

ÉDITORIAL

Bulletin 131 – novembre 2017

■ Canal+ : une sortie partielle de crise - par Emmanuel de Rengervé

Prenons du recul mais faisons un peu le point sur la position du Snac sur cette situation bizarre où un télédiffuseur majeur en France décide, pour faire pression sur les organismes de gestion de droits qui représentent les auteurs, de ne plus payer leurs rémunérations pendant plusieurs mois (voir [communiqué](#)).

Nous nous réjouissons évidemment de la sortie partielle de crise du Groupe Canal+ qui retrouve le chemin de la raison en réglant à la Sacem les sommes dues au titre des contrats qu'il avait signés.

Nous prenons aussi acte de ce qu'un nouveau contrat est signé avec la Sacem pour les 2 années à venir. Nous comprenons du communiqué publié par le groupe Canal+ en octobre que les nouveaux contrats révisent les conditions de rémunérations des auteurs (provoquant une baisse de leurs rémunération), Canal+ ose cependant terminer son communiqué en annonçant

cette sortie de crise et en prétendant ré-affirmer son engagement pour le financement de la création en France et le soutien des auteurs !

Les auteurs ne seront pas dupes de cette communication.

Cette crise révèle l'insuffisance de la réglementation actuelle face à de telles pratiques, inacceptables de la part d'un opérateur : non respect des contrats, rapport de force et chantage.

Le CSA ayant été quasiment inexistant lors de cette crise, la question qui se pose est donc de savoir si la législation audiovisuelle actuelle répond aux nécessités. Ne serait-il pas légitime que les opérateurs télé jouissant d'une autorisation d'émettre concédée par le CSA au nom de l'Etat français, soient tenus de respecter certaines règles sur la propriété des auteurs et la rémunération des auteurs et des compositeurs dont les œuvres sont télédiffusées ?

La crise Canal+ montre qu'il faut ré-

SOMMAIRE

- P 1 EDITORIAL : Canal+ : une sortie de crise – par Emmanuel de Rengervé
- P 2 MUSIQUES : CDUBP édition musicale, entretien Juliette Metz et Pierre-André Athané
- P 5 Compositeur de musique à l'image, entretien avec Joshua Darche
- P 8 FIMI : entretien avec Eric Debègue
- P 9 THEATRE / SCÉNOGRAPHIE : le scénographe, un auteur à part entière, par l'UDS

- P 10 BANDE DESSINÉE / LETTRES : La lecture publique du livre / L'édition indépendante, quel statut ..., par Philippe Saimbert
- P 13 DOUBLAGE / SOUS-TITRAGE : passage à la mouli-Neflix
- P 14 AUDIOVISUEL : CNC : la réforme du barème de l'agrément
- P 15 INFORMATIONS GÉNÉRALES : protection sociale des artistes auteurs ... / Agessa/MDA : quel avenir ?

pondre oui à cette question. Il est injustifiable qu'une entreprise privée bénéficiant d'une concession du bien public puisse refuser d'appliquer la Loi ou les contrats signés dans le cadre du respect de la Loi, sans conséquence ou sans risque de conséquences pour elle. Il faut espérer que l'Etat ou le Parlement se saisisse de cette situation pour envisager d'introduire dans la législation en

vigueur les règles permettant au CSA, organisme de régulation chargé de faire respecter la Loi, de veiller à ce que le droit d'auteur soit l'un des éléments que les opérateurs télévision doivent obligatoirement respecter.

Cette solution, en dehors de sa légitimité, est la seule à même d'éviter qu'une telle crise ne se reproduise, avec le même opérateur ou avec un autre.

Bienvenue au [SnacBar](#) !

Chaque premier mardi du mois, à 18 heures, retrouvons-nous entre auteur.e.s de tous nos métiers, membres ou non du Snac, au SnacBar, à l'Autre café, 62 rue Jean-Pierre Timbaud, à Paris dans le onzième arrondissement !

MUSIQUES

■ CDUBP édition musicale : entretien croisé Juliette Metz, présidente de la CSDM et vice-présidente de l'ULM, et Pierre-André Athané, Président du Snac.

Le 4 octobre 2017, au ministère de la Culture, en présence de Mme Françoise Nyssen, a été signé le « [Code des usages et des bonnes pratiques dans l'édition des œuvres musicales](#) ». Ce Code a été élaboré et signé par la [CSDM](#) (Chambre syndicale de l'édition musicale), la [CEMF](#) (Chambre syndicale des éditions de musique de France), l'[ULM](#) (Union des librairies musicales), le [SNAC](#), l'[UNAC](#) (Union nationale des auteurs et compositeurs) et l'[UCMF](#) (Union des compositeurs de musique de films), organisations professionnelles représentatives des éditeurs de musique et des auteurs de d'œuvres musicales, terme incluant les paroliers, compositeurs, traducteurs, arrangeurs, adaptateurs et librettistes.

Bulletin des Auteurs - Comment s'est imposée l'idée de construire ensemble ce code ?

Juliette Metz - Des échanges entre les auteurs et les éditeurs semblaient nécessaires afin de préciser la définition de certains usages qui ne faisaient pas consensus entre les

deux professions. Ce sont les médiateurs Isabelle Maréchal et Serge Kancel, missionnés par la ministre de la Culture de l'époque, Audrey Azoulay, qui ont proposé la rédaction d'un Code des

P.A. A. : «*Nous travaillons dans le même secteur avec un même objectif : la défense du droit d'auteur.*»

usages et des bonnes pratiques. Les éditeurs ont naturellement accepté d'y participer bien qu'ayant déjà rédigé leur propre Code des usages de la variété il y a quelques années.

Pierre-André Athané - Nous cherchions depuis longtemps à établir un vrai dialogue entre nous,

car c'est notre intérêt.

Nous travaillons dans le même secteur avec un même objectif : la défense du droit d'auteur.



B. A. - Quelle a été la chronologie de la négociation ?

J.M. - Nos échanges ont démarré de manière informelle en 2015. Ils se sont intensifiés à partir de 2016 puis nos rencontres

sont devenues régulières à partir du moment où nous devons travailler avec Isabelle Maréchal et Serge Kancel.

