

LA PROGRAMMATION DU FESTIVAL

Les choix de programmation engagent les capacités de discernement de la direction artistique pour anticiper la cohérence et la qualité des spectacles sollicités tout en dépendant des opportunités de financement du festival. Les choix esthétiques entrent ainsi en interaction avec l'évolution de la contrainte d'équilibre budgétaire. D'autant plus que les genres programmés et le degré de réputation des artistes attirent des flux spécifiques de spectateurs/trices dont l'élargissement est incertain même en déployant des efforts importants dans la mise en place de dispositifs d'action culturelle¹.

Selon l'enquête menée par les sociologues Catherine Duteil-Pessin et François Ribac sur les programmeurs/trices dans la région des Pays de la Loire de 2011 à fin 2013 avec un panel contrasté de 30 personnes, le travail de programmation doit combiner le repérage des spectacles de qualité en composant avec ces contraintes matérielles mais aussi organisationnelles, juridiques, et la prise en compte des configurations politiques et sociales du territoire d'implantation².

A. Les réseaux et la contrainte d'équilibre budgétaire

1. MigrActions

Dans le cas d'une direction artistique collective du festival, une délibération collégiale sur l'ensemble des choix semble préférable à une délégation des choix sur certains domaines à des personnes du collectif directorial. Cela peut permettre de gagner en cohérence dans l'agencement de la programmation en évitant la juxtaposition de spectacles dont certains seraient proposés sous la forme d'une carte blanche offerte à l'un des codirecteurs du festival.

Un équilibre à trouver concerne la part réservée à des compagnies ou ensembles musicaux déjà programmés dans des versions antérieures, et la part dédiée à la découverte de nouvelles propositions artistiques. La reconduction d'artistes déjà programmés peut contribuer à créer des liens de fidélisation potentiellement mutuellement bénéfiques pour la réputation des producteurs/trices de spectacles et des organisateurs/trices du festival si les choix sont pertinents. Dans le cas de MigrActions, environ 70% des compagnies et ensembles musicaux sont invités pour la première fois et 30% ont déjà été programmés dans des versions antérieures. La part est plus irrégulière en fonction des éditions pour VolterraTeatro. Pour les 65 répondant.es à cette question de notre enquête en ligne, la part des premières invitations dans la programmation du festival est de l'ordre de 60%.

Dans le cas d'une programmation pluridisciplinaire construite par une organisation matricielle, il convient de prendre en compte la spécialisation artistique identifiée au lieu par le plus grand nombre. Une diversification des domaines artistiques programmés, avec une part assez importante de concerts dans le cas de MigrActions, peut être perçue comme un moyen

¹ Voir l'analyse de la programmation du Forum du Blanc-Mesnil dans Daniel Urrutiaguer, "Performing Arts Programming Strategies and Demand. The case of the Blanc-Mesnil Forum (France)", *International Journal of Arts Management*, 17 (1), 2014, p. 31-42.

² Catherine Pessin-Dutheil, François Ribac, *La fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La Dispute, 2017, p. 98-100.

d'attirer des amateurs de musique et leur faire découvrir un lieu théâtral. On peut y projeter une occasion possible de susciter un désir de fréquenter ultérieurement la programmation théâtrale comme dans le projet initial des Maisons de la culture de Malraux. Cependant, la circulation des spectateurs/trices d'un domaine artistique à un autre requiert l'activation de dispositions à la mobilité, qui ne sont pas communément partagées. Les spectateurs/trices « omnivores » aux goûts éclectiques sont, de fait, surreprésentés parmi les spectateurs/trices éduqué.es assidu.es³. Un investissement coûteux en image est aussi nécessaire pour modifier la perception de l'identité du lieu vers un plus grand pluralisme artistique.

Ainsi, comme l'indique le tableau ci-dessous sur les moyennes annuelles, la programmation musicale de MigrActions est globalement moins fréquentée que celle de théâtre et apporte des recettes de billetterie inférieures avec un prix moyen des billets assez similaire. La part de la musique dans la programmation de MigrActions est par ailleurs passée des deux tiers du total des représentations en 2008 à 35% en 2013 et 38% en 2014.

