

Bulletin des auteurs

N° 160 – Janvier 2025

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** : Epiphanie(s) – par François Peyrony

P3 – **MUSIQUES** : musique & Créations II – Les journées de la Musique contemporaine à Mulhouse – Un entretien avec Pierre Thilloy, compositeur, représentant du groupement Musiques contemporaines

P6 – L'Assemblée Générale d'Ecsa à Paris – Un entretien avec Bernard Grimaldi, compositeur, président d'honneur de U2C, co-président fondateur et vice-président d'honneur d'Ecsa

P9 – Un nouvel outil à disposition des compositeurs – Un entretien avec Siegfried Canto, compositeur, arrangeur et pianiste, responsable du groupement Musiques à l'image

P11 – **Tribune libre** : SUNO et la création musicale : préserver l'âme artistique face à l'IA – par Sylvain Morizet, compositeur, arrangeur et pianiste, représentant du groupement Musiques contemporaines

P14 – Le Copyright et l'intelligence artificielle – Un entretien avec Jacques Coulardeau, membre du groupement Lettres

P18 – **DOUBLAGE/SOUS-TITRAGE/AUDIODESCRIPTION** : Le Pacte d'engagement éthique pour une accessibilité universelle – Un entretien avec Frédéric Gonant et Tatiana Taburno, audiodescripteurs.rices, représentants du groupement Doublage/Sous-titrage/Audiodescription

P22 – **THEATRE/DANSE/SCENOGRAPHIE** : Le Forum des organisations professionnelles du spectacle – Un entretien avec Thibault Sinay, scénographe, membre de l'Union des Scénographes

P24 – **BANDE DESSINEE / LETTRES** : "Filéas" prend vie et corps – Un entretien avec Séverine Weiss, traductrice et présidente du Conseil permanent des écrivains

P26 – Une table ronde en prise avec une réalité vécue – Un entretien avec Marc-Antoine Boidin, scénariste, dessinateur et coloriste de bande dessinée, responsable du groupement Bande dessinée

P28 – **Brèves** : Le Snac soutient Chloé Wary / Les dérives comportementales / La réforme du RSA



Bulletin des auteurs

N° 160 – Janvier 2025



Edito du président



Crédit : Nathalie Campion

Épiphanie

Le 6 janvier est la date officielle de la fête religieuse chrétienne appelée « Épiphanie ». Pour beaucoup, c'est surtout l'occasion de s'adonner au rituel de la galette des rois. Sous la table, quand j'étais enfant, tout en sachant qu'hors de ma vue on désignait une part de la galette, je devais répondre à la question qu'on me posait : « Pour qui est cette part que je touche et que tu ne vois pas ? », en nommant un destinataire. J'étais le responsable de l'attribution de la fève ; j'étais le « faiseur de roi ».

Devenu adulte je n'ai plus jamais été faiseur de roi, et je ne comprends pas toujours le partage de gâteau – et qui a la fichue fève – dans les rétributions, au pourcentage, de mes droits d'auteur... Humour d'auteur, me direz-vous. Certes ; mais comme pour l'histoire du Père Noël, ou celle de la petite souris, le roi de la galette est un mensonge proféré par les adultes, au détriment des enfants.

Il existe donc, dans le monde des adultes, des mensonges interdits, et d'autres autorisés ; ces derniers sont sans aucun doute des outils nécessaires à l'exercice de la politique et de la diplomatie...

Le mot « Épiphanie » a un autre sens, plus savant – les auteurs aiment les mots savants – : il signifie « révélation, compréhension soudaine ». Tout le monde a connu ou connaîtra des épiphanies, parfois modestes, et parfois fondatrices d'une nouvelle vie ou d'une meilleure compréhension du monde. Découvrir que le Père Noël n'existe pas est probablement l'épiphanie la plus partagée du monde occidental ; les épiphanies peuvent être douloureuses. À l'image du livre de Georges Pérec, « *Je me souviens* », qui est une longue liste de souvenirs de l'auteur, nous pouvons toutes et tous dresser la liste des épiphanies parsemant nos vies.



Voici quelques-unes des miennes : comment se raser sans se couper (en gonflant les joues), comment repasser une chemise (mais pourquoi n'ai-je pas appris cela plus tôt ?), réussir une mayonnaise (tout est dans l'ustensile qu'on utilise). Mais aussi : la sixte napolitaine, ce que représente vraiment le logo de Carrefour, l'anatole, et pour finir par une blague, comment reconnaître un pigeon mâle d'un pigeon femelle (facile : forcer le pigeon à s'envoler ; si « il » s'envole, c'est un mâle, si « elle » s'envole, c'est une femelle).

L'épiphanie peut provenir de la communication écrite ou verbale de sentences, proverbes, aphorismes, et ça se comprend, car la pensée y est distillée. Voici celles de mes épiphanies qui ont pris un sens encore plus fort dans le cadre de l'exercice de ma fonction syndicale :

Tout d'abord : « La solidité d'une chaîne est celle de son maillon le plus faible. » Je ne me souviens plus dans quelles circonstances j'ai lu cette phrase mais ce qui est sûr, c'est que ma vie a changé ce jour-là. La métaphore du maillon faible est robuste parce qu'on ne peut pas la contredire ; c'est un truisme lourd de sens. L'attention au plus faible dans un collectif humain, l'attention à l'argumentaire le plus faible dans un argumentaire humain, doit être toujours activée, parce que, si ça casse, c'est là où ça va casser. Il faut avoir de la lucidité pour analyser nos faiblesses et ne pas trop se laisser bercer d'illusions sur nos forces. Il faut porter toute notre vigilance aux fragilités de certains, dont la chute pourrait provoquer celle de l'édifice tout entier. À ce titre, le syndicalisme est nécessaire au bon équilibre d'une société, parce qu'il s'attelle aux dysfonctionnements, aux inégalités, aux injustices ; ceux qui font tout pour affaiblir le pouvoir syndical – sans heureusement y parvenir totalement – se trompent lourdement.

Parfois, l'épiphanie s'opère quand on comprend soudain que telle maxime est fausse ou trompeuse ; une sorte d'épiphanie à l'envers. Très récemment, j'ai soudain pigé, grâce à une philosophe, que la célèbre maxime : « Quand on veut, on peut », bien culpabilisante, est inexacte. C'est l'inverse qui est vrai : quand on peut, on veut.

Le syndicalisme tourne autour de l'idée de pouvoir, mais pouvoir en tant que verbe et non en tant que nom commun. La confusion, d'ailleurs, est assez générale, car ce mot, comme la plupart des mots importants, possède plusieurs sens qui peuvent se contredire. Le pouvoir, en tant que nom, du syndicalisme est d'élargir le pouvoir, en tant que verbe, du travailleur, fût-il salarié ou indépendant comme l'est un auteur. Augmenter le pouvoir-verbe, c'est agrandir le champ des possibles, faire sauter les plafonds de verre, élargir l'espace des libertés individuelles et collectives. Alors, dans ces conditions, la volonté peut se libérer du carcan des contraintes, dans un élan créatif et positif.

Enfin, une autre de mes épiphanies s'accorde parfaitement à l'exercice du pouvoir syndical. Elle est due à ma nièce Marie qui, du haut de ses 11 ans et de son implacable logique d'enfant, à l'énoncé de la fameuse « goutte d'eau qui fait déborder le vase », a dit calmement : « Le vase déborde, certes, mais d'une seule goutte d'eau. » Une goutte d'eau qui déborde s'éponge facilement avec un Sopalin, et ensuite on s'occupe de vider doucement le vase pour rétablir une marge de sécurité. La goutte d'eau qui déborde, c'est l'alarme, c'est le symptôme annonciateur, ce n'est ni le drame ni la fin.

Dans notre époque si prompte à s'offusquer, à rageusement réagir, commenter, twitter, ayons le pouvoir du papier absorbant, ou mieux, celui du pansement.

Bonne année à toutes et tous !



Musique & créations II – Les journées de la Musique contemporaine à Mulhouse



Un entretien avec Pierre Thilloy, compositeur, représentant du groupement “Musiques contemporaines”



Bulletin des Auteurs – Les **Journées** de la Musique contemporaine à Mulhouse ont été une vraie réussite.

Pierre Thilloy – Nous avons tout intérêt à organiser des événements qui soient récurrents et très professionnels. Notre organisation doit être irréprochable au regard de l'extérieur. La qualité artistique et le niveau intellectuel doivent être là, mais l'écrin doit être à la hauteur de la valeur que nous voulons donner à l'événement.

Nous avons porté une très grande attention au cadre de ces journées des 28 et 29 novembre 2024 à Mulhouse, en termes de lieu comme de cohérence entre le projet et le propos, d'harmonie entre les membres de notre syndicat et les personnes invitées,

professeurs d'université, étudiants, représentants d'institutions ou les participants suisses et allemands.

B. A. – Plusieurs tables rondes se sont déroulées.

P. Th. – Le sujet central était la relation « sensible » entre le compositeur et l'auteur. En tant que syndicat, nous nous battons pour défendre nos droits et ce qu'ils représentent. Ce qui est bizarre, c'est que nous n'osons pas toucher à nos propres tabous. Puisque nous sommes un syndicat pluridisciplinaire, il me semble très important que nous nous interrogeons sur le potentiel de cette pluridisciplinarité, que nous regardions quels sont les sujets communs, et que nous questionnions ce tabou (qui n'est probablement pas le seul !) que nous n'évoquons même jamais, à savoir la relation ultracomplexe entre le compositeur et l'auteur, avec, en tierce partie, qui pourrait être médiatrice, l'éditeur et éventuellement les OGC, susceptibles de proposer une clef de répartition de départ, une évaluation à partir de laquelle nous pourrions débattre et obtenir un « gré à gré » apaisé.

Aujourd'hui le constat est quelque peu alarmant : le dialogue entre auteurs et compositeurs est brisé. À l'instar de Wagner voici bien longtemps, les compositeurs se mettent à écrire leurs propres livrets ou composent sur la base de textes du domaine public pour éviter d'avoir à affronter cette question sensible de la clef de répartition. Sans compter que de nombreux compositeurs se heurtent à un écueil commercial face aux agents littéraires des auteurs, qui évaluent mal le travail de la composition.