P.A. A. - Les deux parties voulaient un résultat concret. Les premières réunions visaient à parler de nos attentes, qui n'étaient pas forcément les mêmes. C'était même un peu conflictuel... Puis les réunions se sont succédées à un rythme régulier. Et nous avons trouvé une sorte de point d'appui pour nos échanges : essayer, à partir d'une définition des usages, d'aboutir à des règles satisfaisantes pour tous. On a beaucoup travaillé, réfléchi, espéré, douté parfois...

B. A. - Quel a été le rôle des médiateurs ?

J.M. - Les médiateurs ont amené chaque partie à aller au bout de sa réflexion, les mettant ainsi à l'épreuve de convaincre en s'appuyant sur des arguments et un travail d'explications minutieux, étayé et détaillé. Si celui-ci faisait défaut, cela signifiait qu'il fallait envisager de faire des concessions. Convaincre les médiateurs autant que les auteurs du bien fondé de nos refus à certaines demandes des auteurs fut un exercice intéressant : il est apparu clairement que les auteurs étaient dans

une logique individuelle avec des demandes certes légitimes mais qui, dans le cadre de catalogues avec plusieurs dizaines/centaines/milliers d'auteurs à gérer, étaient impossibles à mettre en place sans mettre en péril le temps nécessaire à la bonne tenue de nos entreprises et à leur rentabilité.

P.A. A. - C'est la version 8 du Code des usages et des bonnes pratiques (CDUBP) qui a été adoptée après des dernières séances particulièrement complexes. Les représentants des organisations devaient veiller à respecter les intérêts collectifs de leurs membres mais aussi les équilibres nécessaires au bon exercice de nos professions. Serge Kancel et Isabelle Maréchal ont parfaitement joué leur rôle de synthèse des débats et de recherche des points de consensus : c'est le résultat de ce travail qui constitue finalement le texte signé.

B. A. - Quels sont les éléments majeurs de cet accord ?

J.M. - Beaucoup de dispositions du Code des usages figuraient déjà dans le contrat d'édition musicale avec lequel la CSDEM a toujours travaillé et qui est un contrat de gré à gré. Il n'en reste pas moins que nous avons eu de nombreux échanges sur la publication et l'exploitation permanente et suivie de l'œuvre. Les modalités de calcul de la rémunération mais aussi la transparence des comptes ont également été largement abordées. Enfin, la création d'une commission de conciliation témoigne de la volonté commune des intéres-



sés de toujours favoriser le dialogue.

P.A. A. - Cet accord a pour premier avantage de combler un vide : aucun texte officiel ne décrit à l'heure actuelle l'activité d'éditeur de musique et les rapports compositeurs, auteurs, et éditeurs. C'est donc de ce point de vue une avancée historique. Il définit par exemple ce qui constitue une publication, une exploitation permanente et suivie, définit des règles de reddition des comptes etc. Des possibilités de rompre les contrats dans certains cas de manquements aux obligations sont prévues, ainsi que - c'est important - la possibilité de pouvoir négocier leur durée. Mais surtout l'accord a, je cite : « vocation à servir de référence pour d'éventuelles évolutions du Code de la propriété intellectuelle à venir concernant l'édition musicale. » Cela signifie à terme, et nous y tenons beaucoup, des dispositions légales. C'est lorsque nous aurons atteint ce but que nous aurons été au bout de la démarche en plaçant les uns et les autres sous la protection de la Loi. Il y a donc encore du chemin à faire !

B. A. - Quelles vont en être les conséquences pour les compositeurs, et pour les éditeurs ?

J.M. - Les compositeurs sauront plus précisément ce qu'ils peuvent attendre de leur(s) éditeur(s), et comment relancer le dialogue lorsque celui-ci a été rompu. Il en va de même pour les éditeurs. Le Code des usages tend à préciser les rôles respectifs de chacun, et ce qui est considéré de part et d'autre comme des bonnes pratiques. Par ailleurs, la commission de conciliation

va permettre, je l'espère, d'éviter des procès puisqu'elle a pour but de favoriser le dialogue.

P.A. A. - Les compositeurs auront à l'avenir à disposition un texte de référence décrivant les usages et les conséquences des manquements aux usages. C'est beaucoup ou pas assez ? ... Tout dépend du point de vue où on se place. C'est mieux en tout cas que le silence assourdissant qui précédait. En le lisant un compositeur comprendra mieux ce qu'il est en droit d'attendre de son éditeur. En cas de conflit un juge pourra s'y référer.

B. A. - Est-ce que l'élaboration de ce code a enrichi la relation entre auteurs et éditeurs ?

J.M. « ... *Nous nous sommes écoutés pendant deux ans parler de nos professions. Je pense que nous y avons tous beaucoup appris...* »

J.M. - Sans nul doute ! Le dialogue direct était quasi inexistant entre nos deux métiers. Nous nous sommes écoutés pendant deux ans parler de nos professions. Je pense que nous y avons

tous beaucoup appris et j'espère que nous garderons cette habitude d'échanger.

P.A. A. - Nous avons très souvent besoin des éditeurs dans nos activités professionnelles, et les éditeurs ne peuvent pas se passer des créateurs. En écrivant ce Code nous définissons les règles de ce que doit être entre nous une relation de respect, de « fair-trade », de confiance. Et par conséquent nous décrivons aussi en creux ce que sont les « mauvais » usages de la profession. C'est tout de même très intéressant et très utile.

B. A. - Quelles suites comptez-vous

donner à cet accord ?

J.M. - La CSDEM va rédiger de nouveaux contrats type incluant les modifications apportées par le Code des usages et bonnes pratiques et informer ses membres des changements qu'ils doivent prendre en compte. C'est avec le même état d'esprit que nous reprenons le dialogue en cas de réouverture des discussions si, par exemple, des évolutions technologiques nécessitaient un ajustement des usages et des bonnes pratiques définies dans le Code.

