très naturellement l'objet d'une présentation physique aux clients potentiels, sans qu'il soit question de droits spécifiquement liés à cette présentation (encore que la notion de droit de mise sur le marché ne soit pas complètement absente, par exemple, des directives européennes) ; d'autre part et surtout, on comprend sans peine la logique malthusienne qui s'installerait et les conséquences catastrophiques qui en découleraient pour le marché, si les professionnels devaient payer des droits pour exercer ce qui est leur métier même, à savoir tenter de vendre les œuvres de l'artiste.
- En termes purement juridiques, cependant, il n'est pas certain que n'importe quel juge considérerait nécessairement que la définition jurisprudentielle très large de la "présentation publique" exclut l'exposition commerciale. Un professionnel serait toujours, dès lors, sous la menace d'un artiste qui, mécontent de la façon dont on l'a vendu, déciderait de casser le consensus ambiant et d'attaquer en justice pour absence de droits d'exposition versés. Par conséquent, il importe que l'exclusion du champ soit explicitée par la loi. D'autre part, il est nécessaire de limiter clairement cette exclusion aux seuls professionnels du marché, sans l'étendre aux innombrables lieux non patentés qui proposent des vagues "expositions-ventes", sans compter les expositions de pur agrément qui s'exonéreraient de tout droit d'exposition simplement en affichant une liste de prix plus ou moins fictive. Au demeurant, il y a une certaine logique et un certain équilibre à ce que les professionnels du marché, seuls et spécifiquement concernés par le droit de suite, soient seuls et spécifiquement exemptés de droit d'exposition.
- Peut-être pourrait-on logiquement, en reprenant l'exemple canadien, étendre cette exonération au cas, certes limité, des expositions ayant pour finalité de présenter des œuvres à la location.

- Cette exemption posée, le système proposé ci-après a pour ambition de couvrir de façon aussi réaliste que possible tous les cas de figure, tout en évitant d'enserrer les différents circuits d'exposition dans un corset unique et rigide. En effet, dès l'instant où il sera institué, c'est un même système de droit qui devra globalement s'appliquer à une exposition purement locale et conviviale, aux premières expositions d'un artiste en devenir professionnel, ou à la prestigieuse rétrospective d'un maître international. Ce constat influe directement sur le type de droit susceptible d'être mis en place. Le postulat du présent rapport est que la spécificité même de ce domaine artistique impose de faire preuve d'inventivité sur le plan juridique, voire de bousculer certains principes bien établis de notre code de la propriété intellectuelle.

## **2- Minimiser les inconvénients qu'induisent les différents modes de gestion**

- Après celle de confirmer ou non par la loi l'existence même d'un droit d'exposition, la question du choix entre les deux types habituels de gestion est la deuxième question décisive à se poser. On se situe ni dans le cas d'une gestion collective justifiée par l'atomisation des usages, comme pour le droit de reprographie ou pour la rémunération pour copie privée, ni dans le cas d'une gestion exclusive naturelle comme pour le droit de reproduction ou pour le droit de suite.
- Les avantages d'un système de gestion exclusive sont ceux de la libre négociation. Un principe de négociation individuelle et préalable des droits à chaque exposition permettrait de répondre de façon fluide au contexte, notamment à l'ambition du projet, à la notoriété de l'artiste, au budget de la structure, etc. Il permettrait, par exemple, à l'auteur qui le souhaite de faire don de ses droits d'exposition à tel musée, FRAC ou fondation, ou, au contraire, de pousser à des droits relativement élevés s'il le considère comme justifié. Symétriquement, les structures d'exposition auraient la faculté de rechercher des droits raisonnables, voire gratuits, en faisant valoir leurs contraintes financières.
- Les avantages d'un système de gestion collective sont, symétriquement, ceux d'une grille uniforme. L'entremise d'une société d'auteur, voire l'application systématique de barèmes connus à l'avance sans qu'il y ait lieu de négocier, seraient évidemment un gage de mise en place généralisée et apaisée du droit d'exposition. Le gestion collective éviterait à l'auteur de devoir systématiquement réclamer ses droits et défendre sa position économique et artistique.
- Il est évidemment impossible de concilier pleinement les avantages de deux systèmes qui sont, par principe, exclusifs l'un de l'autre. En revanche, on peut tenter d'imaginer un régime permettant de minimiser les inconvénients des deux systèmes.

- Le premier inconvénient d'un système de gestion exclusive est qu'il suppose clairement l'obligation individuelle de rechercher systématiquement et préalablement les ayants-droit et d'obtenir leur autorisation. Une obligation aussi lourde aurait pour conséquence soit d'entraver voire d'interdire, de fait, une part non négligeable des expositions, soit de multiplier les entorses au droit. Elle aurait par exemple pour effet de contraindre les structures possédant des œuvres en propre à "geler" leur présentation au public en attendant les autorisations explicites.
- L'autre inconvénient d'une négociation systématique est qu'elle pourrait avoir pour effet de fragiliser l'auteur et d'en faire systématiquement la partie faible de cette négociation, les structures de diffusion ne pouvant qu'être tentées de pratiquer un "chantage à l'exposition". Sauf pour les artistes suffisamment connus et demandés, il y a là un risque de dérive qui pourrait vider le droit d'exposition lui-même d'une bonne partie de son contenu pratique.
- L'inconvénient d'un système de gestion collective tient à son uniformité même face à des cas de figure radicalement différents, en faisant discuter sur des mêmes bases, par exemple, le Musée national d'art moderne avec un artiste de renom mondial, et une association locale de promotion des arts avec un de ses adhérents.
- Par ailleurs et surtout, elle ne laisse pas d'échappatoire de négociation à la structure exposante, qui devra en tout état de cause s'acquitter de droits fixés par les sociétés d'auteurs, ce qui risque, comme on l'a rappelé plus haut, de décourager bon nombre d'initiatives, notamment privées.
- Constatant l'hétérogénéité des cas de figure concernés, et alors même qu'il est habituel dans notre droit d'opter de façon étanche soit pour le droit exclusif soit pour la gestion collective, la proposition essentielle du présent rapport est de créer un système de perception de type collectif qui ménage la possibilité d'une négociation individuelle préalable. Dans certains cas, qui devront être précisés, l'artiste ou ses ayants-droit d'une part, la structure exposante d'autre part, pourraient conclure directement un contrat de cession de droit d'exposition précisant la durée et les conditions de l'exposition autorisée, contrat qui serait alors nécessaire, mais libre quant au montant de la rémunération afférente. Dans tous les autres cas, les droits d'exposition à verser seraient perçus selon un système de perception collective par défaut, qui serait alors obligatoire.
- Il est en outre proposé d'instituer une licence légale, interdisant à un artiste-auteur de s'opposer, sauf cas d'application de son droit moral, à l'exposition des œuvres dont il n'est plus propriétaire, dès lors bien sûr qu'un droit d'exposition sera dûment acquitté par le diffuseur. Cette proposition écarte un des inconvénients majeurs, rappelé plus haut, d'un système de gestion exclusive, à savoir l'obligation de rechercher préalablement les ayants-droit ; recherche qui n'a pas de sens pour d'innombrables œuvres

"prêtées" à la paternité incertaine et paralyserait par ailleurs la capacité d'exposer pour bon nombre de structures détentrices d'œuvres. Au delà, elle procède d'une logique de fond : le fait que la création plastique s'incarne dans un objet n'a certes pas pour conséquence de transférer les droits d'auteur au détenteur du support physique de l'œuvre, mais justifie néanmoins qu'on admette que ladite œuvre puisse, sans interventions paralysantes des ayants-droit, assumer sa vocation à être exposée.

- La proposition de licence légale faite ici crée, clairement, une exception à une des dispositions emblématiques du Code de la propriété intellectuelle, selon laquelle "toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite" (article L. 122-4, cf. annexe 4). Notons cependant que des exceptions existent déjà (article L. 122-5, cf. annexe 4). Par ailleurs, le droit de suite (qui est, rappelons-le, un pourcentage réservé à l'artiste du prix payé lors des reventes successives de son œuvre) contient déjà une forme de licence légale puisque nul n'envisage qu'un artiste (ou ses ayants-droit) puisse s'opposer aux reventes successives de ses œuvres, sauf improbable cas d'application du droit moral. Notons enfin un cas voisin récent, celui de la loi du 18 juin 2003 créant un droit de prêt pour l'emprunt de livres en bibliothèques, qui a prévu que "lorsqu'une œuvre a fait l'objet d'un contrat d'édition en vue de sa publication et de sa diffusion sous forme de livre, l'auteur ne peut s'opposer au prêt d'exemplaires de cette édition par une bibliothèque accueillant du public".
- Le système ici proposé devrait permettre d'appliquer le droit d'exposition de façon pragmatique et d'équilibrer le rapport de force entre l'auteur et le diffuseur lors des négociations. L'impossibilité, de par la licence légale, d'interdiction de l'exposition par les ayants-droit constitue un atout pour le diffuseur, tout comme la possibilité ultime de renoncer à l'exposition s'il n'obtient pas les conditions qu'il souhaite. Les atouts de l'auteur seraient, d'une part, que le droit d'exposition ne pourrait plus être esquivé puisqu'un contrat spécifique de cession serait au minimum nécessaire (quand bien même aurait-il pour objet la cession gracieuse des droits), et, d'autre part, que les barèmes collectifs seraient applicables en recours. Ces barèmes collectifs donneraient d'ailleurs, en cas de besoin, des éléments de référence pour la négociation des contrats spécifiques, élément d'apaisement supplémentaire.
- Si les propositions qui précèdent viennent à être suivies, deux options législatives sont, en réalité, possibles. Soit la loi confirme que le droit d'exposition est bien inclus dans le droit de représentation, mais l'assortit de ces deux spécificités, effectivement assez lourdes, que sont la coexistence de deux modes de gestion et l'institution d'une licence légale. Soit la loi fait du droit d'exposition un domaine particulier du droit patrimonial distinct du droit de représentation, mais cela suppose de rompre avec l'évolution doctrinale et jurisprudentielle rappelée plus haut et, probablement, de réécrire spécifiquement pour ce nouveau droit d'exposition plusieurs dispositions afférentes au droit de représentation qui sont disséminées dans le code. On suggérera ici la première solution, qui évite la

création d'une nouvelle catégorie de droit d'auteur, création qui irait en sens contraire de la simplification pour laquelle on a plaidé plus haut.