Nous ne faisons plus grand chose pour que se perpétue l'émulation entre auteurs et compositeurs, que nous admirons tant et qui fonctionnait au XIXe siècle ou dans la première partie du XXe siècle, où toutes les disciplines se croisaient et produisaient ensemble. L'intervention, purement commerciale, de l'agent littéraire, éteint toute flamme artistique, tout enthousiasme pour une création commune. Ce n'est plus la passion qui gouverne.

B. A. – Des avancées ont-elles pu être actées lors de ces journées à propos d'une grille de répartition « acceptée » et « acceptable » ?

P. Th. – Ce sujet, que nous n'avons jamais traité, s'avère très complexe et porteur de multiples questions sous-jacentes. Nous nous sommes rendus compte que plus nous avançons dans nos discussions, plus nous rencontrons de contradictions. Le public, qui était vivement intéressé, n'imaginait pas que cette question puisse soulever autant de pensées contradictoires. Ces journées nous ont permis de mieux prendre conscience de la complexité du sujet, qui est juridique et professionnel. Nous avons pu cerner et définir le point de départ d'une charte, qui est loin d'être écrite, mais qui est désormais ouverte. Nous allons travailler sur les points techniques et solliciter les organisations professionnelles de la musique, la Fondation Sacem, le CNM et tous les interlocuteurs pour qui cet aspect revêt une importance ou un intérêt. Il est à noter que cette problématique de la répartition entre la musique et le texte concerne également d'autres secteurs de la création, comme par exemple la Bande dessinée, ou l'image animée.

B. A. – Ou la gastronomie...

P. Th. – Nous sommes partis de l'idée que, quelles que soient les difficultés rencontrées lors des débats, nous devions tous repartir très heureux de ces rencontres. Nous avons en effet choisi le vecteur de la gastronomie, parce que tout sujet sensible et complexe peut se résoudre autour d'une bonne table dès que les convives sont intelligents et apprécient ce qu'ils dégustent. La table nous réunit tous. Nous avons par ailleurs voulu faire un clin d'œil à la pièce de théâtre « Le Boxeur et la Violoniste », dont une célèbre revue musicale de l'époque avait refusé de parler, mais qui avait été défendue par le journal « L'Équipe ». Si nous communiquons par la presse spécialisée, qui va nous lire sinon nous-mêmes ? C'est pourquoi nous avons communiqué dans une revue gastronomique, connue dans le Grand Est et en Suisse comme en Allemagne, « Food and Good ». Nous avons d'autre part invité des étudiants à participer à ces journées. Ce sont des publics inattendus pour un syndicat. Nous voulions attirer les gens et non les rebuter par des thématiques qui auraient été présentées de manière trop abstraite.

Nous avons fort bien mangé au long de la manifestation, qui a coïncidé avec le moment très festif du marché de Noël de Mulhouse. Notre dîner de clôture s'est déroulé dans un restaurant réputé de Mulhouse, où le chef étoilé a joué le jeu de nos journées professionnelles : nous avons établi ensemble un menu, dont il a accepté de nous livrer les recettes, que nous avons soumises à des auteurs librettistes, puis à des compositeurs, qui, sur ces textes, en prose ou de poésie, ont écrit des musiques. Au cours du dîner, en alternance nous avons entendu en textes et musiques ce que nous allions manger et boire, ou nous avons mangé et bu ce que nous avons entendu. Par respect pour le personnel du restaurant comme pour les auteurs et compositeurs mais aussi les interprètes, le service bien sûr était suspendu quand textes et musiques s'écoutaient. Nous avons ainsi quatre contributions, la recette, le vin, le livret, la musique, chacune devenant un potentiel ayant droit de l'œuvre finale. L'idée était de dédramatiser s'il y avait eu lieu de le faire, et d'ouvrir le débat en l'appliquant à un cas de figure inédit. Nous avons ainsi démontré que toutes les disciplines sont concernées.

B. A. – Les étudiants étaient présents.

P. Th. – Avec les étudiants de la Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines de l'Université de Haute-Alsace à Mulhouse et la formation Gepsac (Gestion de Projets et Structures Artistiques et Culturels) et le Laboratoire ILLE – UR 4363 (Institut de recherche en langues & littératures européennes), nous avons travaillé à la préparation de ces journées depuis la rentrée d'octobre. Je me suis attaché à présenter dans mes cours à ces futurs administrateurs de projets ou de structures culturelles ce qu'est le droit d'auteur, à leur parler du Snac, à souligner sa pluridisciplinarité, à rendre concret et sensible tout simplement le droit d'auteur. Notre rôle est de les alerter sur la nécessité de défendre le droit d'auteur, car il s'agit

d'un patrimoine, dont la préservation et la promotion ressortiront à leur mission. Ils étaient à pied d'œuvre dès 7 h 30 le matin du 28 novembre, très motivés et engagés. Ils ont enregistré tous les débats et sont en train de procéder au montage. Grâce à eux nous disposerons aussi de la teneur des débats par écrit. Ils ont été passionnés par la manière dont ces deux journées se sont déroulées. Cent à cent cinquante étudiants et lycéens en horaires spécialisés Philosophie, Théâtre et Musiques ont assisté à la matinée du jeudi 28, venant de disciplines et d'établissements variés. Des professeurs et des universitaires de Mulhouse, Toulouse, Freiburg, Zurich ou Bâle, des professionnelles du secteur musical ou du milieu culturel, le président des auteurs et autrices de Suisse, étaient présents. Ils ont pu écouter Denis Levaillant retracer l'histoire et préciser la notion de droit d'auteur.

Un concert a été donné sur le site que nous occupions (le grand salon Koechlin de la célèbre Société Industrielle de Mulhouse), où chaque morceau interprété soulevait une problématique du droit d'auteur et de la relation entre plusieurs auteurs, un compositeur, un arrangeur, un librettiste, etc.

B. A. – Quelles sont les perspectives à la suite de ces journées ?

P. Th. – Une commission de travail à laquelle participeront compositeurs et auteurs va continuer de réfléchir sur la lancée de ces journées. D'ici une année nous pourrions être en mesure de proposer un livre blanc et une clef de répartition « acceptée » et « acceptable ». De manière un peu caricaturale, et je m'en excuse, l'écriture d'un livret en une semaine ou même un mois et la composition d'une partition en un, deux ou trois ans ne peuvent donner lieu à une répartition à 50/ 50. La notion de temps de travail doit être prise en compte.

Les troisièmes journées, grâce au soutien renouvelé de la Société des Éditeurs et Auteurs de Musique (**SEAM**), pourront être organisées l'année prochaine. Probablement à Paris, ce qui mettrait en place une alternance entre Paris et les Régions, à moins que nous décidions de créer un événement récurrent à Mulhouse pour pouvoir bénéficier du travail engagé, cela autour d'un rendez-vous identifiable (comme les rencontres d'Angoulême autour de la BD), ce que plusieurs collègues ont mis en avant dans leur retour de cette manifestation.

Il est à noter que le modèle de ces journées est susceptible d'inspirer des institutions, telle la Société Industrielle de Mulhouse (**SIM**), qui nous accueillait dans ses magnifiques locaux, et aimerait travailler sur la transformation du discours technique, scientifique et intellectuel en un événement qui s'ouvre et qui attire le public.

Pour conclure, nous avons envie que le Snac soit réputé pour être entreprenant et novateur, que ses manifestations soient réjouissantes et vivantes tout en étant de très haute qualité, cela dans une époque qui ne l'est guère.

L'Assemblée Générale d'Ecsa à Paris



Un entretien avec Bernard Grimaldi, compositeur, président d'honneur de U2C, co-président fondateur et vice-président d'honneur d'Ecsa.



Crédit : Joffrey Huet

Bulletin des Auteurs – Les 13 et 14 novembre derniers, la France a accueilli l'Assemblée Générale d'Ecsa.

Bernard Grimaldi – C'était la première fois que la France, qui est un membre fondateur d'Ecsa, je dirais même le pays qui a initié cette dynamique d'union européenne des compositeurs, accueillait l'Assemblée Générale comme le font les pays membres qui le souhaitent lors de nos assemblées générales d'été.

Un peu d'histoire pour comprendre : Avant Ecsa il y eut « Fface » (« Federation of Film and Audiovisual Composers of Europe »), qui reste historiquement la première fédération européenne de compositeurs et dont j'ai eu l'honneur d'être le président fondateur.

Cette initiative française, née de rencontres durant le Festival de Cannes autour du petit pavillon de la musique de film que l'UCMF animait à partir de 2004, fut suivie très rapidement par la création d'« ECF » à Vienne qui, à l'initiative de mon collègue et ami Klaus Ager, put réunir au plan européen les organisations nationales de compositeurs de musiques classiques et contemporaines. Il ne manquait plus que les compositeurs et auteurs-compositeurs de musiques populaires et c'est avec l'aide précieuse de David Ferguson, auteur-compositeur britannique malheureusement disparu trop vite, que nous pûmes créer cette troisième fédération, « Apcoe ». C'est à partir de cette architecture, qui respectait les sensibilités de créateurs nourris de cultures très diverses et issus d'horizons très différents, que nous pûmes installer ce climat essentiel de confiance réciproque qui reste l'ADN de notre organisation et qui permet, avec la réunion de ces trois piliers il y a seize ans, la naissance d'Ecsa.

Durant tout ce processus la France a joué un rôle primordial et essentiel. La France est aussi historiquement le pays du droit d'auteur, elle est enfin traditionnellement au sein de l'Union Européenne le plus ardent défenseur de la culture. Nous avons donc l'ambition de faire de notre mieux pour être à la hauteur de l'occasion...

Nos trois organisations professionnelles françaises d'auteurs et compositeurs, U2C, Unac et Snac, membres d'Ecsa depuis l'origine, avaient proposé dès 2019 la tenue de l'Assemblée générale en France mais la pandémie a suspendu ce projet. Nous sommes revenus à la charge ensuite.

