Bulletin des auteurs

N° 159 - Octobre 2024

Audiovisuel • BD • Doublage - Sous-titrage - Audiodescription • Lettres
Musiques actuelles • Musiques contemporaines • Musiques à l'image
Théâtre - Danse - Scénographie

19, rue du Jour - 75001 Paris

01 48 74 96 30

www.snac.fr

Sommaire

P1 - Editorial du Président, François Peyrony

P3 - Entretien avec Joshua Darche - ECSA (European Composer & Songwriter Alliance) tient son Assemblée générale à Paris

P4 - Entretien avec Wally Badarou - L'Académie de la Musique Africaine

P5 - Tribune libre de Sylvain Morizet - Revitalisation de l'Orchestre *via* la Pop Culture

P7 - Tribune libre de Pierre Thilloy - Musique & Créations 2.0 – La relation Compositeur(s)/ Auteur(s)/ Éditeur(s) ou « Le mariage forcé »

P9 - Entretien avec Vincent Dheygre - Les compagnies théâtrales rencontrent de graves difficultés

P11 - Tribune libre de l'Union des scénographes - Être scénographe

P15 - Un accord avec France Télévisions en faveur du cinéma, par Béatrice Thiriet

P16 - Tribune libre de Simone Douek - Radio pas éphémère

P19 - La rémunération des auteurs en dédicace, par Marc-Antoine Boidin

P20 - Entretien avec Fanny Valembois - Vers une économie du partage

P23 - Entretien avec un traducteur audiovisuel. L'IA abîme l'image de notre métier

P25 - Entretien avec Pascale Fabre - Point sur la régularisation des cotisations arriérées (RCA)

P26 - Entretien avec Sylvie Saracino - Adieu à la rue Taitbout

P29 - Entretien avec Laurence Salva - Financer sa formation professionnelle

Bulletin des auteurs

N° 159 - Octobre 2024

snac
SYNDICAT NATIONAL DES AUTEURS ET DES COMPOSITEURS

Doublage - Sous-titrage • Musiques actuelles • Musiques contemporaines • Musiques à l'image • Théâtre, danse et scénographie • Audiovisuel • Lettres • BD

Edito du président

Crédit : Nathalie Campion

Pan narrans, par François Peyrony, compositeur

C'est la rentrée !
Pour le Snac, de nouveaux locaux, plus petits certes, mais sans planchers ni portes qui grincent. Sans histoire non plus, autre que l'à venir. Nous n'avons pu récupérer, superficie oblige, la grande et massive table de réunion, qui avait dû en entendre de belles durant toutes ses années d'exercice. Seul témoin du passé de luttes syndicales, de réflexions profondes et de franche camaraderie, le mur de photos des ancien.ne.s président.e.s sera reconstitué. Je me pose une question : les photos en couleur passent-elles en noir et blanc au fil du temps ?

La rentrée, c'est aussi ce nouveau « Bulletin des Auteurs », toujours concocté avec soin par Xavier Bazot et Maïa Bensimon, et enrichi par les nombreuses contributions. Il se veut le miroir de la variété de nos activités syndicales, de nos différents groupements, de la vigilance et la persévérance que le Snac se doit d'avoir dans ce monde en perpétuelle évolution.
Le Bulletin des Auteurs s'ouvre toujours par un éditorial de la présidence. Pour ce premier du genre en ce qui me concerne, j'aimerais vous dire un conte.
Car, comme l'ont écrit deux scientifiques et vulgarisateurs anglais, Ian Stewart et Jack Cohen, plutôt qu'être *Homo sapiens*, l'humain sage – si tant est que nous le soyons, sages –, nous serions, au regard de l'évolution, *Pan narrans*, le singe qui raconte.
Les auteurs et autrices racontent des histoires, qui avec des mots, qui avec des images, qui des notes de musique, des matières, des tissus, ou toute autre sorte de medium. Et ces histoires nous transforment, nous bouleversent, nous meuvent et nous émeuvent. Elles nous rendent un peu plus lucides, un peu plus pertinents ; un peu plus libres. Voici ce conte, qu'on m'a dit conte chinois.

Vous connaissez le proverbe : « Quand le sage montre la Lune, l'idiot cite un proverbe chinois. » Ici, la chinoiserie n'est avérée que par la présence de baguettes d'un type particulier.

Mais peut-être que l'auteur est français, ou l'autrice ougandaise, ou le collectif d'auteurices turkmène. C'est cela la liberté de l'auteur, la licence poétique : nul besoin d'être chinois pour écrire un conte chinois ! Bref.

"*Il était une fois* (comme il convient) un homme qui marchait dans une forêt obscure.
Soudain, il distingue au loin la lueur d'une clairière, et s'y dirige à grands pas. En débouchant dans la clairière, quelle n'est pas sa surprise de voir des dizaines de personnes attablées autour d'un somptueux buffet ; rien ne manque, plats variés et appétissants, denrées rares, – et il y a même du sans gluten. Pourtant ces gens ne mangent pas, bien qu'ils aient l'air affamé en plus d'avoir l'air triste. L'explication est évidente : les baguettes dont disposent les convives mesurent deux mètres de long ; il leur est donc impossible de se nourrir.
Le voyageur décide de les abandonner à leur triste sort, et reprend sa route dans la forêt obscure… Soudain, il distingue au loin la lueur d'une clairière, et s'y dirige à grands pas. Et plus il s'approche, plus il entend des rires, des chants, tout un brouhaha joyeux. En débouchant dans la clairière, quelle n'est pas sa surprise de voir des dizaines de personnes attablées autour d'un somptueux buffet ; rien ne manque, plats variés et appétissants, denrées rares, – et il y a même du sans gluten. Tout le monde a l'air heureux, et repus.

« Et les baguettes ? », me direz-vous : bien entendu, elles mesurent deux mètres de long, comme dans la première clairière. Cependant, au lieu d'essayer en vain de s'en servir pour soi, les convives s'en servent pour nourrir celles et ceux qui sont en face d'eux, de l'autre côté de la table."

Toute histoire n'a pas forcément de morale, ou bien celle-ci peut être ambiguë, paradoxale, voire dérangeante. On pourrait, de ce conte-ci, tirer deux morales assez différentes quoique complémentaires.

– La première serait de penser que ce que dit cette histoire, c'est qu'il faut s'aider les uns les autres, que le bonheur réside dans la prise en compte de l'autre, que sans l'autre nous ne sommes rien. L'Autre, avec un « A » majuscule, est au centre de la démarche syndicale. Souvent on adhère parce que l'Autre nous fait du mal, et qu'on compte sur d'autres Autres, les syndicalistes, pour nous aider. En écrivant cela, je me rends compte de la proximité orthographique entre Autre et Auteur ; peut-être une piste pour un prochain édito ?
– La deuxième morale me semble moins convenue et plus subtile. Voyez plutôt : dans les deux clairières, il y a exactement les mêmes éléments. Ce qui les différencie, c'est comment les humains présents décident de les utiliser.

La première clairière est disharmonieuse, la seconde est harmonieuse. Les humains de la seconde ont compris, grâce à l'intelligence, ou l'amour, ou toute autre vertu positive, à transformer la disharmonie en harmonie.

Le monde est rempli de somptueux buffets et de baguettes de deux mètres de long.

Les adhérents d'un syndicat sont aussi des concurrents : baguettes de deux mètres de long. Les auteurs sont indispensables à la création de productions, et sans les producteurs, les auteurs dépérissent : baguettes de deux mètres de long. La technologie aide le travail des auteurs, et peut mener à les faire disparaître : baguettes de deux mètres de long.

Je pourrais multiplier les exemples, c'est un jeu facile à faire. D'ailleurs je vous encourage à communiquer ce que vous inspire ce conte, car, comme tout conte, il devrait pouvoir provoquer l'échange, la palabre. L'auteur, l'autrice, ne sont jamais aussi heureux que quand le fruit de leur travail, en plus de susciter l'émotion, déclenche l'échange, le partage, et rend le monde un peu plus harmonieux.

ECSA (European Composer & Songwriter Alliance) tient son Assemblée générale à Paris

“ Un entretien avec Joshua Darche, compositeur, trésorier du Snac, président de l’U2C, membre de la commission des programmes Sacem, observateur Ecsa.

Crédit : SACEM

Bulletin des Auteurs – Le Snac, l’U2C et l’Unac organisent une assemblée générale d’Ecsa au mois de novembre à Paris.

Joshua Darche – Cet événement aura lieu à la Bibliothèque nationale de France (BnF) les 12 & 13 novembre prochains. Pour information, ECSA tient deux assemblées générales annuelles, l’une en mars au siège, à Bruxelles, et la seconde, en automne, dans une capitale européenne. Cette deuxième AG accueille une année sur deux les « Camille Awards » prix décernés par un jury international aux compositeurs-compositrices d’œuvres musicales exceptionnelles pour le cinéma et l’audiovisuel, sponsorisés par Creative Europe.

Comme à l’accoutumée, le premier jour est consacré aux groupes de travail, « Fface » pour la Musique à l’image, « ECF » pour la musique contemporaine, « Apcoe » pour la musique actuelle. Le deuxième jour débutera par l’Assemblée générale d’Ecsa, suivie d’un « *Learning Lounge* » puis, place aux tables rondes.

La première se déroulera en partenariat avec le Conseil international de la Musique (IMC), sous l’égide du « *Fair Music Project* », financé par la Commission Européenne. Elle traitera de la question : « Repenser l’écosystème musical à l’heure du Web 3.0 afin de le rendre plus équitable et d’en améliorer la transparence. » C’est un sujet qui intéressera vivement les OGC, Sacem, Gema, Sabam, etc.

La seconde s’appuiera sur les bases proposées par le projet « One Voice For European Music », initié en 2021 par le Centre national de la Musique (CNM).
Elle traitera de la question : “Comment mieux exploiter les multiples expertises existantes à l’intérieur de l’écosystème musical européen à l’heure où nous cherchons à en assurer la pérennité ? »

Enfin, une troisième table ronde dédiée aux « Camille Awards », suivie d’un cocktail, nous entraînera dans le grand auditorium de la BnF, pour assister au concert (avec orchestre) durant lequel seront jouées les œuvres récompensées par les « Camille Awards ».

L'académie de la Musique africaine

Un entretien avec Wally Badarou, musicien, représentant du groupement Musiques actuelles du Snac, ex-membre du conseil d'administration de la Sacem.

Crédit : Geneviève Badarou

Bulletin des Auteurs – Vous présidez l'Académie de la Musique africaine.

Wally Badarou – En 2014, le directeur de la Sacem m'a interrogé sur la possibilité d'une action de la Sacem en Afrique. Compte tenu du passé compliqué de la France avec l'Afrique, je lui ai recommandé que la Sacem agisse en concertation avec les milieux de la musique africaine. Je lui ai proposé de créer une interface entre le monde de la gestion collective française et européenne et les milieux de la musique africaine.

L'idée s'est élargie, dans la perspective de regrouper non seulement les auteurs-compositeurs mais toute l'industrie de la musique africaine au sein de l'Académie de la Musique africaine, qui serait l'équivalent de Tous pour la musique pour la France, « Musique » s'entendant au sens de « Musiques plurielles » bien évidemment, et qui comprendrait, au-delà de l'Afrique francophone, l'ensemble du continent africain, ainsi que les diasporas.
Les diasporas historiques, c'est-à-dire celles issues de l'esclavage et de la déportation des Africains vers le Nouveau Monde, Amériques du Nord et latine, et les diasporas contemporaines, celles des Africains qui vivent à l'étranger. C'est un très vaste et ambitieux projet, qui a mûri durant une dizaine d'années dans le cadre d'une association loi 1901 créée en France, avec le soutien d'une trentaine de personnalités, telles que Papa Wemba, Youssou n'Dour, Manu Dibango. Il existe déjà sur le sol africain des structures, avec lesquelles il n'est pas question d'entrer en concurrence. Notre rôle est de valoriser et de fédérer ce qui existe et de créer là où rien n'existe. L'Académie se veut une entité de prestige, à laquelle l'existant désirerait appartenir. Elle s'appuie sur les organisations professionnelles nationales déjà opérationnelles, qui réunissent, dans plusieurs des 54 pays qui constituent l'Afrique, musiciens, compositeurs, producteurs, managers, luthiers, etc., et participent de l'industrie musicale africaine. Nous établissons un contact avec chacune.
Notre première action a été de lancer des prix de l'Académie, à destination des candidats nominés par les associations locales et nationales, prix qui fonctionnent par collèges : par exemple les auteurs-compositeurs nominés au niveau national choisissent entre eux des auteurs-compositeurs de chacune des cinq régions qui composent l'Afrique : Afrique du Nord, Afrique de l'Est, Afrique de l'Ouest, Afrique centrale, Afrique australe.
Auxquelles s'ajoutent deux autres régions : Diaspora Amérique latine et Diaspora Caraïbes. Tous les représentants de chaque région élisent, à un troisième niveau, un représentant par catégorie. Notre premier palmarès a été dévoilé cette année. Le tout se passe en ligne, grâce aux avancées technologiques, qui ont bénéficié de la nécessité de s'adapter à la Covid. De grandes actions sont désormais possibles sans avoir à se déplacer, ce qui représente un gain précieux à l'échelle d'un continent comme l'Afrique.