### 3- Prévoir des espaces de négociation individuelle

- Le cas premier de négociation spécifique serait celui d'une structure qui achète à un artiste ou à ses ayants-droit (ou qui en reçoit par don, legs ou dépôt légal) une œuvre ayant vocation à être exposée dans ses propres espaces. La possibilité de négociation directe permettrait de lever, pour la structure acheteuse, l'obstacle que représenterait la perspective d'avoir à payer des droits à chaque exposition. La structure concernée et l'artiste-auteur (ou ses ayants-droit) auraient, lors de la cession de l'œuvre, la faculté de déterminer directement les conditions de cession simultanée des droits d'exposition. Selon la logique de notre droit d'auteur, les droits ainsi cédés à la structure de diffusion ne devraient pas être transmissibles par elle, toute aliénation de l'œuvre entraînant nécessité pour le nouveau détenteur de renégocier les conditions d'exposition avec les ayants-droit.
- Cette négociation spécifique serait particulièrement nécessaire dans les cas d'achat ou de commande d'œuvres destinées à être exposées de façon permanente dans les espaces publics. Rappelons à cette occasion, mais sans proposer de les reprendre, les dispositions, évoquées plus haut, de la directive européenne 2001/29/CE du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information (article 5.3) selon lesquelles "les États membres ont la faculté de prévoir des exceptions ou limitations" au droit de communication d'œuvres au public "lorsqu'il s'agit de l'utilisation d'œuvres, telles que des réalisations architecturales ou des sculptures, réalisées pour être placées en permanence dans des lieux publics".
- Par extension, on peut considérer qu'un contrat de cession des droits d'exposition entre le concepteur / maître d'œuvre d'une œuvre architecturale et le propriétaire du bâtiment ou de l'emprise foncière, sera à l'avenir utile - et prudent -, sauf si la future loi décide explicitement d'exclure l'architecture du champ du droit d'exposition, exclusion que l'on a préconisée plus haut.
- Le même principe pourrait s'appliquer dans les cas où la structure diffuseuse (centre d'art, notamment) est coproductrice de l'œuvre, ce qui est un cas de figure qui tend aujourd'hui à se répandre. Bien entendu, dans cette hypothèse, la négociation entre l'artiste et la structure exposante serait nécessairement globale, en déterminant ce qui est de l'ordre de la rémunération ou du défraiement accordés à l'artiste pour la production ou l'animation de l'exposition, ce qui est de l'ordre de la participation matérielle du diffuseur sous forme de coproduction, et ce qui est de l'ordre du droit d'auteur.

- La possibilité d'un contrat spécifique devrait, en bonne logique, inclure les achats opérés par la structure de diffusion auprès d'un intermédiaire quelconque, à condition toutefois que ladite structure retrouve l'auteur de l'œuvre ou ses ayants-droit, seuls habilités à signer un contrat de cession de droit. Cette inclusion paraît nécessaire, notamment, pour ne pas handicaper, notamment, les galeries et sociétés de ventes en tant que canaux naturels d'acquisition d'œuvres par les musées, FRAC ou fondations, par rapport au canal direct qu'est l'atelier de l'artiste ou le fonds d'œuvres conservé par ses héritiers.
- Toujours dans la même logique, les structures concernées devraient avoir la faculté de reprendre une négociation sur les droits d'exposition d'œuvres qui figurent déjà dans leurs stocks ou dans leurs réserves, dès lors qu'elles sont en mesure d'en retrouver l'auteur ou ses ayants-droit.
- Une question majeure est d'appliquer ou non ce principe de contrat spécifique en dehors du cas où la structure est ou envisage de devenir propriétaire de l'œuvre : c'est-à-dire en fait d'étendre ou non la possibilité de négociation spécifique à toute exposition d'œuvres prêtées pour l'occasion dès lors que la structure en connaît ou en retrouve l'auteur ou ses ayants-droit. Cette extension aurait incontestablement pour vertu de décorseter franchement le système en créant un large espace de libre négociation. Elle aurait pour travers de confronter systématiquement l'auteur à un "chantage à l'exposition", sans qu'il ait, comme dans les cas de figure précédents, la contrepartie d'un achat ferme ou d'une contribution en coproduction, ou de la perception d'un droit de suite en cas d'achat via un commerçant. On laissera ouvertes, ici, les deux options, qui sont également défendables. Mais la philosophie et les répercussions du droit d'auteur qui en découleront seront assez différentes. Si l'architecture d'ensemble des propositions formulées dans le présent rapport venait à être retenue, le choix politique qui sera fait sur ce point précis apparaît comme crucial.
- Notons que la garantie donnée par la loi à l'auteur de pouvoir négocier directement, s'il le souhaite, avec une structure exposante un contrat spécifique de cession du droit d'exposition, est difficilement compatible avec l'obligation qui serait faite à ce même auteur par telle ou telle société de perception et de répartition de lui faire apport de tous ses droits. La garantie d'un espace de libre négociation, nécessaire à l'équilibre du schéma proposé, se justifie d'autant plus qu'est également garantie la mise en œuvre d'un cadre de perception collective si ladite négociation n'a pu aboutir. Les contrats d'apport ou de cession par l'auteur à sa société devraient donc comporter explicitement une possibilité d'exception pour le droit d'exposition, ce qui est d'ailleurs une raison supplémentaire d'identifier clairement ce droit dans le code de la propriété intellectuelle. Les auteurs auraient ainsi l'entière faculté de ne pas faire apport de leur droit d'exposition, par exemple s'ils ont des raisons de penser que l'application des barèmes collectifs pourrait dissuader certaines structures de les exposer. Au

contraire, la décision de faire cet apport serait, à un moment donné du parcours de l'artiste, la marque d'une professionnalisation pleinement assumée.

#### 4- Instituer un cadre global de perception collective par défaut

- Le cadre de la perception collective s'appliquerait systématiquement par défaut, si la structure exposante n'est pas parvenue à identifier les ayants-droit ou n'a pas fait la démarche de le faire, ou si un accord n'a pu être obtenu pour un contrat de cession du droit d'exposition. Dans cette hypothèse, l'auteur, ou ses ayants-droit, n'auraient pas la faculté de s'opposer à l'exposition, ceci en application du principe de licence légale.
- Dans le cadre de la perception collective, une question essentielle est de savoir si les barèmes applicables seraient laissées à la libre proposition des sociétés de gestion, ou si la loi imposerait soit un agrément obligatoire de l'Etat sur un accord collectif de tarification entre partenaires, soit même la mise en place d'une commission chargée de fixer cette tarification. La première solution serait évidemment la plus simple et la plus fluide. On préconisera pourtant un système d'agrément public, du moins dans les premiers temps d'application du droit d'exposition, ceci pour deux raisons essentielles : d'une part, le système proposé (coexistence de deux modes de perception, licence légale) contraint suffisamment le droit d'auteur pour justifier une certaine régulation publique dans son application ; d'autre part, la coexistence de deux sociétés d'auteurs (ADAGP et SAIF) ne renvoie pas une image de cohérence dans la défense des créateurs visuels, telle que s'en remettre au libre jeu de l'offre et de la demande puisse aller de soi.
- En tout état de cause, le droit d'exposition devrait faire l'objet de taux et de barèmes parfaitement transparents afin que chaque diffuseur sache au paiement de quels droits il s'engage, ce qui n'interdit pas d'imaginer des grilles suffisamment complexes pour prendre en compte tous les cas de figure.
- S'il devait perdurer, l'éclatement actuel des sociétés de perception dans le domaine du visuel rend indispensable, sauf à compliquer inconsidérément la mise en œuvre du droit d'exposition, la mise en place d'un "guichet unique" entre ces sociétés où tout diffuseur pourrait demander des informations, adresser les déclarations nécessaires quant aux œuvres exposées et acquitter les montants dus.
- Dans le cadre de la perception collective, le droit d'exposition pourrait être perçu selon un système à deux entrées.
  1. Le principe de base, reprenant la notion de proportionnalité, fondamentale dans le Code de la propriété intellectuelle (article L. 131-4, cf. annexe 4), serait d'asseoir le droit d'exposition sur un

pourcentage fixe des recettes, c'est-à-dire soit des recettes de billetterie induites en propre par l'exposition, soit d'une fraction représentative des recettes si le billet couvre une offre plus large que la seule exposition concernée.

2. Toujours dans la ligne de l'article L. 131-4, il y aurait application d'un barème forfaitaire par défaut en cas d'exposition sans recettes de billetterie, ou si ces recettes ne sont pas significatives (par exemple si les subventions reçues par la structure amène un "dumping" de fait, ou pour éviter que le lieu concerné ne crée artificiellement un droit d'entrée insignifiant pour s'acquitter à moindre frais du droit d'exposition dû). Ce barème pourrait croiser plusieurs critères, au premier rang desquels le nombre d'œuvres et la durée de l'exposition.
- Les sociétés d'auteurs pourraient proposer, ou se voir imposer par la loi de proposer, des barèmes réduits, éventuellement forfaitaires sur une année, pour les œuvres faisant l'objet d'une exposition permanente (c'est-à-dire, par exemple, sur plus d'une année).
  - De même pourraient-elles proposer, ou se voir imposer par la loi de proposer, des barèmes réduits, éventuellement forfaitaires, pour les organismes dont la fonction est d'ouvrir un large public, de façon permanente, à l'art contemporain ou à la culture au sens interdisciplinaire :
    - prioritairement les FRAC, centres d'art et artothèques ;
    - les établissements d'enseignement, qui sont d'ailleurs parmi les principaux bénéficiaires des prêts d'œuvres des FRAC et des artothèques ;
    - les lieux de diffusion culturelle au sens plus large tels que les bibliothèques de lecture publique, et les centres culturels.
  - On pourrait imaginer, comme l'ont fait les deux sociétés de perception, d'étendre le bénéfice de ces réductions aux associations sans but lucratif (associations diverses, bénévoles, liées à des collectivités, etc.) organisant des expositions temporaires, ceci par opposition aux entreprises (restaurants, hôtels, banques, espaces publics d'entreprises diverses, etc.) qui font de même. On voit bien la logique consistant à faire payer davantage les structures qui font de l'exposition un élément d'une politique de communication (externe ou interne) dans le cadre d'une activité lucrative. On trouve çà et là dans notre Code de la propriété intellectuelle (annexe 4) des dispositions en faveur, par exemple, des sociétés d'éducation populaire agréées (article L. 132-21) ou des associations ayant un but d'intérêt général (article L. 321-8), notions au demeurant assez restrictives. Pour vertueuse qu'elle puisse paraître, l'idée de favoriser par principe les "associations sans but lucratif" n'est pas forcément pertinente au vu, là encore, de la spécificité des arts plastiques. On insiste à nouveau sur le rôle que jouent les entreprises comme "première étape" de la rencontre entre l'artiste et le public.