Tableau – Indicateurs moyens de MigrActions pour les domaines principaux du répertoire entre 2008 et 2014

	Nombre de représentations	Fréquentation payante	Places exonérées	Recettes de billetterie	Prix moyen des billets
Musique	9	151	74	1174,5	11,53€
Théâtre	8,2	153	98	1765	11,51€
Danse	1,5	26,5	11,5	302	11,4€

Les choix reposent sur une connaissance personnelle des artistes pressenti.es et/ou de l'offre de spectacles, ainsi que les conseils entendus auprès de professionnel.les ayant une échelle de jugement esthétique et culturel assez similaire à celle de la direction artistique. Les recommandations sur l'intérêt esthétique et éthique des productions de certains artistes économisent les coûts de transaction pour la découverte de nouveaux spectacles. Elles orientent la part de l'emploi du temps de la direction artistique dédiée au visionnement des spectacles. Par exemple, la recommandation d'un ami journaliste a incité le directeur artistique Rui Frati à aller voir un spectacle d'un danseur avec lequel il a pu sentir de fortes affinités sensorielles pour des propositions chorégraphiques originales sans référencement exclusif à une école du geste particulière. La personnalité du danseur et son engagement politique ont été des compléments convaincants pour lui réserver une place dans la 9^{ème} édition de MigrActions en 2016. Des opportunités se créent quand des artistes déjà rencontrés autour de propositions antérieures ont monté un spectacle au format adapté à la taille du plateau du théâtre et à l'esprit du festival. Cela a été le cas par exemple dans le cadre de la 9^{ème} édition du festival pour une mise en scène d'une pièce italienne sur Albert Speer, réalisée par un membre d'un collectif issu de l'ENSATT, et pour la participation d'un comédien et d'un musicien à un cabaret. Le processus de sélection des spectacles commence dès l'automne de l'année précédente, soit six à sept mois avant le début du festival, avec le souhait de la part de la direction artistique de laisser au moins une fenêtre de programmation tardive afin de pouvoir intégrer des coups de cœur.

³ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

Le choix du spectacle d'ouverture est important pour donner la tonalité de l'esprit directeur voulu pour le festival. Cela est l'occasion de présenter l'ensemble du festival aux personnes présentes et de susciter potentiellement par les marques d'attention apportées aux spectateurs/trices des envies de fidélisation à la programmation⁴

Le format du festival doit prendre en compte les événements concurrentiels. Par exemple, programmer un festival pendant un championnat d'Europe ou du Monde du football expose à des compromis gênants pour l'attention portée aux propositions du festival. L'installation difficilement contournable d'un écran géant pour la retransmission des matches, notamment ceux où l'équipe nationale est engagée, est une source de dispersion de l'attention et de mélange de motivations parmi le public présent. La 9^{ème} édition de MigrActions a ainsi été raccourcie d'une semaine et avancée dans le calendrier afin d'éviter un chevauchement avec l'Euro à la suite du constat de dysfonctionnements lors du Mondial précédent en 2014.

2. VolterraTeatro

Dans le cas du Festival VolterraTeatro, les choix de programmation sont largement dominés par le théâtre tout en laissant une place à des concerts. Cela a été notamment le cas lors de l'édition de 2016 pour le musicien de la compagna della Fortezza, qui a développé lors d'un concert ses recherches effectuées dans le cadre de l'accompagnement de la mise en scène *Doppo la Tempesta*, inspiré de la pièce Shakespeare, par Armando Punzo. La jauge de la salle était bien remplie à cette occasion et la réception du public assez enthousiaste.

Les choix de la programmation sont orientés par la thématique construite pour explorer une des facettes des « théâtres de l'impossible ». Le processus de délibération informel se précise à partir de janvier et février. La collaboration du directeur artistique et de la directrice administrative est décisive pour imaginer des possibilités de spectacles en résonance avec l'orientation philosophique souhaitée et des prix de cession compatibles avec le budget. Les avis de la dramaturge, du coordinateur général et de l'administratrice de Carte Blanche sont sollicités ponctuellement. Les critères explicites pour les décisions de programmation concernent l'adhésion philosophique et linguistique au thème proposé par la direction artistique, la qualité des expériences antérieures des artistes et l'adaptation des caractéristiques logistiques des spectacles pressentis aux possibilités du festival.