L'Académie fait appel aux universitaires, historiens, musicologues, pour constituer des bases de données, participer à des colloques, faire vivre cette histoire de la musique africaine, qui n'arrête pas d'influer sur la musique du monde entier. La déportation de la musique africaine vers le Nouveau Monde a donné naissance aux musiques actuelles, comme le gospel, le rap, le jazz, le rock'n roll, la samba, la salsa, le reggae, etc., qui agitent le monde entier. L'ADN rythmique de la musique du monde est africaine. C'est une conversation permanente entre l'Afrique et le monde entier, par le truchement du Nouveau Monde.

B. A. – Comment la Sacem s'inscrit-elle dans cette dynamique ?

W. B. – L'Académie travaille main dans la main, au niveau des actions pédagogiques et des financements, avec l'ensemble des institutions, comme l'Europe ou l'Unesco, avec tous les organismes de gestion collective, la Sacem, la « Gema » allemande, la « PRS for Music » au Royaume-Uni, avec les grandes écoles américaines comme « Berklee College of Music ». L'Afrique est le cœur de ce projet global. C'est une manière de rendre toute sa fierté au monde de la création africaine, et un enjeu d'immigration puisqu'il s'agit de faire comprendre qu'en Afrique les ressources existent, ainsi qu'une formidable créativité. L'Afrique peut d'être fière de ce qu'elle accomplit sur place. On n'a pas idée de ce qu'il se passe en Afrique à l'heure actuelle.

B. A. – L'Académie a le projet d'adhérer au Snac.

W. B. – Être membre du Snac permet de bénéficier éventuellement de ses conseils juridiques. Si l'Académie devient membre du Snac, les membres de l'Académie pourront bénéficier de ces conseils. Vu le nombre des artistes africains francophones ayant contrat avec l'un de nos éditeurs en France, une telle opportunité sera précieuse. Ce sera une manière d'attirer des adhérents à l'Académie, et de faire rayonner le nom du Snac. Le principe a été validé par le conseil d'administration de l'Académie. Nous parlons maintenant des modalités avec le conseil syndical du Snac.

Tribune libre de Sylvain Morizet, compositeur, arrangeur et pianiste, représentant "Musiques contemporaines"

Revitalisation de l'Orchestre *via* la Pop Culture

Crédit : Dominique Jaussein - Ballet Nice Méditerranée - Luidji - Nice

Les orchestres symphoniques à travers le monde sont confrontés à un défi de taille : renouveler leur public. Historiquement, ces ensembles ont attiré une audience principalement composée de mélomanes aguerris, souvent perçus comme appartenant à des catégories d'âge plus élevées et à des milieux socio-économiques spécifiques. Cependant, avec des tendances culturelles en constante évolution et un intérêt décroissant des jeunes générations pour les formes traditionnelles de la musique classique, les orchestres cherchent de nouvelles manières de rester pertinents et attrayants.

Face à cette réalité, ils sont de plus en plus nombreux à explorer des collaborations innovantes et des formats de concerts qui intègrent des éléments de la pop culture, dans l'espoir d'élargir leur base de spectateurs et d'engager un public plus jeune et diversifié.

Reconquête de la génération Y

L'introduction des ciné-concerts et des concerts de musiques de jeux vidéo a marqué un tournant décisif pour les orchestres symphoniques cherchant à attirer un public plus jeune et plus diversifié. Ces événements ont utilisé des thèmes populaires issus de films et de jeux vidéo bien aimés pour capturer l'attention de la génération Y, ces jeunes adultes ayant grandi avec une riche culture de médias numériques. Des franchises comme « *Harry Potter* » ou des sagas de jeux comme « *Final Fantasy* » ont été adaptées pour des performances orchestrales, créant une expérience immersive qui a non seulement renforcé l'appréciation de la musique symphonique mais a aussi servi de pont entre des mondes artistiques souvent perçus comme distincts.

Transition vers les générations Z et Alpha

En s'appuyant sur ce succès, l'industrie a vu émerger de nouvelles formes d'intégration musicale qui étendent encore plus les horizons de l'orchestre classique. Radio France, à travers ses émissions sur Mouv', a régulièrement organisé des concerts de hip hop symphonique depuis près de huit ans, mettant en vedette des artistes de hip hop accompagnés par l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Ces concerts, sous la direction artistique d'Issam Krimi, un compositeur et producteur ayant une solide formation classique et une grande affinité pour le hip hop, ont connu un succès notable, attirant des milliers de spectateurs et des millions de vues en ligne.

Les artistes tels que MC Solaar, Ninho, et Soprano, ont été impliqués, créant des ponts entre genres musicaux traditionnellement séparés et introduisant le format symphonique à une audience qui pourrait ne pas fréquenter les salles de concert classiques. Pour ces événements, les arrangements pour orchestre ont été écrits par la brillante compositrice Camille Pépin.

Le Cas de Luidji à Nice

Le 27 mars 2024, un événement a marqué l'opéra de Nice : Luidji, artiste hip hop, a joué avec l'orchestre philharmonique de Nice et le chœur de l'opéra. Les 1050 billets disponibles se sont envolés en seulement neuf minutes, preuve de l'attrait nouveau pour ce genre. Face à une demande explosive, une seconde représentation a été rapidement organisée le même soir, réitérant le succès complet.

Luidji, sur son compte Instagram, a exprimé sa gratitude et son émotion : « *Mercredi dernier, j'ai réalisé l'un de mes rêves de gosse : jouer ma musique à l'opéra.* » Il remercie notamment Ryan Koffi, son *beat maker*, pour son dévouement à la réussite de ce projet, ainsi que Sylvain Morizet pour les arrangements orchestraux, la cheffe d'orchestre Jane Latron, les 80 musiciens, et les 37 choristes pour leur travail impressionnant.

Cette collaboration unique a non seulement ravi Luidji,

« *Ce soir-là, j'ai eu la sensation d'entendre ma musique telle qu'elle devrait vraiment sonner, et je compte m'inspirer de cette expérience en vue de la tournée des zéniths et de Bercy qui approche. Entre vous et moi, j'aimerais avoir l'opportunité un jour de renouveler l'expérience dans plusieurs opéras. À suivre !* »,

mais a également captivé un public très jeune, majoritairement féminin, qui découvrait pour beaucoup l'orchestre pour la première fois. Ces concerts ont illustré comment le hip hop symphonique peut servir de passerelle entre la jeunesse et la musique classique, renouvelant ainsi l'audience traditionnelle des salles de concert.

Perspectives futures
Le succès de ces initiatives suggère un avenir où la musique classique pourrait continuer à se renouveler et à s'étendre, attirant régulièrement un public plus large et plus jeune. Les ateliers de découverte, comme ceux mis en place par Sylvain Morizet, pourraient utiliser le hip hop symphonique pour initier les jeunes à l'orchestre, et montrer qu'il est possible de bâtir sur cet enthousiasme initial pour développer une appréciation plus profonde et peut-être durable de la musique symphonique.
En conclusion, le hip hop symphonique ne se contente pas de remplir les salles ; il ouvre de nouvelles voies pour l'éducation musicale et culturelle, prouvant que l'innovation peut enrichir les traditions et rendre l'art classique pertinent pour les nouvelles générations.

Sylvain Morizet

est compositeur, arrangeur et pianiste. Il a participé à l'orchestration de plus de 120 films, travaillant notamment avec Alexandre Desplat. Depuis 2013, il a été arrangeur et directeur musical pour Vangelis. Il a aussi collaboré avec Yvan Cassar sur des projets pour Johnny Hallyday, Florent Pagny et Roberto Alagna. Titulaire d'une formation scientifique de haut niveau, Sylvain donne également des conférences sur l'impact de l'intelligence artificielle dans l'industrie musicale.

Tribune libre de Pierre Thilloy, compositeur, représentant "Musiques contemporaines"

La relation Compositeur(s)/ Auteur(s)/ Éditeur(s) ou « *Le mariage forcé* »

Musique & Créations 2.0

Crédit : Loïc Salfati

Les jeudi 28 et vendredi 29 novembre prochains, le Snac organise, à Mulhouse, des journées « Région », de réflexion autour de la problématique particulière à la relation du compositeur au texte (donc du compositeur à l'auteur, et, par effet direct, à l'éditeur), mais, dans le même temps, de l'auteur à la musique (donc de l'auteur au compositeur, et par effet direct ou non ici, à l'éditeur, qui n'est plus le même).

C'est évidemment un clin d'œil direct à la comédie-ballet « *Le mariage forcé* » de Molière, Lully et Beauchamp en 1664 que se réfère le sous-titre de nos réflexions pour l'année 2. Quelle plus belle entrée en matière que cet ouvrage qui fut dans le temps malmené par des querelles internes à la création…

En effet, pour donner suite à la brouille entre Molière et Lully en 1672, Molière prend sur lui de changer la musique du fruit de sa première collaboration avec Lully en sollicitant pour de nouveaux intermèdes musicaux, Marc-Antoine Charpentier.
Même si l'histoire ne retiendra finalement que (ou surtout) la version Molière/Lully, nous pouvons nous demander une chose : si Lully avait été syndiqué au Snac, aurait-il pu défendre ses droits et ramener Molière à la raison en invoquant une interrelation du droit d'auteur et des influences que la création à plusieurs mains implique ?

Mais de quels droits parlons-nous ? De quelle relation bien étrange s'agit-il ici ? Un éditeur aurait-t-il pu raisonner les complices du premier jour ? Quel est l'équilibre de la répartition des droits ici et quelle hiérarchie ou non existe-t-il dans un tel cas ?

On peut se rendre compte qu'au travers de l'histoire des arts et de leur évolution, il apparaît clairement que des disciplines ont été plus dominantes que d'autres à certaines périodes et qu'a eu lieu un renversement de cette hiérarchie au fil des évolutions sociétales, voire même que se sont produites des évolutions juridiques dans ce domaine.

Nous pouvons du reste observer ici que cette querelle de premier plan a fini par occulter le troisième « ayant-droit » originel de l'œuvre en la personne de Pierre Beauchamp, chorégraphe, donc détenteur lui aussi d'une part de droits dans notre vision moderne de "l'œuvre ".

C'est toute la raison de cette problématique que nous soulevons ici, problématique particulière de la relation du compositeur au texte (donc du compositeur à l'auteur, et par effet direct, à l'éditeur) mais dans le même temps de l'auteur à la musique (donc de l'auteur au compositeur, et par effet direct ou non ici, à l'éditeur qui n'est plus le même) qui est ainsi soumise à nos/vos réflexions.

Le Snac, par sa nature de syndicat du droit d'auteur *pluridisciplinaire* semble tout indiqué pour engager ce chantier et cette réflexion. Nous avons tous en tête des situations et discussions complexes sur la répartition des droits dans l'usage de textes en leur tout ou partie à l'occasion de l'écriture qui d'une mélodie, qui d'un oratorio, qui d'un mélodrame, qui d'un opéra ou toute forme nécessitant du texte.

Cette répartition impacte aussi bien le travail et le partage des « premiers droits » que celui de l'édition et de l'éditeur que tout ce qui peut en découler. Il semble donc important de comprendre pourquoi au XXIe siècle l'usage de textes issus du domaine public ou l'écriture des textes par les compositeurs eux-mêmes est une nécessité ou une fuite.

De Pérotin à Wagner en passant par Mozart, Beethoven, Bizet, Orff ou nos contemporains, de Molière à Goethe en passant par Baudelaire ou Mallarmé jusqu'à nos contemporains aussi dans le texte ou d'autres formes d'écriture, ces journées auront pour but de comprendre les mécanismes qui conduisent les compositeurs, les auteurs mais aussi toutes les autres formes d'écriture à privilégier une piste ou une autre, en conscience ou non et ce que cela engendre pour le compositeur, pour l'auteur et pour l'éditeur.

Afin d'avoir une idée plus précise de cet état des lieux mais aussi de s'ouvrir à exister sur tout le territoire, le Snac organise ces journées « Région » en s'associant à la Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines de l'Université de Haute-Alsace à Mulhouse et à la formation Gepsac (Gestion de Projets et Structures Artistiques et Culturels) et le Laboratoire ILLE – UR 4363 (Institut de recherche en langues & littératures européennes) pour accueillir l'événement en lui permettant une ouverture vers l'Europe grâce à sa situation géographique privilégiée, aux frontières de la Suisse et de l'Allemagne, invitant à cet effet des collègues européens afin d'étudier et comparer les habitudes de fonctionnement et de soutien dans ce domaine.