- Le droit d'exposition devrait être un droit quérable, c'est-à-dire qu'il ne devrait être perçu que dans la mesure où son bénéficiaire est identifié et le réclame, y compris par l'entremise d'une société de perception. Ce principe, que l'on retrouve dans le droit de suite, s'affirmerait ainsi comme caractérisant les droits afférents aux œuvres d'art dans leur matérialité d'objets originaux. On écarte donc, ici, une logique de rémunération payée sur une base forfaitaire par les diffuseurs, par exemple par un pourcentage sur l'ensemble des recettes enregistrées quelles que soient les œuvres montrées ; a fortiori, on écarte aussi le principe de sommes irrégulièrement répartissables.
- Si on peut légitimement demander aux sociétés d'auteurs de faire un minimum de recherche d'ayants-droit ne figurant pas dans le répertoire de leurs adhérents, on ne peut leur demander d'aller au-delà de leur capacité objective à le faire. La part de perception collective du droit d'exposition devrait donc constituer pour les plasticiens une incitation à adhérer à une société d'auteurs ou, du moins, à se faire connaître d'elles et, partant, d'engager une réelle - et souhaitable - démarche de professionnalisation de leur activité.
- En allant plus loin, la question se pose de limiter le bénéfice du droit d'exposition en perception collective aux seuls artistes-auteurs adhérents d'une société d'auteurs. Le filtre ainsi créé fonctionnerait lui-même à deux niveaux : par le fait de devoir payer un droit d'adhésion, d'une part, même si ce barrage est actuellement tout théorique vu la modicité de l'achat de part sociale à l'ADAGP et à la SAIF (15,24 €) ; et, barrage nettement plus sévère, par l'évaluation par les sociétés elles-mêmes, avant toute adhésion, des indices d'un minimum de professionnalisme<sup>5</sup> : preuves d'expositions, carte de presse pour les illustrateurs, affiliation à la sécurité sociale des artistes plasticiens via la Maison des artistes ou, s'agissant des photographes, via l'AGESSA<sup>6</sup>, etc. Une telle exclusivité présenterait des avantages et des inconvénients. La coexistence actuelle de deux sociétés va indirectement en ce sens : elle limite en effet les perspectives de recherche d'ayants-droit qui ne figureraient pas sur leurs listes respectives d'adhérents, car on peut se demander ce qui pousserait l'une plutôt que l'autre à s'investir dans cette recherche. Surtout, cette hypothèse présenterait l'avantage d'évacuer la gestion excessivement lourde d'une multitude de micro-dossiers et de recherches d'ayants-droit, et renforcerait encore davantage le rôle du droit d'exposition dans la

<sup>5</sup> On sait que, par exemple, pour admettre l'adhésion d'un compositeur d'œuvres instrumentales, une société comme la SACEM exige qu'il ait composé au moins 5 œuvres, et qu'il puisse justifier d'un début d'exploitation de l'une de ces œuvres : soit par la représentation en public d'une ou plusieurs œuvres au cours de 5 séances différentes, sur une période supérieure à 6 mois ; soit par l'enregistrement d'au moins une de ces œuvres sur disque, CD, ou cassette du commerce, support multimédia, ou vidéo commercialisée.

<sup>6</sup> Autant si la cotisation à ces organismes est obligatoire pour tous les revenus tirés de l'activité artistique, autant la possibilité de recevoir des prestations, autrement dit l'affiliation, n'est possible que pour les plasticiens tirant leur revenu principal de leur activité artistique et pouvant faire état d'un revenu minimum à ce titre. C'est ainsi que la Maison des artistes, qui représente la majorité des artistes plasticiens, enregistre actuellement un nombre d'artistes cotisants de 27 495, dont 20 238 sont affiliés, l'affiliation étant de droit dès lors que le bénéfice non commercial annuel, majoré de 15 %, est au moins égal à 6309 euros, sauf dérogations prononcées par le conseil d'administration.

professionnalisation de l'activité d'artiste plasticien. Le principal inconvénient, majeur, de cette hypothèse est que, combinée avec la licence légale proposée par ailleurs, elle aboutirait à priver de tout droit les artistes qui ne se verraient pas proposer de contrat individuel spécifique par le diffuseur, ni ne seraient adhérents à une société de perception. Pour cette raison, il paraît difficile de préconiser de la retenir.

- Y compris dans l'hypothèse où un contrat de cession est conclu entre l'auteur et le diffuseur, il serait sans doute intéressant que les sociétés de perception soient rendues destinataires d'une information sur les termes de ce contrat (œuvres, lieux et durée, à l'exclusion des termes financiers), ce qui les mettrait à même de tenir un observatoire relativement exhaustif, et tout à fait précieux, des expositions organisées en France et des "itinéraires" d'artistes et des œuvres (en surveillant cependant que cette observation ne soit pas exorbitante en termes des frais de gestion). Pour les mêmes raisons, il serait intéressant que les sociétés conservent également trace des courriers par lesquels les diffuseurs s'informent des droits d'auteurs qui se trouvent ne pas être membres.

## **5- Matérialiser le droit d'exposition par la loi**

- Même si la Cour de cassation a admis l'existence du droit d'exposition sur la base de la législation actuelle, une loi spécifique est nécessaire pour encadrer et sécuriser la mise en œuvre de ce droit. Elle se limiterait à poser quelques points essentiels :
  - (Première version possible) L'exposition publique d'œuvres d'art originales est une des formes de présentation publique au sens de l'article L. 122-2 du Code de la propriété intellectuelle, et la notion de droit de représentation intègre donc celle de droit d'exposition.
  - (Deuxième version possible) L'exposition publique d'œuvres d'art originales fait l'objet d'un droit d'exposition, et ne ressortit pas au champ d'application du droit de représentation.
  - L'exposition publique est définie comme la présentation physique d'œuvres dans tout lieu amené à recevoir du public.
  - Echappent à cette définition les présentations dont la finalité est la vente des œuvres, dès lors qu'elles sont le fait des professionnels du marché de l'art tels que les sociétés de ventes volontaires, les galeries d'art, les foires ou les salons, qu'ils interviennent comme vendeurs ou comme intermédiaires.

- Par œuvres d'art, on entend les œuvres appartenant au champ des arts visuels, même si elles peuvent intégrer des éléments de performance ou de création musicale, littéraire, vidéo, etc
- Par œuvres originales, on entend les créations exécutées par l'artiste lui-même auxquelles sont assimilés les exemplaires d'œuvres multiples que l'on doit considérer comme œuvres originales, c'est-à-dire, en principe, numérotés ou signés, ou dûment autorisés d'une autre manière par l'artiste.
- L'artiste-auteur, ou ses ayants-droit, ne peuvent s'opposer à l'exposition publique d'une œuvre dès lors qu'ils n'en sont plus propriétaires (point à rajouter à la liste des exceptions de l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle).
- (Première version possible) Une structure qui possède ou qui acquiert, directement ou par un intermédiaire, ou encore qui reçoit par don, legs ou dépôt légal, une œuvre ayant vocation à être exposée, peut passer avec l'artiste-auteur -ou ses ayants-droit- un contrat de cession de droit d'exposition précisant les modalités d'exposition publique et la rémunération de l'auteur.
- (Deuxième version possible) Une structure qui se propose de mettre une œuvre en exposition publique peut passer avec l'artiste-auteur -ou ses ayants-droit- un contrat de cession de droit d'exposition précisant les modalités d'exposition publique et la rémunération de l'auteur.
- Si les ayants-droit n'ont pas été recherchés ou identifiés par la structure se proposant de mettre une œuvre en exposition publique, ou si un accord n'a pu être obtenu pour un contrat de cession, le droit d'exposition fait l'objet d'une perception collective par une ou plusieurs sociétés de perception et de répartition des droits agréées à cet effet par le ministre chargé de la culture.
- (Première version possible) Les statuts des sociétés de perception et de répartition doivent prévoir les conditions dans lesquelles les établissements d'enseignement ainsi que les organismes dont la fonction est d'ouvrir le public, de façon permanente et gratuite, à l'art contemporain ou à la culture, bénéficieront d'une réduction sur le montant du droit d'exposition. Les statuts des sociétés doivent également prévoir les conditions dans lesquelles les œuvres exposées de façon permanente bénéficieront d'une réduction.
- (Deuxième version possible) Les barèmes applicables font l'objet d'accords professionnels agréés par le ministre chargé de la culture. Ils doivent prévoir les conditions dans lesquelles les établissements d'enseignement ainsi que les organismes dont la fonction est d'ouvrir le public, de façon permanente et gratuite, à l'art contemporain ou à la culture, bénéficieront d'une réduction

sur le montant du droit d'exposition. Ils doivent également prévoir les conditions dans lesquelles les œuvres exposées de façon permanente bénéficieront d'une réduction.

- Il faudra un certain temps avant que l'ensemble des parties concernées s'habituent à la pratique d'un droit d'exposition. Un délai entre la date de publication de la loi et celle de son application aux premières expositions concernées, par exemple de deux ans, serait un gage de la mise en œuvre fluide du droit. Il permettrait de lancer les campagnes d'information et de sensibilisation nécessaires. Il permettrait en outre aux musées, FRAC et autres centres d'art de redéfinir sur la nouvelle base les conditions de leur programmation prévisionnelle, et aussi de prendre le temps de reprendre contact avec les ayants-droit des œuvres qu'ils possèdent en stock. Il permettrait l'agrément par l'Etat des sociétés habilitées à percevoir et répartir les droits ainsi que, éventuellement, des barèmes élaborés par les représentants professionnels. Il permettrait enfin aux collectivités publiques, Etat en tête, de prendre les mesures qu'elles jugeront utiles pour assumer tout ou partie des coûts induits pour les structures publiques d'exposition.
- On a rappelé plus haut les hésitations doctrinales qui ont accompagné l'émergence d'un droit d'exposition en France en tant que composante du droit de représentation consacré par la loi de 1957. Sans doute ces hésitations servaient-elles certains diffuseurs, voire artistes, qui souhaitaient éluder le plus longtemps possible la question dans la crainte des effets pervers qu'un tel droit pourrait provoquer. Quoi qu'il en soit, c'est parfaitement de bonne foi que l'immense majorité des structures de diffusion ont organisé des expositions au cours des décennies passées sans envisager de payer un quelconque droit. Il serait à la fois fragilisant sur le plan économique, et injuste sur le fond, de placer ces structures sous la menace de recours rétroactifs devant le juge, recours que la mise en lumière actuelle du problème pourrait multiplier. Pour cette raison, il est proposé qu'une loi vienne préciser que, pour les expositions ayant eu lieu avant sa date de publication, le défaut d'autorisation des auteurs des œuvres exposées, ou de leurs ayants-droit, ne pourrait générer au profit de ceux-ci une indemnisation au titre du préjudice causé.
- Un ou plusieurs décrets seront sans doute nécessaires pour compléter les dispositions législatives qui précèdent, et notamment pour préciser :
  - le contenu minimal des contrats de cession des droits d'exposition ;
  - l'éventuel envoi aux sociétés de perception d'une copie de tout contrat de cession passé directement entre une structure et des ayants-droit ;

- s'agissant de la perception collective, les modalités d'application soit de la rémunération proportionnelle à la billetterie, soit des barèmes établis en fonction des œuvres exposées, ainsi que les modalités de passage de l'un à l'autre système ;
- le contenu, les délais et la périodicité des bordereaux déclaratifs envoyés par les lieux d'exposition aux sociétés de perception, et les délais de réponse des sociétés d'auteurs quant au montant des droits à verser ;
- la nécessité pour les différentes sociétés de perception intervenant sur ce champ, de constituer un "guichet unique" ;
- les modalités d'agrément des sociétés de perception ;
- les modalités d'apport des droits à ces sociétés par leurs adhérents, etc.