B. A. – Vous avez organisé l'Assemblée Générale, mais aussi des tables rondes.

B. G. – Nos trois organisations professionnelles ont mis sur pied un groupe de travail pour préparer cet événement, qui dans notre esprit devait inclure un volet « tables rondes » sur des sujets importants pour les créateurs de musique ainsi que, évidemment, les « Camille Awards » qu'Ecsa organise bi-annuellement avec le soutien du programme « Creative Europe » de la Commission Européenne.

La première table ronde était consacrée à l'initiative « Fair Music Project », un projet initié par notre organisation sœur suédoise, la Skap, en partenariat avec l'IMC, organisation issue de l'Unesco et regroupant l'ensemble des structures qui ont trait à la musique au plan mondial.

Ce projet, qui vient d'obtenir le soutien de la Commission Européenne, vise à explorer les nouvelles technologies qui pourraient être mises en place afin de mieux identifier les œuvres, mieux répartir les droits, améliorer la transparence des flux, bref : mieux servir les créateurs dans un monde qui bouge de plus en plus vite.

Aujourd'hui l'I.A. est là, la « *block-chain* » est là. Ces technologies sont en train d'évoluer exponentiellement et si nous, les créateurs, ne prenons pas à bras le corps ces défis pour en faire des opportunités, si nous ne parvenons pas à être une force de proposition pour garder une forme de gouvernance sur ces évolutions, le droit d'auteur, qui nous permet de vivre, sera grignoté jusqu'à être réduit à la portion congrue tôt ou tard, c'est une certitude.

Le but de cette table ronde n'était pas de répéter avec les mêmes invités les mêmes discours sur les dangers de l'intelligence artificielle ou de dénoncer le déséquilibre de la répartition des flux d'argent dans l'écosystème du *streaming*. Le but était de réunir des personnalités diverses (tech, créateurs, sociétés de droits collectifs) plutôt expertes dans ces domaines et très concernées par ces évolutions, afin de créer des synergies qui permettent d'avancer concrètement. La conversation fut riche et fructueuse et il me semble, au vu des retours que j'ai pu avoir, que nous avançons.

Pour la deuxième table ronde nous souhaitions avoir la présence du Centre national de la Musique, qui a par ailleurs son siège tout près de la BnF. Nous avons donc construit cette table ronde autour d'un projet initié au départ par le CNM au moment de la présidence française de l'Europe, qui a ensuite été développé sous les présidences tchèque, suédoise et belge qui ont suivi. Intitulée « One Voice for European Music » cette initiative a pour ambition de créer des synergies entre les acteurs culturels liés à la musique des différents pays et territoires européens, de mieux utiliser la richesse et la diversité qui font notre continent. Elle a plusieurs volets : l'identification, la cartographie, la mise en relation, la création d'une éventuelle base de données à l'échelon européen. C'est un projet ambitieux et nécessaire si l'Europe de la culture veut préserver et développer son identité. La présidente de l'IMC et la secrétaire générale de l'« European Music Council » (EMC) ont assuré la modération de cette deuxième table ronde, à laquelle a participé Florencia Di Concilio, compositrice française d'origine uruguayenne de musiques de films.

La troisième et dernière table ronde était en lien avec la cérémonie des Camille Awards qui allait avoir lieu le soir même dans le grand auditorium de la BnF. Nous avons souhaité la consacrer à la place des compositrices dans la musique de film. Les mentalités ont bien évolué depuis deux décennies, et même s'il reste encore des efforts à faire pour en terminer définitivement avec les vieux réflexes patriarcaux poussiéreux, il suffisait de voir les nominés des Camille Awards 2025 pour mesurer le chemin parcouru. D'ailleurs nous avons choisi de remettre le « Prix de la Contribution Exceptionnelle à la Musique de Film » à Miriam Cutler, à la fois pour sa magnifique carrière mais aussi pour son engagement sans faille dans ce combat pour la reconnaissance et l'égalité de traitement dont elle a été l'une des pionnières aux États-Unis.

Ces tables rondes ont réuni près de quatre-vingt-dix compositrices et compositeurs, sans compter les personnes des institutions culturelles françaises qui sont venues y assister.

B. A. – Les « Camille Awards » ont été décernés.

B. G. – Oui, et ce fut réussi. En dehors de la qualité remarquable des œuvres des nominés, nous avons décidé, avec Pierre Thilloy, compositeur de musique contemporaine et membre du Snac, que j'ai eu le plaisir de rencontrer à l'occasion de cette aventure et avec qui nous avons travaillé à l'élaboration de cette soirée, de rendre hommage à Camille Saint-Saëns, qui créa la première musique de film de l'Histoire. Il s'agissait d'un film de fiction français de 1908 intitulé « *L'Assassinat du Duc De Guise* ».

La récompense des Camille Awards est une statuette du visage de Camille Saint-Saëns, magnifiquement stylisé par une artiste belge. L'Orchestre Padeloup est l'orchestre qui jouait les œuvres de Camille Saint-Saëns lors de leur création. Ce soir-là a été joué par l'orchestre Padeloup, en introduction de la cérémonie, le premier tableau de la musique de « *L'Assassinat du Duc de Guise* ».

Ensuite ont été distingués pour les Camille Awards : Alfonso de Vilallonga (Espagne) dans la catégorie des musiques de films ; Anna Rice (Irlande) dans la catégorie des musiques de documentaires ; Blair Mowat (Royaume-Uni) dans la catégorie des musiques de séries.

Pour terminer, je voudrais dire que Ecsa représente 27 pays européens, de nombreuses organisations nationales membres et, à travers celles-ci, plus de cinquante mille compositrices et compositeurs. Notre organisation repose sur une dynamique de confiance entre toutes ces personnalités créatrices qui viennent de cultures et de domaines musicaux différents.

C'est grâce à ces moments où nous nous retrouvons que nous cimentons et renforçons cette confiance les uns dans les autres. J'ajoute que ces rencontres sont une motivation importante pour nos salariés qui, tout au long de l'année, font un travail formidable à Bruxelles mais qui ne nous voient réunis qu'à la faveur de ces événements. Je voudrais conclure en les saluant et en les remerciant.

Un nouvel outil à disposition des compositeurs



Un entretien avec Siegfried Canto, compositeur, responsable du groupement "Musiques à l'image"



Crédit : DR

Bulletin des Auteurs – Ce nouvel outil a trait au *Cue Sheet*.

Siegfried Canto – Le « *Cue Sheet* » ou « Feuille de montage » est un peu la « carte d'identité sonore » d'un film. Elle recense l'intégralité des musiques qui sont synchronisées aux images et va permettre aux ayants droit (auteur-compositeur, éditeur) de percevoir les droits sur l'exploitation et la diffusion de leurs œuvres.

Quand un film est terminé, c'est souvent aux compositeurs qu'il revient de rédiger ce *Cue Sheet*... et c'est assez fastidieux quand il y a de nombreuses musiques à référencer.

En musique de film, la dernière étape est celle du mixage, c'est là que va se sceller la partition définitive.

En effet, pendant le mixage le réalisateur peut décider d'écourter ou d'allonger telle musique, de ne pas en retenir une autre. Cela relève de son choix artistique et de sa liberté, de ce qu'il pense être le mieux pour porter sa vision du film.

Le compositeur ou l'éditeur récupère la piste des musiques mixées, qui contient donc exactement ce qui a été utilisé dans le film et il peut alors réaliser le *Cue Sheet*. Ce dernier est à destination du diffuseur et de la Sacem qui va pouvoir, à partir de ce document, répartir les droits sur l'exploitation des œuvres synchronisées (Cinéma, télévision, internet, délinéarisé...).

J'ai développé un outil qui permet de gagner du temps dans la rédaction du *Cue Sheet*.

Il s'agit d'un tableur Google contenant de nombreux scripts. Il sera à disposition du public intéressé, sur le futur nouveau site du Snac, dès le premier trimestre 2025 je l'espère. Ce sera un facilitateur pour les compositeurs qui en ressentiront le besoin.

B. A. – Comment l'outil que vous avez mis au point génère-t-il un gain de temps ?

S. C. – Sur un film on peut vite avoir plus de cinquante entrées musicales. On doit identifier chaque musique, mentionner son nom, relever le *Timecode* (référence temporelle) d'entrée, de sortie, la durée de la synchronisation. S'y ajoute une multitude de champs concernant les ayants droit qui doivent figurer dans le document pour chaque musique, soit : le nom du compositeur, éventuellement celui du co-auteur, l'éditeur et son numéro d'identification, le nom de la société de gestion du compositeur, de l'éditeur, le nom de l'interprète, la date de la première diffusion de l'œuvre, etc. En fait, nous devons inscrire ces données autant de fois qu'il y a de musiques... et ces données nécessaires et importantes sont bien souvent identiques.

La solution que je propose permet, à partir d'un fichier texte généré depuis notre logiciel de composition, de réaliser tout le processus.

On importe ce fichier dans l'interface du tableur puis on ne renseigne qu'une seule fois les champs demandés. Toutes les données communes à une même œuvre vont alors directement se mettre en place.

Avant de l'enregistrer on peut bien évidemment modifier le fichier, si dans certaines œuvres les répartitions sont différentes, si telle musique est d'un autre compositeur/ éditeur.

L'outil demande un peu de rigueur dans la nomenclature des œuvres mais il est plutôt efficace et simple d'utilisation. Il est important que le nom des musiques qui apparaissent dans le *Cue Sheet* soit strictement identique au nom des œuvres déposées à notre catalogue, pour que l'OGC (Sacem ou autre) puisse faire les rapprochements.

Il y a des notices d'aide, qui expliquent comment procéder en fonction du logiciel musical employé. Je remercie Olivier Milton et Nicolas Pansieri qui m'ont aidé pour effectuer les premiers tests et réaliser les notices.

B. A. – Est-ce que vous déposerez le brevet de cet outil ?

S. C. – Non, je ne suis pas dans une logique marchande. Cet outil est très artisanal et sera en accès libre. Il n'a rien de révolutionnaire, c'est un simple tableur google avec des scripts pour automatiser une tâche répétitive ! Je suis parti du modèle de *Cue Sheet* proposé par la Sacem afin qu'il soit pleinement compatible et facilite l'identification, la gestion et le suivi de l'exploitation des œuvres par leurs services.