P.A. A. - Nous allons déjà le faire connaître, puis sans doute travailler à des contrats-type qui tiennent compte de ses dispositions. Nous allons observer, voir comment les choses évoluent y compris pour l'application par la Sacem de certaines dispositions de cet accord. Mais à moyen terme notre objectif est clair : pour que ce Code des usages s'applique concrètement il faut que nous allions vers un texte de loi, une inscription dans le CPI. C'est la condition de l'exercice paisible de nos activités respectives, et c'est la suite logique du processus : menons-le jusqu'au bout.

■ Compositeur de musique à l'image : être son propre éditeur. Un entretien avec **Joshua Darche**, vice-président du Snac.

Crédit : Philippe Jeandel



Bulletin des Auteurs - Quelles stratégies le compositeur de musique à l'image peut-il adopter face à ses partenaires ?

Joshua Darche - Première solution : vous décidez de ne pas vous occuper de l'exploitation de vos œuvres, auquel cas vous travaillez avec un éditeur. Vous cédez à cet éditeur une part de vos droits, c'est-à-dire 50 % des droits de reproduction mécanique, dits « DRM », perçus sur la reproduction d'enregistrements sur CD, vinyles, autres supports et partiellement sur les diffusions, et 4/12èmes des droits d'exécution publique, dits « DEP », qui ont trait à la diffusion radio et TV, aux concerts, aux lieux sonorisés. En contrepartie l'éditeur doit assurer l'exploitation permanente et suivie des œuvres dont il a la part éditoriale, dans le cadre du programme où ces œuvres sont inscrites, puis, à terme, sortir les

œuvres de ce programme pour qu'elles continuent à être exploitées. L'éditeur doit également vous adresser une reddition des comptes, annuelle ou semestrielle.

Deuxième possibilité : vous souhaitez conserver l'intégralité de vos droits, c'est-à-dire 100 % des DRM et 12/12èmes des DEP. Vous conservez alors votre propre part éditoriale, que vous ne cédez pas.

Troisième voie : vous avez votre propre société d'édition. Vous êtes une personne morale et non plus physique. Il est plus facile de traiter d'une société à une autre que d'un individu à une société, c'est un volant de négociation.

B.A. - Quel est l'intérêt du compositeur ?

J.D. - Si son activité génère un minimum de droits, et si la négociation ne le rebute pas, son intérêt est de monter une structure, SARL, SAS, EURL, etc., peu importe, afin d'avoir cette capacité

de négocier, non en son nom propre, mais au nom de son entreprise. Il y a une dualité qui fait que lorsque je négocie je ne suis pas le compositeur. Je ne prends pas mal un refus, parce que le refus est adressé à l'entreprise, et ne remet pas en cause mon travail de création. Nous sommes dans un processus de création artisanale, mais nos partenaires sont dans une industrie. De plus en plus de sociétés de production, sans proposer ni aide en industrie ni financement, essaient de s'approprier la part éditoriale. C'est de l'édition coercitive. Vous avez la possibilité, de société à société, de négocier avec le producteur qui voudra saisir cette part éditoriale. Vous pouvez lui opposer qu'elle est déjà réservée, par votre société, mais, suivant l'apport en industrie, ou le financement, qu'il est prêt à apporter, vous pouvez négocier avec lui une coédition. Dès lors, je peux accepter une coédition, préservant ainsi 25 % de mes DRM, et la moitié des 4/12èmes de mes DEP sur la part éditoriale.

L'édition coercitive ne se souciera pas d'une exploitation permanente et suivie. Si vous êtes contraint de céder votre part éditoriale, vous pouvez tenter de limiter cette cession dans le temps, dans le cadre d'une seule exploitation.

Cependant, vous n'êtes pas obligé d'être à chaque fois compositeur et éditeur. Si vous travaillez sur un gros projet, où la société de production est éditrice mais vertueuse, si elle vous alloue une prime de commande et un budget conséquent pour la fabrication de la musique, et si elle assure une exploitation permanente et suivie, vous pouvez très bien envisager une cession de vos droits. Le but n'est pas de conserver pour

conserver, mais de conserver face à des gens qui n'en feront rien.

B. A. - De quelle nature sont vos revenus ?

J. D. - Dans mon cas personnel, j'ai monté une société de production et d'édition musicale, en SARL. En tant que compositeur, personne physique, je conserve mes droits d'auteur, répartis par la Sacem, 50 % des DRM, 8/12èmes des DEP. La structure, elle, perçoit les droits, également répartis par la Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), qui reviennent à l'éditeur : 50 % des DRM, 4/12èmes des DEP. En tant qu'actionnaire de cette SARL, je puis percevoir une part de ces droits sous forme de dividendes, et employer une autre part à investir dans du matériel, selon mon choix puisque je suis actionnaire majoritaire et gérant de mon entreprise. Nous autres compositeurs de musique à l'image, sommes

« ...Nous sommes dans des métiers où l'on a beaucoup de mal à dire non. Il faut apprendre à dire « non », et en même temps être souple.

On peut dire « non » sans être « blacklisté »...»

également producteurs de notre musique. La chaîne ancienne de compétences : arrangeur, réalisateur, ingénieur du son, n'existe plus. Nous en assumons tous les postes. Notre matériel est de plus en plus conséquent et performant.

B. A. - Ce choix de créer une structure est-il difficile à imposer ?

J. D. - Pas mal de producteurs m'ont dit : « C'est beaucoup plus facile pour nous, de négocier ainsi, de société à société. » Parce qu'on parle le même langage.

Nous sommes dans des métiers où l'on a beaucoup de mal à dire non. Il faut apprendre à dire « Non », et en même

temps être souple. On peut dire « Non » sans être « blacklisté ».

Lorsqu'il y a une résistance, souvent elle se résout par la négociation. La subdivision des DEP, qui constituent la part la plus importante des droits, se base sur 12/12èmes. 8/12èmes pour le compositeur, 4/12èmes pour l'éditeur. Si vous cédez la moitié de votre édition, vous serez à 10/12èmes, et votre coéditeur percevra 2/12èmes.

Vous avez heureusement beaucoup de producteurs vertueux, qui ne vous demandent pas la part éditoriale, parce qu'ils estiment, à juste titre, que ce n'est pas de leur compétence et qu'ils ne sauront pas comment réutiliser la musique qui a été créée pour le programme.