La nécessité de candidater à l'appel à projet de la municipalité pour l'organisation du festival retarde les décisions de programmation et les complique en cas de budget réduit. Par exemple, en 2016, la marge disponible de la subvention pour les dépenses artistiques a obligé à baisser les prix de cession prévisionnels. Environ le quart des compagnies pressenties en mars se sont désistées, ce qui a obligé la direction artistique et administrative à trouver des solutions de remplacement dans une certaine urgence pendant trois semaines, après la réponse positive de la municipalité en mai.

La construction de l'appel à projet municipal ne semble pas apporter une amélioration décisive à l'organisation du festival. Il s'agit d'un levier de distribution de la subvention municipale qui oblige à un effort rédactionnel afin que les décideurs soient rassurés sur

⁴ Olivia Guillon, "Loyalty Behaviours and Segmentation of Performing Arts Audiences: The Case of Théâtre de l'Athénée in Paris", *International Journal of Arts Management*, 14 (3), 2011, p. 32-44;
Daniel Urrutiaguer, « Dialogues artistiques et affiliation à un lieu de spectacles », *Théâtre S*, n° 25, 1^{er} semestre 2007, p. 19-30.

l'adaptation de l'offre aux attentes de la municipalité. Ses modalités sont précisées dans le chapitre sur la gestion budgétaire.

Les interactions entre la réflexion esthétique et éthique sur les contenus du festival et les opportunités de financement se sont reflétées dans les choix opérés sur les lieux de représentation du festival. Le budget plus contraint⁵ ne permettait plus d'assurer la viabilité d'un déploiement des activités du festival sur une pluralité de lieux ; la concentration sur un seul lieu est plus économe en limitant les coûts de montage et de démontage des spectacles, les frais de fonctionnement des salles. Parallèlement, le choix du thème « la cité idéale » se prêtait bien à une focalisation du festival sur un seul lieu-îlot pour inventer-expérimenter l'utopie. Concentrer la programmation sur un seul théâtre donnait du sens à la thématique philosophique directrice puisque le lieu théâtral permet d'organiser des espaces dramatiques fictionnels où de nouveaux rapports à l'altérité peuvent être imaginés.

B. Les réponses au questionnaire sur la programmation

Le questionnaire demandait aux répondant.es d'attribuer une note de 1 à 4 aux critères du tableau 3.1 selon leur importance dans les choix de programmation, dans la situation actuelle et à l'horizon de trois ans. Une comparaison des réponses de MigrActions et VolterraTeatro est effectuée avant celle des 72 festivals qui ont répondu à cette question.

Tableau 3.1 - La notation moyenne de l'importance relative des critères de programmation

	Etat actuel (note de 4 à 0)	Etat souhaité dans trois ans (note de 4 à 0)
Considérer les valeurs éthiques des artistes programmés	2,79	3,01
Considérer les qualités esthétiques des artistes programmés	3,42	3,05
Considérer la notoriété des artistes programmés	2,14	3,37
Encourager la jeune création	3,10	2,38
Considérer la diversité générationnelle des artistes	2,43	3,24
Les collaborations possibles entre les artistes programmés	2,36	2,51
La prise en compte de la diversité culturelle de la population	2,63	2,76
La dynamisation festive du territoire	2,78	2,98
L'inventivité des artistes dans les rapports aux publics	3,01	3,03

1. Comparaison de MigrActions et de VolterraTeatro

Les points communs

MigrActions et VolterraTeatro partagent un intérêt essentiel pour les qualités esthétiques des artistes programmés (note de 4 dans les deux cas) et un fort intérêt pour leurs valeurs éthiques (note de 3 pour MigrActions et de 4 pour VolterraTeatro).

Les deux festivals partagent des préoccupations fortes dans leurs rapports aux publics pour la prise en compte de la diversité culturelle de la population dans les choix de programmation (note de 3 pour MigrActions et de 4 pour VolterraTeatro).

⁵ Pour rappel, le financement de la commune a été réduit de 85 000 à 65 000 euros bruts, soit 53 278€ nets car la TVA sur la subvention n'est pas récupérable pour l'organisation bénéficiaire en Italie.

Le budget limité des deux festivals et leur positionnement philosophique expliquent un intérêt secondaire porté à la notoriété des artistes programmé.es (note de 2 dans les deux cas). Une nuance, liée en grande partie aux différences de taille budgétaire, distingue toutefois les festivals dans le rayonnement des artistes programmé.es, d'abord national pour VolterraTeatro et régional pour MigrActions.