## **V- Les sociétés d'auteurs doivent être incitées à la cohérence et à la modération**

- Pourvu qu'elle respecte le cadre fixé par le Code de la propriété intellectuelle et les conditions de concurrence fixées à l'échelon européen, l'activité des sociétés civiles chargées de la perception et de la répartition des droits d'auteur est libre. Par conséquent, les propositions qui suivent sont d'un ordre largement incitatif.
- Néanmoins, grâce à l'agrément dont il disposerait, le ministre chargé de la culture aurait le moyen de s'assurer de la bonne mise en place du droit d'exposition, droit nouveau, qui révolutionne à bien des égards la notion même de droits dans le domaine des arts visuels, et dont les effets pervers potentiels ne sont pas négligeables. Par ailleurs on a évoqué plus haut l'intérêt que pourrait représenter un agrément ministériel sur les barèmes applicables dans le cadre d'une perception collective.
- Les tarifs proposés par les sociétés de perception devraient rester modérés, voire dans un premier temps modestes, au regard de la capacité d'absorption des réseaux de sensibilisation à l'art. A cet égard, l'application mécanique des barèmes progressifs selon la taille de l'œuvre, proposés jusqu'à une date récente par une des deux sociétés, paraît exorbitante et, à l'évidence, contre-productive. Ce qui importe, c'est d'acter la naissance de ce droit, quitte à le faire monter en puissance ; ce n'est pas d'alimenter la trésorerie des sociétés de perception, ni de créer de la surenchère en direction des auteurs candidats à l'adhésion.

### **1- L'éclatement des sociétés d'auteurs et ses conséquences**

- L'unification des barèmes proposés par les deux sociétés d'auteurs, l'ADAGP et la SAIF (auxquelles on pourrait ajouter légitimement la SCAM), irait non seulement dans le sens de la simplicité pour les diffuseurs, mais éviterait quelques effets pervers quant au fond : on imagine avec inquiétude que l'organisateur d'une exposition puisse en venir à choisir telle ou telle autre œuvre en fonction des tarifs pratiqués par la société dont l'artiste est adhérent.
- Comme on l'a souligné plus haut, cet éclatement semble en tout état de cause imposer la mise en place d'un "guichet unique". La société AVA, structure commune regroupant l'ADAGP, la SAIF, la SCAM (et bientôt la SACD) pour la gestion collective obligatoire de la rémunération pour copie privée et du droit de reprographie, et qui n'est pour l'instant qu'une structure de négociation institutionnelle, ne peut jouer ce rôle que si elle se renforce en capacité administrative propre, ou si une des sociétés adhérentes assume clairement cette charge administrative.

- La coexistence des deux sociétés limite, comme on l'a souligné plus haut, les perspectives de recherche d'ayants-droit ne figurant pas sur leurs listes d'adhérents, et nombre d'auteurs risquent donc de subir un déni de prise en compte des deux côtés. Elles devraient donc au moins se concerter sur ce sujet.
- Plus largement, la fracture au sein de leur représentation affaiblit sensiblement les artistes visuels dans la défense de leurs droits, eux qui sont sans doute les créateurs les plus fragiles. Ils ont tout à gagner à la consolidation d'une société de perception présentant une surface suffisante, que ce soit pour diffuser l'information sur les droits qui sont les leurs, ou pour s'assurer sur le terrain du respect de ceux-ci.
- Aussi, sans nier les vertus théoriques de la concurrence ni les exigences communautaires en la matière, une réunification des deux sociétés serait probablement une bonne nouvelle pour les artistes eux-mêmes. Ceci d'autant que la SAIF peine à trouver sa masse critique et que, pour citer le rapport pour 2004 de la Commission permanente de contrôle des SPRD, elle "se trouve structurellement, depuis sa création, dans une situation financière très critique". On peut cependant rappeler que la SAIF a pu se développer ces dernières années en s'adressant à des artistes drainant des droits d'auteur relativement "modestes" et qui, à tort ou à raison, s'y sont sentis plus à leur place qu'à l'ADAGP.
- Cette dernière considération devrait utilement être prise en considération dans le contexte de la mise en place du droit d'exposition qui, redisons-le, peut radicalement modifier l'appréhension de la population des artistes-auteurs dans leur ensemble. Il est probable que le droit d'exposition va élargir considérablement la base des plasticiens ayant accès au droit d'auteur. Plutôt que les refouler par des critères d'adhésion ou de référencement par trop sélectifs, les sociétés d'auteurs devraient délibérément jouer leur rôle dans la professionnalisation du milieu artistique que l'on peut attendre du droit d'exposition, quitte à en surveiller attentivement les coûts de gestion (ce dernier point étant d'ailleurs un argument supplémentaire en faveur du regroupement des sociétés).

## **2- La rémunération proportionnelle**

- Si, comme les sociétés d'auteurs l'ont imaginé et comme le propose le présent rapport, deux types de modalités de perception collective sont conjointement mis en place, les niveaux fixés et l'articulation entre les deux devront être soigneusement pensés par les sociétés.
- S'agissant de la rémunération proportionnelle aux recettes :

- Cette rémunération peut être fixée à un niveau relativement substantiel, puisque, par hypothèse, un flux économique est généré et que les œuvres exposées - et le talent de leurs auteurs - sont la raison même de cette économie. Toutefois, et pour les raisons de modération déjà évoquées, la bonne mesure pourrait, au moins dans un premier temps, se situer plus près des propositions de l'ADAGP (2 %) que de celles de la SAIF (10 %).
- Conformément à ce qui s'applique dans tous les autres domaines du droit d'auteur, le produit obtenu ne saurait être que réparti de façon égale entre toutes les œuvres exposées, ce que proposent d'ailleurs les deux sociétés d'auteurs.
- Lorsque le billet d'entrée donne accès également à des œuvres tombées dans le domaine public, ou des œuvres dont la structure concernée détient contractuellement les droits d'exposition, l'assise de la rémunération proportionnelle pourrait être un prorata des recettes obtenu en soustrayant lesdites œuvres.
- Si le billet d'entrée donne accès, sans distinction, à des expositions temporaires et à des collections permanentes, l'assise pourrait être un prorata des recettes correspondant à la place respective des unes et des autres dans la motivation des visiteurs, ceci sur la base d'une évaluation (nécessairement subjective) faite et déclarée par le diffuseur lui-même. La directrice du Carré d'art à Nîmes considère par exemple, après analyse des flux de ses visiteurs, que les expositions temporaires pourraient représenter quelque 80 % des motivations des visiteurs et l'exposition permanente annuelle 20 %.
- Une évaluation du même ordre pourrait être faite dans les cas où le billet d'entrée donne accès, indistinctement, à une offre plus large que les seules œuvres plastiques (manifestations pluridisciplinaires, etc.). Une coordination avec les sociétés d'auteurs des autres champs (SACEM, SACD, SCAM, etc.) serait alors nécessaire.

### **3- Les barèmes forfaitaires**

- S'agissant de barèmes établis en fonction des œuvres exposées :
  - Ces barèmes devraient, quant à eux, rester volontairement modestes, d'autant plus qu'ils s'analysent comme la solution de recours de base lorsque les négociations spécifiques n'ont pas été menées ou lorsqu'elle n'ont pu aboutir. Cette base, si elle était trop élevée, risquerait de fragiliser gravement les structures non commerciales de sensibilisation à l'art, et de décourager une bonne part des initiatives individuelles prises actuellement dans notre pays. A cet égard, la

tarification proposée par l'ADAGP (30 € par œuvre pour une exposition-type de 3 mois, avec dégressivité au delà de 10 œuvres d'un même auteur, cf. annexe 5), paraît nettement plus réaliste que celle proposée par la SAIF (95 € pour 3 mois, avec dégressivité au-delà de 4 œuvres et du 3<sup>ème</sup> mois d'exposition, mais avec augmentation proportionnelle à la taille de l'œuvre<sup>7</sup>, cf. annexe 6).

- Le critère de la durée est évidemment d'une grande simplicité : il procède d'une logique intuitive et répond à un principe général de proportionnalité. A cet égard, plus l'unité de temps utilisée pour le calcul est courte, mieux elle rend compte de la réalité de l'exposition (dont certaines durent tout au plus quelques jours) et permet au diffuseur de s'acquitter du droit d'exposition au plus juste, sans que les modalités de calcul en soient fondamentalement plus compliquées. On pourrait ici proposer de choisir comme unité de temps soit la semaine, soit la quinzaine.
- La réponse est plus complexe à la question de savoir si l'on prend ou non en compte la composante durée lorsque celle-ci entre dans la présentation même de l'œuvre (vidéos, œuvres à éclipses voire éphémères, ou à transformation, etc.). On se contentera ici d'évoquer cette question, qui devrait pouvoir trouver une réponse pragmatique entre les auteurs, les sociétés de perception et les diffuseurs.
- La SAIF a proposé un barème proportionnel à la taille (en deux ou en trois dimensions) de l'œuvre exposée. Les justifications n'en sont pas évidentes : peut-être l'idée qu'une œuvre de grande taille limite physiquement la présence d'autres œuvres du même artiste, qui auraient pu être sources de droit, et que cela mérite une sorte de compensation ? ; peut-être l'idée qu'une œuvre de forte taille a du, probablement, coûter davantage d'efforts à son auteur, et que cela mérite aussi compensation ? On en voit bien, en revanche, les effets pervers et vaguement ubuesque : côté artiste, prime donnée à l'œuvre monumentale, aux matériaux inflationnistes ou aux tirages grossissants ; à l'inverse, côté diffuseur, recentrage économe sur la programmation de petites formes ; entre les deux, longs palabres pour déterminer le cubage exact d'une de ces œuvres éclatées, pour ne pas dire explosées, que l'art contemporain nous propose, etc. Ce barème proportionnel est reçu avec la plus grande perplexité par la totalité des lieux de diffusion interrogés dans le cadre de ce rapport. On suggère ici de ne pas le retenir. Il faut d'ailleurs noter que les tout nouveaux barèmes proposés par la SAIF pour 2005 abandonnent le critère de taille.
- La SAIF propose une dégressivité du droit d'exposition dans le temps (75 % après trois mois d'exposition, 60 % après six mois, 50 % au-delà du neuvième mois). On peut soutenir cette

---

<sup>7</sup> Il faut noter que les barèmes proposés par la SAIF pour 2005 abandonnent ce critère de taille.

proposition, en constatant qu'elle procède du souci de ne pas abusivement "servir" un auteur, ou encore que l'intérêt du public pour une exposition s'use légitimement au bout d'un certain temps.