Nous avons aussi affaire, de plus en plus, à des diffuseurs qui ont créé une structure d'édition et qui estiment que, puisque le programme est diffusé sur leur antenne, et que ce programme a été coproduit par le producteur et le diffuseur, de facto tout ou partie de l'édition musicale leur appartient. Si le producteur édite, le diffuseur va lui demander une coédition. Si le producteur n'édite pas et que vous avez votre propre structure, vous pouvez être amené à accepter une coédition avec le diffuseur. Mais le diffuseur peut aussi demander une part éditoriale sans avoir participé à la production. Ce phénomène s'observe surtout dans le domaine du film documentaire. Le CNC, en effet, al-

loue une aide à la création de la musique originale. Cette aide, souvent, correspond au budget de la musique. Ainsi, ni le producteur ni le diffuseur ne financent cette musique, ce qui ne les empêche pas d'exiger, parfois, une part éditoriale.

B. A. - Être son propre éditeur est-il complexe ?

J. D. - Vous pouvez gérer tout seul votre structure. Cela entraîne peu de frais, et vous prend peu de temps. Suivre les diffusions n'est pas compliqué : il suffit d'en faire la demande au-

« Vous pouvez gérer tout seul votre structure. Cela entraîne peu de frais, et vous prend peu de temps. »

près des chaînes, qui vous adressent le plan de diffusion global. Si vous êtes éditeur c'est là une obligation d'information de la part des chaînes. Les exploitations étrangères significatives se limitent à l'Europe, le Japon, l'Australie, etc. Bref, les pays où le droit d'auteur est appliqué. Sur le plan du droit moral, si vous n'avez plus le contrôle de vos droits, vous pouvez retrouver la musique que vous avez créée pour un film romantique accolée à un film classé X, ou à un programme qui n'est pas adapté. Il est vraiment intéressant de contrôler sa propre production musicale et, le cas échéant, de pouvoir ré-exploiter ses œuvres, partiellement ou en intégralité, dans d'autres programmes, sans être dans l'obligation d'en demander l'autorisation.

Une maison commune de la Musique

Une mission sur la filière musicale et la mise en place d'une « maison commune de la musique » a été confiée à Roch-Olivier Maistre, conseiller maître à la Cour des comptes, par Mme Françoise Nyssen. Selon sa lettre de mission Roch-Olivier Maistre a pour tâche d'en définir *le périmètre d'activité ; la gouvernance, dans un triple souci d'efficacité, d'expression de tous les intérêts en présence, et de réaffirmation du rôle de l'État ; les modalités et la structure de son financement, au regard d'une évaluation précise et documentée des besoins identifiés.* Le [rapport](#) vient d'être rendu public lors d'une séance de présentation faite en présence de la ministre le 27 novembre.

■ **Forum itinérant de la musique à l'image (FIMI) – un entretien avec Eric Debègue, éditeur musical ([Cristal Publishing](#))**

Le FIMI a pour objectif de s'insérer sous forme d'un(e) ou de plusieurs tables rondes ou modules lors de différents festivals (audiovisuels ou musicaux), à l'occasion de diverses manifestations dans lesquelles la musique à l'image prendra ainsi sa place.

Bulletin des Auteurs - En quoi consiste le métier d'éditeur musical ?

Éric Debègue - Je précise : éditeur de musique à l'image. Les dénominations de nos métiers sont les mêmes, mais, selon le genre de musique, nous avons chacun des spécificités. Le rôle de l'éditeur est de promouvoir une œuvre, c'est-à-dire lui donner une visibilité, et donc à son auteur, au-delà du film auquel elle est rattachée, en sortant par exemple une Bande Originale, en continuant à exploiter l'œuvre sur d'autres supports. Les éditeurs de musique ont en commun deux activités : le dépôt et le *tracking*. Le dépôt, c'est protéger une œuvre auprès de la Sacem. Cette opération a ses subtilités : on dépose une fiche technique audiovisuelle, où l'on mentionne le format du film pour lequel l'œuvre a été composée. Si le format est de 52 minutes, mais que le film en réalité en dure 48, et qu'on ne le précise pas, le compositeur, dont la musique dure 30 minutes, sera lésé, puisque sa rémunération sera calculée pour 30/52èmes. Le *tracking*, c'est collecter les droits que la [Sacem](#) n'a pas su répartir. Les œuvres de la musique à l'image passent sur une multitude de petites chaînes télé, ce qui signifie une manière spécifique de faire leur suivi d'exploitation.

La plupart des producteurs de l'Audiovisuel souhaitent aujourd'hui s'attribuer la part éditoriale, or on oublie que la Révolution française a su instituer, par un

droit exclusif reconnu à l'auteur, le principe de l'autorisation préalable en matière de représentation publique et de reproduction d'une œuvre de l'esprit. Puis le législateur a, étape par étape, codifié l'ensemble des droits de la propriété intellectuelle, y compris les dispositions concernant les droits et obligations de l'éditeur de musique. L'article [L 132.12](#) du Code de la Propriété Intellectuelle prévoit en effet que « L'éditeur est tenu d'assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie et une diffusion commerciale conformément aux usages de la profession. » Cette part éditoriale n'est donc pas un dû. Et la gérer est un vrai métier. Les producteurs n'en ont pas forcément les compétences professionnelles. Quand ils ne savent pas aller collecter 50 passages sur telle chaîne, le compositeur ne touche rien. Moi je propose aux producteurs la gestion éditoriale, c'est-à-dire qu'ils me confient la gestion de leur part éditoriale. Il n'y a pas de conflit d'intérêt puisque l'objectif est le même : l'exploitation permanente et suivie de l'œuvre de l'auteur.

B.A. - Comment est née l'idée du FIMI ?