Mon initiative relève plutôt de l'engagement et du partage, de ma vision de faire de la musique. Tout ce qui peut permettre de libérer du temps aux compositeurs pour qu'ils produisent de la musique plutôt que de l'administratif est bon à prendre !

TRIBUNE LIBRE : SUNO et la création musicale : préserver l'âme artistique face à l'IA

par Sylvain Morizet, compositeur, arrangeur et pianiste, représentant du groupement "Musiques contemporaines"



Crédit : Audrey Leroy

L'avènement de SUNO, une intelligence artificielle capable de générer des chansons avec des paroles, suscite une réflexion profonde sur la nature de la création musicale. Pour le Syndicat national des auteurs et des compositeurs (Snac), cette innovation technologique interpelle directement les auteurs et compositeurs, gardiens de l'âme artistique. Comment concilier les avancées de l'IA avec la préservation de la créativité humaine qui est au cœur de la musique ?

SUNO peut parfois surprendre par sa capacité à trouver des mélodies accrocheuses, particulièrement dans les refrains.

Avec un prompt précis, il peut proposer des grilles harmoniques plutôt originales. Pour certains créateurs, cet outil peut aider à surmonter la page blanche, offrant une base d'inspiration sur laquelle développer une œuvre. Il est indéniable que l'IA peut apporter des éléments stimulants, ouvrant de nouvelles perspectives dans le processus créatif.

Cependant, même si SUNO peut générer des idées musicales intéressantes, il est important de reconnaître que la véritable essence de la musique réside dans l'expression humaine. Les émotions, les expériences personnelles et la sensibilité de l'artiste sont des éléments que l'IA ne peut pleinement reproduire. La créativité musicale n'est pas seulement une question de combinaisons harmonieuses, mais l'expression d'une vision du monde unique.

Une question se pose alors : est-ce que la Sacem inscrirait dans son répertoire une chanson fabriquée avec l'aide de SUNO ? La Sacem, en tant que société de gestion collective des droits d'auteur, exige que les œuvres soient originales et créées par des individus identifiables. Si une chanson est générée par une IA, sans contribution créative significative d'un humain, sa reconnaissance et sa protection juridique pourraient être remises en question. Les critères actuels de la Sacem nécessitent une clarification pour s'adapter à ces nouvelles formes de création.

Par ailleurs, établirions-nous un lien entre SUNO et leur site ? La promotion ou l'intégration de SUNO dans les plateformes dédiées aux auteurs et compositeurs soulève des interrogations éthiques et professionnelles. Si SUNO est perçu comme un outil d'assistance à la création, une collaboration pourrait être envisageable, à condition de définir clairement les rôles et les limites de l'IA dans le processus créatif. Toutefois, il est essentiel de veiller à ce que cette association ne porte pas préjudice aux créateurs humains en diluant la valeur de leur travail.

Pour les auditeurs, l'offre musicale pourrait sembler infiniment enrichie par SUNO. La possibilité de générer des chansons à la demande, adaptées à des préférences spécifiques, est séduisante. Cependant, cette abondance risque de conduire à une standardisation des contenus. Les algorithmes, basés sur des données existantes, pourraient reproduire des schémas populaires sans apporter de réelle innovation ou surprise.

La découverte musicale, cet émerveillement face à l'inattendu, pourrait s'estomper. Les auditeurs seraient privés de l'opportunité de se confronter à des œuvres originales, porteuses de nouvelles perspectives. La musique deviendrait un simple produit de consommation, perdant sa dimension artistique et culturelle.

Pour les auteurs et compositeurs, SUNO représente à la fois un outil potentiel et une menace concrète. D'un côté, l'IA peut aider à éviter la page blanche, en fournissant des idées de mélodies ou d'harmonies qui peuvent être développées et enrichies par l'artiste. De l'autre, il existe le risque que l'IA soit utilisée pour remplacer le travail des créateurs, mettant en péril leur métier et leur passion.

Cette dévalorisation du rôle de l'artiste est préoccupante, car elle sous-estime l'importance de la contribution humaine dans la création musicale. Les auteurs et compositeurs ne sont pas de simples producteurs de contenu, mais des narrateurs, des visionnaires qui façonnent la culture et l'identité collective. Leur disparition ou marginalisation au profit de l'IA serait une perte inestimable pour la société.

Sur le plan juridique, l'utilisation de SUNO, ou de toute autre IA générative, soulève des questions complexes. Si l'IA est entraînée sur des œuvres protégées par le droit d'auteur, cela constitue une exploitation des créations sans consentement ni rémunération des ayants droit. Il est impératif de mettre en place des cadres légaux qui garantissent le respect des droits des auteurs et compositeurs.

La production de nouvelles œuvres par l'IA pose également la question de la titularité des droits. Qui est l'auteur d'une chanson générée par une IA générative ? L'utilisateur, le développeur de l'algorithme, ou personne ? Sans clarification, il existe un risque de voir proliférer des œuvres sans protection juridique, déstabilisant davantage le secteur musical. Dans ce contexte, la position de la Sacem devient cruciale. Si elle décide de ne pas inscrire ces œuvres dans son répertoire, cela pourrait protéger les intérêts des auteurs, mais aussi limiter la reconnaissance des créations assistées par IA.

Il est crucial de rappeler que la musique est avant tout une expression humaine. Les IA génératives ne doivent pas remplacer les créateurs, mais éventuellement les assister, sans empiéter sur leur rôle fondamental. L'innovation technologique doit être au service de l'humain, et non l'inverse.

Le Snac a un rôle primordial à jouer dans cette transition. En défendant les intérêts des auteurs et compositeurs, il contribue à préserver la richesse culturelle et artistique de notre société. Il est essentiel de promouvoir des politiques qui soutiennent la création humaine, en valorisant le travail des artistes et en sensibilisant le public à l'importance de leur contribution.

Plutôt que de rejeter totalement l'IA, il est envisageable de rechercher un équilibre où la technologie et la créativité humaine coexistent harmonieusement. Les auteurs et compositeurs pourraient utiliser des outils comme SUNO pour explorer de nouvelles idées, sans pour autant renoncer à leur rôle central dans la création. Cependant, cette coexistence ne doit pas se faire au détriment des créateurs. Des mesures doivent être prises pour assurer que l'IA reste un outil complémentaire, et non un substitut. La formation, la sensibilisation et l'adaptation des cadres légaux sont des éléments clés pour réussir cette transition.

Les IA génératives nous confrontent à des défis majeurs, mais aussi à une opportunité de réaffirmer la valeur inestimable de la créativité humaine. Il est essentiel de reconnaître que la musique est plus qu'une combinaison de sons et de mots : c'est une expression profonde de l'âme humaine.

En tant que société, nous devons soutenir nos auteurs et compositeurs, protéger leurs droits et valoriser leur contribution unique. Le Snac s'engage à défendre ces principes, en veillant à ce que l'innovation technologique ne se fasse pas au détriment de l'essence même de la musique.

La préservation de l'humanité dans l'art est un enjeu fondamental. Ensemble, auteurs, compositeurs, auditeurs et acteurs du secteur, nous pouvons construire un avenir où la technologie enrichit la création sans jamais remplacer la richesse inimitable de l'expérience humaine.

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.

Le Copyright et l'intelligence artificielle



Un entretien avec Jacques Coulardeau, membre du groupement Lettres

Bulletin des Auteurs – Quel est l'historique du "Copyright" ?



Crédit : Jacques Coulardeau

Jacques Coulardeau – Tout commence à la suite de l'invasion de l'Angleterre par les Normands, à la bataille d'Hastings en 1066. En 1100 l'un des rois normands, donc anglais, écrit et publie, sous forme de copie, une décision qui spécifie un certain nombre de droits fondamentaux des citoyens du royaume, laquelle deviendra la « *Magna Carta* » de 1215.

L'invention de l'imprimerie est acquise aux alentours de 1450. Un procès oppose Gutenberg, son inventeur, à Johann Fust, le banquier qui l'a financé. Fust obtient du tribunal que tout ce qu'il a financé soit reconnu comme sa propriété. Ça, c'est clair, c'est le Copyright. Si je paie, ça m'appartient.

En 1557 en Angleterre, la Reine Marie, dite « Bloody Mary », très catholique, l'une des filles d'Henry VIII, lequel avait mis en place l'Église anglicane, veut empêcher toute publication qui irait dans le sens du protestantisme. Dans cet objectif, elle attribue à la Guilde des imprimeurs-libraires le droit de contrôler les œuvres qu'ils publient, c'est le Copyright. La Reine utilise ce copyright comme outil de censure.

La Reine Élisabeth, sa demi-sœur, qui lui succède, entérine cette situation. Ce privilège de la Guilde va perdurer jusqu'en 1710. Mais Élisabeth rétablit l'anglicanisme de son père Henri VIII. La censure s'exerce maintenant, *via* ce copyright, contre le catholicisme.

Les successeurs d'Élisabeth, les Stuart, vont imposer en 1637 une institution de contrôle de l'édition, la « *Star Chamber* », qui vise les publications catholiques, mais surtout puritaines. Ce qui va susciter la révolution de Cromwell (exécution de Charles 1er le 30 janvier 1649), et une autre forme de censure, puisque Cromwell installe une censure préalable, à laquelle sont soumis tous les écrits en amont de leur publication. Le poète John Milton accepte de présider cette commission de censure. Milton écrit « *Areopagitica* » (1644), un pamphlet qui justifie le nécessaire contrôle des contenus publiés, pour qu'ils soient « réalistes et vrais ». C'est la censure au nom de la Vérité, la vérité puritaine bien sûr de « *Paradise Lost* » (« Paradis perdu » [1667, « *Divine Comédie du puritanisme* »]).

Les Stuart reviennent sur le trône en 1660, cela se passe de nouveau mal car ils rétablissent aussitôt la censure anti-puritaine. La loi de l'« *Habeas Corpus* » est actée par le Parlement en 1679. Cet « *Habeas Corpus* » existait de fait depuis la « *Magna Carta* » de 1215. L'« *Habeas Corpus* » de 1679 annonce la « Glorieuse Révolution » qui dépose les Stuart en 1688.