- Cette proposition a en outre la vertu d'esquisser de fait un taux de 50 % pour les œuvres exposées de façon permanente (c'est-à-dire pendant plus d'un an, par exemple), qui paraît intéressant. S'agissant des œuvres exposées de façon permanentes, il paraît en effet de bon sens de mettre en œuvre des tarifs spécifiques nettement moins élevés que le calcul théorique à la durée. Les bordereaux de programmation seraient alors envoyés aux sociétés de perception selon une périodicité définie, par exemple annuelle.
- Les deux sociétés d'auteurs proposent des barèmes dégressifs en fonction du nombre d'œuvres d'un même artiste. Cette dégressivité se conçoit : on peut considérer que l'offre culturelle supplémentaire, si l'on peut dire, faite au public, baisse à la marge à chaque nouvelle œuvre du même artiste ajoutée à l'exposition ; symétriquement, cette nouvelle œuvre peut présenter néanmoins un certain intérêt, dont il serait dommage de se priver par la non-dégressivité du tarif.
- On a proposé plus haut qu'une réduction notable, qui devrait être prévue dans son principe par la loi, puisse être accordée à certaines structures permanentes de diffusion culturelle : lieux de sensibilisation à l'art contemporain (FRAC, centres d'art et artothèques), établissement d'enseignement (qui sont d'ailleurs parmi les principaux bénéficiaires des prêts d'œuvres des FRAC et des artothèques) ainsi que lieux de diffusion au sens plus large tels que les bibliothèques de lecture publique, et les centres culturels. L'hypothèse d'une réduction de 50 % pourrait, par exemple, être creusée.
- Une autre idée serait de prendre éventuellement en compte l'impact culturel du diffuseur ou de l'exposition pour moduler en conséquence le droit d'exposition. L'exemple en ce sens nous vient du Canada. Les droits réclamés par la SODART, la société de gestion des droits d'auteur, sont plus élevés s'il s'agit d'une exposition dite de "catégorie I", c'est-à-dire dont le rayonnement est d'une signification marquante pour la connaissance et le développement des arts vivants au Québec. De même, les tarifs sont-ils plus élevés, s'agissant d'une exposition temporaire, lorsque le circuit intègre plusieurs provinces, et plus encore lorsqu'elle fait étape dans un établissement de niveau national (centre culturel ou autre agence fédérale). Il n'est pas nécessaire de creuser longuement cette piste pour se rendre compte qu'elle présente des risques d'effets pervers et, par ailleurs, qu'elle est difficilement praticable en France : en particulier, on imagine avec la plus grande réticence ce que pourrait être une nomenclature des lieux d'exposition en France classés selon leur "importance".

- On pourrait imaginer de moduler les droits versés en fonction du budget de l'exposition, mais cette piste paraît assez peu fonctionnelle : la notion de "budget d'exposition" est trop artificielle et trop déclarative pour ne pas être aléatoire, et dépasse d'ailleurs les capacités de comptabilité analytique de bon nombre des structures concernées.
- La prise en compte du budget de la structure elle-même, est une idée qui peut, en revanche, être creusée car elle est juste en termes d'adéquation entre les moyens et la contribution demandée. Cependant, là encore, le caractère déclaratif de ce budget pose question, les sociétés d'auteurs n'ayant ni le temps ni les moyens de procéder aux vérifications, sans compter les incertitudes quant à la base de calcul dans le cas de structures polyvalentes dont l'exposition d'œuvres d'art n'est qu'une partie des activités. La piste mérite cependant de rester ouverte, à la diligence des sociétés d'auteurs.
- En revanche, on a exprimé plus haut des doutes sur la distinction qu'opèrent les deux sociétés d'auteurs entre organismes à but lucratif et à but non lucratif.

#### **4- Les critères complémentaires envisageables**

- Que le barème soit proportionnel ou établi en fonction des œuvres exposées, on peut proposer que soit pris en compte comme critère complémentaire le degré d'originalité / multiplicité de l'œuvre, comme c'est le cas pour le droit de suite ; un multiple (la condition restant qu'il soit "signé" ou à exemplaires limités et répertoriés) pourrait par exemple générer un droit d'exposition de moitié. Dans l'environnement de reproduction généralisée qui est le nôtre, la spécificité de l'exposition (comme d'ailleurs celle d'autres représentations, comme le concert), ce qui en fait toute la valeur, c'est, précisément, de donner à voir l'œuvre dans son originalité.
- Certaines œuvres, composées de plusieurs éléments mais formant un tout cohérent, pourront poser question lorsqu'il s'agira de percevoir un droit d'exposition. La notion d'unité de l'œuvre, qui peut être parfois largement subjective, est déjà abordée dans le champ institutionnel, par exemple dans le catalogue videomuseum ou à l'enregistrement du dépôt légal. Là encore, le présent rapport n'a pas l'ambition d'apporter réponse à cette question, qui devra être réglée en concertation entre les auteurs, les sociétés et les diffuseurs.
- La notoriété de l'auteur ne devrait en aucun cas être retenue comme critère du droit d'exposition : les distinctions seraient d'ailleurs impraticables.

- Dans ses barèmes, la SAIF propose que l'application du barème proportionnel aux recettes soit assortie d'un minimum garanti égal à 60 % de ce qu'aurait donné l'application des barèmes établis en fonction des œuvres exposées. On propose ici de reprendre cette idée, pour faire face, notamment, aux cas où le tarif d'entrée ne reflète pas l'économie réelle de l'exposition présentée. Si cependant, comme il est proposé dans le présent rapport, la grille établie en fonction du nombre d'œuvres et de la durée est suffisamment modérée, elle doit pouvoir fonctionner comme "plancher" en elle-même, plutôt qu'à 60 %.

## Conclusion

- Le présent rapport s'est donné pour objectif d'imaginer ce que pourrait être un droit d'exposition mesuré, progressif et adaptable à la diversité des situations. S'il propose un système à certains égards original (mode de gestion à deux paliers, licence légale), il s'inscrit néanmoins dans les grands principes du modèle français de propriété littéraire et artistique : à cet égard, il écarte par exemple certaines dispositions en vigueur chez nos voisins comme l'extinction du droit d'exposition dès lors qu'une œuvre est divulguée ou lorsque l'auteur n'en est plus propriétaire.
- Si les propositions contenues dans ce rapport venaient à être retenues, une loi et des textes réglementaires seront nécessaires, et leur élaboration supposera une concertation étroite avec notamment les sociétés d'auteurs, dont la cohérence et la modération seront des éléments-clés de l'équilibre d'ensemble.
- Dans les délais précédant la mise en œuvre d'une telle loi, une campagne d'information et de sensibilisation, aussi large et rapide que possible, serait sans doute nécessaire, qu'elle vienne des pouvoirs publics ou des sociétés et syndicats d'auteurs, en direction des collectivités locales, des lieux d'exposition traditionnels, des structures privées de tous types qui exposent, des artistes eux-mêmes, voire du grand public.
- Il appartiendra aux collectivités publiques, Etat et collectivités territoriales, de décider des suites budgétaires qu'elles entendront donner à l'introduction du droit d'exposition. On a vu que, selon les barèmes actuellement proposés par les sociétés d'auteurs, le droit d'exposition pourrait représenter un alourdissement moyen de 2 à 12 % du budget de production des expositions, et de 0,10 à 9 % du budget global des structures analysées. Compte tenu des limites méthodologiques du présent rapport, mais aussi des propositions fonctionnelles qu'il contient, ces chiffres devront être considérablement précisés. Il demeure qu'il s'agira, pour les structures exposantes, d'une charge supplémentaire qui, si les subventions ne suivent pas, supposeront soit une économie dans le nombre ou l'ambition des expositions proposées, soit la recherche de ressources propres supplémentaires.
- La consolidation d'un droit d'exposition constituerait une avancée considérable pour les artistes, au même titre que la généralisation du droit de suite par la transposition de la directive européenne de 2001, et que l'amélioration des systèmes de protection sociale et de formation qui font l'objet de différentes réflexions en cours. On peut noter que les efforts supplémentaires induits en contrepartie se trouveraient pris en charge de façon relativement partagée entre les galeries d'art (pour l'extension du droit de suite), les sociétés de ventes volontaires et le régime général de la Sécurité sociale (pour le

financement de la protection sociale des artistes et son élargissement éventuel aux accidents du travail et aux maladies professionnelles), les collectivités publiques, les structures privées - hors commerçants d'art - et le public payant des expositions (pour le droit d'exposition), et les artistes eux-mêmes (pour la formation professionnelle). Par ce partage même, il y a là une occasion, peut-être historique, d'améliorer de façon significative la prise en compte collective, qu'on peut juger aujourd'hui insuffisante, de la situation des artistes-plasticiens dans notre pays.

## Résumé du rapport

Dans un premier temps, le présent rapport s'attache à préciser le champ de ce que peut être un droit d'exposition. Le droit d'exposition peut se définir comme le droit pour l'auteur (ou pour les ayants-droit de l'auteur) d'une œuvre appartenant au champ des arts plastiques, d'autoriser ou d'interdire toute exposition publique de cette œuvre, ou de l'autoriser moyennant rémunération. Le rapport rappelle que ce droit doit être distingué des rémunérations diverses qui peuvent parfois être versées à un auteur-plasticien à l'occasion d'une exposition, mais qui ne s'analysent pas comme la contrepartie du droit pour celui-ci d'autoriser ou d'interdire ladite exposition. Il se distingue également des droits de reproduction ou du droit moral (I.1).