É.D. - J'avais le projet de créer des Asises, afin que les gens des différents métiers, producteurs, éditeurs, superviseurs musicaux, se parlent pour remettre le compositeur au cœur de la filière. L'un de mes compositeurs, [Yan Volsy](#), m'a parlé du Snac et de la volonté de [Christophe Héral](#) d'organiser des rencontres professionnelles. En parallèle,



Credit : Jean-François Augé

François Besson, directeur de l'Action culturelle de la Sacem, m'a informé que l'UCMF (Union des Compositeurs de Musique de Films) militait pour la même cause. C'est ainsi qu'est née l'idée. Le Snac et l'UCMF ont inventé le concept de « Forum Itinérant de la Musique à l'Image », FIMI. Le « FIMI » est donc né de l'association de nos trois équipes, compétences et expériences. J'ai suggéré de le créer dans le cadre d'un festival existant, dédié à l'image, le [Festival de la Fiction TV de La Rochelle](#), qui est notre partenaire, ainsi que la Sacem, et l'agence [Traxzone](#), qui s'est occupé de la captation et, avec Cristal Publishing, de la communication vers les réseaux.

B.A. - Quels ont été les métiers présents ?

É.D. - Réalisateurs, avocat, *music supervisor*, agents de compositeur, éditeurs, compositeurs, la présidente de la CSDEM, producteurs, tous métiers qui ont des intérêts divergents, mais dont la création musicale est le point de convergence.

Nous avons vraiment réussi à ouvrir les débats. La salle de 80 places était pleine. Un rapport va être rédigé, qui sera envoyé à tous les participants, nous allons réfléchir à quel autre festival proposer le prochain FIMI. Des directeurs de festivals qui étaient présents dans la salle nous ont déjà sollicités. La musique à l'image, c'est l'animation, la fiction, le jeu vidéo, le documentaire.

Tous ces types d'image ont une problématique commune (le contrat, qu'il conviendrait d'harmoniser ; l'édition coercitive), et des spécificités (des budgets différents, des aides publiques qui existent ou non).

B.A. - Quels sont les objectifs du FIMI ?

É.D. - Nous devons aller plus loin que le stade du débat. Nous devrions aboutir à une convention, signée par les différents métiers, sur une éthique professionnelle. Certaines pratiques sont devenues, au fil des années, des règles. Nous devons revenir à des pratiques plus normales. Il faut que chacun entende ce que l'autre a à dire, comprenne la problématique de l'autre.

C'est en écoutant l'autre qu'on pourra trouver le meilleur consensus.

Nous devons combattre le total désintérêt envers la musique à l'image. Une

publication comme [Le Film français](#) n'a jamais écrit un article sur un compositeur de musique de film. Le Festival de Cannes ne décerne pas encore de prix pour la musique à l'image.

Dans la catégorie des César, les compositeurs sont avec les techniciens. Il y a une dévalorisation de ce métier qui n'est plus acceptable aujourd'hui. Le compositeur est, avec le scénariste et le réalisateur, l'un des trois auteurs du film. Mais on pense à l'appeler trop tardivement, quand on est déjà en post-production. Notre objectif est qu'il retrouve la place qui lui appartient.

« Le compositeur est, avec le scénariste et le réalisateur, l'un des trois auteurs du film. »

Théâtre / Scénographie

■ Le scénographe, un auteur à part entière – par l'UDS *

Depuis sa création en 1996, l'UDS travaille activement pour que le scénographe soit reconnu en tant qu'artiste auteur. Le scénographe est un créateur

à part entière. Collaborateur direct du metteur en scène, il intervient à la genèse du projet et en assure la direction artistique et la réalisation matérielle. À

la fois artiste auteur et maître d'œuvre, il a les plus grandes difficultés à percevoir les droits d'auteur qui lui sont pourtant dus au titre de l'article L.112-2 du Code de la Propriété Intellectuelle.

Cependant des étapes ont été franchies, notamment en 2004 avec la signature de « [La Charte des scénographes de spectacle](#) » entre l'UDS, le Snac et le Syndicat National du Théâtre Privé ([SNDTP](#)).

En 2017, grâce à l'intervention conjointe de la Direction Générale de la Création Artistique du ministère de la Culture ([DGCA](#)), du Snac, et de l'UDS, la scénographie va enfin faire son entrée dans le champ d'application de la Sécurité Sociale des artistes auteurs (Maison des Artistes). L'intégration à la Maison des Artistes est une juste recon-

naissance supplémentaire du scénographe en tant qu'artiste auteur. La possibilité qu'une part de la rémunération des scénographes soit versée en droits d'auteur est désormais possible. Les producteurs de spectacles ne pourront plus prétendre ne pas pouvoir verser aux scénographes des droits d'auteur en complément de leur salaire pour l'exploitation ou la réexploitation. Toute cession de droits autorisant les producteurs à utiliser une création scénographique, doit être contractuelle et rémunérée.

** L'UDS est membre du Snac en tant que personne morale.*



Bande dessinée / Lettres

■ La lecture publique du livre

Si l'auteur est invité à la rencontre du public par une bibliothèque ou dans un festival, sa présence peut être défrayée en droits d'auteur, à condition qu'il lise un extrait de son œuvre devant ce même public.

La Scelf (Société de gestion de droits des éditeurs de livres) a souhaité appliquer le mandat des éditeurs pour contrôler et percevoir au titre du « droit de lecture publique ».

Les auteurs (ou les organisateurs qui demandent leur intervention) devraient alors payer pour la lecture de leurs propres œuvres, ce qui peut avoir pour conséquence de diminuer le montant des interventions payé aux auteurs. Peut-être cette lumineuse idée de la Scelf n'est-elle pas appelée à prospérer.

Toutefois, par précaution, rappelons que nous conseillons aux auteur.e.s

d'insérer, dans un article intitulé « Conditions particulières » de leur contrat d'édition, cette [clause d'exclusion](#) de la cession du " droit de lecture publique " :

« Les parties conviennent expressément, et ce quels que soient les termes du présent contrat, que l'auteur reste seul titulaire du droit de présentation et de représentation de son œuvre sous forme de lecture à voix haute, notamment dans les lieux suivants : librairie, bibliothèque, établissement d'enseignement, salon, festival, etc.