En 1689 la « *Bill of Rights* » (Loi sur les Droits Civiques) spécifie les droits fondamentaux de l'homme, en principe pour tout le monde. Cet acte est fondé sur l'idée principale que l'Angleterre est un pays anglican, qu'on peut y tolérer les catholiques et les puritains à condition qu'ils soient discrets. La Cathédrale catholique de Westminster a été construite entre 1895 et 1903. L'émancipation des hommes juifs se fit progressivement entre 1833 et 1890.

La Reine Anne, en 1710, établit que le Copyright est la propriété exclusive de l'auteur. L'auteur peut le céder pour une utilisation spécifique et limitée dans le temps. C'est une location des droits commerciaux. Le concept de droit moral en est absent.

Les États-Unis sont sur cette logique. La déclaration d'Indépendance est proclamée en 1776. La Constitution est promulguée en 1787. Un article de la Constitution édicte que le Copyright de la chose imprimée et les Patentes pour les inventions sont des droits constitutionnels, ainsi que leur propriété par les auteurs et les inventeurs, laquelle peut être cédée sous forme de licence, pour une durée limitée, à l'époque jusqu'à la mort de l'auteur, aujourd'hui jusqu'à soixante-dix ans après sa mort. Pour les patentes la licence est limitée à un certain nombre d'années, aujourd'hui le plus souvent vingt ans maximum.

Une première loi de « US Copyright », en 1790, acte ces dispositions.

C'est à cette époque qu'en France, parallèlement, Beaumarchais invente le « droit d'auteur » et propose la loi sur le droit d'auteur les 13-19 janvier 1791 à l'Assemblée Nationale Législative (Rappel : la SACD a été fondée par Beaumarchais en 1777). On y parle du droit moral, et, en second, des droits commerciaux qui découlent des droits d'auteur et donc du droit moral.

B. A. – Ainsi nous avons aujourd'hui deux systèmes ?

J. C. – En 1976 est renégocié le traité de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) parce que les États-Unis ont finalement décidé d'adhérer à l'Ompi et que leur adhésion pose problème car ils exigent que l'on inclue le « *Fair Use* » dans le champ du traité. L'Assemblée Générale de l'Ompi refuse d'intégrer le « *Fair Use* » mais intègre dans la définition du Copyright un certain nombre d'articles qui définissent le droit moral. Ce Copyright qui inclut le droit moral est le principe universel de la propriété intellectuelle. Tous les pays l'adoptent et le transcrivent dans leur loi nationale (quelques poids lourds récents sont la Russie et la Chine). Les États-Unis, seuls ou presque (Le Royaume-Uni en reste au copyright historique de l'Édit d'Anne de 1710 et des décisions judiciaires de la Chambre des Lords siégeant en Cour Suprême au XVIIIe siècle, le plus célèbre cas étant Donaldson v. Beckett en 1774), en demeurent à leur copyright étroit, qui n'inclut pas le droit moral, et à leur « *Fair Use* ».

B. A. – Quelles sont les règles du « *Fair Use* » ?

J. C. – La Cour Suprême des États-Unis a imposé quatre critères pour pouvoir utiliser une œuvre en « *Fair Use* » défini dans la Section 107 de la loi sur le Copyright de 1976, c'est-à-dire sans avoir à demander l'autorisation de l'auteur ni avoir à payer des « *Royalties* » :

1 – une utilisation non commerciale ;

2 – une utilisation créative et inventive par rapport à l'œuvre originale, ce qui concerne les créations caustiques, comiques, satiriques, et la recherche. (Se démarquer trop peu de l'œuvre d'origine serait du plagiat) ;

3 – la proportion citée de l'œuvre ne doit pas aller au-delà du raisonnable ;

4 – l'utilisation de l'œuvre ne doit pas causer de dommage important à la valeur commerciale de l'œuvre citée.

Dans ces critères, le droit moral est bien pris en compte. Il n'y a pas que du droit commercial. L'ennui c'est qu'il n'y a pas de véritable clarté quant à la définition du droit moral ni quant aux recours possibles si ce droit moral n'est pas respecté.

Stephen King, cependant, avait vendu à de jeunes étudiants, pour un millier de dollars, l'une de ses nouvelles, « *Lawnmower Man* », laquelle, adaptée au cinéma, générerait de très importants bénéfices. Stephen King a demandé un modeste pourcentage, qu'on lui a refusé. Il a alors renié sa paternité de cette adaptation devant le tribunal, et il a obtenu, à compter de la date du jugement, le retrait de son nom de tout support de l'adaptation sur tout média, le retrait de toutes les copies qui mentionnaient son nom et une compensation financière (amende) pour toutes celles qui resteraient sur le marché après cette date.

B. A. – Quelle est la durée du Copyright ?

J. C. – Le Copyright, comme le droit d'auteur, dure soixante-dix ans après la mort de l'auteur. Pour les entreprises, c'est quatre-vingt-dix ans après le lancement du produit. Mickey Mouse, créé en 1928, devenait domaine public en 1998, du point de vue du droit d'auteur, mais en 2018 du point de vue de l'entreprise. Bill Clinton fit voter la loi dite « *Mickey Mouse* » en 1998, étendant le copyright pour les entreprises à quatre-vingt-quinze ans après le lancement du produit, ce qui porta la protection de Mickey Mouse jusqu'en 2023 pour l'entreprise Walt Disney. Mais Walt Disney changea alors son fusil d'épaule et déclara Mickey Mouse l'image de marque de l'entreprise : protection donc exclusive jusqu'à ce que l'entreprise change d'image de marque ou disparaisse, donc « à vie ». Les marques sont intouchables tant que la marque existe. « Mickey Mouse » en tant qu'image de marque est éternelle. Et Disney pourrait élargir son image de marque aux autres personnages de la famille de Mickey Mouse, pour éviter qu'ils tombent jamais dans le domaine public. Cela entraînerait des recours en justice comme en 1998, jusqu'à la Cour Suprême, probablement en vain comme en 1998.

B. A. – Un produit de l'intelligence artificielle peut-il bénéficier du Copyright ?

J. C. – Pour être auteur, il faut être une personne physique ou une personne morale. On n'est pas auteur si on est une machine.

Cela pose la question : À qui incombe la responsabilité civile en cas de problème posé par l'utilisation d'une machine, que ce soit une erreur de traduction ou une mauvaise évaluation, qui entraîne un accident ?

La machine elle-même ne peut en aucune façon posséder un Copyright et donc la responsabilité civile qui va avec. Par contre le propriétaire comme l'utilisateur de la machine sont engagés parce qu'ils doivent contrôler le travail de la machine. Si elle se trompe et que son erreur entraîne un accident, c'est de la responsabilité civile (qui n'est en rien morale ou éthique mais justiciable) probablement partagée de l'inventeur (producteur industriel) et de l'utilisateur si l'erreur vient de lui, avec une provision sur la formation éventuelle reçue de l'entreprise ou d'un service intermédiaire par l'utilisateur.

C'est le cas de figure du crash des deux « Max » de Boeing en 2018 et 2019, avec 346 morts.

« Boeing » avait été informé par ses ingénieurs de certains problèmes, qu'il a négligés, parce que l'intelligence artificielle, qui travaille de manière statistique, avait conclu à un risque de 0,5 %, probabilité de 15 crashes en dix ans. Il est purement odieux de négliger un tel risque. Cela concernait un logiciel d'intelligence artificielle de gestion automatique de l'avion dont les pilotes n'avaient même pas été informés : MCAS – *Maneuvering Characteristics Augmentation System*.

La formation des pilotes, qui est faite par simulation grâce à l'intelligence artificielle, et en langue anglaise, est-elle parfaitement comprise par des pilotes étrangers ?

Des emplois vont disparaître à cause de l'intelligence artificielle, mais d'innombrables emplois vont devoir être créés pour gérer la dimension humaine de l'utilisation de l'intelligence artificielle.

B. A. – La connaissance des deux droits, droit d'auteur et Copyright, serait nécessaire.

J. C. – Il existe un DESS (qui a dû changer de nom, probablement Mastère pro), où j'ai enseigné en 1998-2000, à Paris II, Assas-Panthéon, où l'on peut apprendre, en parallèle, le Copyright et le droit d'auteur. J'ai eu en 1999-2000 une étudiante de Pékin envoyée par sa professeure universitaire, Madame Hu, la patronne de l'Internet et de la propriété intellectuelle en Chine, que j'ai rencontrée en 2003 à l'ILO (Bureau International du Travail) à Genève, en tant qu'interprète personnel d'un professeur sénégalais prenant part à une conférence sur le « *Digital Divide* » (fracture numérique) au niveau de l'ONU. C'est dire l'enjeu de la double approche. Depuis, en Chine, le Président Xi Jinping, président de la Commission militaire centrale depuis le 15 novembre 2012 ainsi que président de la république populaire de Chine depuis le 14 mars 2013, met un fort accent sur la propriété intellectuelle chinoise.

Doublage/Sous-titrage/Audiodescription



Le Pacte d'engagement éthique pour une accessibilité universelle



Un entretien avec Frédéric Gonant et Tatiana Taburno, audiodescripteurs.rices, représentants.tes du groupement Doublage/Sous-titrage/Audiodescription



Bulletin des Auteurs – Comment s'est imposée l'idée du Pacte ?

Frédéric Gonant – En sept ans, les tarifs d'auteurs d'audiodescription ont diminué de 60 % et nous sommes devenus corvéables à merci. Les délais entre la commande et la livraison du texte rétrécissent et les conditions de travail partent à vau-l'eau (film en cours de finition, copie image de mauvaise qualité, absence de traduction, enregistrement en home studio sans aucune compensation...). Cette dégradation nous fait perdre le sens de notre travail et ressemble à la mise en place d'un terreau pour que s'implante l'intelligence artificielle générative (IAg).

Crédit : Agence Cute / Pierre Nicou

La goutte d'eau a été la volonté de certains commanditaires de vouloir nous contraindre à travailler sur des logiciels en ligne. Il n'est pas envisageable de participer à ce passage en force sans le dénoncer et sans se battre. Il nous faut dialoguer avec les commanditaires intermédiaires que sont les laboratoires et, pour cela, il est indispensable de se solidariser et d'équilibrer le rapport de force. La qualité d'une partie de la post-production cinématographique est en danger.