Les divergences entre les deux festivals

L'équipe du festival VolterraTeatro voit dans l'inventivité des artistes programmé.es dans leurs rapports aux publics un trait essentiel en raison de l'importance donnée aux dispositifs participatifs, notamment avec la présence d'ateliers de pratique en complément de certains spectacles ainsi que des rencontres régulières pour présenter des livres. Pour l'équipe de MigrActions, ce critère est actuellement marginal mais est appelé à prendre plus d'importance dans trois ans.

De plus, la dynamisation festive du territoire est un objectif essentiel assigné aux artistes pour l'équipe de VolterraTeatro à l'inverse de celle de MigrActions. L'équipe de MigrActions a pour objectif de donner plus de poids à cette dimension dans les trois ans à venir.

2. Comparaison dans l'échantillon du questionnaire

L'importance actuelle des critères de programmation

Les critères de programmation dont l'importance se situe au-dessus de la moyenne concerne d'abord les qualités esthétiques des artistes programmé.es, conformément à l'échelle de jugement professionnelle orientée d'abord par l'appréciation des mérites artistiques, puis l'encouragement de la jeune création, attitude prise en compte dans l'évaluation des qualités de discernement des programmeur/trices, et l'inventivité des artistes dans les rapports au public, ce qui indique une préoccupation en termes de sociabilité dans l'agencement des événements culturels. L'importance accordée à ce critère est confirmée par celle qui est donnée à la dynamisation festive du territoire. Cet objectif rejoint une attente fréquente des collectivités territoriales soucieuses d'offrir à leurs électeurs-trices des occasions de rassemblement ludique de façon à conforter les sentiments de vivre ensemble. Un autre critère ayant une pondération un peu plus élevée que la moyenne de l'échantillon porte sur la prise en compte des valeurs éthiques des artistes programmé.es, ce qui rejoint des préoccupations en termes de civisme quand il s'agit de défendre un intérêt général ou d'engagement philosophique et politique en résonance avec des questions sociétales ou la réflexivité de la ligne artistique mise en avant par certains festivals.

La prise en compte de la diversité culturelle de la population est un critère un peu moins important tout comme celle de la diversité générationnelle des artistes accueilli.es. Les critères les moins décisifs concernent l'anticipation des collaborations possibles entre les artistes et la prise en compte de la notoriété des artistes programmé.es. Ces deux derniers critères font l'objet d'une corrélation contrastée avec le budget des festivals.

La prise en compte de la notoriété des artistes programmés est corrélée positivement avec la taille du festival (la note moyenne passant de 1,87 pour les budgets inférieurs à 50 000€ à 2,37 pour les budgets supérieurs à 250 000€). L'attractivité auprès du public liée à la notoriété est logiquement plus prise en considération par les grands festivals qui ont besoin de s'appuyer sur des flux de fréquentation élevés et ont des ressources budgétaires pour programmer des artistes mieux coté.es et donc plus coûteux-ses. Inversement la recherche de synergies entre

les artistes programmé.es est corrélée négativement avec la taille du festival (avec une note moyenne de 2,93 pour les budgets inférieurs à 50 000€ et de 2 pour les budgets supérieurs à 250 000€). Tous les autres critères ne sont pas corrélés à la taille du festival.

L'évolution des critères à l'horizon de trois ans

La projection de l'importance des critères de programmation à l'horizon de trois ans ne modifie pas sensiblement leur hiérarchisation mais indique quelques évolutions intéressantes.

Le critère le plus dominant sur l'appréciation des critères esthétiques est le seul à connaître une stabilité de sa notation moyenne pour les budgets n'excédant pas 250 000€ et une baisse de 5% pour les grands festivals. A l'inverse, le critère de la notoriété artistique est celui qui devrait le plus augmenter en valeur relative pour les petits et moyens festivals. La logique d'action et d'évaluation de la renommée est ainsi appelée à jouer un rôle plus important pour tenter d'élargir la fréquentation des festivals les moins importants.