En conséquence l'éditeur ou ces éventuels mandataires ne pourront en aucun cas réclamer une rémunération, à l'auteur ou aux organisateurs, du fait de la lecture publique à voix haute, dès lors qu'il n'y a pas de billetterie spécifique pour celle-ci. »

Déclaration commune des auteurs espagnols, italiens et française

A l'occasion de la Foire du Livre de Francfort, quatre associations européennes d'auteurs : Asociación Colegial de Escritores de España (ACE - Espagne) ; Conseil permanent des écrivains ([CPE](#) - France) ; Federazione Unitaria Italiana Scrittori (FUIS - Italie) ; Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller (VS - Allemagne) demandent aux représentants de la Commission européenne, du Parlement européen et des Etats membres de garantir :

- . une meilleure répartition de la valeur générée par le secteur du livre,
- . une transparence complète des chiffres,
- . un droit d'auteur fort et l'interdiction de nouvelles exceptions ou limitations,
- . la défense et la promotion d'un dispositif protecteur, le prix unique du livre.

■ « L'édition indépendante » : quel statut social et fiscal adopter ? Un entretien avec Philippe Saimbert

Que vous souhaitiez publier sans signer de contrat avec une maison d'édition, que vous ayez recouvré vos droits sur des ouvrages antérieurement publiés par une maison d'édition, et désiriez désormais les exploiter vous-même (sous une nouvelle maquette), que vous ayez conservé pour les exploiter vos droits numériques sur un ouvrage publié par ailleurs dans le cadre d'un contrat avec une maison d'édition, vous êtes ce qu'il convient de dénommer un auto-éditeur.

Quel statut adopter pour exercer cette activité ? Quelles questions se poser ?

Nous continuons cette réflexion, menée avec [Éric Hainaut](#), expert-comptable, par cet entretien avec [Philippe Saimbert](#), romancier et scénariste BD.

Bulletin des Auteurs - En tant qu'auteur indépendant, c'est-à-dire auto-édité, quel statut choisir ?

Philippe Saimbert - Je tiens au préalable à préciser que le sujet est complexe, que je ne suis ni juriste ni fiscaliste, et que je n'ai aucune prétention à détenir la vérité.

Les réponses apportées par l'administration sont souvent contradictoires : il faut dire à sa décharge que les textes sont très confus.

Certains « indés » créent une association qui leur verse des droits d'auteur.

D'autres préfèrent le statut de micro-entrepreneur (ex auto-entrepreneur).

Concernant le micro-entrepreneur, deux codes [APE](#) (Activité Principale

Exercée) sont éligibles au sein de l'édition indépendante : [APE 5811Z](#) (édition de livres, activité commerciale, déclaration des revenus en Bénéfices Industriels et Commerciaux - BIC) et [APE 9003B](#) (auteur, activité libérale, déclaration des revenus en Bénéfices Non

Commerciaux - BNC).

Entre ces deux activités, les plafonds de revenus diffèrent ainsi que le montant des cotisations.

Le [code APE](#) vous est attribué par l'[Insee](#) (Institut national de la statistique et des études économiques) mais je crois avoir lu qu'on peut demander à l'[Insee](#) un changement de code APE.

Il est à noter que l'auteur édité à compte d'éditeur peut déclarer ses droits d'auteur en « revenus et salaires ».



Crédit : Philippe Saimbert

B. A - Par quoi les revenus de l'auteur auto-édité sont-ils générés ?

Ph. S - Dans la plupart des cas, par la vente de livres numériques via les principales plateformes de ventes (Amazon, [Kobo](#), Fnac, Apple, Google, etc.). Ainsi que par la vente de livres papier en [POD](#) (*Print On demand*) via [CreateSpace](#), [Amazon KDP](#) (*Kindle Direct Publishing*), [Bookelis](#), [Iggybook](#), etc.

Les auteurs ne signent aucun contrat avec les plateformes. Ils sont libres de les quitter quand bon leur semble. Certains distributeurs demandent toutefois un engagement d'un an, surtout s'agissant de la POD.

B. A - Avez-vous un numéro Siret ?

Ph. S - Les auteurs qui s'inscrivent comme micro-entrepreneur ont un numéro Siret. Mais aucune plateforme ne demande de numéro Siret pour distribuer les projets. Par contre, les plateformes demandent souvent un numéro fiscal français ou bien un numéro [ITIN](#) (*Individual Taxpayer Identification Number*) pour ne pas que les pays étrangers (USA en particulier) prélèvent un impôt sur les ventes faites à l'étranger. L'impôt devant être payé dans le pays d'origine des auteurs.

B. A - L'auteur auto-édité est-il redevable de la [CFE](#) (Cotisation foncière des entreprises) ?

Ph. S - À ma connaissance, qu'il soit en BIC ou BNC, l'auteur doit payer la CFE. Le montant de celle-ci dépend de la commune de résidence.

B. A - L'auteur auto-édité peut-il choisir de ne pas s'inscrire comme micro-entrepreneur et déclarer ses revenus en BNC ?

Ph. S - J'ai découvert il y a peu cette possibilité. L'[article 80 du Bulletin officiel des finances publiques](#) (Bofid) reconnaît l'existence de l'« auteur-éditeur » : « Lorsque l'auteur assure l'édition et la vente de ses œuvres, il est imposable dans la catégorie des Bénéfices Non Commerciaux pour l'ensemble des profits qu'il réalise. »

Mais *quid* des cotisations sociales ?

Les « indés » ne peuvent cotiser au sein de l'Agessa car leurs revenus ne sont pas considérés comme des droits d'auteurs vu qu'il faut un contrat avec un éditeur.

B. A - Qu'attendriez-vous de la réforme du régime de sécurité sociale des artistes auteurs ?

Ph. S - Alors que la disparition du [RSI](#) (Régime social des indépendants) est programmée, une clarification et une simplification du statut des « indés » nous semblent opportunes, voire nécessaires.

Les indépendants veulent être considérés comme des auteurs à part entière et non comme des personnes exerçant une activité commerciale ou libérale. Je rappelle que les « indés » qui ne vendent que sur les plateformes n'encaissent jamais la totalité de la vente. Ils ne font que recevoir des « *royalties* », qui sont considérées comme notre chiffre d'affaire vu que les plateformes ne nous reversent que le pourcentage dévolu à l'auteur.