Tatiana Taburno – L'arrivée de l'IA se produit en parallèle de la détérioration de nos conditions de travail. Nous sommes partis du constat d'une situation très spécifique à notre profession d'audiodescripteurs et d'audiodescriptrices, et nous nous sommes attachés à questionner en premier lieu le pourquoi et le sens même de notre métier.

Le terme *accessibilité* est lié dans l'imaginaire collectif au handicap, or la définition d'accessibilité est avant tout : « la possibilité d'avoir accès à ». Avoir accès à une œuvre n'a pas nécessairement à voir avec le handicap. Prenons un simple exemple : la plupart des œuvres audiovisuelles ne sont pas en langue française. Elles ne sont donc pas accessibles. Une œuvre existe-t-elle si elle n'est pas transmise et diffusée ?



Crédit : Antonio Cinefra

Elle n'existe que si elle est accessible. Si nous nous fondons sur cette idée d'une accessibilité universelle, nous nous dégageons de ce filtre du handicap pour englober à niveau égal toutes les formes d'adaptation. Nous touchons ainsi la grande majorité des personnes qui, pour « x » raisons, n'ont pas accès à une œuvre. Nous nous adressons aux personnes *empêchées de comprendre* (lorsque l'on ne maîtrise pas une langue étrangère), *de voir* ou *d'entendre*.

B. A. – Le Pacte rassemble de multiples professions : auteurs de doublage et de sous-titrage, audiodescripteurs, artistes-interprètes, traducteurs, directeurs artistiques, ingénieurs du son... Quel a été le cheminement de ce Pacte ?

Frédéric Gonant – Notre métier fait le lien entre l'écriture et l'interprétation, car nous écrivons pour que notre audiodescription soit lue. Nous faisons partie des métiers de l'ombre du cinéma, comme les traducteurs, les doubleurs...

Tatiana Taburno – Les adaptations revêtent un rôle clef, indispensable à la circulation des œuvres audiovisuelles dont les auteurs, autrices et artistes-interprètes sont les passeurs. Cette accessibilité concerne autant le doublage, le sous-titrage multilingue, la voice-over, que l'audiodescription, le sous-titrage pour sourds et malentendants, toutes ces versions qui rendent accessible une grande richesse audiovisuelle.

Il est évident que nous devons nous rassembler. Nous sommes tous et toutes auteurs et autrices de nos œuvres, qui sont des œuvres dérivées, adaptées des œuvres originales. Elles doivent être considérées à leur juste valeur. Les auteurs, les interprètes, les ingénieurs du son, les directeurs artistiques... Nous travaillons de concert.

Frédéric Gonant – De tradition, dans le secteur audiovisuel, que ce soit pour les traducteurs-adaptateurs ou les auteurs d'audiodescriptions ; il n'existe que très rarement des contrats. Nous travaillons en confiance. La confiance d'hier, avec, entre autres, des commandes en direct, n'est plus du tout la même avec les laboratoires intermédiaires d'aujourd'hui.

Ces intermédiaires exercent des pressions (sous couvert de leurs clients ou de la concurrence...) et la transparence n'est plus au rendez-vous.

Notre travail d'audiodescription est régulièrement revendu sans notre accord et sans contrepartie.

L'arrivée de l'intelligence artificielle dans ce secteur non protégé nous fragilise encore plus.

Rappelons que travailler en ligne, revient à donner tous nos brouillons.

Tatiana Taburno – Les « machines » auxquelles nous donnons nos brouillons apprennent également, *via* le travail en ligne, notre processus d'écriture. D'ailleurs, dire qu'elles *apprennent* est un abus de langage. Elles ingurgitent.

La plupart du temps, nos interlocuteurs directs sont les laboratoires, qui sont des intermédiaires, et ils ont leur part à jouer quant aux conditions de travail qui nous sont imposées. Nous souhaiterions une plus grande transparence avec nos interlocuteurs directs, les laboratoires, et indirects, les producteurs et distributeurs.

Frédéric Gonant – La fragilité dans laquelle nous nous trouvons est d'autant plus grande qu'aucun organisme de gestion collective (OGC) ne nous prend en charge. Malgré nos demandes légitimes depuis plus de vingt ans, si personne ne remet en doute notre travail d'auteur, aucune OGC ne gère nos droits d'auteur, ce qui nous empêche de protéger nos textes.

Tatiana Taburno – Nous attendons une reconnaissance, une prise en charge... Nous espérons que le dialogue va se rouvrir, au moment où la question de la propriété intellectuelle et de l'autorialité est posée par l'utilisation de l'IAg.

B. A. – Comment avez-vous construit le texte du Pacte ?

Tatiana Taburno – Nous avons écrit une première mouture que nous avons proposée aux différentes organisations (notamment les associations Ataa, Upad, et Les Voix et le Syndicat français des artistes-interprètes (SFA), qui ont contribué au texte final et commun. Ce Pacte est une ligne commune. Un pacte, ce sont des mains qui se serrent. C'est un appel à être entendus, reconnus.

Il s'adresse aux différents acteurs de la chaîne de production, de post-production et de distribution, mais également aux pouvoirs publics (notamment le ministère de la Culture, le CNC et l'Arcom) et aux publics regroupés en associations.

Le Pacte encourage un triple engagement : respecter l'œuvre, respecter les personnes qui ont travaillé pour son accessibilité, respecter les personnes qui sont destinataires de l'œuvre.

B. A. – L'intelligence artificielle menace le sens de vos métiers.

Tatiana Taburno – Si une œuvre est une représentation d'un regard, d'une réalité sociale, culturelle, d'une sensibilité humaine, elle se doit donc d'être adaptée par une réflexion humaine, une ouïe humaine, une voix humaine, une sensibilité humaine. Comment dissocier la sensibilité d'une proposition artistique ? La sensibilité est l'antinomie de l'intelligence artificielle. Il conviendrait de ne pas parler d'*intelligence*, mais de *puissance algorithmique*. Comment supposer qu'un amas d'algorithmes, aussi puissant soit-il, puisse remplacer la sensibilité humaine ?

Le discours des tenants de l'IAg prétend que cela va « simplifier et aider » tout le monde. Non, cela va abîmer. Dès maintenant, cela abîme. Brandir à tout va les prouesses de l'IAg est totalement illusoire. Le marché de l'IAg qui se met en place dans notre secteur n'a pas pour but d'améliorer, mais de maximiser en se substituant à la réflexion et à la sensibilité humaines.

Nous ne deviendrions que des auxiliaires de l'IAg et l'idée même de l'autorialité s'effacerait.

Se poserait alors la question des droits d'auteur. Qui signerait un texte produit par l'IAg ? Personne. Par contre, le résultat produit dériverait du pillage du travail d'auteurs et d'autrices.

Nous le constatons depuis plus longtemps dans le domaine de la traduction où l'IAg s'est rapidement développée : le résultat est mauvais, très mauvais. Cela fonctionne si on se contente de faire du flux de mauvaise qualité (plus de volume, plus rapidement, à moindre coût), en complète trahison des œuvres.

En tant qu'auteurs, autrices et interprètes, nous cherchons à rendre accessible une œuvre en la respectant. On en revient toujours à cette même question : la quantité à tout prix contre la qualité. Dans le cas d'une adaptation par IAg, l'écart de qualité se transforme en gouffre.

Frédéric Gonant – L'IAg est programmée pour traiter des données d'une manière prédéfinie. C'est un outil. Elle peut servir, nourrir les auteurs, les artistes et non les suppléer.

En audiodescription, l'auteur fait le choix de ce qu'il décrit avec des priorités de description. Ces choix viennent d'une analyse, d'une compréhension du message visuel voulu par le réalisateur. S'il existe un détail dans l'image qui fera référence et sera signifiant par la suite, l'auteur choisira de l'introduire subtilement dans sa description. L'IA ne sera pas à même de reconnaître cet implicite, elle mettra tout sur le même plan.

Tatiana Taburno – On entend régulièrement : « Si c'est si mauvais, les gens s'en rendront compte et refuseront. » Difficile de refuser quelque chose qui est déjà là, inscrit dans une offre culturelle. En grandissant avec l'IAg, les plus jeunes seront-ils en mesure de se rendre compte de ce qui a été perdu ? Une fois que le marché existe et qu'il rapporte, il s'installe. Et la logique de marché est bien plus rapide que la logique juridique et sociale.

Le discours de l'IAg promet de fournir le même produit pour un coût moindre. Or, ce ne serait pas le même produit. C'est un mirage. Et ce soi-disant « moindre coût » ne peut durer qu'un temps, c'est une vision court-termiste au possible.

Frédéric Gonant – Nous ne connaissons pas précisément le coût de l'IAg. En revanche, nous connaissons celui de l'audiodescription. Cela correspond en moyenne à 0,087 % du budget d'un film. Qu'allons-nous mettre en danger d'un côté, et qu'est-ce que cela va nous rapporter en contrepartie ? Voilà la question que pourraient se poser les commanditaires.

B. A. – Le Pacte a vocation à rallier producteurs et distributeurs.

Tatiana Taburno – Une fois le Pacte validé par tous les signataires, nous le proposerons aux groupements de producteurs, de distributeurs, aux autres membres de la chaîne, y compris aux instances publiques et aux associations regroupant les différents publics.

Frédéric Gonant – Le Pacte est un engagement, autant pour les commanditaires que pour tous les acteurs concernés. Nous sommes dans la responsabilité de chacun pour ce que sera le monde de demain, qui commence aujourd'hui. Nous espérons un soutien de l'Arcom et du CNC.

Dans le Pacte, nous évoquons l'exception culturelle française. Les acteurs des filières concernées des autres pays bougent aussi, mais nous sommes convaincus que la France a un rôle particulier à jouer.