Les taux de variation les plus élevés des notes moyennes à l'horizon de trois ans concernent la recherche de synergies possibles entre les artistes programmé.es (+17%), un critère à finalité artistique plus considéré par les grands festivals, et la prise en compte de la diversité culturelle de la population (+13,7%), critère plus en résonance avec les projets de consolidation de l'ancrage territorial. Les taux de variation suivants (+9%) concernent les perspectives de dynamisation festive du territoire et de prise en compte des valeurs éthiques des artistes programmés. Les autres critères concernant des caractéristiques spécifiques des artistes connaissent un taux de variation plus faible (+6,4% pour l'inventivité dans les rapports aux publics, +4,5% pour l'encouragement de la jeune création et +3,2% pour la diversification générationnelle des artistes).

C. L'accueil des compagnies programmées

1. Les types de contrats de spectacles

Le contrat de cession

Le contrat de cession du droit d'exploitation des spectacles correspond à un contrat de diffusion conclu entre un.e producteur/trice et un.e organisateur/trice de spectacles moyennant le versement d'une rémunération forfaitaire.

Le/la producteur/trice s'engage à représenter le spectacle « clés en mains » un certain nombre de fois. L'organisateur/trice de spectacles est tenu.e d'offrir un lieu en ordre de marche et d'en supporter les frais, notamment en rémunérant le personnel technique nécessaire au fonctionnement du lieu, aux opérations de montage, démontage et d'exploitation du spectacle, ainsi que le personnel administratif chargé d'accueillir le public et de promouvoir le spectacle.

La négociation porte sur l'étendue précise des obligations mutuelles du/de la producteur/trice et de l'organisateur/trice, et sur le prix de cession des représentations. Celui-ci dépend du coût du plateau, de la cote de la compagnie en fonction de sa réputation corporative et médiatique qui lui permet de négocier une marge plus ou moins importante afin d'amortir les frais de montage du spectacle. La pression exercée sur le taux de marge par les compagnies dépend aussi en partie des conditions de production ; celle-ci est accrue quand une implication limitée de coproducteurs/trices dans le montage accroît la fragilité financière du producteur/trice délégué. Un intérêt pour les valeurs idéologiques et artistiques du festival peut néanmoins

inciter des producteurs/trices coté.es à concéder un prix de cession plus faible que dans un échange fondé sur une logique marchande.

Le prix de cession n'inclut pas les frais annexes qui concernent notamment les frais de transport et de séjour. Une annexe précise la répartition de la prise en charge de ces frais, qui peut être dévolue mais pas forcément à l'organisateur/trice de spectacles. Dans le cas de VolterraTeatro, le budget limité impose la prise en charge des frais de transport par les compagnies invitées tandis que l'hébergement et les repas sont offerts par le festival.

La négociation et la rédaction des contrats de cession peuvent être éventuellement dissociées. Dans le cas du festival VolterraTeatro, la directrice administrative négocie le contenu et le prix de cession des représentations avec les compagnies après la finalisation du budget prévisionnel, qui est retardée par l'attente de la réponse de la municipalité de Volterra à l'appel à projets. La réduction de l'engagement budgétaire de la commune de Volterra a imposé des prix de cession faibles, de l'ordre de 1 000 à 2 000 euros par spectacle sauf pour deux compagnies qui ont bénéficié d'un prix de 5 500 euros. L'une s'est impliquée dans une série de représentations dans la communauté de communes parties prenantes du festival (Volterra, Pomarance, Castelnuovo, Montecatini) et l'autre dans la préparation d'un spectacle participatif avec la population locale.

Une première prospection de compagnies pendant deux mois permet d'arrêter un pré-programme en mars, quatre mois avant le début du festival en fonction du thème annuel retenu. Une nouvelle prospection est nécessaire pour pallier les désistements qui se sont opérés pendant la période d'attente de confirmation de la candidature de Carte Blanche à l'organisation déléguée du festival. Les négociations sur le bas prix de cession s'effectuent dans un contexte où les compagnies théâtrales et chorégraphiques italiennes ont incorporé la rigueur budgétaire qui limite la marge disponible sur les subventions des établissements culturels pour les dépenses artistiques. L'administratrice de l'association Carte Blanche rédige ensuite les contrats de cession selon les orientations définies par les deux parties.