Ce sera aussi l'occasion de nous ouvrir en privilégiant un temps fort à destination des jeunes publics, ici les étudiants de l'université mais aussi des classes de Première et Terminale en lycée afin de sensibiliser la société de demain à la notion et aux principes du droit d'auteur.

D'ores et déjà, un aperçu du déroulement de ces journées :

Jeudi 28 novembre 2024 (de 9h à 19h30)
Création & droit d'auteur, concert méridien et tables rondes.
Dîner-concert surprise en fin de journée.

Vendredi 29 novembre 2024 (de 9h à 18h)
Livre blanc, propositions et concert en lien avec un établissement scolaire.

ANTICIPATIONS / CONCLUSIONS / PROJECTIONS :
Ayant pris l'option de privilégier le modèle universitaire pour notre manifestation, cette option nous invite in fine *à réaliser à l'issu de ces deux journées de travail un fascicule ou compte-rendu sous forme d'acte des réflexions et propositions qui auront ponctué cette seconde édition, cela afin de garder trace des échanges mais aussi de pouvoir en initier une suite pour voir l'évolution ou non, donc les effets possibles ou utopiques.*
*L'ensemble de la manifestation (conférence, tables rondes et concerts) sera capté à fin d'archive et viendra alimenter le fond média du Snac et des participants qui le souhaiteraient (*via *les blogs ou les chaînes YouTube des uns et des autres par exemple).*
À des fins préparatoires et à l'initiative de la première édition de cette manifestation, une enquête/ sondage sera développée en amont de cette manifestation afin d'obtenir un panorama – certes parcellaire – de notre problématique du jour.

Théâtre - Danse - Scénographie

Les compagnies théâtrales rencontrent de graves difficultés

“ Un entretien avec Vincent Dheygre, auteur dramatique, metteur en scène, président des « Écrivaines et Écrivains associés du théâtre » (EAT), vice-président du « Conseil permanent des écrivains » (CPE).

Crédit : Cris Noé

Bulletin des Auteurs – Comment produit-on une pièce de théâtre ?

Vincent Dheygre – Il existe plusieurs modes de production qui concernent la création, à distinguer de la diffusion, en fonction aussi du réseau auquel la pièce est destinée : soit un théâtre produit une pièce tout seul, ce qui est de plus en plus rare ; soit plusieurs théâtres se mettent ensemble pour une co-production. Nous avons aussi des contrats de co-réalisation, et des contrats de cession où les compagnies montent une pièce à leurs risques et périls, pour essayer ensuite de vendre des dates à différents théâtres.

B. A. – Un festival comme Avignon permet de proposer sa création.

V. D. – Être présent au « Off » d'Avignon comporte de grands risques. Le coût est très conséquent. Soit quelques théâtres produisent ou coproduisent la pièce, soit ils « louent » leurs locaux dans des contrats de coréalisation.

Pour qu'une création soit achetée et puisse construire une tournée, il faut généralement la présenter deux années de suite au festival d'Avignon. La première pour que l'on parle de vous, la seconde pour que les programmateurs viennent vous voir. Sur le « Off » règne un manque de distinction entre les compagnies professionnelles et les compagnies amateurs. Ces dernières, si elles en ont les moyens, peuvent louer des créneaux dans les théâtres. 1 600 spectacles se déroulent sur l'ensemble du festival « Off ». Comment émerger parmi cette profusion ?
Voilà pour le tableau habituel.

B. A. – L'actualité est pire ?

V. D. – La Covid a attaqué très sérieusement les différentes structures, théâtres et compagnies. L'inflation des années post-Covid a réduit considérablement les moyens de production. Les moyens des compagnies, qui sont soumises directement à l'inflation, mais surtout ceux des collectivités locales, qui souvent participent à la production des spectacles de théâtre. Ces collectivités ont été confrontées à une baisse de leurs ressources et à une augmentation de leurs dépenses, parfois dans des proportions très importantes, notamment par la hausse du coût de l'énergie. Les moyens consacrés au soutien du spectacle vivant ont diminué d'autant. Rajoutons à cela une diminution de 10 % des moyens de l'État consacrés à la création en 2024 malgré une injonction de sa part à augmenter les salaires.
Une étude menée conjointement par le « Syndicat national des arts vivants » (Synavi) et le «Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles» (Syndeac), qui est le principal syndicat d'employeurs du spectacle vivant, indique pour cette saison une diminution du nombre de représentations de plus de 30 % par création, soit une perte d'un tiers de l'activité. Et la proportion de compagnies qui tournent moins de vingt dates passent de 33 à 52 % Cette catastrophe annoncée depuis plus d'un an est donc en train d'advenir.
De nombreuses compagnies, qui avaient déjà du mal à survivre, ne vont plus avoir les moyens de créer, ce qui va accélérer la spirale de leur disparition.
Mais les scènes nationales et les scènes conventionnées, qui s'associaient déjà pour produire des pièces, vont accentuer leur regroupement en termes de coproduction, dont vont bénéficier principalement les compagnies les plus solides.

B. A. – Quelle est la situation des auteurs dramatiques ?

V. D. – La crise de la Covid les avait déjà malmenés. Selon la SACD, on venait de rejoindre enfin le niveau de répartition des droits d'auteur d'avant la Covid, mais la baisse de 30 % des créations va directement se répercuter sur les droits d'auteur.
Les droits des auteurs et autrices dramatiques ont deux composantes : la représentation, et l'édition, cette dernière étant négligeable en termes de revenus.
La situation de l'édition théâtrale en France est d'ores et déjà catastrophique. Les petites maisons sont en survie permanente. Les plus grandes maisons réduisent leur volume de publications. Les librairies théâtrales disparaissent les unes après les autres.
Les maisons d'édition théâtrale publient de préférence des textes qui ont été portés à la scène. Si le texte est publié avant sa représentation, les maisons d'édition théâtrale réclament de plus en plus souvent à l'auteur des droits de représentation, en arguant de l'idée que, si le texte est monté, c'est grâce à sa publication.
Dans la mesure où un texte représenté génère des ventes papier, moins de textes représentés signifie aussi une baisse des ventes papier.
Le nombre infime des auteurs dramatiques qui peuvent vivre décemment de leur activité va décroître inéluctablement.
La part de la fiction littéraire dans l'édition française n'est que de 15 %. Au sein de la littérature, la part de l'édition théâtrale est très faible. Il faut aussi remarquer que les coûts de diffusion pèsent lourdement dans le budget des maisons.

B. A. – Les maisons d'édition de théâtre publient-elles en numérique ?

V. D. – La vente des versions numériques ne décolle pas. Autrefois le public lisait du théâtre. Aujourd'hui la pratique de la lecture du théâtre se perd, au profit de la représentation. Ce sont principalement les gens de théâtre qui en lisent encore. Et si les acteurs apprennent un texte, prennent des notes, ils ont besoin d'avoir le texte en main version livre papier, pas en numérique.
Les critiques au sein de la presse quotidienne ne rendent compte par ailleurs que des textes qui ont été montés.
La diffusion des textes de théâtre en numérique est assurée soit par l'éditeur lui-même, soit par des petites plateformes qui sont noyées dans le flot des publications numériques. Il faudrait une plateforme dédiée à l'ensemble des textes théâtraux, mais serait-elle rentable ?

B. A. – Les ressources des EAT sont-elles menacées ?

V. D. – Nos ressources sont en légère baisse. Nous devons être attentifs, car nous avons deux personnes salariées à temps plein. Nous sommes principalement financés par les organismes de gestion collective, la SACD en tête et la Sofia en second. Nous avons pris soin, au long de notre histoire, de diversifier nos ressources. À la création des EAT, voilà vingt-trois ans, l'aide de la SACD représentait 80 % de nos ressources. Aujourd'hui la part de la SACD, qui continue de nous soutenir activement, loyalement et fidèlement, représente 35 % de nos ressources. Nos autres partenaires sont la Sofia, la Direction générale de la création artistique (DGCA), la Fondation du Crédit mutuel, et le Centre national du Livre (CNL).
Mais nous sommes avant tout inquiets pour nos auteurs.
Les « Écrivaines et Écrivains associés du théâtre » (EAT) font tout pour les accompagner dans leurs différentes démarches administratives et pour amortir le choc qui s'annonce. Nous devons continuer à négocier avec le ministère de la Culture, qui a lancé le plan : « Mieux produire mieux diffuser ». L'octroi d'aide à la création par les Drac est assujetti à un nombre de représentations (au dessus de quinze) pour les compagnies qui en bénéficient, très supérieur à la moyenne du nombre réel de représentations (inférieur à cinq) sur l'ensemble des compagnies professionnelles.

En parallèle de notre rôle syndical, notre objet est également artistique. Nous avons dû réduire le nombre de nos manifestations artistiques. Ce qui signifie un nombre moindre d'auteurs rémunérés par les EAT.

Tribune libre de l'Union des Scénographes, membre du Snac

Être scénographe

C'est l'histoire d'une scénographe qui débarque dans la vie professionnelle et qui découvre les particularités du métier.
Une histoire librement inspirée de faits réels vécus par différents scénographes soutenus par l'Union des Scénographes.

Crédit : UDS

Fraîchement diplômée, Zoé est passionnée par la scénographie de spectacle vivant. Elle sait que c'est un milieu dans lequel il est difficile de percer mais elle a la niaque, elle est jeune, le monde lui appartient. D'ailleurs, elle a déjà commencé à goûter un peu à cet univers merveilleux en faisant des stages dans les ateliers des plus grandes maisons : la Comédie Française, l'Opéra de Paris… Elle en est convaincue, ce métier est fait pour elle.

Par contre, elle ne sait pas par où commencer pour trouver un vrai travail. Il n'y a évidemment aucune offre d'emploi de scénographe sur le site de France Travail… Elle le sait, dans ce métier, ce n'est que du relationnel.
Mais alors, que faire ? Elle a bien tenté, une fois, d'aborder un metteur en scène dont elle venait de voir le spectacle, mais que dire ? « J'ai adoré votre spectacle mais, pour ce qui est de la scénographie, vous feriez mieux de travailler avec moi ! » ?… Bon, autant se taire !

Ça y est, grâce à une amie de sa maman qui croit en elle depuis le début, elle décroche enfin son premier entretien : une metteuse en scène d'opéra qui cherche quelqu'un pour faire la scénographie d'un de ses spectacles. L'occasion rêvée pour Zoé ! Elle se prépare à fond, l'entretien se passe extrêmement bien, mais la metteuse en scène ne donnera malheureusement pas suite : Zoé n'a pas d'expérience.

Il en faut plus pour décourager Zoé ; de l'expérience, elle va s'en faire. Pendant deux ans, elle prend tout ce qui passe : stages, projets étudiants non rémunérés, compagnies amateurs… Heureusement que ses parents l'aident financièrement et qu'elle n'a pas de prêt étudiant sur le dos à rembourser, comme Claire, sa copine de promo, qui a emprunté 45 000 € pour ses études supérieures. D'ailleurs, parlons-en de sa promo de scénographie (deux ans déjà…) ! Sur sept diplômées, elle est la seule à continuer dans cette voie. Pauline est devenue accessoiriste à l'Opéra Comique, Myriam est partie dans l'événementiel, Suzanne fait de l'architecture et les trois autres ont totalement changé de voie.

Un jour, ça y est enfin, on la contacte ! Zoé est tellement heureuse ! Toutes ces années à travailler comme une folle sans être rémunérée, ça paye enfin ! Un metteur en scène la contacte : il a pour projet de monter le texte d'un auteur fraîchement récompensé par un grand prix littéraire. Rendez-vous est donné pour que Zoé assiste à la prochaine lecture qui aura lieu, devant des professionnels, à la SACD (Société des Auteurs-Compositeurs Dramatiques).

Le texte est top, les comédiens très bons, le metteur en scène convaincant : il lui faut des maquettes de scénographie pour qu'il puisse vendre le projet. Le Théâtre du Rond-Point est très intéressé mais le spectacle doit faire ses preuves avant, sur des scènes non parisiennes. Elle a la pression, Zoé ! Imagine si elle se plante ? C'est sûr, on ne la rappellera plus… Alors elle bosse, elle bosse dur… Il faut dire qu'elle a l'habitude Zoé : depuis l'école de scénographie, les charrettes, elle connaît !

Après plusieurs semaines de travail et quelques discussions avec le metteur en scène, elle présente son projet à toute l'équipe : les retours sont dithyrambiques ! Ouah ! Elle est trop contente ! Et maintenant ? Ben maintenant, il faut que le spectacle se vende… Ça, c'est le travail du diffuseur et, avec les dates envisagées au Rond-Point, ce sera facile.