Pour résumer, voici trois sujets qui mériteraient des réponses précises et définitives.

1) L'auteur indépendant est-il obligé de créer une structure ([association loi 1901](#), micro-entreprise, [EURL](#), [Sasu](#)), pour déclarer ses revenus et payer ses cotisations sociales ?

2) À l'ère du « choc de simplification », l'auteur indépendant voudrait que son statut soit clarifié. **Le statut d'auteur-éditeur précédemment cité pourrait être une réponse claire et définitive. Le Snac pourrait à ce sujet entamer un dialogue avec l'administration.**

3) L'auteur indépendant qui débute ai-

merait pouvoir déclarer ses revenus de façon simple et transparente sans avoir à créer de structure.

Une règle d'or : tout auteur doit se rapprocher du centre des impôts pour avoir une réponse officielle.

Il est à noter que l'action des syndicats et aussi le succès de nombreux « indés » en numérique ont fait bouger les lignes au niveau des contrats avec les maisons d'édition. Plusieurs auteurs ont ainsi pu négocier la cession de leurs droits numériques et le pourcentage de ces derniers. Ainsi que la durée de cession des droits patrimoniaux. Autant d'avancées qui vont dans le sens de relations plus équilibrées.

Provision sur retours et compensation intertitres : Accord CPE / SNE

Le SNE (Syndicat national de l'édition) et le CPE (Conseil permanent des écrivains) ont signé, le 29 juin 2017, en présence de Mme Françoise Nyssen, ministre de la Culture, un accord interprofessionnel qui vient encadrer certaines pratiques de l'édition, notamment la provision sur retours et la compensation intertitres. Vous pouvez prendre connaissance du texte de l'accord dans son intégralité sur le site du Snac.

Un livre qui ne sera « plus jamais épuisé »

Interforum, filiale du groupe Éditis, lance [Copernicus](#), un nouveau dispositif d'impression à la commande, dont le système de robotisation d'impression permet de sortir un livre différent toutes les 4 secondes. Les livres peuvent être imprimés avec un papier, un format, une couverture différent.e.s à partir d'un exemplaire unique. Quelle conséquence sur la résiliation de plein droit du contrat pour épuisement du stock, prévu par l'article [L.132-17](#) du Code de la propriété intellectuelle ? Il va bien falloir en discuter ou attendre une décision de justice.

Doublage / Sous-titrage

■ Passage à la mouli-Netflix – par le groupement Doublage / Sous-titrage

Bienvenue dans le monde merveilleux du buffet à volonté. Netflix vous propose un menu complet pour environ dix euros. Alléchant, non ? Pour le client, oui, mais en cuisine, c'est une autre histoire. Netflix, qu'est-ce que c'est ?

Une plateforme Internet américaine qui propose des programmes en flux continu et compte déjà plus de cent millions d'abonnés.

À quelle sauce sont mangés les auteurs de sous-titrage qui travaillent pour

Netflix ? Tout d'abord, connaissez-vous Hermès ? Non, pas le messenger des dieux. C'est un test dont la raison d'être (certes, louable) est d'établir un lien direct entre Netflix et les auteurs, afin d'améliorer la qualité des sous-titres proposés. Cela dit, en France, le commanditaire passe encore par des laboratoires. Dans ce cas, pourquoi obliger leurs auteurs à passer un test non rémunéré de plus de deux heures ? Test qui pose problème non seulement dans son principe mais également dans son procédé.

Hermès se compose de cinq plats : trois QCM pour identifier des traductions et des sous-titres corrects ou non, puis deux vidéos de cinq minutes à sous-titrer. Le tout sans aucun contexte et en temps limité. Seulement voilà, c'est un algorithme qui corrige les QCM. Selon quels critères ? Mystère. Pas question de nuancer ou d'adapter, il n'y a qu'une seule « bonne » réponse, et si le candidat n'en obtient pas assez, il est recalé. Comble de l'ironie : cela ne l'empêche en rien de travailler pour Netflix puisque ce sont les laboratoires qui

« A quelle sauce sont mangés les auteurs de sous-titrage qui travaillent pour Netflix ? »

choisissent ; il suffit d'avoir un numéro Hermès.

Autre problème : si l'on accepte d'écrire des sous-titres pour Netflix, il faut utiliser le découpage fourni, appelé « template », identique pour tous les pays et non modifiable. Or ce repérage ne respecte pas le savoir-faire français, ni même parfois les normes Netflix détaillées sur le site. Et comme les relecteurs n'interprètent pas tous les consignes de la même manière, ils en viennent parfois à exiger des corrections absurdes. Le résultat n'est ni aussi précis ni aussi lisible que ce dont les auteurs chevronnés sont capables et, surtout, ce que Netflix prétend favoriser.

Côté doublage, les auteurs ne sont pas concernés par le test Hermès, mais restent parfois confrontés à des demandes aberrantes. Ce fonctionnement est loin de la profession telle que nous la pratiquons et inquiète les auteurs, d'autant que le faible coût de l'abonnement va de pair avec des droits d'auteur quasi inexistantes.

Vous reprendrez bien un petit épisode ?

Audiovisuel

■ CNC : la réforme du barème de l'agrément

Les films de longue durée peuvent générer des aides financières automatiques accordées aux producteurs français pour leurs projets à venir.

Pour déclencher le calcul de ces aides, le film doit être titulaire d'un agrément de production, délivré par le CNC. Un barème détermine le niveau de l'aide automatique.

En 2016 le [rapport d'Alain Sussfeld](#) concluait une mission de réflexion sur une réforme du barème de l'agrément des films de long métrage, qui favorise-

rait la localisation des dépenses en France.

Les 100 points du barème seraient divisés en cinq ensembles : langue de tournage ; production et réalisation ; artistes interprètes ; techniciens collaborateurs de création et ouvriers ; tournage et postproduction.