Le contrat de coréalisation

Le contrat de coréalisation est un contrat de diffusion comme le contrat de cession du droit d'exploiter des spectacles qui se spécifie par l'absence de rémunération forfaitaire au profit d'un partage des recettes de billetterie selon une clé négociée par les deux parties. Un minimum garanti peut éventuellement être proposé. Quand celui-ci est en faveur du producteur/trice de spectacles, la configuration contractuelle se rapproche de celle du contrat de cession puisque l'organisateur/trice s'engage à payer un forfait au/à la producteur/trice si les recettes de billetterie sont inférieures à ce dernier. Quand le minimum garanti concerne l'organisateur/trice de spectacles, le producteur/trice est placé de fait dans une situation plus proche de la location de salle, ce qui accroît sa prise de risque de perte d'exploitation. Il convient de préciser à quel moment est effectué le décompte des recettes de billetterie (avant ou après le paiement des différentes taxes) et les dates prévues pour les versements.

Dans le cas de MigrActions, la contrainte budgétaire ne permet pas d'offrir des contrats de cession aux compagnies programmées. Comme cela est pratiqué couramment dans les petites salles parisiennes, un contrat de coréalisation est proposé mais une spécificité tient à l'absence de minimum garanti. Le Centre du Théâtre de l'Opprimé offre habituellement aux compagnies programmées une clé de répartition avec une part des recettes de billetterie pour la troupe qui augmente en fonction du taux de remplissage de la jauge en distinguant trois

seuils (de 40 à 60%). Les équipes sont ainsi incitées financièrement à s'impliquer dans la promotion de leur spectacle. Toutefois, comme les compagnies programmées dans ce festival ne jouent *a priori* qu'une seule fois, il n'est pas possible d'activer un effet de levier par le bouche à oreille et la clé de répartition est uniforme avec un taux de 50%.

L'administratrice du Centre du Théâtre de l'Opprimé assume les négociations sur le contenu des contrats de coréalisation et leur rédaction après l'arrêt des choix de programmation. La prospection des compagnies commence habituellement six à sept mois avant le début du festival ; la tentation de la direction de laisser une fenêtre pour un ou des coup(s) de cœur en cours de saison peut conduire à des ajustements tardifs, moins gênants pour la contractualisation que pour la communication sur la programmation.

2. Les obligations contractuelles

Comme dans tout contrat, l'identité des parties doit être précisée et leur capacité juridique vérifiée. En France, le/la producteur/trice doit détenir une licence d'entrepreneur de spectacles de catégorie 2 et l'organisateur/trice de spectacles une licence de catégorie 3. Si celui-ci est aussi l'exploitant du lieu de spectacles, il doit posséder également une licence de catégorie 1. L'objet du contrat doit être circonscrit avec le nom du spectacle, les noms des auteurs des écritures chorégraphiques, dramatiques, musicales, scéniques, de la distribution, ainsi que les dates, horaires et lieux des représentations.

Le droit de la propriété littéraire et artistique

Le/la producteur/trice de spectacles doit avoir obtenu l'autorisation de l'auteur.e / des auteur.es de la pièce ou de la composition musicale pour les représentations prévues dans le contrat. Le système du *copyright*, dominant dans les pays anglo-saxons pratiquant le *common law*, prévoit un transfert de la propriété des œuvres de l'esprit moyennant une rémunération, ce qui retire les possibilités de contrôle moral sur le cycle d'exploitation par les auteur.es. Le droit romano-civiliste reconnaît un droit de monopole de l'auteur.e sur les conditions d'exploitation de ses œuvres de l'esprit à condition qu'elles soient originales et inscrites sur des supports matériels.

Le droit romano-civiliste de la propriété intellectuelle et artistique articule ainsi pour les auteur.es protégé.es un droit patrimonial, calculé en général sur la base d'un pourcentage des revenus d'exploitation quand l'auteur.e est vivant.e ou mort.e depuis moins de 70 ans, et un droit moral. Ce dernier se décompose en quatre composantes imprescriptibles, inaliénables et insaisissables : le droit au respect de l'œuvre, qui peut limiter la liberté des écritures scéniques ; le droit à la paternité ; le droit de divulgation et un droit de repentir, qui permet en théorie à l'auteur.e d'interrompre un cycle d'exploitation déjà engagé mais à condition de rembourser tous les frais déjà engagés. Le droit au respect de l'œuvre et le droit à la paternité sont perpétuels et exercés par le Ministère de la Culture et de la Communication en dernier ressort si les ayant-droits ne se manifestent pas. Les manquements au droit de la propriété littéraire et artistique sont assimilés juridiquement à des actions en contrefaçon.