Sont potentiellement concernés (I.2) les auteurs français, les auteurs ressortissants d'un pays de l'Union européenne, les auteurs ressortissants d'un pays non européen avec lequel existent des conventions de réciprocité, et leurs ayants-droit respectifs soixante-dix années après leur mort.

S'agissant de la notion même d'œuvre d'art (I.3), et afin de ne pas donner prise à un afflux de demandes de droits pour des objets hétéroclites et vaguement créatifs, le rapport préconise de limiter le champ légal d'un éventuel droit d'exposition aux seules œuvres d'art originales. On peut imaginer de s'inspirer des définitions existant en ce sens, par exemple dans le code général des impôts ou dans la directive européenne du 27 septembre 2001 sur le droit de suite, prochainement transposée dans notre droit. Une interrogation demeure cependant s'agissant des œuvres architecturales : au vu du caractère tout à fait spécifique de l'architecture, tant en termes de démarche créative que d'économie, le rapport préconise de l'exclure du champ d'un éventuel droit d'exposition.

Il ne fait pas de doute que la notion d'exposition publique (I.4) doit s'entendre de façon extrêmement large : sont potentiellement concernées toutes les expositions sortant de la sphère strictement privée, c'est-à-dire toutes celles ayant comme cadre les lieux de "monstration" habituels, mais aussi les espaces publics extérieurs et tous les espaces intérieurs dès lors qu'ils sont accessibles à du public. Par ailleurs, et afin de centrer la réflexion, le rapport s'en est tenu à l'exposition définie comme la présentation physique d'œuvres matérielles, la notion "d'exposition virtuelle" renvoyant davantage aux problématiques du droit de reproduction ou du droit de représentation des œuvres dans les médias.

Ces précisions apportées, le rapport analyse la pertinence d'une reconnaissance effective d'un droit d'exposition en France. Il constate que la doctrine et la jurisprudence ont évolué vers une prise en compte de ce droit (II.1). Lors des travaux préparatoires à la loi du 3 juillet 1985 sur les droits d'auteurs et droits voisins, il a été considéré, de façon encore théorique, que "la notion de représentation inclut sans doute possible celle d'exposition publique". Suivant l'évolution de la doctrine, quelques arrêts iront progressivement en ce sens à partir de 1993, jusqu'à deux arrêts essentiels de la Cour d'appel de Paris en 2000, confirmés en 2002 par la Cour de cassation, considérant que "l'exposition d'une œuvre photographique à la vue du public constitue une représentation au sens de l'article L. 122-2 du code de la propriété intellectuelle qui justifie le consentement préalable de l'auteur".

Sur le fond la légitimité d'un droit d'exposition n'est pas douteuse (II.2). Le fait que le mode de diffusion et d'exploitation le plus habituel des œuvres d'art ne fasse, dans l'écrasante majorité des cas, l'objet d'aucune rémunération au titre des droits d'auteur, n'a pas d'équivalent dans l'ensemble du champ de la création littéraire et artistique. Une exposition, si l'on met à part le cas des ventes commerciales, a bien pour objet de susciter la délectation du public, comme un concert ou une séance de cinéma, et c'est bien le talent ou le génie du créateur qui est le fait générateur de cette délectation. L'argument, habituellement invoqué, selon lequel les retombées indirectes que l'auteur peut en attendre en termes de visibilité et de notoriété sont suffisantes pour qu'on se dispense de lui payer des droits, n'est pas plus recevable ici que dans n'importe quel autre domaine de la création. De même on ne voit pas à quel titre il faudrait faire supporter aux créateurs le fait que la présentation d'art contemporain

est, à n'en pas douter, une activité culturellement difficile et économiquement fragile. Cet état de non-droit est lié à la spécificité des œuvres d'art en tant que biens culturels non industriels, et notamment à la confrontation directe à laquelle l'auteur est contraint avec le diffuseur, sans la médiation d'un producteur ou d'un éditeur. Il est une des manifestations parmi d'autres de l'état général de précarité qui caractérise cette catégorie de créateurs, qui, pour nombre d'entre eux, en sont réduits à compter, pour vivre de leur art, sur la seule vente ponctuelle de leurs œuvres, alors même que l'achat d'œuvres d'art reste un acte socialement rare.

L'idée d'un droit d'exposition a parallèlement fait son chemin dans le champ politique (II.3). On constate que certains élus ont pu récemment exprimer, sinon concrétiser, une position ouverte à cet égard.

Surtout, un début de mobilisation est désormais sensible chez les artistes (II.4). Certes, bon nombre d'artistes et d'ayants-droit sont enclins à admettre qu'ils n'ont pas nécessairement intérêt à demander des droits alors que cette demande pourrait dissuader les diffuseurs, et, en ce sens, il n'est pas faux de dire que, globalement, il n'y a pas véritable prise de parole collective des artistes en faveur d'un droit d'exposition dans ce pays. Cela dit, les organisations syndicales ou associatives ont une position unanime en faveur de ce droit. Les deux sociétés d'auteurs du domaine des arts visuels ont, quant à elles, une approche sensiblement différente de la question, l'ADAGP se montrant plus sensible aux éventuels effets pervers, voire contre-productifs, du droit d'exposition, et la SAIF se voulant plus offensive sur le sujet. Le rapport rappelle que les photographes ont été précurseurs dans la revendication d'un droit d'exposition, les raisons en étant peut-être que les droits d'auteur constituent la principale source de revenus des photographes, que la question d'un droit d'exposition est naturellement posée lors des expositions photographiques à travers celle de la reproduction liée aux tirages, et que le rapport des forces n'est pas le même lorsqu'une structure exposante est demandeuse de clichés venant illustrer telle ou telle exposition dont elle a choisi le thème.

Le contexte européen et mondial n'apparaît ni comme une contrainte ni comme un moteur (II.5). Le terme même d'exposition est pratiquement absent des directives européennes en matière de droits d'auteur et de droits voisins, et l'activité d'exposition n'est pas, à ce jour, un domaine d'harmonisation européenne. Même silence dans la Convention de Berne. Dans les faits, certains pays européens se sont engagés dans une forme de reconnaissance juridique d'un droit d'exposition, mais avec des ambitions diverses. Certains limitent la notion d'exposition publique à "l'œuvre artistique non divulguée", d'autres prévoient, en cas de cession de l'œuvre et sauf réserve expresse de l'auteur, la cession simultanée du droit d'exposition à l'acquéreur. La législation la plus aboutie en matière de droit d'exposition nous vient du Canada, où l'exposition est un droit exclusif de l'auteur pour toute œuvre créée après le 7 juin 1988 : selon les tarifs d'une des sociétés d'auteurs dans ce pays, un artiste recevra par exposition entre un minimum garanti de 113 \$ canadiens (69 €) et un plafond maximum de 2700 \$ canadiens (1647 €). Au total, en termes de comparaison internationale, la France, en validant et en organisant un droit d'exposition, serait sinon à l'avant-garde, du moins aux avant-postes sur le sujet.

Enfin, le droit d'exposition pourrait, via les observatoires de fait que constituent les sociétés d'auteurs, s'avérer un outil précieux de connaissance de la diffusion de l'art (II.6), au service à la fois des divers acteurs ou observateurs du marché souhaitant suivre les itinéraires des artistes et des œuvres, mais aussi au service des artistes eux-mêmes souhaitant disposer d'un panorama des lieux, parfois inattendus, qui organisent de façon régulière des expositions.

Dans une troisième partie, le présent rapport rappelle que, si la légitimité d'un droit d'exposition n'est pas douteuse, les risques d'effets néfastes doivent cependant en être pesés. Les deux sociétés d'auteurs ont ébauché des barèmes (III.1) qui, s'ils apparaissent très différents quant à leurs effets, ont en commun de reposer sur un pourcentage des entrées si l'exposition génère de la billetterie, et sinon sur un barème forfaitaire dégressif en fonction du nombre d'œuvres exposées d'un même auteur, avec différentiel selon que la structure est à but lucratif ou non. Le présent rapport s'est attaché à évaluer ce que l'application de ces barèmes représenterait comme charge pour les structures exposantes, même si une investigation plus large et plus approfondie aurait mérité une étude économique en soi. Une

première constatation est que, pour différentes expositions-type, les barèmes de base de la SAIF représentent une charge entre 1,3 et 3,2 fois plus élevée que ceux de l'ADAGP, et beaucoup plus si l'on intègre le critère proportionnel à la taille de l'œuvre, testé par la SAIF, ou si l'on prend comme base un pourcentage des recettes (fixé à 2% par l'ADAGP et à 10% par la SAIF). Au total, on peut aller, pour certaines expositions, jusqu'à un rapport de 1 à 19 selon que l'on applique les barèmes ADAGP ou SAIF, ce qui indique clairement une approche fondamentalement différente entre les deux sociétés.

Si l'on rapporte ces chiffres au budget de production des expositions, les droits demandés par l'ADAGP représentent un alourdissement moyen de 2 à 4 %, contre 4 à 12 % pour ceux demandés par la SAIF, même si ces chiffres doivent, répétons-le, être considérés avec la plus extrême prudence. Cet alourdissement est d'autant plus sensible, en valeur relative, lorsque la structure et les coûts de production sont légers, ce qui est la conséquence mécanique de l'application d'un barème forfaitaire. Si l'on prend, enfin, comme élément de référence le budget global de la structure, la charge supplémentaire induite par les tarifs de l'ADAGP est comprise entre 0,10 et 1,5 %, et par les tarifs SAIF entre 1 et 9 %.

Face à ces perspectives, l'inquiétude est réelle du côté des diffuseurs (III.2). Au premier rang d'entre eux, on trouve évidemment les lieux dont l'activité même est d'exposer les œuvres des artistes des 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles, notamment les musées d'art moderne et contemporain, les FRAC, les centres d'art et les fondations privées. L'application d'un droit d'exposition risque également de freiner l'activité de promotion des artistes plasticiens de la part des innombrables associations ou organismes impliqués dans l'action culturelle, éducative et sociale, dont l'économie est particulièrement fragile. Elle risque en outre d'atteindre directement l'activité des structures qui, de façon volontariste voire militante, "prêtent" des œuvres ou les mettent en dépôt, c'est-à-dire, là encore, les FRAC mais aussi les artothèques. Mais les lieux de diffusion qui risquent le plus de se décourager sont peut-être les entreprises privées qui font de la présence d'œuvres plastiques un élément de leur communication externe ou interne : hôtels, restaurants, entreprises de service diverses (banques, assurances, etc.) recevant du public. Or, il est important d'insister sur le fait que, pour nombre de nos concitoyens, l'entreprise où ils travaillent et, surtout, le réseau des commerces de proximité représentent l'essentiel des confrontations qu'ils peuvent avoir avec des éléments de l'art d'aujourd'hui. Pour nombre de ces entreprises, l'intrusion d'un droit d'exposition amènerait à renoncer à toute initiative de ce genre, par la charge supplémentaire induite et, peut-être surtout, par le contresens que ce droit représente par rapport à ce qui est souvent, pour ces entreprises et à leurs propres yeux, une véritable volonté de découverte et de soutien à des artistes peu connus ou en début de carrière.