Tatiana Taburno – L'IAg se développe notamment par le biais du pillage et de la violation de la propriété intellectuelle. Or il y a des règles : on ne vole pas la voix des personnes, ni les visages, ni l'écriture, on ne vole pas les mots. Dans le cas des interprètes, ils cèdent leur voix dans un cadre délimité : un texte précis, un personnage précis, un cadre d'utilisation précis. Pas pour que la voix, qui est de l'ordre de l'intime, du privé, soit extraite et réemployée sans accord préalable. Il en va de même pour le travail d'auteur.

L'idée n'est pas d'être vent debout contre l'IA, mais de prévenir le public de ce qui va lui être proposé. Si des outils sont développés par l'IA, ils doivent rester à leur place d'outils. Nous ne devons pas être relégués à la fonction d'auxiliaire de ces outils. C'est en cela que nous demandons un encadrement qui en appelle à la responsabilité de chacun.



Le Forum des organisations professionnelles du spectacle



Un entretien avec Thibault Sinay, scénographe, membre de l'Union des scénographes



Crédit : Thibault Sinay

Bulletin des Auteurs – Quelle est la genèse du forum ?

Thibault Sinay – Durant les multiples épisodes de la crise Covid, les différentes organisations professionnelles du spectacle vivant s'étaient rassemblées en visio pour échanger des informations, des inquiétudes, et des idées sur la culture, considérée comme « non essentielle »...

Nous avons alors interpellé à plusieurs reprises le ministère de la Culture sur la situation de nos métiers et nous avons obtenu des réunions avec la Direction générale de la Création artistique (DGCA). Ce forum, où les voix s'unissaient pour dialoguer avec les pouvoirs publics, espérait se constituer en fédération.

Nous avons déjà imaginé ce que pourrait être une telle organisation en créant la Fédération des créateurs d'expositions, XPO. Ce modèle nous avait inspirés : si les métiers de l'exposition avaient trouvé un espace commun pour se défendre, se représenter, pourquoi ne pas rêver d'une fédération forte des métiers du spectacle vivant ?

Après le Covid, les liens se sont un peu relâchés car chacun est reparti vaillamment travailler de son côté, mais nous avons tout de suite ressenti un fort dérèglement dans la dynamique de ce nouveau départ, et ce sentiment d'un futur incertain ne s'est pas fait attendre.

Nous avons alors réactivé ce groupement, et nous avons tendu la main à ceux qui, dans le silence de la crise, avaient eux aussi créé des associations, forgé des initiatives pour pallier l'absence de soutien ou répondre à l'immobilité du secteur.

Nous nous sommes associés à des directions techniques, et à des professeur.e.s d'art dramatique, lesquels se sont révélés être moteurs dans notre mouvement, ainsi qu'aux administrateurs.trices, qui se sont imposés comme une clé de voûte de notre mouvement. Notre dialogue pragmatique est ainsi devenu transversal, ce qui nous a aidés à appréhender la mutation de tous les métiers du Spectacle vivant, à mieux comprendre les crises économiques et politiques mais aussi les injonctions ministérielles, qui, sous couvert de formules telles que : « Mieux produire, mieux diffuser », laissaient souvent pour compte ceux qui font le cœur de notre travail.

On nous demande de « produire mieux », mais avec quelles ressources ? De « diffuser mieux », mais en tenant compte de quels territoires, de quelles réalités ? Nous avons constaté que ces mots, en apparence porteurs d'espoir, révèlent aussi une faille : celle d'un art que l'on croit acquis, mais qui, sans le soutien des structures et des individus qui le portent, risque de disparaître.

Mon appel initial sur les réseaux a rencontré rapidement un écho de la part des acteurs membres des actrices et acteurs (Aafa), des directions techniques (Reditec), des professeurs des Conservatoires d'art dramatique (Anpad), des créateurs Lumière (UCL), des administrateurs de Spectacles (Lapas), des Chorégraphes associés, du Syndicat national des metteurs en scène (SNMS), des chanteurs lyriques (Unisson), du Snac, des écrivaines et écrivains associés du Théâtre (EAT), etc.

B. A. – Le Forum des organisations professionnelles du Spectacle a organisé un premier séminaire en mai 2024 à la Philharmonie de Paris.

Th. S. – Nous avons communiqué principalement en interne sur cet événement auprès de nos conseils d'administrations respectifs, mesurant des préoccupations partagées. Après un an de réunions, c'était le premier séminaire auquel participaient tous les bureaux et présidents des associations et des syndicats membres du Forum en présentiel. Nous voulions voir où nous allions. En amont, nous avons proposé un questionnaire aux adhérents de nos associations, afin de mieux cerner les enjeux, les problématiques, les préoccupations de nos membres. Les réponses, riches et variées, révélaient à quel point nos problématiques et nos questionnements sont communs. Cinq thématiques ont été à l'ordre du jour de cette journée :

1. Valeur travail et fragilisation économique de la filière.
2. Formation, emploi et attractivité.
3. Climat, Éco-responsabilité et Éco-conception.
4. Mutations technologiques.
5. Relations de travail entre les différentes associations professionnelles de la filière.

Maintenant que nous avons laissé le temps à chacun et à tous de dialoguer et de trouver sa place, dans un contexte encore plus fragilisé et même menaçant, il nous semblait qu'il était temps et nécessaire de communiquer sur notre forum pour révéler le dialogue collectif et transversal que nous avons donc construit.

Un Forum plutôt qu'une nouvelle Fédération

Nous avons fait le choix de ne pas fonder une nouvelle organisation. Trop souvent, les structures se figent, les intentions s'y perdent. Nous avons préféré « faire forum », créer un espace informel mais essentiel où toutes les voix peuvent se croiser et se répondre. Chaque organisation y conserve son statut propre, et son autonomie.

C'est là toute l'idée du forum : favoriser un point de dialogue vivant, où chacun peut s'associer selon ses moyens, ses besoins, et ses convictions, en s'associant à une signature commune, comme nous venons de le faire avec le texte « L'Applatissement du monde de la culture ».

Le Forum d'Avignon 2025

Ainsi nous avons prévu d'organiser le prochain forum lors du Festival d'Avignon, à l'été 2025. Le Festival d'Avignon, dans sa grandeur et sa diversité, a toujours été ce lieu unique où le théâtre privé et le théâtre public font face aux mêmes défis, aux mêmes questions. Le clivage qui parfois fait naître des débats stériles entre le « populaire » et l'« élitiste » ne tient plus. Ces catégories ont vécu. Elles sont dépassées par la réalité des artistes, des techniciens, des producteurs et du public. Car il existe une seule et même exigence : porter la culture, la partager, la rendre accessible à tous.

Le forum sera l'occasion de montrer que les organisations professionnelles du spectacle vivant sont belles et bien mobilisées, conscientes de la précarité de notre secteur, et de la fragilité des structures qui le composent.

Le Forum, en ce sens, sera le lieu où nous pourrons faire entendre un discours collectif, celui des organisations professionnelles du spectacle vivant, un discours d'espoir, mais aussi de propositions pragmatiques pour soutenir l'avenir de nos activités.

Cette manifestation se voudra cette fois-ci ouverte au public, nous y inviterons les pouvoirs publics et le ministère à nous entendre.



“Filéas” prend vie et corps



Un entretien avec **Séverine Weiss**, traductrice et présidente du CPE (Conseil permanent des écrivains)



Crédit : DR

Bulletin des Auteurs – Nous avons conduit voici un an un entretien sur le projet « Filéas », qui est aujourd’hui proche de se concrétiser.

Séverine Weiss – L’assemblée constitutive et la désignation des membres du conseil d’administration ont eu lieu le 20 décembre 2024. « Filéas », qui signifie « Fils d’informations libraires, éditeurs, auteurs », est une plateforme d’information sur les ventes de livres destinée à l’ensemble des acteurs de la filière du livre, dont les éditeurs et les auteurs, avec le soutien des libraires.

Le statut particulier de société à mission a été adopté pour la structure afin de souligner la dimension d’intérêt général du projet : un comité de mission sera ainsi garant de la bonne conduite et du respect des missions inscrites dans les statuts de Filéas. En feront partie de manière paritaire douze personnes, trois auteurs, trois éditeurs, trois libraires et trois représentants des pouvoirs publics : la Sofia, le CNL et la DGMIC. Au sein du conseil d’administration siègent le Syndicat national de l’édition, majoritaire en termes de voix étant donné la hauteur de sa participation au capital, les organisations interprofessionnelles Le cercle de la librairie et Dilicom, les libraires, et, pour les auteurs, la SGDL et le CPE. Le CPE dispose de trois représentants, un votant et deux suppléants. Dans ce premier conseil d’administration, appelé bien sûr à évoluer, je serai la personne ayant droit de vote, en tant que présidente du CPE, avec le Snac et la Scam comme suppléants. Les auteurs seront donc présents aussi bien dans le comité de mission que dans le conseil d’administration.

Dès 2025, en avril pour le premier volet et avant la fin de l’année pour le second, chaque auteur pourra s’inscrire sur cette plateforme pour avoir connaissance gratuitement, ainsi que ses ayants droit ultérieurement, des chiffres de vente de ses livres. Les canaux de confidentialité seront bien sûr respectés : l’éditeur aura accès à son catalogue et l’auteur à ses œuvres, publiées sous pseudonyme ou non, et en fonction de l’ISBN, donc par édition (grand format, poche, etc.). Pour les éditeurs souhaitant accéder à Filéas, les abonnements seront adaptés à la taille de leur structure, de sorte que le prix de la souscription ne soit en aucun cas un facteur discriminant et que les petits éditeurs puissent bénéficier du service. Ce sera un grand pas en termes d’information pour les auteurs, et un atout pour les petits éditeurs indépendants, notamment pour mieux gérer leur stock et éviter la « réimpression de trop ».

Il y aura en effet deux volets : dans un premier temps, auteurs et éditeurs auront accès à des données GfK globales et hebdomadaires. Ces données couvrent presque l’intégralité des points de vente, notamment grandes surfaces culturelles (Cultura, Fnac, etc.), grandes surfaces alimentaires, librairies de niveau II (stations-essence, jardineries) et Amazon. Il s’agit de données extrapolées, mais l’auteur pourra ainsi avoir une idée générale de ses ventes. Jusqu’à présent, seuls les membres adhérents à la SGDL avaient accès à ces données GfK. Filéas honorera les frais de cet abonnement collectif à GfK.