Le Snac a [écrit le 21 septembre 2017](#) au CNC à propos de cette réforme, afin de pointer notamment, au sein de l'ensemble « production et réalisation » du nouveau barème, un déséquilibre fla-

grant entre les différents coauteurs de l'œuvre audiovisuelle, au détriment du poste compositeur.

Dans le cas d'une fiction, le poste compositeur ne serait crédité que d'un seul

point.

Pour les documentaires, le nombre de points dévolus au poste compositeur serait divisé par deux... !

« Altice Studio » au Luxembourg

L'ensemble des organisations du cinéma et de l'audiovisuel ont saisi le CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel) de la situation d'Altice studio, la nouvelle chaîne payante de SFR, dont le siège social est en France, dont la programmation sera décidée en France, destinée essentiellement au public français, mais qui sera émise depuis le Luxembourg. Un [communiqué](#) a été diffusé par le Bloc.

Les dirigeants d'Altice Studio ont affirmé qu'ils n'entendaient pas négocier d'accord avec les organisations du cinéma et ont indiqué qu'ils n'appliqueraient pas les obligations d'investissements prévues par le droit français !!

Peau de chagrin

Le projet de loi de finances pour 2018 imposera à nouveau à l'Audiovisuel public une économie dans le budget qui lui est octroyé. France Télévisions verra sa dotation réduite de 29,8 millions, soit environ 1 % ; Radio France verra la sienne réduite de 16,3 millions d'euros. TV5 Monde de 1 million ; l'Ina (Institut National de l'Audiovisuel) de 0,5 million ([voir communiqué Bloc](#)).

INFORMATIONS GÉNÉRALES

■ Protection sociale des artistes et auteurs : presque l'équité, du moins si l'Assemblée nationale valide

Le gouvernement s'est engagé dans une réforme de la protection sociale en transférant certaines cotisations salariales (maladie et chômage) vers la CSG afin de « redonner du pouvoir d'achat aux actifs ».

Les artistes auteurs sont actifs, non salariés (non soumis aux cotisations chômage).

Depuis des mois les organisations d'auteurs [alertent les pouvoirs publics](#) et les élus sur l'impossibilité pour les auteurs d'un transfert de cotisations sociales à l'identique des salariés.

Merci au Sénat d'avoir enfin écouté ce souci de justice en adoptant le 13 novembre [l'amendement au PLFSS](#) proposé par Mme Morin-Desailly, présidente de la Commission Culture, Communication et Education. Cet amendement dispose, comme nous le demandons de-

puis plusieurs semaines que, s'agissant des droits d'auteur, le complément de la compensation de la hausse de la CSG soit assis sur la cotisation vieillesse Sécurité sociale.

Merci à Mme la ministre de la Culture [d'avoir déclaré](#), après l'adoption de cet amendement, obtenu sans le soutien du ministre présent en séance, qu'elle défendra cette solution en 2e lecture du PLFSS à l'Assemblée nationale.

Nous sommes persuadés que les député.e.s valideront ce dispositif, seul à même de faire bénéficier les auteurs actifs au moins d'une compensation de la hausse de la CSG, à défaut de leur « redonner du pouvoir d'achat ».

Nous attirons l'attention des député.e.s sur la possibilité qu'ils auraient d'améliorer l'amendement adopté par le Sénat, lequel en l'état actuel ne peut bé-

néficer qu'à compter du 1er janvier 2019 à l'ensemble des artistes auteurs grâce à la mise en place, à cette même date, du précompte de la cotisation vieillesse sur les droits d'auteur. Cela signifie qu'en 2018, pour certains auteurs (non affiliés au régime des artistes auteurs, soit la majorité des 260.000 artistes auteurs en France), ils

ne pourront bénéficier pleinement du dispositif prévu par le Sénat et qu'ils subiront pendant une année une perte de pouvoir d'achat de 0,95 %.

La solution serait de reporter la hausse de la CSG d'un an pour ceux des artistes auteurs qui ne peuvent matériellement bénéficier dès 2018 d'une compensation complète de la hausse prévue.

Commissions d'action sociale

Depuis le 1er janvier 2017 l'Agessa et la MDA n'ont plus d'administrateur provisoire. La Commission d'action sociale ne peut plus se réunir et statuer. Pour ceux qui ont saisi cette Commission pour une prise en charge de leurs cotisations sociales, les dossiers sont en attente. L'Agessa et la MDA nous ont garanti ne pas transmettre les dossiers pour un recouvrement forcé par l'Urssaf.

■ Agessa et MDA : quel avenir ?

Dans le cadre de la réforme de la protection sociale des artistes auteurs, il est prévu que le recouvrement des cotisations sociales des artistes auteurs soit confié à l'Acoss (Agence centrale des organismes de sécurité sociale)

Le [Snac a écrit](#) conjointement à la DGMIC (Direction générale des médias et des industries culturelles), à la DGCA

(Direction générale de la création artistique) et à la DSS (Direction de la sécurité sociale) pour rappeler son attachement aux spécificités du régime auteur et s'inquiéter que celles-ci puissent disparaître, parce que les organismes qui en sont en charge auront été vidés de toutes substances comme de tous moyens humains ou financiers.

Diffusez ce bulletin au format numérique auprès de vos ami(e)s qui ne sont pas encore adhérent(e)s !

PRÉSIDENT



Pierre-André
ATHANÉ

PRÉSIDENT(E)S D'HONNEUR



Maurice
CURY



Simone
DOUEK



Claude
LEMESLE



Jean-Marie
MOREAU

TRÉSORIER



Serge-Dominique
LECOQ

TRÉSORIER ADJ.



Joshua
DARCHE

VICE-PRÉSIDENT(E)S AUTEURS



BESSORA



Marc-Antoine
BOIDIN



Dominique
DATTOLA



Christelle
PÉCOUT



Patrick
SINIAVINE

VICE-PRÉSIDENTS COMPOSITEURS



Wally
BADAROU



Christian
CLOZIER



Joshua
DARCHE



Jean-Claude
PETIT



Patrick
SIGWALT

Syndicat National
des Auteurs et des Compositeurs
80 rue Taitbout - 75009 PARIS
Tél : 01 48 74 96 30

Courriel : contact@snac.fr
Site : www.snac.fr