En attendant, Zoé accepte, pendant quelques mois, un travail de dessinatrice dans le bureau d'étude d'un atelier de construction de décors. C'est chouette, elle apprend plein de choses et elle est enfin payée ! Elle a aussi décroché un poste d'assistante d'une scénographe qui travaille pour des opéras. Là aussi elle est payée, mais il vaut mieux ne pas compter ses heures…

Heureusement, elle en a suffisamment déclaré pour décrocher son statut d'intermittente du spectacle ! Elle est aux anges : elle va enfin pouvoir subvenir à ses besoins quand elle fera ses projets de scénographie non rémunérée. D'ailleurs, ça en est où le Rond-Point ? Toujours rien, mais "t'inquiète pas, on te préviendra le moment venu" !
L'année suivante, coup de bol, on lui propose un poste fixe de dessinatrice de décors pour la télé ! Pas vraiment un CDI mais quand même un bon plan : tu travailles six mois sous contrat intermittent, comme ça tu fais tes heures, et ensuite tu es rémunérée grâce à l'intermittence. Une aubaine ! Bon, elle n'en est pas encore à déclarer 1 500 heures par an comme son pote François, technicien, qui profite ensuite de ses indemnités pour partir en vacances l'année suivante, mais c'est déjà un bon début !

Mais bon, on ne va pas se mentir, la télé, en termes de créativité, ce n'est pas ça… Un an, d'accord, mais il ne s'agirait pas de moisir ici. En revanche, ça ne lui laisse que six mois pour faire ses 507 heures… autant dire que c'est très chaud ! Une petite compagnie lui propose de faire la scénographie de son prochain spectacle. Cette fois-ci, on lui parle enfin de budget : on a 3 000 € pour tout faire. Tout faire ? Oui, les achats et la rémunération. Ah ok, alors plus je mets de choses dans la scénographie, moins je suis payée… Bon ben il va falloir être maligne. Muto, Le Bon Coin, Donnons.com, La Réserve des Arts… Zoé passe beaucoup de temps à récupérer à droite à gauche le matériel nécessaire à sa scénographie. Ça lui rappelle quand elle faisait des scénographies sans budget ! Sauf que là, elle est payée ! Enfin, pas encore suffisamment pour pouvoir faire construire le décor par un atelier. C'est donc elle qui s'y colle et, franchement, elle n'a pas à pâlir du résultat : ça en jette !

Bilan des courses : 500 € d'achats, 2 500 € de salaire ! Elle a sacrément bien géré son truc ! Passons à la déclaration : 2 500 € de coût global, ça fait un net à 1 100 €. Avec un Smic horaire à 9,22 €, elle peut déclarer 119 heures (heureusement qu'elle ne doit pas respecter le taux horaire de 11,49 € net de la Convention collective, car elle aurait pu déclarer seulement 95 heures…). Bon, on est loin des 230 heures qu'elle a réellement faites mais, elle l'a bien compris, en scénographie on ne compte pas ses heures et on a du mal à en déclarer ! Sauf que là, ça urge, elle doit faire ses heures ! Elle accepte donc des petits boulots techniques en tant que machiniste. Là, au moins, une heure faite c'est une heure payée. L'opposé de la scénographie ! Il y a même des pauses toutes les deux heures. Par contre, c'est la loi, elle ne peut pas travailler plus de 35 heures par semaine et il lui reste 85 heures à faire avant la fin du mois… Eh bien, elle va faire comme tout le monde alors ! Enfin, comme tous les scénographes qui n'arrivent pas à faire leurs heures alors qu'ils bossent comme des fous : elle va acheter des heures ! Oui oui, elle va demander à une gentille compagnie de bien vouloir lui faire un contrat fictif pour qu'elle puisse faire ses 507 heures et ne pas perdre son statut ! Pourquoi ? Parce qu'il vaut mieux payer des charges sociales et patronales fictives que de perdre un an d'indemnités !

Le bureau d'étude de l'atelier de construction pour lequel elle a travaillé il y a quelques années déjà, a donné son numéro à un metteur en scène d'opéras ! Cette fois, elle a un peu plus de bouteille et elle arrive à se vendre. La Première aura lieu dans un an ! Elle aura même un contrat de travail au moment des répétitions et, pour une fois, un salaire bien séparé du budget décor. Par contre, elle sera collaboratrice à la scénographie et non scénographe. Elle ne comprend pas bien la différence, alors elle accepte avec joie ! La petite différence, c'est que c'est le metteur de scène qui sera déclaré comme auteur de la scénographie. C'est lui qui touchera les droits d'auteur liés à la commande et à la diffusion de l'œuvre. Pour ses trois mois de travail correspondant à la conception du décor et à la réalisation de la maquette, Zoé ne sera donc pas rémunérée, car sa rémunération ira intégralement au metteur en scène. Elle aura le même salaire que l'éclairagiste qui n'a travaillé qu'un mois sur la production, alors qu'elle en aura passé cinq.

Un soir, Zoé a un choc : elle voit sur Instagram une photo du décor qu'elle avait conçu, il y a quelques années déjà, pour le Théâtre du Rond-Point ! La scénographie, réalisée dans une grande maison française, est signée… du metteur en scène ! Elle commence à en avoir l'habitude mais, cette fois-ci, elle ne se fera pas avoir : elle va protester ! Mais comment prouver que c'est son décor ? Elle n'a aucun contrat, aucune preuve qu'elle est l'auteur de ses propres maquettes, comment pourra-t-elle faire le poids seule contre un théâtre et un metteur en scène de renom ? Va-t-elle renoncer ?

Aujourd'hui, c'est un grand jour ! Zoé vient de décrocher son premier vrai gros contrat de scénographe pour un opéra. Cette fois, le metteur en scène est quelqu'un de bien : il lui propose même d'être représentée par son agent à lui. Pour la première fois, Zoé n'a pas à s'occuper de négocier son contrat. D'ailleurs, l'agent arrive à lui récupérer plus que le salaire qu'on lui avait proposé au départ. Cela va même pouvoir couvrir intégralement le pourcentage de 10 % de l'agent ! Enfin la chance tourne : elle a un contrat de travail qui couvre une première partie de conception pour la réalisation de la maquette, des plans, des coupes… et une seconde partie qui s'étend du début des répétitions jusqu'à la Première. Elle a même un défraiement forfaitaire pour les repas et l'hébergement. Bon, avec 55,10 € par jour, elle va avoir du mal à se loger, mais c'est déjà ça !

Et pour couronner le tout, on lui fait signer son premier contrat de cession de droits !
Tin…din ! Pour la première fois depuis dix ans, on la reconnaît enfin comme auteur et on lui confère des droits. Elle prend alors conscience de l'obligation légale d'un tel document pour l'utilisation d'une œuvre, de l'illégalité de travailler sans contrat, de l'illégalité de faire travailler quelqu'un sans le rémunérer.

C'est décidé, à partir de maintenant Zoé exigera de ses futurs employeurs :

- un forfait minimum garanti pour la conception de maquettes et un acompte pour commencer à travailler ;
- un contrat couvrant les périodes de réalisation des plans techniques, le suivi de chantier, le montage, les répétitions jusqu'à la Première, avant de commencer à travailler sur ces phases-là ;
- un contrat de cession de droits pour autoriser la diffusion de sa scénographie.

Elle s'est même fait un petit mémo, qu'elle donne aux compagnies dès le premier rendez-vous, pour leur expliquer la manière dont elle souhaite que les choses se passent. À sa grande surprise, les compagnies comprennent, trouvent normal qu'elle soit payée pour travailler et que, comme les autres auteurs, elle touche des droits d'auteur lors de la diffusion du spectacle. Si elle avait su…

En tout cas, cela lui évitera maintenant de travailler sans être payée et de craindre qu'on réutilise ses décors pour un autre spectacle sans qu'on lui demande son avis, que l'on modifie une partie de ses décors dans le but de lui payer moins de droits d'auteur, que quelqu'un d'autre signe les décors à sa place, que ses maquettes soient utilisées sans même qu'elle le sache…
Bref, cela lui permettra peut-être de commencer à gagner sa vie et d'être respectée en tant qu'auteur.

Le bureau de l'Union des Scénographes

Un accord avec France Télévisions en faveur du cinéma.

Crédit : Maxime Levi

Béatrice Thiriet, compositrice, vice-présidente du Snac, représentante du groupement « Musiques contemporaines », était présente pour le Snac lors de la signature, à Cannes le 17 mai 2024, de cet accord par France Télévisions, le Bureau de liaison des industries cinématographiques (Blic), la Société civile des auteurs, réalisateurs et producteurs (Arp) et le Bureau de liaison des organisations du cinéma (Bloc), dont le Snac fait partie.

"Par cet accord, France Télévisions s'engage notamment à :

– Investir au moins 80 M€ par an dans les œuvres cinématographiques européennes ou françaises, dont au moins 65 M€ en préfinancement dans au moins soixante films, et dont au moins 75 % dédiés à la production indépendante.

– Poursuivre sa politique de soutien au cinéma dans toute sa diversité, avec une attention particulière aux premiers et deuxièmes films, ainsi qu'aux différents genres de cinéma. À cet égard, France Télévisions s'engage à financer au moins vingt-cinq films d'animation sur la durée de l'accord.

– Poursuivre son objectif de bonne exposition du cinéma sur ses antennes linéaires, qui se concrétisera notamment par une éditorialisation importante du cinéma à travers des rendez-vous identifiés et des émissions consacrées au cinéma : promotion des films préfinancés sur ses antennes, dans les émissions d'accueil et les journaux télévisés, nationaux comme régionaux et locaux, mise en valeur du cinéma *via* des émissions de bandes-annonces, et programmation dédiée autour d'événements exceptionnels.

Concernant l'accompagnement des nouveaux usages en non linéaire et en contrepartie des engagements énoncés ci-dessus, France Télévisions pourra bénéficier de trente jours de télévision de rattrapage (TVR) pour le cinéma de fiction ou de documentaire européen et EOF [Œuvres d'expression originale française], et de trente jours de TVR et sept jours de *preview* pour le cinéma d'animation européen et EOF (au lieu de sept jours dans le précédent accord).

Tribune libre de Simone Douek, présidente d'honneur du Snac, autrice de radio

Crédit : Dominique Mangin

Radio pas éphémère

Fini le regret d'avoir raté l'émission qui aurait changé nos vies. La radio n'est plus éphémère.
Le casque sur les oreilles on navigue dans tout ce qu'on aurait voulu écouter mais qu'on n'avait pas eu l'occasion de saisir. On ne saisit plus, on choisit. On pioche dans une foule de créations offertes à nous. On écoute, on butine. On engrange aussi – attention au syndrome de l'accumulation qui, vertige multipliant à l'envi le temps de l'écoute, nous promettant de belles réserves pour nos moments perdus, pourrait atteindre un seuil dépassant largement le temps de notre vie… On se fait donc un coussin bien rempli et bien moelleux de sons et de voix.

On se cale sur un canapé ou dans son lit à moins que ce ne soit sur la plage face à la mer ou au sommet d'une montagne. L'ère des podcasts a radicalement changé le temps radiophonique, créant un éternel présent de l'écoute.
Et on a fait prisonnières des millions d'écritures – d'écritures sonores s'entend.
Qu'est-ce qu'une écriture de podcast ? Qu'a-t-elle de particulier par rapport à l'écriture radiophonique ? Dans les deux cas, il s'agit d'une création sonore élaborée, mais les conditions de leur fabrication diffèrent. Les outils d'écriture, eux, très facilement accessibles aujourd'hui, multipliant les opportunités de création, sont les mêmes : on enregistre, on monte, on mixe. Et derrière ces trois mots un peu lapidaires se cachent mille sollicitations à la captation du monde.
Sait-on qu'un micro-événement du banal peut devenir objet d'attention ; imagine-t-on la subtilité de saisir le grain d'une voix ; comprend-on la délicatesse d'un preneur de son qui silencieusement se glisse dans un environnement pour en traduire le caractère avec ses micros ? Mesure-t-on – écriture sonore par excellence – les pouvoirs du montage, les possibilités « d'entendre » comme on le souhaite, à l'avance, ce que l'on veut offrir par le mixage à l'oreille des autres ?
Production de podcast et production radiophonique connaissent les mêmes vertiges.

D'un documentaire de création on attend qu'il transforme le réel par le son. Le podcast n'est pas toujours l'équivalent d'un documentaire de création. Il s'assigne un rôle d'exploration de la société qui passe par différentes expressions, allant du simple entretien à la fiction, en passant par l'enquête journalistique et le documentaire ; ce faisant, il se réduit trop souvent au rôle de transmettre de l'information, sans pouvoir faire de cette exploration un objet esthétique. Il arrive que certaines productions soient décevantes, et ce ne sont pas forcément les auteurs qui en sont la cause, mais plutôt les conditions dans lesquelles ils doivent travailler : car certains diffuseurs ou producteurs de podcasts ont tendance à reproduire un formatage de contenus et de formes pour rendre attractives leurs productions. Dans sa forme, le podcast se décline souvent en séries (elles existent bien sûr à la radio, séries documentaires ou feuilletons, mais à une moindre échelle de présence dans une grille de programme), ce qui est peut-être une particularité.
Or on attendrait plutôt du podcast qu'il utilise et magnifie l'écriture sonore. Avec le podcast, on rêverait de pouvoir s'immerger en permanence dans des univers sonores qui soient travaillés, comme le sont les plus belles compositions sonores, objets esthétiques qui aient leur expression, leur poésie, leur appel à l'imaginaire. Alors on pourrait dire qu'il n'y a pas de différence avec l'objet radiophonique, et que seul le mode de diffusion de l'objet sonore les démarque l'un de l'autre.