Le deuxième volet, pionnier en Europe et précurseur, sera progressivement mis en place dans l'année qui vient. Il est le plus intéressant, car il s'appuiera sur les ventes réelles au lecteur – les « sorties de caisse », à une fréquence quotidienne.

Ce deuxième volet d'information quotidienne débutera avec les données des librairies indépendantes souhaitant s'engager sur le projet, avec le soutien de l'« Observatoire de la librairie » et de « Datalib ». L'objectif est bien sûr que ce noyau de départ se développe dans le temps.

Une telle plateforme d'information aux auteurs, libraires, éditeurs, n'existe aujourd'hui nulle part dans le monde.

B. A. – Dans la mesure où le processus va s'installer progressivement, l'auteur aura dans un premier temps accès à une évaluation de ses ventes.

S. W. – L'auteur aura trois sources d'information : la reddition de comptes de la part de l'éditeur, qui s'appuie sur des flux, lesquels comportent une incertitude quant au volume des retours, par détérioration ou mévente. Je précise, point important, que la rémunération des auteurs continuera à se fonder sur les redditions de comptes fournies par l'éditeur (une fois par an, bientôt deux). Filéas est un pur outil d'information, qui vient en complément de la reddition de comptes. Pour mieux anticiper ses revenus l'auteur disposera des deux « volets » de Filéas : d'abord GfK, qui est un bon indicateur global, enfin à disposition des auteurs gratuitement, ensuite les chiffres de « sortie de caisse », qui lui permettront de connaître les ventes fermes, au début sur une base de plusieurs centaines de librairies indépendantes, appelé à s'élargir.

B. A. – Quels sont les avantages pour les libraires ?

S. W. – D'être solidaires avec l'interprofession. Nous pouvons dire « Merci ! » aux libraires qui font cet effort. C'est clairement un outil pour les auteurs et les petits éditeurs à la trésorerie fragile. Les libraires accompagnent et soutiennent ce mouvement.

Le CPE, qui réclame cet outil depuis plus de dix ans, est heureux de voir enfin cette « Arlésienne » prendre vie et se concrétiser. Les auteurs ont le droit d'être informés au mieux de la vie de leur œuvre, et nous espérons que ce nouvel outil se développera vite et répondra à leurs attentes.

Une table ronde en prise avec une réalité vécue



Un entretien avec Marc-Antoine Boidin, scénariste, dessinateur et coloriste de bande dessinée, responsable du groupement “Bande dessinée”



Crédit : Eric Desauois

Bulletin des Auteurs – « Les Secrets du succès ! » était la thématique de la Table ronde organisée par le Snac au Salon du livre et de la presse « Jeunesse » de Montreuil.

Marc-Antoine Boidin – Notre thème de prédilection, ce sont nos contrats. Nous voulions parler de la question de l'adaptation de la Bande dessinée par l'image animée. Nous avons invité deux auteurs, qui forment un couple à la ville et travaillent ensemble, Jonathan Garnier et Amélie Fléchais, qui sont respectivement scénariste et dessinatrice de la série « Bergères guerrières », une BD Jeunesse mais pas seulement, car elle peut toucher un large public, avec notamment, en fil rouge, une thématique sur le deuil.

Quatre tomes ont été publiés, la série est achevée. À la faveur de la Table ronde « Les Secrets du succès ! », nous voulions aborder la nécessité de bien cadrer les clauses de son contrat parce qu'on n'est jamais à l'abri d'un succès ! Cela signifie : Faites attention à votre contrat, prévoyez ce qu'il peut arriver à votre titre et à votre œuvre même si le succès vous semble lointain ou improbable. Les quatre tomes créés par Amélie Fléchais et Jonathan Garnier ont connu un succès grandissant. Ce succès a vite intéressé une production audiovisuelle pour une adaptation en dessin animé. Quand nous signons un contrat d'édition, l'éditeur nous demande de signer également un contrat d'adaptation audiovisuelle. Il peut faire pression sur l'auteur, en lui disant : Si tu ne signes pas le contrat d'adaptation audiovisuelle, on ne signe pas le contrat d'édition. Or ce contrat d'adaptation audiovisuelle stipule souvent que les auteurs n'ont guère leur mot à dire en cas d'une telle adaptation. Certains auteurs ne s'intéressent pas à l'adaptation audiovisuelle donnée à leur œuvre, mais d'autres, la plupart, parce qu'ils sont scénaristes ou dessinatrices, souhaitent légitimement avoir leur mot à dire.

Quand l'auteur signe un contrat pour éditer sa Bande dessinée, il prête surtout attention au contrat « Livre » et signe sans faire trop attention le contrat d'adaptation audiovisuelle. La durée de soixante-dix ans après la mort de l'auteur s'applique hélas souvent au contrat d'adaptation. Une œuvre peut connaître le succès assez longtemps après son édition, dans la mesure où des œuvres postérieures ont contribué à faire connaître l'auteur d'un public de plus en plus large. Vous vous retrouvez alors prisonnier de mauvais contrats, confiscatoires, qui vous empêchent de prendre part à l'adaptation audiovisuelle de votre livre.

Parvenir à vous impliquer dans l'adaptation permet aussi de défendre votre droit moral, afin que cette adaptation ne trahisse pas votre livre.

Avec Jonathan Garnier et Amélie Fléchais nous étions dans une expérience concrète, vécue par ces auteurs, qui ouvrait, en miroir, sur des conseils potentiels, et sur des perspectives de cas de figures voisins. Nous étions dans une praxis, en prise avec la réalité, avec un retour d'expérience, plus vivante que ce qu'aurait été le simple déroulé de conseils théoriques.

Le travail de l'éditeur est d'éditer des livres. On peut légitimement se demander pourquoi on céderait à l'éditeur la possibilité d'adapter l'œuvre éditée en une œuvre audiovisuelle, puisque ce n'est pas son corps de métier.

En général, dans le contrat d'adaptation audiovisuelle que l'éditeur vous demande de signer, vous cédez 50 % de vos droits à l'éditeur si votre œuvre éditée est adaptée. Si vous aviez pris un agent qui sauvegarde vos droits d'adaptation, vous ne céderiez à cet agent, en cas d'adaptation, qu'un pourcentage compris entre 10 % et 20 %. Si vous aviez réussi tout seul à imposer à l'éditeur de conserver vos droits d'adaptation, vous toucheriez 100 % de ces droits en cas d'une telle adaptation.

Si l'auteur n'a pas lâché son droit d'adaptation, le conseil d'un agent peut lui être précieux. Prendre un agent dès le départ peut permettre que cet agent ait un poids plus grand que l'auteur face à l'éditeur pour sauvegarder le droit d'adaptation. Laisser à un agent le soin de gérer ses contrats d'édition et d'adaptation peut permettre à l'auteur de mieux se consacrer à son art et de ne pas se fâcher avec son éditeur puisque l'agent joue le rôle d'intermédiaire. Il faut un agent sérieux, bien sûr, qui s'occupe réellement de ses auteurs. Dans les faits, peu d'auteurs BD suscitent l'intérêt d'agents puisque peu de BD sont adaptées pour l'audiovisuel or c'est surtout dans ce domaine qu'ils pourront se dégager un revenu. Ceci dit, je conseillerais aux auteurs de ne pas se désintéresser de leurs contrats. Les auteurs qui n'ont pas encore rencontré un succès qui les autorise à imposer leur voix ont tout intérêt à se rapprocher des organisations professionnelles, des syndicats, pour avoir des informations et prendre garde aux stipulations de leurs contrats. On peut toujours négocier à son niveau, on ne doit pas se laisser arrêter par une certaine appréhension à poser à l'éditeur des questions. Questionner ce n'est pas ergoter, c'est juste un geste professionnel, qui défend son activité. En outre le groupement BD a produit un « Contrat BD commenté » qui peut vous donner les clefs pour vos négociations futures. Pour l'anecdote, nous avons su, lors de notre rencontre, qu'il avait été utile aux auteurs de « Bergères guerrières ».

Le Snac soutient Chloé Wary

Dans la prolongation des premières démarches réalisées au soutien de l'action de Chloé Wary, le Snac vous informe que l'assignation par huissier a bien été délivrée à la commune de Champigny sur Marne.

L'affaire est dorénavant enrôlée au Tribunal judiciaire et nous attendons donc les arguments en défense de la commune de Champigny sur Marne.

Pour mémoire, votre soutien est crucial dans cette affaire.

Nous vous redonnons ici le lien vers la [pétition](#) et le lien vers la [cagnotte](#).

Les dérives comportementales

Dans le prolongement des travaux d'ores et déjà réalisés par le Snac en 2023 autour des dérives comportementales entre auteurs et éditeurs dans le secteur du livre, **le Snac organise un colloque pour poursuivre ses réflexions et engagements sur ce sujet**. Celui-ci se tiendra le **mardi 1er avril 2025**, l'après-midi, à l'**ADAGP** (Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques), 11 rue Duguay-Trouin, dans le sixième arrondissement à Paris.

La réforme du RSA

En 2023, une réforme a été entamée à propos du RSA (Revenu de Solidarité Active).

La réforme consiste à imposer 15 heures d'activités hebdomadaires comme condition pour percevoir ce Revenu de Solidarité Active.

Le Snac s'est mobilisé en coordination avec d'autres organisations professionnelles afin que cette condition ne soit pas applicable aux auteurs, cette condition n'ayant aucun sens dans le cadre d'une activité d'auteur.

Le 6 février prochain, le ministère de la Culture rassemble, comme en 2024, l'ensemble des organisations professionnelles afin de poursuivre le dialogue et écarter les auteurs de cette réforme.

Le Snac tiendra au courant ses adhérents de la suite de cette négociation.

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



François
Peyrony

Président.e.s d'honneur



Pierre-André
Athané



Bessora



Maurice
Cury



Simone
Douek



Claude
Lemesle



Pierre
Thilloy

Trésorier

Vice-président.e.s auteurs-trices



Marc-Antoine
Boidin



Antoine
Cupial



Camille
Dugas



Gérard
Guéro



Nicole
Masson



Sylvestre
Meininger



Christelle
Pécourt

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