

Résumé du rapport sur le droit d'exposition

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^{ème} et 21^{ème} 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^{er} 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 étonnante 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.