Ce dernier détail – lourd de conséquences – est d'importance.
Ce qui les différencie, c'est la diffusion, le moyen d'écoute : pour le podcast, la mise en ligne est initiale, alors qu'elle ne l'est pas pour la radio. Il y a donc deux sortes de podcasts : ceux qui « rattrapent » le rendez-vous manqué avec une émission de radio, et ceux que l'on appelle les podcasts « natifs », créés pour être diffusés sur le net, étrangers aux ondes hertziennes. Les premiers sont immédiatement réécoutables sur le site de la chaîne de radio, soit en *streaming* soit en objets téléchargeables. Les seconds peuvent émaner des chaînes de radio, mais aussi d'associations, collectifs, structures produisant les différents podcasts qui sont ensuite diffusés sur les plates-formes d'écoute. Le podcast natif, qu'il soit produit par une radio ou par un producteur indépendant, est immédiatement mis en ligne et ne passe pas par la diffusion hertzienne.
Ce mode de diffusion est lui-même le signe et l'origine d'un autre problème : car la question essentielle aujourd'hui porte sur l'économie de ce genre sonore si plébiscité, mis en avant, considéré comme le summum de l'avant-garde et comme prometteur de talents. Mais de quoi vivent – ou peuvent prétendre vivre – les auteurs de podcasts ?

Il faut s'arrêter sur la rémunération des podcasts, et là encore la différence se fait sentir. Pour qu'une émission de radio naisse, il lui faut un financement premier : or ce financement existe dans la mesure où un projet accepté par une chaîne de radio (essentiellement de la radio publique) est immédiatement pris en charge pour sa fabrication par celle-ci, qui fournit les moyens techniques, et qu'il génère pour l'auteur un cachet correspondant à sa prestation artistique et technique. Cela est aussi le cas à Radio France pour un podcast natif.

Mais comment les podcasts nés dans d'autres studios de production permettent-ils aux auteurs de trouver un soutien à la création ? Dans la plupart des cas rien ne leur permet de pouvoir vivre – un peu – pendant le temps de la création sur l'équivalent d'un à-valoir en littérature.
Il faut se tourner aujourd'hui vers les bourses ou les aides, avoir la chance de voir son dossier sélectionné, tant sont nombreuses les demandes – ce qui montre l'ampleur de l'attrait et de la passion pour le son. La Scam est très attentive à la création des podcasts et très désireuse de la soutenir – témoin son association au « Paris podcast festival » et le questionnement qu'elle y a mené le 11 octobre dernier, sur le statut de l'œuvre sonore, les aides pour la création et pour la production, la régulation pour les plates-formes. Elle ouvre sa bourse « Brouillon d'un rêve », dont les fonds proviennent de la copie privée, à toutes formes de création sonore. Elle est aussi à l'origine du fonds d'aide du ministère de la Culture qui, pour susciter des projets de podcasts, a fait sur trois ans depuis 2021 un appel à projets expérimental destiné aux autrices et auteurs de podcasts et de créations radiophoniques. Il a disposé chaque année d'un budget de 500 000 euros, avec un montant maximum de 5 000 € par projet, conçu comme une aide à l'écriture pour accompagner les auteurs. En 2023, sur 604 dossiers déposés, 107 projets ont été sélectionnés et une large majorité d'entre eux (79 %) traite d'un sujet de société.
Jusqu'ici tout pourrait aller (presque) bien. Mais les autrices et les auteurs doivent vivre de leurs droits d'auteur, et l'indigence de ceux-ci pour les créateurs de podcasts est flagrante.

Le système économique permet de rémunérer les auteurs de radio : la Scam collectant auprès des diffuseurs une somme qu'elle répartit entre eux donne des conditions décentes à l'exploitation des œuvres sur les chaînes.

Le système du paiement des droits d'auteur pour les podcasts est différent s'il s'agit de podcasts de rattrapage ou de podcasts natifs. Toute émission de radio devenant un podcast juste après sa diffusion, le calcul de sa rémunération bénéficie du minutage avéré parallèlement sur les déclarations de droits par le diffuseur et l'auteur. Ce minutage est pris en compte, mais on peut mesurer l'abîme qui sépare les tarifs des droits. Si je prends exemple sur mes propres relevés de droits, je vois que la minute, dans un moment de diffusion comparable, pour une œuvre appartenant à la même catégorie, passe de 18,20 € pour la diffusion hertzienne à 0,75 € pour le podcast.

Pour les podcasts natifs la peine est pire – qu'ils émanent d'une chaîne de radio ou d'un producteur indépendant. Car tout dépend d'abord de la somme, pourcentage de son chiffre d'affaires, que verse un studio de diffusion à la Scam, un studio de production vertueux pourrait-on ajouter… Or nombre d'exploitants ne paient pas de pourcentage à la Scam. Arte Radio, qui fonctionne comme une plate-forme d'écoute à la demande, ne versait aucun pourcentage à la Scam jusqu'à une date relativement récente, et ses auteurs ne percevaient aucun droit. La situation a évolué en bien aujourd'hui, mais le calcul des droits pour tous les podcasts natifs reste très drastique. Le minutage n'existe pas pour ces œuvres, leur durée n'est pas prise en compte, et il n'existe pas de catégories comme pour la diffusion hertzienne.
Le mode de calcul pour la Scam s'élabore à deux niveaux : la présence des œuvres dans le catalogue de l'exploitant, et l'audience des œuvres. La présence des œuvres se fonde sur trois critères – de l'indice 1 à l'indice 0,6 – les séries étant de fait pénalisées car plus il y a d'épisodes, et moins l'indice de rémunération est élevé (pourquoi ?). Le diffuseur doit de son côté fournir à la Scam la liste des œuvres de son catalogue. Pour l'audience, le tarif de rémunération est activé dès la première écoute.

L'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique (Arcom) travaille avec le Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique (CSPLA) sur les conditions d'existence et de rémunération des podcasts. Le Snac a été auditionné : le vrai problème pour l'existence des podcasts – et des auteurs de podcast – est un problème économique. Aujourd'hui il n'y a pas d'économie du podcast.

Je suis la première à aimer découvrir des sons, des compositions sonores, des mots, des éclats de voix et des éclats du monde. Mais je suis aussi la première à dire qu'il y a aujourd'hui un véritable vice de forme dans la promotion sans borne et sans garde-fou de ce mode d'expression qui ignore encore trop ses auteurs et ses moyens de subsistance. Une sorte de leurre aussi, qui dédouanerait la radio publique de laisser tomber en déshérence sa mission première d'encourager et de favoriser la création. Étant donné l'essor de cette forme sonore et l'engouement généralisé pour l'écoute des créations en ligne, il est grand temps que se constituent des modèles économiques adaptés aux auteurs.

Simone Douek est également l'autrice de « L'Acte radiophonique – une esthétique du documentaire », publié aux éditions Créaphis.

La rémunération des auteurs en dédicace

Un entretien avec Marc-Antoine Boidin, scénariste, dessinateur et coloriste de Bande dessinée, responsable du groupement Bande dessinée au Snac.

Crédit : Eric Desaunois

Bulletin des Auteurs – Voilà trois ans bientôt que fonctionne la rémunération des auteurs en dédicace.

Marc-Antoine Boidin – 2024 est la dernière année d'application du protocole de rémunération des autrices et auteurs en dédicace dans sa version « expérimentale », lancée en janvier 2022. Le protocole, qui concernait dix festivals au départ, a été étendu à vingt festivals en 2023. La rémunération forfaitaire des auteurs a été revalorisée par un commun accord, de 226 à 238 euros en 2023, et désormais 258 euros bruts pour l'année qui vient.

Un bilan a été établi par le ministère de la Culture et la Sofia, qui est positif car il écarte la crainte que la rémunération pour la présence des auteurs en dédicace ne profite qu'à quelques-un.e.s, qui seraient plus souvent invité.e.s. Il s'avère que beaucoup d'autrices et auteurs sont concerné.e.s, que très peu cumulent plusieurs dédicaces. La rémunération profite à l'ensemble des autrices et auteurs. En 2022 un montant total de 337 K€ a honoré 1 491 rémunérations. En 2023, un montant total de 474 K€ a honoré 1 992 rémunérations.
Le nouveau protocole, qui pourrait être entériné lors du festival d'Angoulême en janvier 2025, pérennisera la rémunération des auteurs en dédicace, et instaurera sa revalorisation automatique.

B. A. – Le Snac sera très présent au festival d'Angoulême.

M.-A. B. – L'espace des autrices et auteurs, voulu et obtenu depuis plus de cinq ans maintenant par le Snac, est évidemment toujours au rendez-vous. Un *speed dating* le jeudi après midi avec l'Alca [Agence culturelle de la Région Nouvelle-Aquitaine] et l'AGrAF [Auteurs groupés de l'animation française] à l'instar de l'édition précédente devrait se mettre en place. Des tables rondes autour de la thématique de nos contrats devraient s'y dérouler le vendredi.

Un nouveau contrat type « Auteur », en gestation, devrait même y être présenté. Notre déléguée générale, Maïa Bensimon, devrait aussi y tenir aussi une permanence juridique pour répondre individuellement aux questions sociales, fiscales ou contractuelles des autrices et auteurs.
Nous allons également investir lors de cette prochaine édition un nouvel espace, « L'espace de la jeune création ». Des rencontres à destination des autrices et auteurs en devenir sur des problématiques inhérentes au démarrage d'activité. Enfin, pour clore ces deux jours de rencontres, toutes les autrices et les auteurs présents au Fibd, adhérent.e.s ou non au Snac, seront convié.e.s le vendredi soir au désormais traditionnel « apéro des autrices et des auteurs », une occasion conviviale pour nous rencontrer, échanger autour d'un verre sur nos métiers, le syndicat et bien d'autres sujets !

Vers une économie du partage

Un entretien avec Fanny Valembois, formatrice et consultante en transition écologique des organisations culturelles, au sein du « Bureau des acclimatations ».

Crédit : Yann Carpentier

Bulletin des Auteurs – De la décarbonation du livre, que vous avez étudiée, vous en venez à aborder la rémunération des auteurs et à interroger le système actuel.

Fanny Valembois – Au sein de « The Shift Project », qui est un laboratoire d'idées, j'ai contribué, en 2021, à la rédaction et à la publication du rapport « Décarbonons la Culture », où j'étais en charge de la partie « Livre et Édition ». Notre travail consistait à établir des bilans carbone quand ils n'existaient pas, et, quand ils existaient, à les rendre publics s'ils ne l'étaient pas.

Nous avons ensuite cherché à établir une trajectoire de réduction des émissions de gaz à effet de serre conforme aux engagements de l'Accord de Paris, que la France a ratifié, qui vise à une réduction de 80 % des bilans carbone à l'horizon 2050. Sur la base du bilan carbone d'un livre, avec les leviers que nous identifions aujourd'hui, tels que l'écoconception, la réduction des distances, la relocalisation de la fabrication, etc., il apparaît très difficile de générer une réduction de 80 %. Le frein principal réside dans le fait que le livre est une économie basée sur des volumes et des flux d'objets à usage unique, c'est-à-dire qui ne créent de la valeur qu'une seule fois, quand ils sont vendus à l'état neuf. La seule solution pour fabriquer de nouveau de la valeur est d'en fabriquer un deuxième. Dans le système actuel, on fabrique 100 livres pour réussir à en vendre 80. Dans une hypothèse optimiste, 20 % sont perdus. Il faudrait que demain nous soyons capables de fabriquer 50 livres pour en vendre 80.

Ma conclusion est que le système actuel n'est pas soutenable et ne le sera jamais. Il ne suffira pas de l'améliorer pour aller vers une industrie du livre qui soit durable. Il faut inventer un nouveau modèle économique. Mon raisonnement est conforté par des témoignages d'autrices qui se voient répondre, quand elles demandent une rémunération juste, que ce n'est pas envisageable dans le modèle économique actuel, qui ne laisserait aucune marge de manœuvre. Le modèle actuel, qui n'est pas soutenable d'un point de vue écologique, ne l'est pas non plus du point de vue d'une rémunération juste des auteurs et des autrices.
Je pensais à l'époque que le livre d'occasion pouvait être un levier, aujourd'hui j'imagine d'autres possibilités.