Le rapport signale enfin un certain nombre d'effets pervers que le droit d'exposition pourrait induire : prime au choix d'artistes extra-européens, ou à celui d'artistes décédés depuis plus de 70 ans, dissuasion à la mobilité des œuvres montrées et à l'organisation de nouvelles expositions, signe dissuasif en direction des grands établissements comme le Louvre ou Orsay qui sont tentés de s'ouvrir à l'art contemporain, et en direction des entreprises que la loi du 1<sup>er</sup> août 2003 relative au mécénat incite à acquérir des œuvres contemporaines pour, précisément, les exposer dans des lieux accessibles au public. En définitive, appliqué sans discernement ni mesure, le droit d'exposition pourrait, par ses effets dissuasifs, s'avérer globalement une bien mauvaise opération pour les artistes eux-mêmes, à l'exception de ceux qui, du fait de leur renom ou de la mode dont ils bénéficient, pourront installer un rapport de force favorable avec les diffuseurs.

Sans doute, le législateur pourrait-il décider de définitivement enterrer l'existence d'un droit d'exposition en France. Au vu de l'équilibre des arguments favorables et défavorables, le présent rapport préconise pourtant, sans réelles réserves, de confirmer et de valider ce droit. Mais il propose que ce soit sous la forme d'un régime mesuré, progressif, et adaptable à la multitude des cas de figure (IV.1).

Un premier cas de figure fait l'objet d'une exception de principe généralement admise : les différents contacts pris à l'occasion du présent rapport ont, en effet, permis de constater un réel consensus autour de l'idée selon laquelle le droit d'exposition ne devrait pas s'appliquer à la présentation par les

professionnels du marché des œuvres qu'ils se proposent de vendre. Le rapport reprend cette idée, mais suggère que l'exclusion soit explicitée par la loi et qu'elle se limite bien aux seuls professionnels du marché.

Cette exemption posée, la base artistique concernée est extraordinairement hétérogène, et potentiellement foisonnante : innombrables artistes, du plus illustre jusqu'au "peintre du dimanche", innombrables œuvres, abouties ou à l'état d'esquisse. Les diffuseurs concernés sont également fort différents les uns des autres. Or c'est un même système de droit qui devra globalement s'appliquer à une exposition purement locale et conviviale, aux premières expositions d'un artiste en devenir professionnel, ou à la prestigieuse rétrospective d'un maître international.

Cette multiplicité des cas de figure influe directement sur le type de droit susceptible d'être mis en place. Le postulat du présent rapport est que la spécificité même de ce domaine artistique impose de faire preuve d'inventivité sur le plan juridique, voire de bousculer certains principes bien établis de notre code de la propriété intellectuelle. Il en va ainsi du choix entre les deux types habituels de gestion, choix qui, après celui de confirmer ou non par la loi l'existence même d'un droit d'exposition, est la deuxième question décisive à se poser : gestion exclusive par l'auteur ou gestion collective par les sociétés d'auteurs. Il est impossible de concilier pleinement les avantages de deux systèmes qui sont, par principe, exclusifs l'un de l'autre. En revanche, on peut tenter d'imaginer un régime permettant de minimiser leurs inconvénients respectifs (IV.2).

Le premier inconvénient d'un système de gestion exclusive est qu'il suppose clairement l'obligation individuelle de rechercher systématiquement et préalablement les ayants-droit et d'obtenir leur autorisation. Une obligation aussi lourde aurait pour conséquence soit d'entraver voire d'interdire, de fait, une part non négligeable des expositions, soit de multiplier les entorses au droit. Elle aurait par exemple pour effet de contraindre les structures possédant des œuvres en propre à "geler" leur présentation au public en attendant les autorisations explicites. L'autre inconvénient d'une négociation systématique est qu'elle pourrait avoir pour effet de fragiliser l'auteur et d'en faire systématiquement la partie faible de cette négociation, les structures de diffusion ne pouvant qu'être tentées de pratiquer un "chantage à l'exposition". Sauf pour les artistes suffisamment connus et demandés, il y a là un risque de dérive qui pourrait vider le droit d'exposition d'une bonne partie de son contenu pratique. Au contraire, l'application de barèmes connus à l'avance, sans qu'il y ait lieu de négocier, serait un gage de mise en place généralisée et apaisée du droit d'exposition.

Symétriquement, l'inconvénient d'un système de gestion collective tient à son uniformité même face à des cas de figure radicalement différents, en faisant discuter sur des mêmes bases, par exemple, le Musée national d'art moderne avec un artiste de renom mondial, et une association locale de promotion des arts avec un de ses adhérents. Par ailleurs et surtout, la gestion collective ne laisse pas d'échappatoire de négociation à la structure exposante, qui devra en tout état de cause s'acquitter de droits fixés par les sociétés d'auteurs, ce qui risque de décourager bon nombre d'initiatives, notamment privées. Au contraire, un système de libre négociation avec l'auteur, permet de répondre de façon fluide au contexte, notamment à l'ambition du projet, à la notoriété de l'artiste, au budget de la structure, etc.

Constatant l'hétérogénéité des cas de figure concernés, et alors même qu'il est habituel dans notre droit d'opter de façon étanche soit pour le droit exclusif soit pour la gestion collective, la proposition essentielle du rapport est de créer un système de perception de type collectif tout en ménageant la possibilité d'une négociation individuelle préalable. Dans certains cas, qui devront être précisés, l'artiste ou ses ayants-droit d'une part, la structure exposante d'autre part, pourraient conclure directement un contrat de cession de droit d'exposition précisant la durée et les conditions de l'exposition autorisée, contrat qui serait alors nécessaire, mais libre quant au montant de la rémunération afférente. Dans tous les autres cas, les droits d'exposition à verser seraient perçus selon un système de perception collective par défaut, qui serait alors obligatoire.

Le rapport propose en outre d'instituer une licence légale, interdisant à un artiste-auteur de s'opposer, sauf cas d'application de son droit moral, à l'exposition des œuvres dont il n'est plus propriétaire, dès lors bien sûr qu'un droit d'exposition sera dûment acquitté par le diffuseur. Cette proposition écarte un des inconvénients majeurs d'un système de gestion exclusive, à savoir l'obligation de rechercher préalablement les ayants-droit ; recherche qui n'a pas de sens pour d'innombrables œuvres "prêtées" à la paternité incertaine et paralyserait par ailleurs la capacité d'exposer pour bon nombre de structures détentrices d'œuvres. Cette proposition de licence légale créerait, clairement, une exception à une des dispositions emblématiques du Code de la propriété intellectuelle, selon laquelle est soumise au consentement de l'auteur toute représentation ou reproduction d'une œuvre, mais des exceptions en ce sens existent déjà dans ce même code.

Le système proposé devrait permettre d'équilibrer le rapport de force entre l'auteur et le diffuseur lors des négociations. L'impossibilité, de par la licence légale, d'interdiction de l'exposition par les ayants-droit constitue un atout pour le diffuseur, tout comme la possibilité ultime de renoncer à l'exposition s'il n'obtient pas les conditions qu'il souhaite. Les atouts de l'auteur seraient, d'une part, que le droit d'exposition ne pourrait plus être esquivé puisqu'un contrat spécifique de cession serait au minimum nécessaire (quand bien même aurait-il pour objet la cession gracieuse des droits), et, d'autre part, que les barèmes collectifs seraient applicables en recours. Ces barèmes collectifs donneraient d'ailleurs, en cas de besoin, des éléments de référence pour la négociation des contrats spécifiques, élément d'apaisement supplémentaire.

Si le système proposé par le présent rapport devait être retenu, il conviendra de préciser le champ de la négociation individuelle (IV.3). Viennent le plus naturellement à l'esprit le cas d'une structure qui achète à un artiste ou à ses ayants-droit (ou qui en reçoit par don, legs ou dépôt légal) une œuvre ayant vocation à être exposée dans ses propres espaces, le cas de l'achat ou de la commande d'œuvres destinées à être exposées de façon permanente dans les espaces publics, ou encore le cas d'une structure diffuseuse (centre d'art, notamment) coproductrice d'une œuvre. Dans ces trois cas de figure, la possibilité de négociation directe permettrait de lever, pour la structure désireuse de s'impliquer, l'obstacle que représenterait la perspective d'avoir à payer des droits à chaque exposition. Le champ de la négociation individuelle devrait aussi, en bonne logique, inclure les achats opérés par la structure de diffusion auprès d'un intermédiaire quelconque, à condition toutefois que ladite structure retrouve l'auteur de l'œuvre ou ses ayants-droit, seuls habilités à signer un contrat de cession de droit. Toujours dans la même logique, les musées, FRAC ou fondations devraient avoir la faculté de reprendre une négociation sur les droits d'exposition d'œuvres qui figurent déjà dans leurs stocks, dès lors qu'elles seraient en mesure d'en retrouver l'auteur ou ses ayants-droit.

Une question majeure est d'appliquer ou non ce principe de négociation spécifique en dehors du cas où la structure est ou envisage de devenir propriétaire de l'œuvre : c'est-à-dire en fait d'étendre ou non la possibilité de négociation à toute exposition d'œuvres prêtées pour l'occasion (par l'artiste ou une autre structure), dès lors que la structure en connaît ou en retrouve l'auteur ou ses ayants-droit. Cette extension aurait incontestablement pour vertu de décorseter franchement le système en créant un large espace de libre négociation. Elle aurait pour travers de confronter plus systématiquement l'auteur à un "chantage à l'exposition", sans qu'il ait, comme dans les cas de figure précédents, la contrepartie d'un achat ferme, d'une contribution en coproduction, ou, en cas d'achat via un commerçant, de la perception d'un droit de suite. Le rapport laisse ouvertes les deux options, qui sont également défendables. Mais la philosophie et les répercussions du droit d'auteur qui en découleront seront assez différentes. Si l'architecture d'ensemble des propositions formulées dans le rapport venait à être retenue, le choix politique qui sera fait sur ce point précis apparaît comme crucial.