Quand l'auteur.e ou le/la compositeur/trice ou leurs ayant-droits sont représentés par une société civile de perception et de répartition des droits (SPRD), le/la producteur/trice doit entrer en contact avec cette société pour solliciter l'accord d'exploiter l'œuvre pour un nombre déterminé de représentations dans des lieux donnés, à moins d'obtenir une clause d'exclusivité qui ne peut dépasser cinq ans en France. Pour la Société des Auteurs

Compositeurs Dramatiques (SACD), les professionnel.les sont tenu.es de formaliser une première demande six mois avant la date de la première représentation prévue puis de revenir vers l'organisme trois mois plus tard afin de finaliser l'accord après une meilleure connaissance sur l'étendue prévue des représentations. Les amateurs sont tenus aussi de solliciter cette autorisation de l'auteur.e avec un délai raccourci à un minimum d'un mois. Les grilles tarifaires sont indiquées sur les sites Internet des SPRD. Un forfait minimal est prévu pour les représentations gratuites des compagnies d'amateurs. Dans le cas de la Société des Auteurs Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM), un forfait est proposé quand le budget consacré au concert ou spectacle de variétés n'excède pas 3000€ TTC et si les tarifs d'entrée n'excèdent pas 20€. Un minimum garanti peut être imposé au/à la producteur/trice du spectacle afin de protéger le revenu des auteur.es contre les aléas de la diffusion. Des négociations de partenariat peuvent être aussi envisagées afin de réduire les droits patrimoniaux en contrepartie d'une visibilité dans les festivals que les SPRD souhaitent promouvoir.

A priori, l'organisateur/trice est chargé.e de verser les droits d'auteur puisqu'il/elle collecte les recettes de billetterie. Le contrat peut néanmoins indiquer que le/la producteur/trice peut en être chargé.e. Dans les contrats de coréalisation, chaque partie paie les droits d'auteur sur sa quote-part des recettes de billetterie reçues. Le/la producteur/trice est *a priori* tenu.e de payer les droits voisins pour l'utilisation de musique enregistrée ou d'œuvres audiovisuelles.

Les obligations sociales

Le/la producteur/trice doit respecter les obligations sociales de l'employeur.e du plateau artistique, c'est-à-dire le paiement des cotisations sociales.

Quand le contrat de cession est supérieur à 3000 euros en France, une clause de solidarité financière lie l'organisateur/trice de spectacles au/à la producteur/trice programmé.e en cas de défaillance dans le versement des salaires et des cotisations sociales. L'organisateur/trice de spectacles doit donc solliciter auprès du/de la producteur/trice, à la conclusion du contrat et éventuellement tous les six mois pendant l'exécution de celui-ci, une attestation de vigilance. Celle-ci est délivrée par l'Urssaf⁶ aux employeur.es français.es à jour de leurs obligations de déclaration et de paiement auprès des organismes de recouvrement des cotisations sociales. L'organisateur/trice est tenu.e de vérifier sur le site Internet de l'Urssaf l'authenticité de cette attestation. Le/la producteur/trice de spectacles doit aussi fournir un extrait de son inscription au registre du commerce et des sociétés ou une carte d'identification justifiant l'inscription au répertoire des métiers, et un devis avec la dénomination sociale, l'adresse, le numéro d'immatriculation de son organisation ou de son ordre professionnel et le numéro de la licence d'entrepreneur de spectacles (art. D8222-5 2° du Code du travail).

Si le/la producteur/trice n'a pas d'établissement en France, l'attestation est délivrée par le Centre national des firmes étrangères et son authenticité doit être vérifiée par l'organisateur/trice. Lorsqu'une immatriculation à un registre officiel est obligatoire dans le pays d'origine, celle-ci doit être communiquée à l'organisateur/trice. Quand des salarié.es sont employé.es pendant plus d'un mois par le/la producteur/trice, celui/celle-ci doit délivrer une attestation sur l'honneur indiquant la délivrance de bulletins de paie avec les mentions obligatoires exigées par l'article R3243-1 du Code du travail. En cas de détachement de

⁶ Union de recouvrement de cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales.

salarié.es, le producteur/trice doit délivrer les certificats individuels de détachement du régime de protection sociale du pays d'origine. En dehors du cas de détachement, celui/celle-ci doit transmettre une attestation de fourniture de déclarations sociales émise par l'organisme français de protection sociale chargé du recouvrement des cotisations sociales datant de moins de six mois.