B. A. – Une taxe sur le marché du livre d'occasion est-elle une bonne idée ?

F. V. – Un système de taxe sur le livre d'occasion m'avait d'abord paru une voie possible pour améliorer la rémunération des auteurs et autrices.

En échangeant avec des libraires d'occasion, qui sont trop rarement associés à la réflexion car on ne les considère pas comme appartenant à la chaîne du livre, je me suis rendue compte que, même si le marché du livre d'occasion progresse beaucoup et représente actuellement 20 % des ventes, il n'équivaut qu'à 10 % de la valeur économique. Sur 100 livres achetés, 20 sont des livres d'occasion. Mais sur 100 euros d'achats de livres, 10 euros seulement sont dépensés pour l'achat de livres d'occasion.

Si nous imaginions une taxe de 3 % sur la vente d'un livre d'occasion, cela représenterait un gain de 0,3 % à l'échelle du marché global de vente des livres, puisque le marché d'occasion ne représente que 10 % du marché global. Ces 0,3 % seraient partagés entre auteurs et éditeurs, la part des auteurs ne serait alors que de 0,15 %. Ce ne serait pas la solution miracle. Les bouquinistes seraient fragilisés. Par ailleurs, les ventes de livres d'occasion ont souvent lieu de particulier à particulier, *via* des plateformes d'utilisation gratuite, dans les vide-greniers, etc. Une telle taxe serait inapplicable, et ses frais de gestion dépasseraient ses gains éventuels. En aucun cas, enfin, une taxe sur les 10 % que représente le marché d'occasion ne pourrait rééquilibrer la rémunération des auteurs sur les 90 % que représente le marché du neuf. Le problème pour la rémunération des auteurs ce n'est pas le livre d'occasion, c'est le partage de la valeur du livre neuf. Si la revalorisation de la rémunération des auteurs dans le système actuel est réputé inenvisageable, il faut inventer un nouveau système.

B. A. – Quelles seraient les autres voies ?

F. V. – Ce pourrait être une économie du partage, notamment par l'abonnement.
Je copilote un projet de recherche, « Décarboner le livre et l'édition », qui a débuté fin 2022 et se terminera fin 2025, en partenariat avec l'université de Grenoble-Alpes. Les éditions Bayard, qui sont également partenaires, nous ont suggéré d'inclure dans notre recherche ce qu'on appelle « l'économie de la fonctionnalité ». La filière économique du livre repose sur un paradoxe, à savoir qu'on ne donne une valeur économique qu'à l'objet « livre », et pas à la lecture. Que les gens lisent ou non n'a aucune incidence économique. Si demain tout le monde se met à acheter deux fois plus de livres pour les brûler dans la cheminée parce qu'il n'y a plus de bois, le système fonctionne parfaitement. Si demain tout le monde se met à lire deux fois plus mais ne va qu'à la bibliothèque ou se prête les livres entre amis, le système s'effondre. L'économie de la fonctionnalité nous amène à nous demander comment nous pourrions rattacher de la valeur économique aux effets utiles de la lecture plutôt qu'à l'objet-livre.

Nous sommes attentifs à une expérience menée en Suède, où une grande chaîne de librairies propose un système d'abonnement, sur une cinquantaine de livres, que l'on peut emprunter l'un après l'autre, pour un coût annuel égal à l'achat d'un livre et demi. Là où une bibliothèque propose un choix large avec un faible nombre d'exemplaires de chaque ouvrage, la chaîne suédoise de librairies propose un choix entre cinquante titres, disponibles chacun en beaucoup d'exemplaires. C'est la sélection du libraire pour l'année, qui peut inclure d'anciennes publications, ou des œuvres d'auteurs peu connus. Ce qui est aussi une manière de défendre la bibliodiversité. Le choix du libraire n'est pas tenu de suivre le choix *mainstream* des médias. Si, sur cinquante livres, il y a dix titres récents d'auteurs très connus, le lecteur peut y accéder pour le prix d'un livre et demi, et découvrir, à côté, des auteurs moins connus, des maisons d'édition moins en vue, des textes plus pointus ou peut-être oubliés. L'abonnement vous permet de prendre le risque d'emprunter un livre que vous n'auriez pas forcément acheté.
Nous avons procédé à une simulation avec une librairie française, pour connaître les conséquences en termes de bénéfice, de chiffre d'affaires, pour chacun des acteurs, librairie, éditeur, auteur, diffuseur, distributeur, et lecteur. L'objectif étant de corriger un système qui est mauvais pour la planète et peu favorable aux auteurs et autrices, non plus qu'aux libraires, dont la marge est extrêmement faible.

Le système d'abonnement permet d'augmenter le panier moyen, et ainsi le libraire pourrait honorer un supplément, qui serait indexé sur le droit de prêt et reversé, *via* la Sofia et sur le mode du droit de prêt, aux éditeurs et aux auteurs, ce qui augmenterait la rémunération des auteurs. De la simulation nous espérons passer prochainement à une expérimentation.

B. A. – Comment inventer un nouveau système ?

F. V. – Une plus juste rémunération des auteurs passe par l'invention d'un nouveau système, qui permette plus de sobriété matérielle. Si un livre peut circuler entre plusieurs lecteurs, cela veut dire qu'il peut générer plus de chiffre d'affaires. Fabriquer et transporter moins d'objets-livres permettrait de réduire les coûts ; donner plusieurs vies commerciales à un même livre augmenterait les recettes, et générerait une répartition plus juste de la valeur pour le bénéfice notamment des auteurs et autrices.

Faire évoluer le système de production n'est pas possible de manière individuelle. De la coopération et du travail en commun sont nécessaires. La première étape serait d'ouvrir un espace de concertation, de préférence sous l'égide du ministère de la Culture, où échangeraient auteurs et autrices, éditeurs, libraires de livres neufs, dont certains se mettent à proposer de l'occasion, libraires de livres d'occasion (plateformes comme bouquinistes), organisations professionnelles d'auteurs. Si on se connaît et si on se comprend, on peut travailler ensemble, pour une plus juste rémunération des autrices et auteurs. En étant nombreux, on peut agir. Je fais partie d'une association, « Pour l'écologie du livre », qui est un endroit de convergence des acteurs qui ont envie que les choses changent. Seules les démarches collectives peuvent faire bouger les lignes.

J'invite les auteurs et autrices à se joindre à ces démarches collectives, en s'impliquant dans les syndicats qui les représentent, en adhérant à l'association pour l'écologie du livre, et en rejoignant les groupes de travail qui existent au sein des structures régionales du livre, ou de notre chantier de recherche.

L'IA abîme l'image de notre métier

Un entretien avec un traducteur audiovisuel.

Bulletin des Auteurs – L'IA menace-t-elle votre métier ?

Un traducteur audiovisuel – La banque d'affaires Goldman Sachs a publié un rapport voici quelques mois sur l'IA, où il est démontré que l'IA est une bulle qui va éclater parce qu'il n'y a pas d'argent à gagner. Pour moi, l'IA c'est un peu comme les *fansubbers*, dont tout le monde parlait il y a dix ou quinze ans, les bénévoles qui écrivaient les sous-titres gratuitement pour traduire des œuvres piratées. Ces *fansubbers* ne présentaient pas une menace réelle pour les auteur.e.s professionnel.le.s de sous-titres, car ils n'avaient aucune compétence en traduction. Mais ils présentaient une menace en termes d'image, en instillant l'idée que n'importe qui peut créer des sous-titres, ce qui tendait à dévaloriser notre métier. Là, c'est pareil : dès que l'on dit : « J'écris des sous-titres », on s'entend répondre : « Ah oui ! Eh bien ce sera bientôt fait par les ordinateurs. » Les gens répètent ce qu'ils ont entendu, mais qui est complètement faux. Les systèmes de traduction automatique en sous-titrage produisent de la bouillie. En effet, ils ne font pas de la traduction, mais de la corrélation statistique. La traduction, c'est transmettre le sens. Or une machine ne comprend pas le sens, elle ne comprend rien, elle décide seulement qu'après ce mot-ci il y a de fortes chances que vienne ce mot-là. Par l'augmentation de leur puissance, les machines sont désormais capables d'établir des corrélations au sein d'immenses champs de données. Malgré tout, un humain doit passer derrière, c'est le Turc mécanique qui joue aux échecs : il y a un humain, caché dans la machine, qui actionne la main de l'automate.

Mais aujourd'hui, les sociétés qui produisent les processeurs chutent en bourse parce que les scientifiques commencent à expliquer que ces méthodes de corrélation statistique ont des limites, intrinsèques, renforcées par le fait qu'elles produisent de mauvaises traductions, dont ensuite elles s'alimentent. Les algorithmes s'enfoncent ainsi dans l'erreur.
À ce titre, les fameuses « démonstrations » des performances de l'IA, qu'on trouve sur les sites des vendeurs d'IA, sont trompeuses, l'humain est repassé derrière, et personne ne sait combien de temps a été passé à corriger la machine. L'enjeu est uniquement de faire du *business*, il s'agit de créer le *buzz* et d'impressionner, pour vendre.

B. A. – Les sociétés avec lesquelles vous travaillez ne commencent-elles pas à vous imposer un travail de « post-édition » ?

T. A. – Certains sous-titres que l'on voit sur des plateformes ont été produits par une machine et un humain est repassé rapidement derrière. Le résultat est très mauvais. Le plus grave, c'est que des universités, des master pro, se mettent à dire à leurs étudiants : « C'est merveilleux, on va vous former pour l'avenir, vous serez post-éditeurs. » Cela donne une idée du niveau de sérieux de ces formations universitaires. Pour beaucoup d'universités, ce qu'il faut, c'est être à la pointe de ce qui semble être la modernité pour donner l'idée à la hiérarchie qu'on est de son temps et attirer les étudiants. Cela ne les dérange pas de former des Bac + 5 qui ne seront que des perroquets.

B. A. – C'est un modèle qui pourrait alors s'imposer.

T. A. – Peut-être, mais il ne s'imposerait pas parce qu'il est efficace, ou performant, ou même pertinent économiquement parlant, car l'économie de coût qu'il pourrait permettre équivaut inévitablement à un sous-titrage au rabais. Je ne sais même pas si cela revient vraiment moins cher, et on se retrouve avec un produit inutilisable. Posons donc la vraie question : quand on dépense de l'argent, a-t-on envie d'obtenir un bon sous-titrage, ou un mauvais sous-titrage ?

Le problème n'est donc pas que l'on a inventé des machines merveilleuses qui vont remplacer les gens. Le problème, c'est que les vendeurs d'IA commercialisent du vent, du *vaporware*, mais risquent de réussir à convaincre une part du public que la traduction c'est fini, au profit de la traduction automatique et d'une post-édition.

B. A. – Les entreprises avec lesquelles vous travaillez font-elles pression pour que vous adoptiez ce système ?

T. A. – Pas les sociétés basées en France. Pour certaines plateformes, c'est autre chose, dans la mesure où elles ont des prestataires globaux auxquels elles ont donné tout pouvoir et dont elles contrôlent très mal les méthodes.

La corrélation statistique à grande échelle peut être efficace dans certains domaines, dans les sciences dures, en chimie, en physique, pour faire des simulations de matériaux, c'est très utile. Ces applications permettent d'économiser un temps énorme et sont donc efficientes, mais dans un champ extrêmement réduit et précis.

Mais entraîner l'IA à accomplir une tâche, même dans un champ limité, est d'un coût très élevé, consomme des quantités d'électricité invraisemblables, et c'est pour cela que Goldman Sachs souligne qu'entre ce qu'on peut vendre avec l'IA et le coût de développement, il n'y a aucune logique économique.

Bien sûr que l'IA est inquiétante, mais avant tout parce qu'elle dévalorise nos métiers. Il faut se méfier des gens qui ont un intérêt économique à vous raconter des sornettes. Or ce sont les seuls à faire la promotion de l'IA en traduction.

Point sur la régularisation des cotisations arriérées (RCA) : dispositif de rachat des cotisations sur les droits d'auteur en application de la circulaire n° DSS/SD3A/SD5B/20222/206 du 19 octobre 2022)

Un entretien avec Pascale Fabre, directrice des ressources humaines et des affaires sociales de la Scam

Crédit : Scam

Extrait d'une présentation de la Scam par Pascale Fabre sur le sujet :

« Avant 2019, les cotisations d'assurance vieillesse plafonnées n'étaient pas appelées par l'Agessa sur les droits d'auteurs des artistes auteurs assujettis. Une démarche spécifique d'affiliation était nécessaire. Seules les cotisations non contributives, telle que la CSG/CRDS, étaient précomptées ou appelées.

Depuis 2019, les cotisations d'assurance vieillesse plafonnées sont précomptées par les organismes français versant des droits d'auteur (la Scam, les producteurs, les éditeurs…) et alimentent les droits à la retraite dès le premier euro de droit d'auteur. Cela concerne uniquement la retraite de base (l'assurance retraite).

La régularisation des cotisations arriérées de retraite présente certains avantages :

- Permet de régulariser des périodes non cotisées sur les droits d'auteur pour améliorer la durée de cotisation (trimestres manquants) et, le cas échéant, le montant de la retraite (prise en compte des droits d'auteur perçus dans les 25 meilleures années) ;
- Est plus avantageux que le rachat de trimestres et de cotisations des salariés ;
- Obtenir une aide financière exceptionnelle de certains organismes de gestion collective (notamment la Scam sur critères sociaux) et de la Sécurité sociale des artistes auteurs (SSAA).

Les artistes auteurs concernés sont ceux pour qui la cotisation d'assurance vieillesse n'a pas été appelée par le passé par l'Agessa, ou ceux relevant aujourd'hui de la Sécurité sociale des artistes auteurs dont l'affiliation à l'Agessa/MDA avait été refusée.

Concernant les artistes auteurs retraités, la régularisation est possible, même si la pension a été liquidée (attention la régularisation n'est pas rétroactive à la date de liquidation de la pension mais à date de la régularisation des cotisations arriérées).
La demande de régularisation se fait auprès de l'assurance retraite (Cnav).

Avant de se lancer, il faut examiner attentivement son relevé de carrière afin de corriger les erreurs éventuelles, de repérer les périodes les plus intéressantes à régulariser et éventuellement de simuler le coût de la régularisation.
(https://www.lassuranceretraite.fr/portail-info/hors-menu/annexe/salaries/montant-retraite/cotis-arrierees-artiste-auteur.html).

Un dossier complet
(https://www.lassuranceretraite.fr/portail-info/files/live/sites/pub/files/PDF/demande-regularisation-cotisations-vieillesse-arrierees-artiste-auteur.pdf)
devra ensuite être envoyé à l'adresse postale unique de la CNAV par lettre suivie :

CNAV Assurance retraite d'Ile-de-France
CS 70009
93166 Noisy le Grand cedex.

Les pièces justificatives à produire sont un relevé intégral des droits d'auteur établi par les OGC, les producteurs, les éditeurs ou des documents authentifiés indiquant le revenu brut hors taxe perçu par année. A défaut, il faudra produire : un avis d'imposition sur le revenu par année concernée par la régularisation et les pièces justificatives prouvant la réalité du versement des revenus (redditions des comptes, contrats et preuve du versement, certificat de précompte, relevés de carrière de l'Ircec). »

Les délais de traitement par la CNAV peuvent être très longs, nous conseillons aux auteurs et autrices de s'y prendre bien en amont de leur départ à la retraite. C'est un investissement en temps et argent qui peut être fastidieux et décourageant. Mais les auteurs et autrices que nous avons accompagné.es et qui ont validé un devis de la CNAV sont globalement très soulagé.es de l'avoir fait et de sécuriser ainsi leur future retraite »

https://www.scam.fr/vous-creez-des-oeuvres/sachez-le/regularisation-cotisations-retraite/#:~:text=Ce%20dispositif%20permet%20de%20payer,Sécurité%20sociale%20des%20artistes%2Dauteurs

Adieu à la rue Taitbout

Un entretien avec Sylvie Saracino, secrétaire du Snac (depuis bientôt… vingt ans)

Crédit : Snac

Le Snac vient de quitter ses locaux historiques de la rue Taitbout, sis dans le square d'Orléans, pour emménager dans le premier arrondissement, au 19 de la rue du Jour.

Nous avons demandé à Sylvie Saracino, secrétaire du Snac, d'évoquer ses souvenirs de la rue Taitbout.

Bulletin des Auteurs – Quelle était l'ambiance du Snac quand vous y êtes arrivée ?

Sylvie Saracino – C'était très différent d'aujourd'hui (en janvier 2005), dans le sens où nous étions plusieurs : Emmanuel de Rengervé notre délégué général, une personne aux dépôts (Nicolas, puis ensuite Thomas), il y avait aussi Ariane d'Amat et moi-même.

La présence de collègues était propice aux échanges. La masse de travail était aussi moins importante. Nous n'étions pas submergés de courriels, le numérique était à ses débuts. Nos tâches étaient plutôt mécaniques. Vanessa Bertran était en charge du « Bulletin des Auteurs », que nous envoyions par la Poste à nos membres et aux institutions, sous forme papier, qu'Ariane glissait dans des enveloppes. Comme je connaissais la « sténo », Emmanuel m'a demandé d'assister aux réunions du conseil, afin que je puisse tout prendre en notes. Les conseils réunissaient beaucoup de monde, les gens venaient sur place puisque la visio n'existait pas.

La salle de réunion était beaucoup plus remplie qu'aujourd'hui. Certains venaient de province. Il me semble que les personnes étaient plus libres de leur temps qu'aujourd'hui, où chacun est pris dans des engrenages de réunions, dans de multiples secteurs et organisations professionnelles. Je me souviens de Jean-Marie Moreau, Dominique Pankratoff, Youri, Claude Lemesle, entre autres, qui étaient très présents. Lors de mon entretien d'embauche, j'ai été reçue par Maurice Cury, président du Snac, Emmanuel, Claude Lemesle, Jacques Vigoureux…
On m'a demandé quels étaient mes loisirs. J'ai répondu que la lecture et la chanson (surtout la chanson française) comptaient beaucoup pour moi. J'ai d'ailleurs encore aujourd'hui toujours un livre avec moi… Je me souviens leur avoir dit que j'aimais bien qu'une chanson fasse écho à une histoire qui me touche. Il y a des chansons qui m'ont aidé à avancer, à aller mieux quand j'avais des soucis. Je me souviens que Claude Lemesle avait souri à cette évocation.

B. A. – Votre travail au Snac a-t-il coïncidé avec ce que vous imaginiez ?

Sy. S. – Oui, et même si aujourd'hui nous vivons dans un monde où tout va vite, où l'on court après tout, je trouve qu'au Snac il y a encore ce côté familial, où l'on fait attention aux personnes, on les écoute, c'est important parce que cela se perd. J'ai noué des liens avec beaucoup de personnes au Snac, certaines ou certains viennent toujours, d'autres moins. J'ai rencontré des gens très gentils. Certaines personnes qui déposent une œuvre sont également attachantes, elles nous offrent parfois un exemplaire de leur livre ou de leur CD une fois qu'elles ont trouvé un éditeur.

D'ailleurs, l'un des déposants m'envoie toujours un exemplaire dédicacé de chacun de ses ouvrages publiés.
Toutes ces personnes nous donnent le sentiment que nous sommes utiles. Elles sont contentes de nous voir, elles ont besoin de vrais contacts, ce que nous offrons encore au Snac.
Dans les réunions du conseil ou du bureau, tout le monde peut s'exprimer et être écouté, il est facile et simple de prendre librement la parole.
La personnalité d'Emmanuel de Rengervé, un « super humain », m'a marquée. Il nous arrive encore de déjeuner ensemble même s'il est parti profiter de sa retraite. Je reverrai aussi avec un grand plaisir Ariane, qui vient de partir à la retraite. Au pot de départ d'Emmanuel, j'ai revu des gens que je ne voyais plus beaucoup, dans le doublage par exemple, qui ne sont plus au conseil, cela m'a fait plaisir.

B. A. – Le lieu de la rue Taitbout était particulier.

Sy. S. – Une secrétaire qui avait travaillé au Snac longtemps avant moi (Solange – elle était secrétaire avant Annie, que j'ai remplacée en 2005) a repris un jour contact avec nous, et avec Emmanuel nous sommes allés déjeuner avec elle. Elle nous a raconté diverses anecdotes et entre autres qu'elle recevait les déposants dans le petit hall d'entrée des locaux du premier étage du Snac. Tous les registres étaient écrits à la main. Une autre époque…
J'ai toujours connu la grande table de réunion, présente depuis les débuts du Snac certainement. Elle avait un côté majestueux, qui vous en imposait quand vous veniez pour un entretien, on ressentait du vécu, on se sentait bien dans cette salle, avec ses portes battantes capitonnées de cuir. Les locaux de la rue Taitbout étaient atypiques et avaient leur charme, ils étaient chaleureux. La grande salle de réunion a été repeinte, sinon l'endroit est demeuré tel que le Snac l'a trouvé (ou presque). Emmanuel a instauré la coutume d'afficher aux murs de la grande salle toutes les photos des personnes qui se sont succédé à la présidence du Snac. (D'ailleurs, il nous manque un portrait de Bessora !!)
Il y a quelques années, quelqu'un de la médecine du travail est passé pour effectuer un contrôle des locaux ; il a relevé que nous n'étions pas aux normes, nous a enjoint d'entreprendre des travaux, notamment pour l'accès aux toilettes, qui ne disposait pas d'un sas attenant avec les lavabos. Emmanuel lui a répondu que nous étions locataires ici depuis plus de soixante ans et que cela resterait tel quel.

Le square d'Orléans, où nous étions, a un côté magique, bien sûr du fait de son histoire et aussi grâce à George Sand et à Chopin. Des touristes, souvent japonais, sonnaient à l'interphone parce qu'ils étaient persuadés que Chopin avait habité là où étaient les locaux du Snac. Ils entraient et voulaient visiter l'appartement de « Chopine ».

B. A. – Quels ont été les changements induits par la Covid ?

Sy. S. – Dès avant la Covid, l'expansion du numérique, avec la communication par courriels, a multiplié les échanges. Le confinement a engendré le télétravail, les réunions en visio par Zoom, les conversations régulières par courriels. À l'occasion du relais entre Emmanuel et Maïa Bensimon, notre nouvelle déléguée générale, j'ai repris de nombreuses tâches anciennement assurées par Emmanuel, mes contacts avec les personnes se sont énormément développés. Mes responsabilités ont changé, je connais mieux les personnes, et en plus grand nombre.

B. A. – Comment s'est passé le déménagement ?

Sy. S. – Cela a représenté un gros travail, nous n'avons pas eu le temps de trier en amont, nous avons tout emmené. Ariane, Maïa et moi n'avons pas ménagé nos forces et nos efforts. Nous avons été bien occupées avant l'été. Dans les nouveaux locaux, nous avons installé deux armoires, où nous avons rangé toutes les archives (des registres dont le papier a bien jauni), nous ne désespérons pas de trouver un jour le temps de les inventorier car elles recèlent de nombreuses pépites, des photos, tous les bulletins d'adhésion depuis les premiers adhérents, leurs signatures, il y a tellement de belles personnes qui sont passées au Snac !
Le travail du Snac pour la défense du droit d'auteur est si conséquent… avec si peu de personnel ! La communication que développe Léa Farissi va contribuer à ce que notre syndicat soit mieux reconnu.

B. A. – Qu'est devenue la grande table de réunion ?

Sy. S. – Le Snac a donné sa grande table de réunion, accompagnée de ses beaux et confortables fauteuils à une association, pour qu'elle soit réinstallée dans une ancienne manufacture de porcelaine. Elle servira encore à de nouvelles personnes et probablement des artistes. Cette table aura eu une belle histoire qui va continuer.

B. A. – Les nouveaux locaux du Snac sont situés au 19 de la rue du Jour.

Sy. S. – Oui, nous sommes donc maintenant dans le premier arrondissement. Nouveaux locaux, nouvelle déléguée générale. Pour moi, une manière de travailler différente avec plus de contacts avec les gens, de nouvelles « responsabilités ». Le Snac change et se renouvelle. C'est normal.
En ce qui concerne les locaux, ils sont certes beaucoup plus petits, mais plus modernes. Si la médecine du travail revient un jour, elle verra que nous sommes enfin aux normes !!
Nous avons la chance d'avoir une cour arborée qui est magnifique. Quand Maïa est en réunion en visio dans la salle, les personnes derrière leur écran s'interrogent sur son lieu de travail et quelques-unes sont peut-être envieuses de ce lieu si verdoyant.
Nous verrons dans les mois et années à venir si les personnes viennent toujours au Snac avec plaisir pour rencontrer des « vrais gens » qui sont toujours disponibles pour répondre à leurs questions.
J'espère en tout cas que ma collaboration avec Maïa sera aussi fructueuse et amicale qu'elle l'était avec Emmanuel.
Tiens, si on s'donnait rendez-vous dans un an !

Financer sa formation professionnelle

Un entretien avec Laurence Salva, autrice de doublage, membre du Bureau de l'Upad, présidente de la commission « Cinéma et Audiovisuel Artistes Auteurs » de l'Afdas.

Crédit : Laurence Salva

Le droit au financement de sa formation professionnelle par des dispositifs légaux est assez jeune pour les artistes auteurs. Comme d'habitude en matière de droits sociaux, nous sommes toujours les oublié.e.s. On finit toujours par nous accorder les mêmes droits sociaux que les autres travailleurs, mais après tout le monde. La formation professionnelle en est le meilleur exemple. On obtient souvent ces droits de haute lutte, et parce que des individus et/ou des organisations professionnelles d'artistes auteurs se sont battus, souvent pendant des années, pour qu'on les ait. La création de la contribution « Formation professionnelle », que nous avons sur nos notes de droits d'auteur, qui se monte à 0,35 % brut hors taxes sur nos droits, date de dix ans seulement.

En novembre 2023, l'Afdas (« Assurance Formation des Activités du Spectacle ») a organisé une grande célébration pour fêter ses dix ans. Durant cet événement, une table ronde a expliqué la genèse de ce droit. La formation des artistes auteurs est ma passion. Je suis membre de la commission « Cinéma et Audiovisuel » des artistes auteurs à l'Afdas depuis 2018, et je la préside depuis 2020. J'ai été membre de la commission « Formation des sociétaires Sacem » de 2017 à juin 2024. L'Upad (« Union professionnelle des auteurs de doublage ») n'existait pas encore quand des organisations professionnelles, dont le Snac avec Emmanuel de Rengervé en première ligne, ont commencé à se battre pour obtenir ce droit. J'ai été passionnée d'apprendre, durant la célébration de novembre 2023, comment cela s'était passé. Une fois la fête terminée, j'ai décidé d'en savoir plus. J'ai contacté et interrogé la majorité des interlocuteurs présents ce soir-là et effectué d'autres recherches. Vous pouvez lire le résultat sur le blog de l'Upad. Le CPF (« Compte personnel de formation »), quant à lui, n'a été ouvert aux artistes-auteurs qu'avec la loi du 5 septembre 2018 pour la liberté de choisir son avenir professionnel. C'est également très récent.

Bulletin des Auteurs – Les auteurs sont-ils suffisamment informés de leur droit au financement de leur formation professionnelle ?

Laurence Salva – Les auteurs ne savent pas qu'ils peuvent recourir à un financement d'une formation professionnelle. Ils se disent qu'ils n'ont pas le temps ou qu'il n'y a pas de formation qui leur correspond. Ils ne connaissent pas tous les choix qui leur sont ouverts. Il y a un manque d'information qui est vraiment regrettable.

B. A. – Quels sont les différents dispositifs légaux pour qu'un auteur puisse financer sa formation professionnelle ?

L. S. – De manière générale, il en existe deux : l'Afdas et le CPF, qui sont totalement autonomes et indépendants.
L'Afdas est l'« Opco » (OPérateur de COmpétences) des secteurs de la culture, des industries créatives, des médias, etc. Les membres du Snac dépendent de trois commissions de cette Opco : « Cinéma et Audiovisuel » ; « Musique et Chorégraphie » ; « Écrit et Arts dramatiques ». Quel est le circuit des cotisations de formation ?

Nous payons depuis dix ans des contributions « Formation professionnelle » sur nos droits d'auteur, à hauteur de 0,35 %. Les diffuseurs cotisent à hauteur de 0,1 %. Ces contributions sont collectées par l'Urssaf, qui les transfère à « France compétences », qui distribue ces sommes d'argent à plusieurs opérateurs : une petite partie à la Caisse des Dépôts et Consignations afin de financer le CPF, une autre fléchée vers le CEP (Conseil en évolution professionnelle) et une dernière partie (la grosse majorité) à l'Afdas. Contrairement aux salariés pour lesquels les cotisations sont mutualisées, celles des artistes auteurs sont dès le départ mises à part, et elles contribuent à abonder le « Fonds de Formation des Artistes Auteurs » à l'Afdas. Ce fonds de formation dispose d'un budget d'un peu moins de dix millions d'euros. S'y ajoute la contribution volontaire des « OGC » (« Organisations en gestion collective »), lesquelles siègent au Conseil de gestion de ce Fonds. Le Fonds de Formation est hébergé à l'Afdas. Il est géré par le Conseil de Gestion, composé de représentants de diffuseurs (7 sièges), des « OGC » (5 sièges), et d'organisations professionnelles d'auteurs (21 sièges), tous nommés par le ministère de la Culture.

B. A. – Tous les auteurs sont-ils éligibles aux formations dispensées par l'Afdas ?

L. S. – Il existe un seuil, qui prend en compte soit les trois dernières années, hors année en cours, des droits d'auteurs cumulés d'un montant minimum de 6 990 euros (pour 2024), ce qui correspond à 600 fois le Smic horaire brut, soit les cinq dernières années, hors année en cours, des droits d'auteurs cumulés d'un montant minimum de 10 485 euros (pour 2024), ce qui correspond à 900 fois le Smic horaire brut.
Si vous êtes éligible, vous avez un droit à formation à hauteur de 5 600 euros par an (en 2024) dans la limite des budgets disponibles.
Entre 3 000 et 4 000 auteurs se forment chaque année avec l'Afdas. Pour demander une formation, il faut vous y prendre à l'avance, quatre semaines avant la réunion de la commission concernée. Si vous n'utilisez pas ces 5 600 euros en 2024, ou si vous n'avez utilisé cette somme qu'en partie, cette somme ou son reliquat ne peut se cumuler avec la somme à laquelle vous pourrez avoir droit pour vous former en 2025. Les sommes non utilisées vont abonder les recettes du Fonds de l'année suivante.

B. A. – Quelles sont les formations ouvertes aux auteurs à l'Afdas ?

L. S. – Ce sont forcément des formations utiles ou nécessaires à votre métier. Pour trouver une formation, soit vous choisissez une formation référencée dans le catalogue proposé sur le site de l'Afdas, qui présente des formations choisies et validées par les représentants des commissions. Ces formations ont remporté un appel d'offres, dans le cadre d'un marché public. Elles sont alors prises en charge à 100 %. Votre demande n'a pas besoin de passer en commission.
Soit vous cherchez vous-même une formation (*via* des moteurs de recherche ou auprès de collègues qui peuvent vous en recommander certaines, etc.). Dans ce cas-là, selon le type de la formation (cf voir plus loin), votre demande peut être acceptée directement par les services de l'Afdas ou avoir à passer devant une commission qui la validera ou qui la refusera.

Quels sont les types de formation ?
– les formations transversales (utiles à tous les auteurs quelle que soit leur activité) : La bureautique, la comptabilité, le juridique, la maîtrise de « Photoshop », etc. À de rares exceptions près, ces formations ne passent pas en commission et sont prises en charge à 100 %.
– les formations « métiers » (nécessaires à une activité d'auteur précise. (Exemple : Un auteur de doublage qui a besoin d'apprendre à utiliser un logiciel de doublage). Ces formations ne passent en commission que si la formation est nouvelle ou si l'organisme de formation est inconnu.

Pareil pour les formations inter-catégories. (Exemple : Vous êtes auteur de doublage et vous voulez faire une formation touchant une autre activité d'auteur : l'écriture de chansons, ce qui pourrait aider à traduire les génériques d'un film ou d'une série.)
– les projets spécifiques : imaginons que pour un travail bien précis, vous ayez besoin d'acquérir des compétences dans une activité sortant du champ des auteurs (exemple : un graphiste qui demande une formation en œnologie pour dessiner des étiquettes de bouteilles de vin). Cette formation peut être financée mais la demande est obligatoirement examinée par une commission.
– les reconversions pures (vous voulez définitivement arrêter votre activité pour faire un métier complètement différent, la boulangerie par exemple), ou les activités complémentaires (vous voulez avoir une deuxième activité en parallèle de votre métier d'auteur parce que vous avez besoin d'un revenu complémentaire). Ces demandes-là passent automatiquement en commission et ces formations doivent être diplômantes et certifiantes, comme celles du CPF, sauf s'il n'existe pas de formation sur ce sujet inscrite au « RNCP ».

Il y a cinq commissions : Cinéma & Audiovisuel, Musique & Chorégraphie, Écrit & Art Dramatique, Arts plastiques et Graphiques 2D et 3D, et Photographie. (Les membres du Snac relèvent des trois premières).

Comment procéder ?
Vous présentez un dossier, avec un devis, des documents précis que vous donne l'organisme de formation, et une lettre de motivation, qui est très importante, où vous expliquez à la commission pourquoi vous avez besoin de cette formation.
Sachez que, si votre demande est validée, vous n'avez pas à avancer l'argent (sauf si vous avez un reste à charge). L'organisme de formation envoie directement sa facture à l'Afdas. Sous certaines conditions, et uniquement pour une formation « métier », vous pouvez aussi demander le remboursement de vos frais de transport et d'hébergement.
Les formations Afdas ont un plafond de tarif horaire. Ce plafond est de 40 euros pour les formations transversales, et de 60 euros pour les formations « métiers ». Si le tarif dépasse, le surplus est à votre charge.

B. A. – L'auteur peut aussi financer sa formation *via* son compte personnel de formation.

L. S. – Le CPF n'est pas géré par l'Afdas, mais par la Caisse des Dépôts et Consignations. C'est une voie totalement différente.
Imaginez que le CPF est une tirelire. Il faut justifier d'avoir cotisé au moins 1 euro l'année « n » au titre de la formation professionnelle pour valider la somme de 500 euros l'année « n + 1 » (Sachez que la première année, 2018, notre CPF n'a été abondé que de 360 €). Si une année je ne cotise pas, je ne perds pas mes droits déjà validés les années précédentes.
Depuis cette année, vous devez participer au financement de votre formation par une somme forfaitaire de cent euros.
La formation que vous demandez n'est pas forcément liée à votre métier, mais vous devez choisir parmi celles qui sont inscrites au « Répertoire national des certifications professionnelles » (RNCP) ou au RS (« Répertoire Spécifique »). Il y a peu de choix dans chaque activité, mais beaucoup d'activités proposées. Pour consulter les formations éligibles, vous avez un moteur de recherche attaché à un catalogue sur le site moncompteformation.gouv.fr qui gère votre CPF.

Vous pouvez également financer, *via* votre CPF, une « Validation des acquis de l'expérience » (VAE), ce qui peut être intéressant par exemple pour les auteurs qui n'ont pas de diplôme correspondant à leur métier et qui ont appris « sur le tas ».
Vous pouvez financer, toujours *via* votre CPF, un bilan de compétences, dans la perspective d'une reconversion.

Ainsi que les permis de conduire « B » et « C », et l'accompagnement à la création ou à la reprise d'une entreprise.

Sur votre compte CPF, que je vous engage à créer, vous avez donc accès à un catalogue de formations, vous déposez une demande, et l'on débite votre compte du coût de la formation. Si votre compte ne couvre pas son coût, vous paierez la différence de votre poche.

Si vous êtes éligible aux deux voies, à l'Afdas et au CPF, vous pouvez regarder lequel est le plus intéressant pour vous et faire un choix car ils ne sont pas cumulables.

Histoire d'être complet, sachez que la Sacem offre une troisième voie à ses sociétaires de la musique. Pour l'instant cette possibilité n'est pas ouverte à ses sociétaires en Doublage/ Sous-Titrage.

Dans nos métiers d'artistes auteurs, il ne faut pas hésiter à se former. Certains d'entre nous rencontrent un vrai problème de paupérisation. Certaines possibilités, comme la formation à une activité complémentaire, sont trop mal connues. On croit que parce que l'on travaille depuis longtemps, on n'a pas besoin de se former. Mais quand je discute avec des collègues et qu'ils me donnent cet argument, je leur demande toujours : « Mais tu n'as pas envie d'apprendre à créer un site internet dans lequel tu pourrais promouvoir ce que tu as fait dans ta carrière ? Tu n'as pas envie d'apprendre une autre langue étrangère pour te diversifier ? ». Et je ne parle même pas de tout ce qu'il va falloir apprendre avec l'arrivée de l'Intelligence Artificielle !

Alors surtout n'hésitez pas à questionner l'Afdas, où l'on vous répondra avec précision et compétence.

Informez vous et soutenez le Snac en vous abonnant à nos réseaux et en partageant

@snac_auteurs_compositeurs
@snac.auteurs.compositeurs
@snac.fr
@snac_fr
@syndicat-national-des-auteurs-et-compositeurs
Nouveau ! @snac_auteurs

Président / Président.e.s d'honneur / Trésorier

François Peyrony

Pierre-André Athané

Bessora

Maurice Cury

Simone Douek

Claude Lemesle

Joshua Darche

Vice-président.e.s auteurs-trices

Marc-Antoine Boidin

Antoine Cupial

Camille Dugas

Gérard Guéro

Nicole Masson

Sylvestre Meininger

Christelle Pécout

Vice-président.e.s compositeurs-trices

Siegfried Canto

Christian Clozier

Joshua Darche

Jean-Claude Petit

Patrick Sigwalt

Béatrice Thiriet

Adhérez en ligne sur snac.fr

Découvrez le Snac en vidéo

19 rue du Jour - 75001 Paris
01 48 74 96 30
www.snac.fr