Notons que la garantie donnée par la loi à l'auteur de pouvoir négocier directement, s'il le souhaite, avec une structure d'exposition un contrat spécifique de cession du droit d'exposition, suppose que les contrats d'apport ou de cession par l'auteur à sa société d'auteurs comportent explicitement et systématiquement une possibilité d'exception pour le droit d'exposition.

Le cadre de la perception collective (IV.4) s'appliquerait systématiquement par défaut, si la structure exposante n'est pas parvenue à identifier les ayants-droit ou n'a pas fait la démarche de le faire, ou si un accord n'a pu être obtenu pour un contrat de cession du droit d'exposition. Le rapport préconise un système d'agrément public des barèmes applicables dans ce cas par les sociétés d'auteurs, en considérant notamment que la coexistence de deux sociétés d'auteurs (ADAGP et SAIF) ne renvoie pas une image de cohérence dans la défense des créateurs visuels, telle que s'en remettre au libre jeu de l'offre et de la demande puisse aller de soi. S'il devait perdurer, cet éclatement actuel des sociétés de perception dans le domaine du visuel rendrait indispensable, sauf à compliquer inconsidérément la mise en œuvre du droit d'exposition, la mise en place d'un "guichet unique" entre ces sociétés où tout diffuseur pourrait demander des informations, adresser les déclarations nécessaires quant aux œuvres exposées et acquitter les montants dus.

Dans le cadre collectif, le droit d'exposition pourrait être perçu selon un système à deux entrées. Le principe de base serait d'asseoir le droit d'exposition sur un pourcentage fixe des recettes, et il y aurait application d'un barème forfaitaire par défaut en cas d'exposition sans recettes de billetterie, ou si ces recettes ne sont pas significatives.

Les sociétés d'auteurs pourraient se voir imposer par la loi de proposer des barèmes réduits, éventuellement forfaitaires sur une année, pour les œuvres faisant l'objet d'une exposition permanente, et pour les organismes dont la fonction est d'ouvrir un large public, de façon permanente, à l'art contemporain ou à la culture au sens interdisciplinaire. Le rapport propose en revanche d'écarter l'idée, pour vertueuse qu'elle paraisse, de traiter plus favorablement les structures sans but lucratif (associations diverses, bénévoles, liées à des collectivités, etc.) que les entreprises (restaurants, hôtels, banques, espaces publics d'entreprises diverses, etc.), au vu du rôle que jouent ces dernières comme "première étape" de la rencontre entre les artistes et le public.

La part de perception collective du droit d'exposition devrait constituer pour les plasticiens une incitation à adhérer à une société d'auteurs ou, du moins, à se faire connaître d'elles et, partant, d'engager une réelle - et souhaitable - démarche de professionnalisation de leur activité. Pour autant, le rapport écarte l'idée de limiter le bénéfice du droit d'exposition en perception collective aux seuls artistes-auteurs adhérents d'une société d'auteurs, le principal inconvénient de cette hypothèse étant en effet que, combinée avec la licence légale proposée par ailleurs, elle aboutirait à priver de tout droit les artistes qui ne se verraient pas proposer de contrat individuel spécifique par le diffuseur, ni ne seraient adhérents à une société de perception.

Même si la Cour de cassation a admis l'existence du droit d'exposition sur la base de la législation actuelle, le présent rapport considère qu'une loi spécifique est nécessaire pour encadrer et sécuriser la mise en œuvre de ce droit, quitte à la limiter à quelques points essentiels qui sont rappelés (IV.5) et à procéder par décrets sur le reste. Il suggère qu'un délai, par exemple de deux ans, soit ménagé entre la date de publication de la loi et celle de son application aux premières expositions concernées afin de permettre le lancement des campagnes d'information et de sensibilisation nécessaires, la redéfinition des programmations des lieux d'exposition, les contacts avec les ayants-droit des œuvres possédées en stock, les habilitations nécessaires par l'Etat, et la prise de toutes mesures que les collectivités publiques jugeront utiles pour assumer tout ou partie des coûts induits pour les structures publiques d'exposition. Enfin, d'innombrables structures de diffusion ayant en toute bonne foi organisé des expositions au cours des décennies passées sans envisager de payer un quelconque droit, le rapport propose que la loi vienne préciser que, pour les expositions ayant eu lieu avant sa date de publication, le défaut d'autorisation des auteurs des œuvres exposées, ou de leurs ayants-droit, ne pourrait générer au profit de ceux-ci une indemnisation au titre du préjudice causé.

Dans sa dernière partie, le présent rapport incite les sociétés d'auteurs à la cohérence et à la modération. Il rappelle que les tarifs proposés par ces sociétés devraient rester modérés, voire dans un premier temps modestes, au regard de la capacité d'absorption des réseaux de sensibilisation à l'art. Certes, l'activité des sociétés civiles chargées de la perception et de la répartition des droits d'auteur est libre. Mais, grâce aux agréments dont il disposerait, le ministre chargé de la culture a le moyen de

s'assurer de la bonne mise en place du droit d'exposition, droit nouveau, qui révolutionne à bien des égards la notion même de droits dans le domaine des arts visuels, et dont les effets pervers potentiels ne sont pas négligeables.

A cet égard, l'éclatement des sociétés d'auteurs constitue un handicap (V.1). Outre différents effets pervers qu'elle induit quant au fond, la fracture actuelle affaiblit sensiblement les artistes visuels dans la défense de leurs droits, eux qui sont parmi les créateurs les plus fragiles. Aussi, sans nier les vertus théoriques de la concurrence ni les exigences communautaires en la matière, le rapport considère qu'une réunification des deux sociétés serait probablement un gage d'efficacité dans la perception et la répartition des droits et, partant, une bonne nouvelle pour les artistes eux-mêmes. Elle faciliterait en outre le rôle que l'on peut attendre du droit d'exposition dans la professionnalisation du milieu artistique.

S'agissant de la rémunération proportionnelle aux recettes (V.2), le rapport suggère que les sociétés la fixent à un niveau relativement substantiel qui pourrait toutefois, au moins dans un premier temps, se situer plus près des propositions de l'ADAGP (2 %) que de celles de la SAIF (10 %). Un prorata des recettes pourrait être pris comme assise dans les cas où le billet d'entrée donne accès indistinctement à des expositions temporaires et à des collections permanentes, ou s'il donne accès à des œuvres tombées dans le domaine public, à des œuvres dont la structure concernée détient contractuellement les droits d'exposition, voire à une offre plus large que les seules œuvres plastiques (manifestations pluridisciplinaires).

S'agissant de barèmes établis en fonction des œuvres exposées (V.3), ils devraient, quant à eux, rester modestes, d'autant plus qu'ils s'analysent comme la solution de recours de base lorsque les négociations spécifiques n'ont pas été menées ou lorsqu'elle n'ont pu aboutir. A cet égard, le rapport considère la tarification proposée par l'ADAGP comme sensiblement plus réaliste que celle proposée par la SAIF. Il soutient la prise en compte du critère de la durée de l'exposition, à condition que l'unité de temps rende compte de la réalité de l'exposition, par exemple la semaine ou la quinzaine. De même pour la dégressivité du droit d'exposition dans le temps et en fonction du nombre d'œuvres d'un même artiste. En revanche, le rapport écarte nettement le barème proportionnel à la taille (en deux ou en trois dimensions) de l'œuvre exposée, proposé par la SAIF, dont les effets sont ubuesques. Il écarte de même l'idée de prendre en compte l'impact culturel du diffuseur ou de l'exposition, en exprimant la plus grande réticence sur ce que pourrait être une nomenclature des lieux d'exposition en France classés selon leur "importance". Une autre idée serait de moduler le droit d'exposition en fonction des budgets engagés : autant si la notion de "budget d'exposition" paraît trop artificielle et trop déclarative pour être opératoire, autant le rapport laisse ouverte, à la diligence des sociétés d'auteurs, l'idée de prendre en compte le budget de la structure elle-même, idée qui peut paraître juste en termes d'adéquation entre les moyens et la contribution demandée.

Enfin, le présent rapport envisage différents critères complémentaires (V.4) comme le degré d'originalité / multiplicité de l'œuvre, ou la notion d'unité de l'œuvre lorsqu'elle est composée de plusieurs éléments. Il soutient en outre l'hypothèse d'un plancher forfaitaire garanti, notamment dans les cas où le tarif d'entrée ne reflète pas l'économie réelle de l'exposition présentée.

Le présent rapport conclut sur l'utilité d'une campagne d'information et de sensibilisation, aussi large et rapide que possible, qu'elle vienne des pouvoirs publics ou des sociétés et syndicats d'auteurs, en direction des collectivités locales, des lieux d'exposition traditionnels, des structures privées de tous types qui exposent, des artistes eux-mêmes, voire du grand public. Il rappelle en outre que, pour les structures exposantes, la consolidation d'un droit d'exposition représentera en tout état de cause une charge supplémentaire qui, si les subventions ne suivent pas, supposera soit une économie dans le nombre ou l'ambition des expositions proposées, soit la recherche de ressources propres supplémentaires. Il appartiendra donc aux collectivités publiques, Etat et collectivités territoriales, de décider des suites budgétaires qu'elles entendront donner à l'introduction de ce droit.

Enfin, le rapport rappelle que la consolidation d'un droit d'exposition constituerait une avancée considérable pour les artistes, au même titre que la généralisation du droit de suite par la transposition de la directive européenne de 2001, et que l'amélioration des systèmes de protection sociale et de formation qui font l'objet de différentes réflexions en cours. Il note que les efforts supplémentaires induits en contrepartie de ces différentes avancées, pourraient se trouver pris en charge de façon relativement partagée entre les galeries d'art, les sociétés de ventes volontaires, le régime général de la Sécurité social, les collectivités publiques, les structures privées - hors commerçants d'art -, le public payant des expositions et les artistes eux-mêmes. Par ce partage même, il y a là une occasion, peut-être historique, d'améliorer de façon significative la prise en compte collective, qu'on peut juger aujourd'hui insuffisante, de la situation des artistes-plasticiens dans notre pays.

### **Table des annexes**

- Annexe 1- Lettre de mission du ministre de la culture et de la communication
- Annexe 2- Personnalités rencontrées ou contactées
- Annexe 3- Arrêt de la Cour de Cassation du 6 novembre 2002
- Annexe 4- Articles du code de la propriété intellectuelle
- Annexe 5- Barèmes proposés par l'ADAGP
- Annexe 6- Barèmes proposés par la SAIF
- Annexe 7- Barèmes proposés par l'Union des photographes créateurs
- Annexe 8- Evaluation des coût induits par les barèmes ADAGP et SAIF
- Annexe 9- Tarifs appliqués par la SODART (Québec)