Si des producteurs/trices étranger.es programmé.es dans le festival manquent de structuration administrative, il est sans doute préférable que l'organisateur/trice se substitue à eux pour produire les spectacles en tournée internationale et rémunérer directement le plateau artistique. Cela évite la prise de risque d'une solidarité financière à prendre en charge après les constats de manquement dans les obligations sociales ou d'un travail de suivi laborieux des opérations administratives du/de la producteur/trice étranger.e.

La question des vérifications se pose aussi pour les contrats concernant les prestations de services techniques, d'accueil, de sécurité ou de catering. Il convient de s'assurer que l'employeur.e répond à ses obligations sociales. Même si le contrat est inférieur à 3000€, l'absence de démarche de vérification peut engager la solidarité financière de l'organisateur/trice de spectacles pour la régularisation des rémunérations et cotisations sociales.

Les taxes

En France une taxe fiscale de 3,5% sur les recettes de billetterie ou les prix de cession du droit d'exploitation des représentations hors taxe est prélevée quand le/la producteur/trice de spectacles est privé.e, c'est-à-dire quand il/elle n'a reçu aucune subvention publique.

Si les représentations sont payantes, l'organisateur/trice de spectacles est tenu.e d'effectuer la déclaration d'activité auprès de l'Association de soutien au théâtre privé (ASTP) pour un spectacle dramatique ou au Centre national de la chanson, du jazz et des variétés (CNV) si le spectacle est musical ou humoristique. Il lui appartient ensuite d'effectuer le versement de la taxe fiscale. Dans le cas d'un contrat de cession sans représentations payantes, ces obligations sont à la charge du/de la producteur/trice du spectacle.

En ce qui concerne le paiement de la TVA pour les contrats de cession avec un partenaire étranger, si l'organisateur/trice de spectacles national et le/la producteur/trice étranger.e sont tous deux assujettis à la TVA, le prix de cession est mentionné hors taxe dans le contrat et le taux de TVA est pris en charge par l'organisateur/trice de spectacles.

Si le/la producteur/trice étranger.e est assujetti.e à la TVA et non l'organisateur/trice nationale.e, la TVA est redevable dans le pays de l'organisateur/trice et le prix de cession est négocié avec la TVA incluse. Si le/la producteur/trice réside dans un pays de l'Union européenne, il/elle a l'option entre l'accomplissement des formalités de déclaration et de paiement de la TVA auprès du Service des impôts des entreprises étrangères et la nomination d'un mandataire fiscal qui agira pour son compte. Si le/la producteur/trice réside en dehors de l'Union européenne, le/la représentant.e fiscal.e qu'il/elle doit désigner effectuera les opérations. Celui-ci doit être assujetti à la TVA et être agréé par le service des impôts dont il dépend. Le partenaire national est responsable.

Dans le cas d'une tournée d'un.e producteur/trice nationale.e à l'étranger, la TVA est payée dans le pays de l'organisateur/trice de spectacles. Selon les principes de l'auto-liquidation de la TVA, si le/la producteur/trice et l'organisateur/trice résident dans un pays de l'Union

européenne et sont tous deux assujettis à la TVA, l'organisateur/trice prend en charge la déclaration et le paiement de celle-ci. La facture est établie hors taxe et fait mention des numéros de TVA intracommunautaire des deux parties. Si l'organisateur/trice réside dans le pays de l'Union européenne et n'est pas assujetti.e à la TVA, le/la producteur/trice national.e qui l'est prend à sa charge la déclaration et le paiement de la TVA soit directement, soit par l'intermédiation d'un représentant fiscal. Le prix de cession de la facture est calculé TVA incluse. Si l'organisateur/trice ne réside pas dans un pays membre de l'Union européenne, il convient de s'informer sur les taux en vigueur pour cet impôt sur la consommation.

En France, si le spectacle a été représenté moins de 140 fois, celui-ci doit fournir une attestation à l'organisateur/trice de spectacles de façon à pouvoir bénéficier d'un taux de TVA super réduit (2,1% en France continentale, 0,9% en Corse, 1,05% dans les départements de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion).