

La Musique à l'image

Les enjeux d'une meilleure prise en compte de la musique originale dans la création cinématographique et audiovisuelle

Rapport de mission

Marc-Olivier Dupin

Octobre 2011

SOMMAIRE

Introduction	4
L'œil contre l'oreille ?	4
Le constat unanimement partagé	6
1 - Le soutien à la pédagogie	7
La sensibilisation au Lycée	7
Les collaborations entre les écoles supérieures de cinéma et de musique	8
La formation continue	11
2 - Les aides à la musique pour l'image	12
La musique dans les aides du CNC	16
Le court-métrage	17
L'audiovisuel	18
Les ambitions des télévisions publiques dans le domaine musical.....	18
Les aides du CNC à la musique pour l'audiovisuel.....	19
Le cinéma.....	20
Le jeu vidéo.....	23
Le vidéoclip.....	25
3. L'optimisation des ressources musicales	27
Les ressources	27
Problèmes et ébauches de solutions	28
4. L'action culturelle	30
Les orientations	30
L'aide à la pédagogie.....	30
L'action territoriale, le soutien aux festivals, les prix.....	30
Le soutien au cinéma muet	31
Un bureau de la musique au CNC ?	32
En forme de Coda	33
Annexe 1 - Lettre de mission d'Eric Garandeau, Président du CNC.....	34
Annexe 2 - Liste des personnalités rencontrées	36
Annexe 3 - Bibliographie	37
Annexe 4 - Proposition de création d'un bonus pour la musique originale de film dans les aides à la production de films de court métrage.....	38
Annexe 5 - Proposition de couloir de financement sanctuarisé pour la création de musique originale dans les œuvres cinématographiques et audiovisuelles.....	40
Annexe 6 - Accord d'entreprise relatif aux droits voisins des artistes interprètes permanents de l'Orchestre National d'Ile de France.....	43

Cette mission m'aura permis de rencontrer les professionnels les plus divers¹ des mondes du cinéma et de la musique. La qualité de leur réflexion et de leurs propos m'a impressionné. Qu'ils soient ici remerciés de leurs précieuses contributions.

Je suis également reconnaissant à l'ensemble de mes interlocuteurs du CNC. Tous m'ont accueilli avec bienveillance et j'ai pu bénéficier de leur inégalable expertise dans un climat de sympathie.

Plusieurs études, rapports et lectures m'ont été grandement utiles. Ma gratitude va à leurs auteurs².

Enfin, je remercie Eric Garandea, Président du CNC, de sa confiance et du soutien apporté tout au long de ce passionnant travail.

N'étant ni juriste, ni gestionnaire, j'ai abordé les multiples domaines rencontrés avec mon intuition de musicien et le désir de mieux faire exister la musique à l'image.

J'espère que ces lignes répondront aux attentes des professions concernées.

Marc-Olivier Dupin

Octobre 2011

¹ cf. la liste des personnalités rencontrées, en annexe 2

² cf. annexe 3

Introduction

*To listen is an effort, and just to
hear is no merit.
A duck hears also.*
Igor Stravinsky

L'œil contre l'oreille ?

Comme le rappelle Eric Garandeau³, force est de constater que « *trop souvent particulièrement en France, la musique n'est pas considérée à sa juste valeur dans la création cinématographique et audiovisuelle.* »

Paradoxalement, le terme *audiovisuel* induit tout autant la dimension sonore que visuelle. Or, dans la réalité des pratiques, les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel sont bien davantage concernés par l'image que par le son. Plus généralement, la musique reste trop souvent ornementale par rapport à aux autres aspects de la création artistique du film, tels que l'image, le scénario, le casting ou la direction d'acteurs.

Sans entrer dans une étude des causes de ce déséquilibre, je me bornerai à évoquer deux pistes sans m'attarder sur le sujet :

Côté prédominance de l'image, je recommande la lecture de *L'œil absolu*⁴, dans lequel Gérard Wajcman expose une analyse décapante des raisons de la primauté du regard dans notre société.

Côté « sous-dominance » du son, les explications sont peut-être à rechercher dans les rapports historiques que les français ont à la musique en général et à leur musique en particulier...

Chaque peuple entretient un rapport singulier à la musique. De la même manière, chaque cinéma invente son propre rapport à la musique de film.

Ce constat ne pas s'arrête d'ailleurs pas à la musique. De ce point de vue, les productions anglo-saxonnes ont une exigence plus équilibrée des différents champs de la création concourant à la confection du film. Elles accordent un soin particulièrement attentif à la musique et à la bande-son dans toutes ses composantes (qualités des voix, des sons réels, des bruitages).

Les réalisateurs et producteurs anglo-saxons ne sont pas les seuls à donner de l'importance à la musique : le cinéma italien a depuis longtemps fait allégeance à la musique. Les films de Kusturica ne seraient pas ce qu'ils sont sans leur musique. *Mélancholia* n'existerait pas sans le prélude de *Tristan* de Richard Wagner...

³ Lettre de mission du 23 mai 2011 (cf. annexe 1)

⁴ Editions Denoël, 2010

Certes, le cinéma français n'utilise pas la musique de la même manière que la production anglo-saxonne : sa fonction, comme sa présence quantitative à l'image, diffèrent.

Mais reconnaissons qu'en France, depuis la *Nouvelle Vague*, la place de la musique demeure souvent contingente dans le film.

Dans mon approche, il y a deux autres choses que je ne ferai pas :

Je ne m'avancerai pas plus avant dans des considérations esthétiques ; de nombreux écrits l'ont fait avec davantage de talent que je ne saurais le faire.

Je ne traiterai pas particulièrement la question des captations musicales de concerts ou de représentations d'opéra.

Ma démarche se limitera à rechercher les meilleures conditions permettant aux réalisateurs, producteurs et compositeurs d'associer la musique originale à un projet artistique cinématographique ou audiovisuel de qualité.

Le constat unanimement partagé

De l'avis de tous les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel, les raisons de la faiblesse de la musique originale à l'image tiennent à un seul facteur : la musique arrive trop tard dans le processus d'élaboration du film. Causes ou conséquences ?

La musique ne fait que trop rarement partie intégrante du projet artistique, dès les débuts de la conception ou de réalisation du film. Elle ne peut ainsi véritablement s'inscrire dans une démarche de création pluridisciplinaire⁵. Arrivant « en fin de course », sa fonction ne dépasse que rarement le stade ornemental.

Par ailleurs, plus l'écriture et l'enregistrement d'une musique originale arrivent en fin de production du film, plus les moyens financiers qui lui sont initialement dévolus se réduisent. Les moyens consacrés à la musique devenant de facto, l'une des variables d'ajustement du budget du film.

Ces dysfonctionnements sont à la fois de nature artistique et financière. Pour y remédier, deux objectifs s'imposent :

- **« Arrimer » au film son projet musical, bien davantage en amont** dans la chronologie de sa conception et de sa fabrication.
- **Rechercher une amélioration des conditions financières de la composition et de la production de la musique.**

Pour les atteindre, il apparaît utile de concevoir un projet cohérent d'actions, dans les domaines allant de l'enseignement général à la production professionnelle de niveau international.

La présente étude propose un ensemble de préconisations, organisé en quatre mouvements :

- le soutien à la pédagogie,
- les aides à la composition et la production de la musique pour l'image,
- les conditions de l'optimisation des ressources musicales et,
- l'action culturelle.

⁵ De ce point de vue, la genèse d'un opéra demeure plus audacieuse et exigeante dans sa démarche pluridisciplinaire : le dialogue entre librettiste et compositeur s'instaure dès l'origine du projet.

1 - Le soutien à la pédagogie

Qui donc, dans un orchestre déchainé, pourrait préciser la différence de description entre une tempête, une émeute, un incendie ?...

Rossini à Wagner lors d'une conversation

Le lien entre l'image et la musique ne se décrète pas. Pour reprendre une idée chère à Kandinsky, il doit répondre à une *nécessité intérieure*. Or, cette nécessité d'ordre artistique ne tombe pas du ciel. Elle peut se développer tôt, lors du façonnage de la personnalité artistique d'un jeune réalisateur ou d'un compositeur. C'est pourquoi, le moment de l'apprentissage demeure le plus déterminant.

Les propositions suivantes concernent trois domaines : le lycée, les écoles supérieures et professionnelles de cinéma et de musique, et la formation continue.

La sensibilisation au Lycée

Il n'est pas besoin d'être exagérément platonicien pour considérer que la sensibilisation à l'art doit commencer à l'école... Certes, que ce soit dans les domaines de la musique ou du cinéma, dès l'école primaire les programmes de l'Education nationale prévoient un ensemble d'apprentissages artistiques. La relation du son à l'image n'y est cependant pas véritablement enseignée. Plus généralement, l'approche transversale des savoirs et des pratiques reste un enjeu particulièrement complexe pour notre système éducatif qui peine à sortir d'une verticalité de la transmission.

Pour amener les élèves à prendre conscience de la relation de la musique à l'image, une proposition concrète pourrait être faite aux lycéens :

Préconisation 1 Dans le cadre de l'heure hebdomadaire de musique (éventuellement en relation avec d'autres enseignants de l'établissement), les lycéens pourraient illustrer musicalement un film, en travaillant,

- soit sur un film muet ;
- soit sur un film contemporain duquel on aurait soustrait la musique, avec l'accord du réalisateur, du compositeur d'origine et du producteur⁶.

Le projet pourrait se décliner de multiples façons : par une démarche d'illustration sonore à partir de musiques existantes, par des compositions originales réalisées par

⁶ A l'image des enregistrements « Minus one » : le concerto classique est enregistré sans la partie de soliste, orchestre seul. Le soliste peut ainsi jouer avec orchestre, comme un chanteur de karaoké...

les élèves (en groupe ou des individus par séquence), par des projections accompagnées par des musiques improvisées préparées.

L'intervention du CNC pourrait peut-être se situer à différents stades :

- en partenariat avec le CNDP-Scéren, par la négociation des accords juridiques avec les créateurs et producteurs d'origine ;
- sous forme de participation financière au remixage du film, à sa duplication et sa diffusion dans les classes.

Dans le cadre de son action culturelle, le CNC pourrait également valoriser ces travaux sous forme de présentation publique et/ou de compétition, à l'image du *Grand prix des lycéens*, pour la musique contemporaine.

Par ailleurs, certains lycées professionnels seraient très probablement des lieux d'innovation remarquablement ouverts à cette approche pluridisciplinaire.

Dans l'hypothèse d'une telle démarche, il serait important que le CNC puisse s'engager dans un soutien pluriannuel.

Les collaborations entre les écoles supérieures de cinéma et de musique

Au niveau de l'enseignement supérieur et professionnel, la rencontre entre jeunes réalisateurs et compositeurs est un enjeu essentiel. Le réalisateur Laurent Heynemann parle à juste titre de la nécessité d'une *pédagogie croisée* : faire découvrir le cinéma aux compositeurs et réciproquement la musique aux réalisateurs. Cette double démarche doit traiter du patrimoine, des techniques - des caractéristiques de l'artisanat - et de questions esthétiques. Sans cette connaissance mutuelle, les jeunes réalisateurs et compositeurs demeurent dans un *état d'inhibition*⁷, les uns par rapport aux autres.

Quel cursus d'enseignement de la composition pour l'image ?

Paradoxalement, pour l'écriture de la musique de film, la seule donnée technique est en forme d'équation définissant le rapport entre la durée, le tempo et le nombre de pulsations :

$$\text{La durée (en secondes)} = \frac{60 * \text{nombre de temps}}{\text{tempo}}$$

Exemple, une valse (à trois temps !) de 32 mesures au tempo de la noire à 144, dure :

$$\frac{60*32*3}{144} = 40 \text{ secondes}$$

⁷ Stéphane Lerouge.

Le reste n'est que culture cinématographique. Et celle-ci ne peut s'acquérir qu'avec le temps et la gourmandise de voir film sur film.

Cela étant, il existe une pédagogie de la musique à l'image pour les compositeurs qui pourrait pour partie s'adresser également aux étudiants réalisateurs. Deux axes :

- L'analyse de films : conception globale et questions esthétiques mais également analyse de séquences.
- Travaux pratiques sur des courts-métrages d'étudiants réalisateurs, sur des films muets.

Autre sujet passionnant pour les compositeurs de séries de fictions pour la télévision : les opéras de Richard Wagner. En dehors des génériques, la musique des séries a souvent une fonction *motivée* : les thèmes récurrents sur l'ensemble des épisodes sont souvent liés à un type de situation ou bien à un personnage. Wagner est le premier à avoir explicitement utilisé ce principe et codifié son langage.

Les qualités attendues chez un compositeur de musique pour l'image sont également l'aptitude à ne pas plaquer un style mais de véritablement faire la musique *du* film. Une bonne musique de film n'est pas nécessairement faite pour exister en soi, « *elle doit constituer un vrai projet pour le film*⁸ » ; ceci suppose la capacité à composer dans esthétiques diverses.

Enfin, la rapidité dans le travail est indispensable : même si le compositeur a travaillé très en amont avec le réalisateur, « la fenêtre d'écriture » demeure souvent très étroite entre la table de montage et le mixage...

Comment organiser cette pédagogie croisée ?

Cette pédagogie croisée doit apprendre au réalisateur comme au compositeur, à mener une *conversation dramaturgique*, « *chacun devant avoir la culture de l'autre*⁹ ». Un réalisateur qui sait ce qu'est un scénario doit aussi comprendre ce qu'est la musique. Cette connaissance doit s'organiser au sein même des cursus dans le cadre de l'enseignement supérieur.

Depuis quelques années, différentes initiatives ont été prises par les écoles, avec :

- des projets ponctuels entre la FEMIS et le Conservatoire de Paris permettant d'heureux « mariages » entre étudiants, parfois avec l'aide de la SACEM ;
- la création de classes de composition pour l'image à l'École normale de musique, au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon et bientôt à Paris (rentrée 2012) ;
- des projets de séminaires entre l'IRCAM et la FEMIS ;
- un partenariat ponctuel entre l'IRCAM et l'école du Fresnoy dans le cadre de son *Cursus d'informatique musicale* ;

⁸ Bertend Bonello.

⁹ Laurent Heynemann.

- des projets à la frontière de la pédagogie et de l'insertion professionnelle réalisés dans le cadre du Festival international du film d'Aubagne.

Mais ces embryons de décloisonnement entre les écoles du cinéma et de musique demeurent largement insuffisants.

Ils doivent se poursuivre et se structurer. La période y est d'autant plus favorable que la mise en place du LMD permet une refonte des cursus ouverte à la pluridisciplinarité, plus modulaire, et facilitant les spécialisations.

Le CNC peut jouer un rôle particulièrement important dans l'incitation, la coordination et la valorisation de ces partenariats.

Dans cette perspective, il semble essentiel que le CNC incite la FEMIS à consacrer davantage de temps et de moyens à la formation de ses étudiants, dans le domaine musical.

Préconisation 2 Le CNC pourrait organiser avant la fin décembre 2011, une réunion avec les principales écoles supérieures de cinéma¹⁰ et de musique, pour concevoir des projets fédérateurs, éventuellement soutenus et coordonnés par le CNC.

Préconisation 3 Le CNC pourrait soutenir financièrement une série de séminaires (5 week-ends par an) avec des réalisateurs et/ou compositeurs de musique de film de niveau international qui analyseraient des séquences de films :

- de leurs propres travaux ;
- de films de patrimoine ;
- de travaux d'étudiants réalisateurs et compositeurs, dans le cadre de collaborations entre écoles.

Ces projets devraient également s'inscrire dans le cadre de partenariats entre écoles européennes. Les réseaux tels que l'*Association Européenne des Conservatoires* et le *Groupement européen des écoles de cinéma et de télévision* pourraient en être partenaires.

Dans les projets à suivre, mentionnons le Mastère européen auquel participe activement le festival d'Aubagne.

Le Joint Master européen « Sound in AudioVision ». Le Festival International du Film d'Aubagne est partenaire du projet de Master européen intitulé « Sound in AudioVision », initié par Martine Huvenne, professeur de composition musicale pour l'image au KASK, Université des Beaux Arts de Gand (Belgique).

Il sera lancé en 2014. Ce Master de deux ans propose un enseignement du Son et de l'Art Sonore basé à la fois sur la pratique et la recherche, s'adressant à toute personne exerçant déjà dans le domaine du son, ou souhaitant explorer la question sonore ou encore incorporer le son dans sa pratique artistique. Il est dirigé par un consortium d'Ecoles et d'institutions Européennes, représentés par des enseignants et praticiens désirant partager leurs compétences et leurs recherches dans le domaine du son. Les étudiants recevront un enseignement global de l'art sonore tout en

¹⁰ En associant notamment le *Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle* et toutes autres écoles concernées.

poursuivant leur pratique individuelle dans l'institution de leur choix. L'association d'une dynamique intellectuelle rigoureuse et d'une pratique expérimentale permettra d'accéder à une démarche professionnelle adaptée au marché du travail.

Ce programme contribuera à la recherche et au développement de pratiques sonores innovantes. La volonté est d'envisager l'enseignement du son en prenant en compte la diversité et le croisement des disciplines, mais aussi le développement des technologies d'information et de communication. La collaboration des différentes institutions européennes permettra d'offrir un enseignement évolutif, chaque partenaire apportant son expertise et sa culture. Les étudiants mèneront leurs projets à une échelle européenne et seront amenés à voyager d'un pays partenaire à un autre. Ils seront citoyens et artistes européens.

Les partenaires actuels du consortium sont : L'Université de Gand - KASK et Conservatoire (Belgique), The National Film and Television School of London (Royaume Uni), l'ENSATT (France), The School of Sound (Royaume Uni), The International Film School of Köln (Allemagne), Nederlandse Film en Televisie Academie (Pays Bas), The School of Motion Picture, Television and Production Design (Finlande), le Festival International du Film d'Aubagne (France), le Festival International du Film de Gand (Belgique).

La formation continue

Les métiers de réalisateur et de compositeur pour l'image sont par essence, de nature intermittente, tout au moins jusqu'à ce que la gloire touche de son aile les heureux élus...

Le temps *off* pourrait utilement être consacré à des formations limitées dans le temps sur de multiples sujets relatifs à la musique à l'image avec des cours théoriques ou pratiques sur des contenus tels que l'analyse de fragments de films du patrimoine ou contemporains, des mises à jour des connaissances techniques sur la captation d'image et de son (visite de studios, séances d'enregistrement à l'image).

Ces stages seraient encadrés par les meilleurs professionnels et prioritairement destinés à de jeunes réalisateurs, monteurs, compositeurs et producteurs.

Préconisation 4 Le CNC pourrait initier et co-organiser ces stages avec les structures de formation permanente / continue (notamment l'AFDAS).

2 - Les aides à la musique pour l'image

Il faut quand même que vous sachiez qu'en France, en tout cas, dans un budget de film, on parle de tout : des costumes, du maquillage, du montage. Mais il y a une seule chose pour laquelle la ligne reste en blanc, c'est le budget musique¹¹.

Georges Delerue 01/03/1980

Depuis plusieurs siècles, la France est l'un des pays au monde où la création musicale est la plus soutenue. C'est encore aujourd'hui le cas avec les importantes aides financières distribuées le Ministère de la Culture et de la Communication, Radio-France, les Collectivités territoriales, les structures de diffusion, la SACEM et bien d'autres organismes publics et privés.

Curieusement, le soutien public à la création musicale *pour l'image* ne représente qu'une infime partie de cette manne ; situation d'autant plus paradoxale que le public des salles de cinéma et de l'audiovisuel est autrement plus important que celui des salles de concert...

Les organismes qui distribuent les aides à la composition de musique à l'image sont le CNC, la DGCA au Ministère de la Culture et de la Communication¹², la SACEM et le FCM¹³. La SPEDIDAM soutient également la production - enregistrement et post-production - de la musique pour l'image à un niveau important (même si la problématique des droits voisins demeure un obstacle réel pour les producteurs, cf. infra).

Il est remarquable de constater à quel point ces dispositifs sont peu connus ; la faiblesse du nombre de dossiers présentés le prouve.

Préconisation 5 Le CNC doit bien davantage communiquer sur ses dispositifs d'aide à la musique pour l'image. Il serait utile de réaliser un document rassemblant l'ensemble des dispositions en faveur de la musique. Cette communication pourrait éventuellement se faire en concertation avec la DGCA, la SACEM et les autres organismes engagés.

¹¹ Colloque cinéma et musique. Mars 1980.

¹² (Le deuxième collège sélectionne en particulier les projets relevant du spectacle musical : théâtre musical, spectacles chorégraphiques, dramatiques, cinématographiques).

¹³ Il en existe peut-être d'autres cachées dans quelque recoin de la République ayant échappé à ma grande inquisition...

Qui aider ?

Le réalisateur

Dans les dispositifs d'aides à la musique existants ou à créer, le réalisateur n'est pas directement concerné. Celui-ci n'en demeure pas moins à l'origine et au centre du processus de création ; toutes les aides étant destinées à lui permettre de réaliser le film qu'il désire, et avec la musique de ses rêves.

Les autres « maillons » de cette chaîne sont le compositeur, l'éditeur phonographique et le producteur.

Le compositeur de la musique originale

Un bon compositeur n'imité pas. Il vole.
Igor Stravinsky à Peter Yates

Comment définir l'originalité d'une musique pour l'image ? Pour la SACEM la réponse est simple : le compositeur doit avoir fait une déclaration de son vivant... La copie, l'imitation ou le plagiat ne sont repérés qu'en cas de contentieux juridiques. La SACEM a pour objectif d'avoir le plus large socle de perception possible ; elle n'est pas toujours assez regardante sur la véritable originalité des musiques déposées¹⁴.

Pour l'auditeur et encore davantage pour le musicien professionnel, la réponse est plus complexe : force est de constater que la plupart des musiques pour l'image sont terriblement conventionnelles.

Ce poids de la convention est parfois recherché par le réalisateur ou le producteur : la musique ne doit pas déranger, elle doit ne présenter aucune aspérité détournant de l'image ou du scénario¹⁵. Elle doit donc avoir la neutralité du caméléon. Certains des codes sont d'ailleurs hérités de l'opéra du XIX^{ème} siècle : encore aujourd'hui, l'arrivée du méchant doit s'incarner par des trémolos sur un accord de quarte augmentée, comme dans le vieux Western ou dans le *Freischütz* de Weber.

Par inculture, bien des réalisateurs - consciemment ou non - fonctionnent de la même façon. Comme si l'image et le scénario gardaient le monopole de la modernité au détriment du son... Ce n'est fort heureusement pas le cas de nombreux réalisateurs de talent.

Ainsi, les musiques d'inspiration classique sont souvent dépourvues d'originalité : le langage harmonique est structurellement tonal ou modal. Les périodes de références sont relativement restreintes :

- le 18^{ème} siècle pour le langage tonal ;
- la fin de la Renaissance, pour le modal ;

¹⁴ Un niveau d'analyse des dépôts d'œuvres supposerait probablement l'implication d'un personnel supplémentaire considérable ; c'en est probablement l'une des explications.

¹⁵ Sans oublier que parfois les « à la manière de » sont demandés pour des raisons économiques...

- le poème symphonique germanique (Richard Strauss), relayé par les compositeurs devenus américains tels que Dmitri Tiomkin ou Bernard Herrmann ;
- Debussy et par extension Satie et Reich, dans la dimension impressionniste et minimaliste.

On rencontre plus fréquemment une certaine originalité dans l'instrumentation, qui intègre proche du 20^{ème} siècle. Les synthétiseurs sont hélas trop souvent utilisés dans un rôle d'imitation d'ensembles de cordes, de piano¹⁶. On nage alors dans le *sky* le plus cheap...

Tout ceci pour considérer que les critères d'aides aux compositeurs doivent se fonder sur les principes suivants :

- une totale ouverture esthétique¹⁷ ;
- une véritable exigence sur l'originalité de la proposition musicale ;
- une attention particulière à la qualité de l'*artisanat* : cohérence du langage musical, de l'orchestration, de la prise de son, etc.

L'éditeur de la musique

Dans de nombreux entretiens menés dans le cadre de ce travail, le rôle de l'éditeur phonographique apparaît controversé.

Il faut savoir qu'une forte proportion des producteurs de cinéma / audiovisuel sont également les éditeurs de la musique originale du film qu'ils produisent (près de 90% ?).¹⁸

Ce cumul peut avoir des effets pervers : dans la perspective de récupérer davantage de droits, le producteur peut être tenté d'inciter le réalisateur à utiliser le maximum de minutage de musique.

Les « vrais » éditeurs phonographiques considèrent que les producteurs qui éditent leurs musiques de film, ne le font que dans une perspective de « ramassage de droits ». Par ailleurs, ils déplorent qu'en ce cas, rien n'est fait pour valoriser les autres exploitations de la musique par l'édition de CD, de valorisation sur les sites, voire d'exécution en concert.

Par ailleurs, dans la problématique des aides, les éditeurs phonographiques sont inquiets des conditions de la réexploitation du patrimoine musical - par exemple de la chanson française -, qui ne semble faire l'objet d'aucun soutien.

Quelque soit le regard porté sur le rôle du producteur/éditeur, l'édition de la musique du film doit être soutenue : l'éditeur, qu'il soit phonographique ou audiovisuel, est un investisseur essentiel dans la musique originale du film.

¹⁶ Ce qui n'est jamais le cas chez mes maîtres, les Pink Floyds.

¹⁷ Dans son rapport de 2005, Véronique Cayla insistait à juste titre sur l'ouverture à la diversité musicale. Il me semble que cette préoccupation est moins d'actualité dans la mesure où la musique pour l'image inclut aujourd'hui les styles les plus divers des musiques savantes et populaires.

¹⁸ A titre personnel, je peux témoigner du fait qu'un producteur m'a un jour clairement mis devant le choix soit de composer la musique du film qu'il produisait à condition de l'éditer, soit de renoncer à l'engagement qui m'était proposé...

Le producteur du film

Au risque de rappeler des évidences, il faut redire à quel point le producteur porte une responsabilité première dans le processus de préparation et de réalisation du film. A tous les niveaux son rôle est déterminant, en particulier sur le plan financier.

Et sans un véritable engagement de sa part, la musique du film n'existe pas. D'autant plus qu'elle arrive tard dans la chronologie de fabrication du film et que les fins de tournages sont souvent des exercices de grande virtuosité budgétaire...

C'est pourquoi, il faut l'aider à créer les conditions d'un partenariat fertile entre le réalisateur et le compositeur, tout en lui permettant de réserver les moyens adéquats à la production de la musique.

La musique dans les aides du CNC

L'examen des multiples aides proposées par le CNC fait apparaître que la musique est inégalement présente - souvent sous-représentée - dans les dispositifs. Pour y remédier, plusieurs préconisations, la première d'ordre symbolique ; les autres de nature plus technique.

Une disposition d'ordre symbolique

Préconisation 6 Pour sensibiliser les producteurs en particulier et plus généralement les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel, il semble important d'inviter dans les différentes commissions d'examen des dossiers - quand il y a lieu et pas systématiquement - une personnalité cinéphile du monde musical : un compositeur, un éditeur, un interprète, un ingénieur du son.

Au delà des professionnels de la musique pour l'image, de nombreux compositeurs ou interprètes sont des passionnés de cinéma comme peuvent l'être des philosophes, des écrivains ou d'autres intellectuels et artistes. Leur présence dans quelques-unes des commissions ferait sens.

Pour un meilleur contrôle des moyens attribués à la musique originale

Dans la relation entre le sollicitateur d'une aide et le sollicité, il y a quelque chose du jeu du chat et de la souris... Entre l'hypothèse budgétaire de départ et sa réalité, au moment de la clôture des comptes, bien des changements peuvent intervenir.

C'est pourquoi, de l'avis - voire, de l'aveu - des professionnels du cinéma, le contrôle de l'utilisation des aides attribuées à la musique originale gagnerait à être renforcé¹⁹. Cette disposition est d'autant plus nécessaire que les moyens initialement réservés à la musique servent trop souvent de variable d'ajustement, dans la phase de bouclage du budget du film...

Préconisation 7 Pour toutes les aides à la musique originale, verser :

- une partie du montant, à la décision d'attribution de l'aide ;
- le solde au rendu des comptes.

¹⁹ Remarques : l'examen des dossiers du CNC fait apparaître que les compositeurs sont rémunérés sous les formes les plus diverses : droits d'auteur, salaire, salaire et droits d'auteur, prime de commande, prime de commande et droits d'auteur.

La SACEM ne semble pas avoir de point de vue tranché sur le sujet, en dehors de la volonté de respecter le droit du travail.

Dans les dossiers présentés au CNC, il n'est pas toujours facile de distinguer la part de compositeur et la part d'interprète, quand le compositeur est le chef d'orchestre ou instrumentiste.

Pour certaines des aides, cette chronologie engendrerait un surcroît de gestion des dossiers pour le CNC. Elle constituerait néanmoins le meilleur moyen de garantir la bonne utilisation de ces aides.

Des ajustements techniques pour de grands effets

Sans nécessairement bouleverser les dispositifs existants, il est possible d'introduire ou d'accroître la prise en compte de la composante musicale du film en ajustant quelques-uns des critères et en modifiant les dossiers de demande en conséquence. Ces critères pouvant être relatifs à la composition, la production, l'édition, l'enregistrement ou la diffusion de la musique originale.

Par catégorie de films, ces ajustements pourraient s'énoncer comme suit.

Le court-métrage

Dans toutes les professions artistiques, l'insertion professionnelle demeure une étape particulièrement sensible pour les jeunes créateurs. C'est pourquoi, les aides à la musique de court-métrage doivent notamment inciter à la constitution de tandems réalisateur/compositeur le plus tôt possible dans la chronologie de « fabrication » du film.

D'après Charles Gillibert il est nécessaire d'aider « le top du panier », soit environ une trentaine de courts-métrages par an, en s'assurant autant que possible que le film a une diffusion prévue et que le contrat du compositeur soit signé en amont.

Sur l'ensemble des aides au court-métrage, plusieurs dispositions peuvent y concourir :

Les contributions financières

Préconisation 8 Dans le cas d'une musique originale, faire figurer les éléments d'information sur le compositeur, dans le dossier de demande de contribution financière.

L'aide au programme d'entreprise

Préconisation 9 Dans le cas d'une musique originale, faire figurer les éléments d'information sur le compositeur et l'éditeur éventuel, dans le dossier de demande de contribution financière remplie par le producteur.

Le prix de qualité

Préconisation 10 Dans le dossier de demande d'aide, en page 7 ajouter deux critères :

- dans le *A - Financements Français*, ajouter une case *édition musicale* ;
- dans le *C - Répartition des dépenses de production*, ajouter une case *musique originale*.

Et, s'il y a lieu, faire figurer les éléments d'information sur le compositeur, dans le dossier de demande de contribution financière.

Un bonus pour la création de musique originale

Préconisation 11 Enfin, la *Direction de la création, des territoires et des publics* propose la mise en place un système de bonus valorisant la musique originale (cf. le document proposé par Anne Cochard et Valentine Roulet, annexe 4)

L'audiovisuel

« Depuis 5 ou 6 ans, en coïncidence avec l'arrivée des chaînes de la TNT, il y a comme un flottement, un trouble dans l'audiovisuel français. Le spectateur n'arrive plus à se repérer, les audiences des chaînes historiques baissent, le jeune public découvre sur le Net l'immense champ du possible. »

Ces quelques lignes de l'introduction du rapport Chevalier me semblent parfaitement rendre compte du climat ambiant actuel. Son auteur s'interroge sur les causes de ce trouble : *« et si la fiction française s'était affaiblie aussi par négligence du métier de scénariste ? »*. En sage philosophe, il recentre la réflexion sur l'importance de l'œuvre et de *la place des auteurs*. Il revient aux fondamentaux.

Son analyse sur la place du scénario et les conditions de travail des scénaristes pourrait tout autant s'appliquer à la part de création musicale du film. Le compositeur est lui aussi un auteur.

Or, dans l'audiovisuel français, la musique va mal : le résultat de ce que l'on entend est généralement d'une indigence pathétique. Plus que dans les films de court ou de long-métrage.

Comme le rappelle le SPI, *« dans la majorité des cas, les musiques créées pour l'audiovisuel ne sont pas enregistrées en studio, l'interprétation des musiques en studio est quasiment impossible, sauf délocalisation dans les pays de l'Est et le temps de travail de post-production de se fait pas dans des conditions correctes, mais la plupart du temps en «home studio.»*

La comparaison qualitative avec les productions de la BBC ne peut que renforcer ce sentiment.

Les ambitions des télévisions publiques dans le domaine musical

L'ambition d'une offre musicale de qualité est également partagée par France Télévisions. Son *Contrat d'Objectif et de Moyens 2011* y fait référence, dans le chapitre 2.2.2. *Accorder davantage de place à la musique.*

Dans ses objectifs généraux, le COM énonce plusieurs priorités :

- mieux éditorialiser les émissions à caractère musical (tous styles confondus),
- accorder une place essentielle aux jeunes artistes français ;
- développer une politique de grands événements.

Plus encore :

2.2.2.5. Favoriser la création originale au service de l'image

Les œuvres de fiction, d'animation ou les documentaires ont besoin de nombreuses compositions originales pour leur donner un relief et une couleur. France Télévisions s'efforce de travailler avec un large panel de compositeurs de musique de film et souhaite être moteur dans la collaboration avec des artistes contemporains pour la création de bandes originales.

Dans quelle mesure ces bonnes intentions peuvent-elles faire levier sur la qualité musicale de l'offre audiovisuelle ? A France Télévisions, Arte ou Canal +, les responsables de programmes arrivent aux mêmes conclusions : plus encore que dans le cinéma ou le court-métrage, la production de la musique originale se réduit trop souvent à la variable d'ajustement du budget, en fin de film... et les chaînes disent avoir peu de poids pour résister à cette dérive.

Or, dans la mesure où l'apport des chaînes dans le financement des programmes est majoritaire (voire très majoritaire : 75% en moyenne en fiction), il semble que la responsabilité de faire porter l'ajustement sur le budget musique est partagée entre la chaîne et le producteur.

Les aides à la musique sont donc particulièrement nécessaires à l'audiovisuel.

Les aides du CNC à la musique pour l'audiovisuel

Faut-il adapter les systèmes d'aide automatique ou créer une aide sélective pour les différentes catégories de films destinés à l'audiovisuel ? Probablement les deux.

La réflexion amorcée avec la Direction de l'audiovisuel montre que des ajustements sont envisageables, tels que des systèmes de bonification de la musique originale.

Deux préconisations sont à étudier :

L'aide automatique du COSIP

Préconisation 12 Dans le cadre du fonctionnement du compte automatique relatif à l'animation, faire passer le barème *Composition musicale* de 1 à 2 points. (cf. page 10 de la plaquette de présentation du COSIP – juillet 2011)

Préconisation 13 Pour l'éligibilité au compte de soutien des œuvres audiovisuelles, fictions et documentaires de création, dans la catégorie *Auteurs et réalisateurs*, ajouter une ligne *Composition musicale* dotée d'un point. (cf. page 21 de la plaquette de présentation du COSIP - juillet 2011).

La création d'une aide sélective à l'audiovisuelle ?

Dans l'hypothèse de la création d'une aide sélective pour l'audiovisuel, plusieurs questions se posent.

Comment articuler une aide sélective à un dispositif essentiellement fondé sur l'automatisme ?

Le nombre des dossiers traités chaque année dans le cadre du COSIP est d'environ de 4000. Quels seraient les critères permettant de « filtrer » cette masse ? Comment en organiser la gestion qui pourrait devenir particulièrement lourde pour la direction concernée ? A quel rythme réunir une commission d'aide sélective ?

Préconisation 14 Malgré la complexité du sujet, il me semble particulièrement nécessaire de créer cette aide sélective qui aurait de réels effets sur la qualité musicale des films audiovisuels.

Cette aide devrait s'organiser en sous-commissions correspondant aux différentes catégories : fiction (séries et unitaires), documentaire et animation.

A certaines conditions, elle pourrait être conjointement gérée par le CNC et la SACEM. Des conversations exploratoires ont permis d'examiner ce que pourraient être des dispositions communes : une négociation approfondie reste cependant à entreprendre pour en étudier la faisabilité.

En raison de sa place dans le projet artistique, la musique originale composée pour le film d'animation devrait faire l'objet d'un soutien important.

Chaque création d'aide supplémentaire engendre un important travail de gestion des dossiers, pour les personnels du CNC. La mise en place d'une aide sélective à l'audiovisuel nécessiterait une organisation spécifique qui prenne en compte ce surcroît de travail. Dans cette hypothèse, il serait prudent de mettre en place à titre expérimental, une aide sélective en se limitant dans un premier temps à une seule catégorie de film (soit par genre, soit en fonction de seuils budgétaires).

Enfin, il faudrait préciser la relation de ce nouveau dispositif avec celui de l'aide à la musique de film : critères communs, composition commune (partielle ou totale) de la commission ?

Le cinéma

La place de la musique originale dans les films produits en 2010

Les chiffres communiqués par Olivier Wotling montrent l'importance de la musique originale dans la production de longs-métrages en 2010 : sur les 203 films d'initiative française, 179 (soit 88 %) ont été déclarés avec un compositeur de musique.

Dans 20 de ces 179 films, le compositeur était soit engagé et rémunéré par la société étrangère coproductrice, soit avait bien contracté avec la société française mais avec un contrat de droit étranger.

Seuls 24 films (12 %) comportent uniquement des musiques préexistantes. Cette forte présence de la musique originale peut inspirer deux commentaires, l'un cynique et l'autre davantage optimiste :

Dans la majorité des cas, la musique préexistante coûte plus cher (voire beaucoup plus cher...) que des compositions originales. L'économie de certains films impose parfois cette solution. C'est parfois dans ce cas-là qu'il est demandé au compositeur de plagier l'idée première du réalisateur qui ne peut s'offrir « l'original »...

Mais on peut aussi considérer que si une telle proportion de films comprend de la musique originale, c'est parce que les réalisateurs ont gain de cause dans leur recherche d'originalité...

La place de la musique dans l'avance sur recette est l'abcès de fixation de bien des compositeurs et des organismes qui leurs sont liés²⁰.

L'avance sur recette

La SACEM et de l'UCMF souhaitent ardemment la mise en place d'un « couloir », sanctuarisant les conditions de la création et de la production de la musique²¹.

Après un examen minutieux, il apparaît que cette proposition soulève des objections autant sur le fond que sur la forme.

Le réalisateur doit avoir l'entière liberté de n'inclure aucune musique dans son film²², comme celle d'utiliser de la musique existante ou une création originale. On n'imagine pas Bresson utiliser des flots de musique dans ses films, comme *Barry Lyndon* serait inimaginable avec une autre musique que la *Sarabande* de Haendel.

Un « couloir » pourrait facilement conduire à des effets pervers, trop contraignants pour le réalisateur (par exemple, la pression d'un producteur désireux d'obtenir un bonus important pour la musique originale et de générer des droits d'édition musicale...).

L'obligation de dépenser un pourcentage du budget du film est une contrainte indéfendable artistiquement : Francis Seyrig n'a probablement pas eu besoin d'un tel pourcentage du budget du film pour composer et enregistrer l'extraordinaire musique pour orgue de *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais.

Autres remarques sur le texte :

- Le compositeur ne peut pas être exclu des co-auteurs dans la mesure où par la loi même, le compositeur est un auteur.

²⁰ à ce sujet, je suis étonné du peu de connaissance et de curiosité qu'a le milieu musical des multiples aides du CNC...

²¹ cf. annexe 4.

²² « *Movie music is noise. It's even more painful than my sciatica* ». Sir Thomas Beecham (Time, 1958), extraordinaire chef d'orchestre britannique, célèbre pour ses belles interprétations mais également pour ses bons mots...

- Ce n'est pas à cause de la structure de l'aide du CNC que les enregistrements se déroulent à l'étranger (cf. infra)...
- L'attribution des points sur une base de 12 semble incompatible avec les règles communautaires.

Enfin, il semble inconcevable de transformer cette aide sélective en aide automatique en raison des dispositions mécaniques proposées par la SACEM et de l'UCMF.

D'autres dispositions alternatives, bien plus adaptées aux aides à la musique originale, sont envisageables à différents niveaux.

L'agrément des films de long métrage

Dans ce dispositif, la répartition des 100 points du barème du soutien financier accorde une faible place à la musique : 1 point au compositeur.

Or, en regard des cinq points consacrés à la post-production son, ce seul point affecté au compositeur semble bien disproportionné : quelques soient les soins apportés à la post-production son, *si la musique est atroce, la bande-son du film le sera également*, inévitablement...

Préconisation 15 Dans les 100 points du barème du soutien financier, il serait souhaitable d'augmenter la part consacrée au compositeur, par exemple en la faisant passer de 1 à 3 points.

Indéniablement, une telle mesure remettrait en cause l'équilibre du sous ensemble *auteurs* et entraînerait une renégociation avec les corporations concernées... ou bien obligerait à dégager des points dans d'autres sous-ensembles.

L'aide au développement de projets de films de long métrage

Préconisation 16 Ajouter la disposition suivante : si le contrat entre producteur et compositeur est signé, le montant de l'aide est majoré de 25% de la rémunération du compositeur.

L'aide à la musique de films de long métrage

Le dispositif fonctionne bien, dans ses principes comme dans son organisation²³. On peut toutefois regretter que le nombre de dossiers de demande soit actuellement si faible. Les raisons :

- le seuil d'éligibilité de 4M€ semble trop bas, d'une part parce que les coûts de production ont considérablement augmenté depuis la mise en place de cette

²³ Une réflexion est actuellement en cours avec les participants sur plusieurs petits ajustements à proposer : prise en compte du cv du compositeurs, place de l'édition musicale, examen ou non des maquettes, etc.

commission, d'autre part parce que ce plafond ne permet pas aux « films du milieu » de véritablement en bénéficier. Relever le seuil actuel serait au bénéfice de la qualité musicale de cette catégorie de films.

- le producteur considère parfois inutile de préparer des dossiers avec la perspective de ne bénéficier d'aucune aide ou d'un montant dérisoire.

Préconisation 17 Dans les conditions d'éligibilité, faire passer le seuil du devis du film de 4M€ à 7M€.

Préconisation 18 Établir une part d'automaticité de 5000€, pour chaque dossier recevable.

Ces deux dispositions devraient sensiblement augmenter le nombre de demandes d'aide, y compris dans cette catégorie des « films du milieu » qui consacraient davantage de moyens à la musique.

Il faut donc envisager une substantielle augmentation du budget de cette aide afin de ne pas se limiter à un saupoudrage.

Pour répondre plus sagement à la demande, il faudrait également prévoir un rythme de quatre réunions de la commission par an.

Le crédit d'impôt international

Préconisation 19 Dans la charte des commissions du Film France, dans la rubrique 2/ *Les services des commissions du film*, ajouter - *l'enregistrement de la musique originale*.

Le jeu vidéo

La problématique de la musique dans le jeu vidéo est en fait particulièrement représentative des enjeux actuels de la création musicale. Le jeu vidéo est peut-être le domaine où l'affrontement entre les logiques du droit d'auteur et du copyright, s'affrontent le plus brutalement.

Le sujet est d'importance dans la mesure où de nombreux compositeurs français sont concernés. Comme dans l'air du Barbier de Séville, *un venticello* devient *la granda calomnia* : il se dit que certains producteurs de jeux vidéos exigent des compositeurs qu'ils ne déclarent pas leurs compositions à la SACEM. Dans ce cas, ces derniers sont parfois amenés à travailler sous un pseudonyme...

C'est dans la relation entre les producteurs de jeux vidéos et la SACEM que les difficultés perdurent. Claude Amardeil du service juridique de la SACEM, en fait la synthèse :

Il est apparu, par le passé, un refus total de la part des studios de développement comme des éditeurs de jeux vidéo ayant une activité en France (à l'instar de ce qui se passe dans les autres pays européens) concernant l'utilisation de musique dont les droits étaient confiés à la gestion collective en raison d'une volonté de copier et d'étendre au monde entier une pratique limitée aux pays dits de copyright comme les USA. Cette situation était préjudiciable à la diffusion des œuvres du répertoire de la SACEM et à la création musicale.

La SACEM a recherché les moyens d'apporter une solution à cette situation en mettant en place, au travers de négociations individuelles avec les éditeurs de jeux vidéo, un nouveau mode de rémunération des œuvres de son répertoire. Il est le fruit de l'observation des pratiques sur le marché américain - où se situent les principaux éditeurs de jeux vidéo - concernant au départ les jeux vidéo à caractère musical utilisant des musiques préexistantes. Cette observation a permis de dégager un principe de rémunération proportionnelle en prévoyant une rémunération des auteurs/compositeurs par œuvre et par support vendu qui s'inscrit dans l'économie générale de la production de jeux vidéo tout en respectant la proportionnalité prévue par le *Code de la Propriété Intellectuelle Français*. La SACEM s'intègre ainsi dans les modèles économiques existants afin de ne pas préjudicier à l'essor du secteur du jeu vidéo en France.

Il convient de préciser que la SACEM intervient pour son répertoire direct uniquement et délivre, à ce titre, des autorisations pour le monde entier.

La démarche entreprise est encore récente mais les contacts avec les intervenants du secteur – éditeurs de jeux, studios de développement, syndicats ou groupements professionnels – sont à ce jour positifs. Nous avons pu constater une adhésion de nombreux éditeurs de jeux qui évaluent l'absence de surcoût dans la création des jeux et la possibilité de pouvoir utiliser le répertoire SACEM dans une sécurité juridique absolue. C'est ainsi, qu'environ une dizaine d'accords ont ainsi été signés ou sont en cours de signature, pour des exploitations de jeux vidéo sur support ou par téléchargement.

A la suite de ce travail engagé pour les œuvres préexistantes, la SACEM a poursuivi ces démarches avec les éditeurs de jeu vidéo afin de définir un cadre de travail s'agissant des œuvres musicales de commande. Ce travail avance de manière positive et devrait permettre de dégager une solution acceptable par la SACEM et les éditeurs de jeu.

Il est souhaitable que ces négociations au cas par cas²⁴ puissent conduire à un accord global entre les producteurs de jeux vidéos et la SACEM, en fixant une clef de répartition généralisable. Pour cela, il faut que les tarifs proposés par la SACEM ne soient pas trop élevés ; par ailleurs il faut amener les producteurs de jeux vidéos à respecter le droit moral des compositeurs²⁵.

L'une des difficultés du CNC est de se positionner dans cet imbroglio juridico-financier. En attendant le démêlage de la pelote, il apparaîtrait cependant utile de mieux soutenir la composition de musique originale.

Préconisation 20 Dans le cadre du *Fonds d'aide au jeu vidéo* (FAJV), créer un bonus pour la musique originale d'un montant maximum de 10 000€, sous réserve de signature d'un contrat d'auteur entre le bénéficiaire de l'aide et un compositeur français ou européen.

Un soutien à l'innovation technologique Public/Privé

Les liens entre les organismes publics de recherche et l'industrie du jeu vidéo sont à développer. Comme en témoigne l'IRCAM, l'entrée "jeu vidéo" de son secteur *Recherche et Développement* concerne essentiellement le champ du design sonore, de la réalité virtuelle et de la simulation :

²⁴ Tel que l'accord avec UBISOFT.

²⁵ Cette question se pose d'ailleurs pour l'ensemble des auteurs d'un jeu vidéo. Par ailleurs, quand un jeu vidéo est créé, il est rarement réédité. Donc, d'après ce que je comprends, les droits calculés sur la première édition pourraient être présentés comme proportionnels ; la démarche devenant compatible avec la loi de 1957. Il y a cependant urgence car dès que les jeux vidéos seront accessibles via Internet, l'argument ne pourra plus être utilisé...

- L'IRCAM a fourni des outils comme le *Spat Ircam* à la société *Creative Labs*, implantée en Californie, leader mondial pour les cartes audio pour ordinateurs.
- L'IRCAM collabore avec Stéphane Donikian de l'IRISA qui développe un environnement avancé de réalité virtuelle, déjà utilisé pour le jeu, et qui intègre les outils de spatialisation. Ces outils sont aussi utilisés et enseignés à l'ENJMIN, école de jeu vidéo, dirigée par Stéphane Natkin du CNAM et pour les aspects son avec la compositrice Cécile Le Prado qui connaît bien les techniques avancées de spatialisation.
- *Voxler*, startup de l'Ircam, a orienté son activité vers les jeux vidéo contrôlés par la voix, à partir de licences de logiciels issus des équipes Analyse/synthèse et IMTR, concernant l'analyse de signal audio.
- Le projet Phase animé par Xavier Rodet, directeur de labo à l'IRCAM, se situait à la limite entre jeu vidéo et installation interactive et comprenait un dispositif de contrôle gestuel à retour d'effort (bras articulé), qui pilotait un scénario interactif comprenant son et image 3D. Les travaux actuellement menés sur Modalys-Ircam en lien avec la simulation (CEA, Dassault systèmes) pourront aussi donner lieu à des moteurs de synthèse sonore réaliste par modélisation physique.
- Il y aurait également une innovation possible du côté du logiciel OMax pour la générativité musicale : génération sans fin de variantes d'un morceau de musique, dans des limites maîtrisées, selon les scénarios d'interaction. Ces hypothèses sont portées par le directeur scientifique de l'IRCAM, Hugues Vinet, notamment dans le cadre de la commission Contenus de Cap Digital.

Préconisation 21 Des collaborations public/privé de ce type pourraient ponctuellement faire l'objet d'un soutien financier, dans le cadre de l'action culturelle du CNC en faveur de la musique.

Les utilisations secondaires des musiques des films d'animation

L'exemple japonais laisse présager des développements intéressants en Europe : les musiques d'*anime*, appelées « *anison* » sont souvent éditées en CD séparés, single ou album, à destination des fans des séries. Certaines musiques sont parvenues en tête du classement de l'Oricon, l'équivalent du Top-50, tel que *Hare hare yukai*, « *ending* » de Suzumiya Haruhi. Des CD de compilation regroupant les *anison* d'un même compositeur, sont parfois édités.

Des orchestres français envisagent aujourd'hui la programmation de musiques de jeux vidéos dans leurs saisons de concerts. C'est évidemment un excellent moyen d'attirer un nouveau public au concert symphonique.

Le vidéoclip

Dans son rapport de 2005, Véronique Cayla, évoque l'inquiétude des professionnels sur l'ampleur du retentissement que pourra avoir la crise du disque sur la production de clips, du fait des difficultés économiques des producteurs (phonographiques). Cette crainte s'est hélas avérée justifiée. La production de ces formats courts est réellement en crise.

Le soutien au vidéoclip est aujourd'hui conjointement porté par le *Fonds pour la création musicale* (FCM) et par le CNC. La forte composante musicale de ces formes audiovisuelles et l'implication des éditeurs phonographiques justifieraient une refonte du système d'aide, dans le respect de la réglementation s'appliquant notamment aux producteurs de vidéoclip (en tant que producteurs audiovisuels).

Préconisation 22 Les mécanismes de soutien respectifs du CNC et du FCM devraient être réorientés au bénéfice conjoint des producteurs audiovisuels et des producteurs phonographiques.

3. L'optimisation des ressources musicales

L'enregistrement de la musique pour l'image est en France dans une situation totalement paradoxale : les ressources musicales y sont exceptionnelles et la quasi-totalité des enregistrements pour des formations moyennes ou orchestrales se font à l'étranger.

Pour décrire cet état, autrement : nous avons un cinéma exceptionnel et des musiciens du meilleur niveau, sans que ces deux mondes ne se croisent jamais...

Ce cloisonnement est déplorable autant du point de vue de l'art que de celui de l'emploi des artistes et des techniciens.

Il y a certes des mentalités à faire évoluer. Comme l'affirme un producteur, « *dès que les musiciens d'orchestre voient un micro, ils deviennent fous* »...

Les ressources

Avec leurs homologues anglais ou allemands, les orchestres français sont parmi les meilleurs d'Europe. Ils sont rapides, les instrumentistes sont d'excellents lecteurs, capables de déchiffrer et de monter les partitions les plus difficiles.

Et contrairement à de nombreuses autres formations européennes²⁶, ils jouent des instruments de qualité, ce qui leurs donne de belles sonorités.

Objectivement, la quasi-totalité des grands orchestres parisiens ou des formations régionales subventionnées par l'Etat sont capable d'enregistrer des partitions originales pour le cinéma, dans les meilleures conditions artistiques.

Il existe également de nombreux ensembles baroques, de jazz, de musique contemporaine disponibles.

Ces formations peuvent trouver plusieurs intérêts à enregistrer pour l'audiovisuel ou le cinéma :

- Une valorisation en terme d'image. En tout premier lieu, par rapport aux médias et à leur plan de communication, mais également vis-à-vis de leurs tutelles (Etat, Collectivités territoriales, secteur privé, etc.).
- D'éventuels retours financiers, sous forme de droits ou de forfait.

²⁶ Par exemple, la qualité la facture instrumentale des *bois* (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons) laisse encore à désirer dans de nombreux orchestres européens de l'Est.

Problèmes et ébauches de solutions

Les obstacles sont de plusieurs ordres : la gestion des droits voisins, les coûts, la gestion des plannings d'orchestre et le manque de studios. Tous ne sont pas insurmontables.

1) La gestion des droits voisins

De l'avis de tous les producteurs, la charge que représentent les droits voisins telle que l'impose la SPEDIDAM rend irrémédiablement rédhibitoire l'enregistrement en France. Le niveau d'exaspération de la profession est tel que la plupart des producteurs n'imaginent même pas étudier la faisabilité d'enregistrer en France.

Deux raisons sont avancées : le montant de ces droits de suite est imprévisible ; les producteurs veulent clore les comptes du film de façon définitive, au terme de sa production.

Les producteurs préfèrent engager des musiciens hors de France qui acceptent de libérer leurs droits, parfois pour une rémunération nettement plus importante.

C'est le principal obstacle.

2) Les coûts

Dans le cas d'une rémunération au service, les orchestres français sont chers, plus chers que beaucoup de leurs homologues européens²⁷. Laurent Petitgirard évoque le ratio de 1/5 à 1/7 d'économie lorsque les enregistrements d'orchestres sont réalisés dans l'Est de l'Europe.

Mais la situation est en train d'évoluer favorablement en France. La plupart des accords d'entreprise des formations subventionnées par l'Etat comportent maintenant des clauses audiovisuelles avantageuses²⁸, sous la forme d'une franchise audiovisuelle versée aux musiciens : en échange d'un forfait de x milliers d'euros, l'orchestre peut enregistrer y minutes de musique. Ces dispositions permettent d'importantes réductions des coûts d'enregistrement.

Pour les formations n'utilisant pas la totalité de ce « capital-temps » à l'enregistrement pour le CD ou la radio, l'intérêt d'enregistrer pour le cinéma est de plusieurs ordres,

- financier : la rémunération de l'orchestre par le producteur audiovisuel étant une plus-value pour le budget de l'orchestre,
- en terme de prestige et d'image, tout autant pour le public que pour leurs tutelles.

3) La gestion des plannings d'orchestre

Certes, les plannings des orchestres symphoniques sont établis dans leurs grandes lignes, deux à trois ans à l'avance. Dans bien des cas, il reste néanmoins une marge de manœuvre à court terme, dans la mesure où :

²⁷ Jusqu'à quand pourront-ils se le permettre ? Les orchestres symphoniques traversent une véritable crise économique, tout comme le concert de musique dite classique.

²⁸ cf. annexe 6, l'accord d'entreprise de l'Orchestre national d'Ile de France.

- Le temps de travail dû par le musicien salarié à son orchestre n'est jamais totalement utilisé ;
- Le planning présente presque toujours quelques possibilités d'ajouts de services d'orchestre.

La contrainte étant de confirmer au musicien son planning, quelques semaines à l'avance (selon les modalités précisées dans l'accord d'entreprise).

4) Le manque de studios

En comparaison avec d'autres capitales européennes, les grands studios d'enregistrement sont rares. Dans la mesure, où tous les compositeurs cherchent à juste titre une acoustique naturelle, il demeure préférable d'enregistrer dans de belles salles. Mais aujourd'hui, avec la miniaturisation du matériel d'enregistrement, il est de plus en plus facile d'enregistrer dans des lieux qui ne possèdent ni cabine-son, ni équipement technique²⁹.

L'absurdité de cette situation de blocage n'échappe à aucun professionnel de la musique ou du cinéma, y compris à la SPEDIDAM et aux musiciens eux-mêmes. Sans faire preuve d'un optimiste exagéré, il semble que les esprits sont aujourd'hui plus ouverts qu'ils ne l'étaient :

Préconisation 23 En concertation avec la DGCA du Ministère de la Culture et de la Communication, le CNC pourrait initier une négociation avec la SPEDIDAM et les syndicats de musiciens et de producteurs.

Une ouverture en ce sens aurait un impact considérable sur le développement des collaborations entre le monde musical et l'industrie du film, notamment en région.

²⁹ Dans ce monde de contraintes et de rigidités, quelques rares exceptions existent : Eric Debègue (*Cristal Production* sis en Poitou-Charentes) propose des conditions d'enregistrement singulièrement dérogatoires (grand studio, formules singulières d'horaires et de tarifs), d'ailleurs fort prisés des musiciens et de certains producteurs...

4. L'action culturelle

La recherche d'une meilleure qualité de la musique à l'image ne peut se réduire à l'expertise ponctuelle et éphémère que constitue un rapport de mission.

Elle ne peut non plus se limiter à une meilleure prise en compte de la musique, dans l'éventail des aides du CNC.

Elle nécessite une action inscrite dans la durée, à la fois stratégique et concrète. C'est pourquoi, il apparaît important que le CNC définisse sa politique d'action culturelle dans le domaine musical et se dote d'une structure d'expertise musicale en son sein et de moyens³⁰.

Les orientations

Elles doivent se définir en regard et en complémentarité des systèmes d'aides du CNC.

Exemple, le CNC n'aide pas directement la composition, l'enregistrement et la diffusion en ciné-concert de musiques originales pour le film muet ; il apparaît donc utile de soutenir cet aspect de la création en aidant financièrement des projets spécifiques. En revanche, il serait inopérant - voire contreproductif - de doubler en parallèle les aides existantes.

Sans exhaustivité, les domaines d'intervention pourraient être de plusieurs ordres.

L'aide à la pédagogie

Sans aucunement se substituer aux orientations pédagogiques de chaque école, le CNC pourrait initier et coordonner des projets transversaux, nationaux et internationaux (cf. supra).

L'action territoriale, le soutien aux festivals, les prix

L'action territoriale du CNC pourrait davantage concerner la musique, dans ses multiples composantes.

Préconisation 24 Dans le cadre d'une stratégie globale, il apparaît utile d'inciter différents festivals à créer des prix de musique originale, en leur apportant une aide financière.

³⁰ Dans son rapport d'activité 2010, la SACEM précise qu'elle consacre 16,6M€ à l'action culturelle, dont 1M€ à la musique de cinéma, télévision et multimédia. L'aide à la musique originale pour l'audiovisuelle s'élève à 250k€. Le fonds d'action SACEM consacre également des sommes non négligeables au soutien au film.

Au delà de l'aspect scolaire et un peu mécaniquement compétitif, ces récompenses ont la force du symbole. Ils ne sont pas sans retombées médiatiques et financières bénéfiques pour les compositeurs, réalisateurs et producteurs. De mon point de vue, ces prix doivent être répartis pour moitié, entre le compositeur et le producteur.

Exemple : plusieurs prix pourraient être créés au FIPA. Actuellement, les deux sections du FIPA dans lesquelles un grand prix de la meilleure musique originale est remis sont les *fictions unitaires* et les *séries*. Ces prix ne sont pas dotés financièrement ; les lauréats reçoivent en tout et pour tout un FIPA D'OR, objet réalisé par le sculpteur Arman³¹... Il serait envisageable d'étendre ces prix de musique originale à l'ensemble des catégories, notamment pour le *Documentaire de création*.

Dans ce domaine, il faut remettre sur l'établi la création d'une palme d'or de la musique au Festival de Cannes. Les résistances sont connues. Il n'en demeure pas moins, que la valeur symbolique d'une telle récompense aurait un impact extraordinaire, dans le monde du cinéma comme dans celui de la musique.

En complémentarité avec FILM FRANCE et les 42 bureaux de son réseau, le CNC pourrait soutenir divers types de projets tels que les résidences de réalisateurs et de compositeurs à l'image³² ou le développement des enregistrements avec les orchestres de Région.

Un commentaire sur la disparition du Festival d'Auxerre, dédié à la musique de film : en regard de la carte actuelle des festivals de cinéma, il n'apparaît pas souhaitable de recréer un festival de même nature, exclusivement dédié à la musique pour l'image. Il semblerait préférable de soutenir - voire proposer - des actions liées à la musique, dans les festivals existants.

Le soutien au cinéma muet

La création musicale pour le cinéma muet est devenue particulièrement fragile en raison du désengagement d'Arte et du peu d'intérêt des autres chaînes publiques. Cette situation est particulièrement déplorable dans la mesure où un effort sans précédent est engagé dans la numérisation du patrimoine.

Préconisation 25 Soutenir chaque année une vingtaine de projets de composition ou d'improvisation, d'enregistrement, de diffusion en ciné-concert et d'édition DVD, de musiques originales pour le film muet.

Le soutien est évidemment à moduler en fonction de l'ampleur du projet musical et selon qu'il s'agisse de musique écrite ou improvisée.

³¹ La seule récompense aujourd'hui dotée en argent est le prix *Michel Mitrani* ; 8 000€ de France Télévisions.

³² Le Conseil Général des Pyrénées serait ainsi favorable à accueil de résidences de compositeurs réalisateurs

Un bureau de la musique au CNC ?

Les nombreux entretiens menés dans le cadre de cette mission ont mis en évidence un constat unanime : le manque de communication entre le monde du cinéma et celui de la musique.

La création d'un bureau de la musique au sein du CNC, pourrait grandement contribuer au décloisonnement de ces deux univers professionnels, avec la mise en œuvre d'un cahier des charges précis.

Les aides du CNC

Lors de la préparation, du déroulement ou du suivi des commissions, les différentes directions du CNC pourraient s'appuyer sur l'expertise directe ou indirecte de cette entité (« je n'y connais rien, mais je connais untel qui pourra vous renseigner... »).

Les partenariats

Ce bureau de la musique pourrait être un interlocuteur privilégié des sociétés de droits telles que SACEM, la SACD, le FCM, sur les sujets musique/cinéma-audiovisuel.

Il pourrait également préparer une négociation entre producteurs, éditeurs, SPEDIDAM et tutelles (cf. supra).

La mise en œuvre des projets d'action culturelle

Il pourrait porter la mise en œuvre des projets d'actions culturelles validés par les directions et le président du CNC et s'impliquer dans la conception voire l'organisation de manifestations publiques, en partenariat avec de multiples organismes privés ou publics.

La documentation et la communication

La *constitution d'un fichier de compositeurs pour l'image* semble une priorité identifiée par les producteurs. En relation avec les services de documentation de la Cité de la musique, du Centre de la musique contemporaine, de la SACEM et de l'UCMF, il semble relativement simple de rassembler les données.

Cet aspect documentaire pourrait aussi se prolonger par un rôle d'interface et de *conseil*, par exemple auprès des producteurs, dans la recherche de contact avec des formations musicales (orchestres, chœurs, ensembles, etc.), des studios d'enregistrements.

La communication du CNC sur les sujets relatifs à la musique à l'image pourrait s'articuler avec celle des institutions et organismes concernés des deux « mondes » professionnels : réalisateurs, producteurs, compositeurs, éditeurs phonographiques, écoles, institutions musicales, festivals, etc.

Ce bureau devrait également contribuer à la promotion internationale des compositeurs pour l'image en lien avec UNIFRANCE et le BUREAU EXPORT DE LA MUSIQUE.

En forme de Coda

La réflexion menée lors de ce travail ressemble à un mouvement de sonate à deux thèmes ou à une double-fugue : en permanence, deux idées se croisent, se superposent. La première, l'importance d'inclure le plus tôt possible la musique au projet artistique du film. La deuxième, la nécessité de (p)réserver de bonnes conditions financières à la production de la musique.

C'est en agissant aux différents « étages de la pyramide » - de l'enseignement initial au plus haut niveau de la production professionnelle - que le CNC pourra obtenir des résultats tangibles dans le domaine de la musique à l'image : une qualité accrue des productions, du succès public et de la reconnaissance internationale.

Marc-Olivier Dupin

Paris, le 09/10/2011

Annexe 1 - Lettre de mission d'Eric Garandeau, Président du CNC

le président

12 rue de Lübeck
75784 Paris Cedex 16

tél. 01 44 34 36 26
fax 01 44 34 36 97

Monsieur Marc-Olivier DUPIN
6 rue de Madrid
75008 Paris

Paris, le **23 MAI 2011**

Cher Monsieur,

Dire que la musique et l'image sont avec le scénario et la direction d'acteurs les composantes essentielles du cinéma, est une banalité. Dire que le son et la musique sont aussi importants voire plus importants que l'image, l'est beaucoup moins, même si c'est une conviction partagée par des réalisateurs aussi exceptionnels que Stanley Kubrick ou Orson Welles. Certaines choses sont puissantes parce qu'on les voit, d'autres plus encore parce qu'on ne les voit pas. Le son et l'image combinés peuvent démultiplier leurs effets... ou se neutraliser.

On le constate cependant trop souvent - particulièrement en France : la musique n'est pas considérée à sa juste valeur dans la création cinématographique et audiovisuelle. En témoigne sa place extrêmement résiduelle dans la formation des cinéastes, sa part souvent très réduite dans le budget des films, et le moment tardif de sa prise en compte dans le processus créatif – parfois uniquement au moment de la postproduction, ce qui témoigne en soi de l'ampleur du problème.

Je souhaite donc vous confier une mission destinée à améliorer la prise en compte de la musique dans la création des œuvres cinématographiques et audiovisuelles. Je souhaite que votre mission s'intéresse autant aux longs métrages de cinéma en prise de vue réelle et en animation, qu'aux séries télévisées, aux documentaires... Je souhaite que vous réfléchissiez aussi à la place de la musique dans le jeu vidéo et les créations sur internet, qui sont les nouvelles « frontières » de la création audiovisuelle en ce qu'elles font intervenir des paramètres nouveaux : univers ouverts et non linéaires, interactivité avec le spectateur/joueur, etc.

Vous ferez le bilan des dispositifs de soutien existants et proposerez toute mesure utile permettant aussi bien de développer la formation des cinéastes à la musique et des musiciens au cinéma, que d'encourager l'intégration de la musique le plus en amont possible dans la conception et la réalisation des œuvres.

Vos propositions devront inciter au recours à des créations originales de qualité, sans pour autant décourager l'utilisation des musiques de répertoire puisque la qualité compte au moins autant que l'originalité.

Vous pourrez faire toute proposition visant à encourager la participation des formations musicales nationales dans l'interprétation des musiques originales des oeuvres.

Enfin vous aurez toute liberté de formuler tout type de proposition visant à améliorer « l'état de l'art ».

Vous pourrez prendre l'attache de tous les professionnels et institutions concernés, à commencer par les sociétés d'auteurs et de compositeurs, et vous appuyer sur les services du CNC, en particulier les directions des études, du cinéma, de l'audiovisuel, du multimédia et des industries techniques.

Il me serait très utile de disposer des résultats de votre mission au plus tard à la fin du mois de décembre 2011.

Je vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'expression de ma considération distinguée.


Eric GARANDEAU

Annexe 2 - Liste des personnalités rencontrées

Patrick	Sobelman	Agat films et édition musicale
Frédéric	Golsmith	APC
Emelie	Dejong	ARTE
Vincent	Meslet	ARTE
Michel	Reilhac	ARTE
Isabelle	Wekstein	Avocate droits d'auteur
Sophie	Mercier	Bureau Export de la Musique
Serge	Toubiana	Cinémathèque
Guillaume	Blanchot	CNC
Valérie	Bourgoin	CNC
Anne	Cochard	CNC
Laurent	Cormier	CNC
Rafaèle	Garcia	CNC
Morad	Kertobi	CNC
Thierry	Langlois	CNC
Sébastien	Magnier	CNC
Valentine	Roulet	CNC
André	Santelli	CNC
Thomas	Soncino	CNC
Olivier	Wotling	CNC
Karol	Beffa	Compositeur
Bertrand	Burgalat	Compositeur
Bernard	Grimaldi	Compositeur, UCMF
Laurent	Petitgirard	Compositeur, chef d'orchestre, SACEM
Jean-Claude	Petit	Compositeur, SACEM
Gréco	Casadessus	Compositeur, UCMF
Raphaël	Hadas-Lebel	COR, ex France Télévision, Conseil d'Etat
Eric	Debègue	Cristal production
Patrice	Martin-Lalande	Député
Philippe	Fanjas	Directeur de l'Association Française des orchestres
Marc	Nicolas	Directeur de la Fémis
Bruno	Montovani	Directeur du CNSMDP
Jean-Michel	Ausseil	Directeur du FIPA
Bruno	Amar	Directeur Orchestre de Paris
Roland	David	Direction de la musique Radio France
Mehdi	Aït-Kacimi	Ecole Louis Lumière
Francine	Lévy	Ecole Louis Lumière
Stéphane	Lerouge	Ecrivain journaliste
Frédéric	Leibovitz	Editeur de musique
Bruno	Lion	Editeur Peermusic, Conseil d'administration de la Sacem
Jacques	Poitrat	ex responsable du film muet ARTE
François	Chesnais	FCM
Gaëlle	Rodeville	Festival d'Aubagne
Caroline	Julliard-Mourgues	Film France
Patrick	Lamassoure	Film France
Bernadette	Bombardieri	Fonds d'action SACEM
Alejandra	Skira	Fonds d'action SACEM
Nicolas	Auboyneau	France Télévision
Sophie	Gigon	France Télévision
Mathilde	Michel	France Télévision
Yves	Rolland	France Télévision

Vincent	Maestracci	IGEN musique Education nationale
David	Kessler	Inrock
Serge	Bromberg	Lobster Productions
Georges-François	Hirsch	Ministère de la Culture, DGCA
Anne	Poursin	Ministère de la Culture, DGCA
Charles	Gillibert	MK2
Marin	Karmitz	MK2
Edouard	Fouré Caul-Futy	Musicologue, producteur de radio
Fabienne	Voisin	Orchestre national d'Ile de France
Sophie	Faudel	Productrice de documentaire
Jérôme	Prieur	Réalisateur
Bertrand	Bonello	Réalisateur et compositeur
Laurent	Heynemann	Réalisateur, SACD
Marie-Hélène	Baconnet	Réalisatrice
Véra	Belmont	Réalisatrice, productrice
Fabrice	de la Patelière	Responsable fictions Canal+
Jérôme	Dechesne	SACD
Claude	Amardeil	SACEM
Olivier	Bernard	SACEM
Mariène	Caillierez	SACEM
Claude	Gaillard	SACEM
Claire	Giraudin	SACEM
Catherine	Kerr-Vignal	SACEM
Bernard	Miyet	SACEM
François	Lubrano	SPEDIDAM
Stéphane	Le Bars	SPFA-USPA
Emmanuel	Mauger	SPI
Juliette	Prissard	SPI
Cyril	Smet	SPI
Régine	Hatchondo	Unifrance
Marie-Paule	Biosse-Duplan	UPF
François	Brouat	Ville de Paris / ancien DRAC
Jean-Marie	Gabard	Violoncelliste d'orchestre, syndicaliste

Annexe 3 - Bibliographie

Le site et les nombreux documents publiés par le CNC ont constitué ma base de lecture. Je tiens ici à dire combien j'en ai apprécié les qualités de synthèse, de clarté et de détail.

Les autres documents qui m'ont également été d'une réelle utilité sont :

- Le rapport de Véronique Cayla et Anne Durupty, *Relations entre télédiffuseurs et filière musicale*. Janvier 2005.
- Le rapport de la mission Chevalier / Mars 2011.
- Le mémoire de fin d'études à la Fémis, de Gérome Barry, *Musique et cinéma : l'entente cordiale*. 2011.
- L'œil absolu de Gérard Wajcman. Editions Denoël.
- Actes du Colloque « Cinéma et musique » 1980. Service delà documentation du CNC. Réf. D3169.

Annexe 4 - Proposition de création d'un bonus pour la musique originale de film dans les aides à la production de films de court métrage

Ce document a été proposé et rédigé par Anne Cochard et Valentine Roulet.

OBJECTIFS ET MODALITES D'ATTRIBUTION DU BONUS

La mise en place d'un financement pour la musique originale dans le court métrage, sous forme d'un bonus, a pour but de donner à la musique originale la place qui doit être la sienne dans le processus de la création cinématographique. L'esprit de cette aide est d'associer un réalisateur et un compositeur suffisamment en amont du tournage pour leur permettre une véritable collaboration artistique.

Le bonus prendrait partiellement en charge le coût de fabrication de la partition musicale du film.

Le montant de l'aide susceptible d'être accordé pourrait être en moyenne de 3 000 €. L'aide pourrait concerner une cinquantaine de films par an.

L'aide serait réservée aux projets de film de court-métrage bénéficiaires d'une promesse de contribution financière du CNC. Le dossier serait déposé au moment de la demande de chiffrage de l'aide, avant le début du tournage.

La demande pourrait être examinée par le comité de chiffrage des contributions financières –composé du président, du vice président et de deux membres de la commission - après avis d'un expert sur la qualité artistique du projet musical et du budget présenté.

Après l'avis favorable du comité de chiffrage, le versement de l'aide serait effectué en même temps et dans les mêmes conditions que l'aide principale, soit 85 % à la signature de la convention, et 15 % après achèvement du film et vérification des justificatifs des dépenses de fabrication de la musique présentés par le producteur (factures acquittées, feuilles de présence des musiciens, bulletins de salaire, etc...). Dans l'hypothèse où les dépenses de fabrication de la musique auraient été prises en charge en tout ou partie par un producteur ou un éditeur de musique, le producteur du film devrait en informer la commission et fournir au C.N.C. le contrat qui le lie à cette entreprise.

CONSTITUTION DU DOSSIER (en complément du dossier de chiffrage) (en six exemplaires)

- 1 - le formulaire de demande dûment complété et signé ;
- 2 - la note d'intention sur le projet musical co-signée par le compositeur, le réalisateur et le producteur, précisant notamment l'instrumentation prévue et la durée de la musique ;
- 3 - une partition, une maquette et/ou une esquisse du projet musical (K7, CD ou fichier MP3) ;
- 4 - le curriculum vitae du compositeur ;
- 5 - le devis estimatif de la fabrication de la musique du film (cf. modèle joint) ;
- 6 – le contrat avec le compositeur ;
- 9 - le cas échéant, le contrat passé entre le producteur du film et un éditeur ou un producteur de musique ayant participé, en tout ou partie, aux dépenses de fabrication de la musique.

Annexe 5 – Proposition de couloir de financement sanctuarisé pour la création de musique originale dans les œuvres cinématographiques et audiovisuelles

Préambule - rappel du constat fait par la SACEM et l'UCMF concernant la situation des compositeurs de musique à l'image.

1) Le constat

Le constat fait est celui d'une indifférence générale, voire d'une négligence délibérée à l'égard de la production de musique originale pour l'image, pour les œuvres cinématographiques et dans une mesure encore plus importante pour les œuvres audiovisuelles.

Ce constat déborde d'ailleurs du strict cadre de la musique proprement dite, et concerne en fait la bande son dans son ensemble, qui est indiscutablement le « parent pauvre » de la production cinématographique et audiovisuelle. Cette situation entraîne deux conséquences :

1. Une indigence, voire une inexistence des moyens financiers alloués à la production de musique originale pour le cinéma comme pour les œuvres audiovisuelles.
2. Un véritable déséquilibre dans la qualité des productions cinématographiques et audiovisuelles françaises, qui constitue très certainement un handicap pour leur commercialisation sur les marchés extérieurs. Ce déséquilibre procède du fait que l'écriture et la réalisation des films concentrent l'essentiel des financements, alors que la musique est cantonnée à des moyens misérables, d'où un manque d'homogénéité qualitatif évident. Par ailleurs, les spectateurs sont de plus en plus habitués à une très haute qualité de son numérique (équipement des salles, utilisation croissante des homes cinéma), leur demande se fait donc de plus en plus pressante en faveur des productions qui valorisent les investissements qu'ils ont consentis en matériel –qu'il s'agisse d'œuvres réalisées pour le cinéma ou pour la télévision. A cet égard, il est significatif de constater que 80 % des titres vendus en DVD cinéma sont constitués de films américains, soit un pourcentage très nettement supérieur à celui de l'exploitation des films américains en salle. Cette situation atypique est assurément la traduction de ce déséquilibre qualitatif des bandes sons respectives des productions américaines et françaises.

A partir de ce constat et de ses premières conséquences, toutes les situations que nous connaissons s'ordonnent logiquement :

- le fait que le compositeur soit exclu de la famille des co-auteurs, alors qu'il est de part la loi considéré comme un co-auteur du film au même titre que le scénariste, le dialoguiste et le metteur en scène, procède très directement de l'indifférence relevée à l'égard de la musique.

- Cette indifférence à l'égard de la musique entraîne une prise en compte tardive de celle-ci dans la chaîne de production avec pour conséquence directe une insuffisance des moyens mis à la disposition du compositeur.
- Cette insuffisance de moyens entraîne de facto le fait que les enregistrements se déroulent de plus en plus dans des pays étrangers (Bulgarie, République Tchèque)

Tout ceci amène à la conclusion suivante : de quelque façon que l'on retourne le problème, il n'y a pas suffisamment d'argent investi dans la production de musique originale pour l'image (cinéma et audiovisuel).

2) La proposition de couloir de financement sanctuarisé au CNC

Partant de ce constat, nous proposons la création au CNC d'un couloir de financement sanctuarisé correspondant à un pourcentage minimum du budget de production total de l'œuvre cinématographique ou de l'œuvre audiovisuelle alloué à la création de musique originale.

Cette proposition concernerait les films et œuvres audiovisuelles faisant appel à la création de musique originale – ce qui n'obère pas pour les réalisateurs la possibilité d'utiliser des musiques du domaine public ou des musiques pré-existantes.

Le soutien proposé est de type incitatif, avec l'objectif de créer un « cercle vertueux », en imposant la prise en compte de la musique dès le début du processus créatif et de financement des œuvres. Cette solution présente un double avantage :

- celui de rendre au compositeur son statut de co-auteur en le replaçant en amont de la chaîne de production (avec pour conséquence directe une attention de facto plus grande portée à l'écriture de la musique dès le départ),
- et celui de garantir au compositeur la mise en œuvre de moyens financiers plus en rapport avec l'impact et l'importance de son travail dans l'œuvre cinématographique et audiovisuelle.

Objet:

Ouverture du financement de la création de musique originale, pour les œuvres cinématographiques et audiovisuelles qui en font usage, au compte de soutien du CNC et aux autres aides.

Critères d'éligibilité :

- Minimum de **70%** de musique originale sur le total de la durée musicale du film,
- Un budget musique détaillé, hors apport éventuel de l'éditeur, cet apport éventuel devant être signalé et son montant porté dans la demande ouvrant droit au compte de soutien.
- Les achats de droits (musique préexistante) sont exclus de la présentation du budget et du programme d'aide.
- Le soutien accordé par le CNC ne peut être supérieur à 50% du budget musique présenté.
- Le budget musique doit être signé conjointement par le producteur et le compositeur.

Pourcentage minimum du budget global de production devant être dédié à la création de musique originale:

4% en dessous de 1 M d'Euros

3% de 1 à 2 Millions d'Euros.

2% de 2 à 4 M d'Euros.

1,5% de 4 M à 6 M d'Euros.

1% au delà.

Champ d'application:

Les films cinématographiques, les œuvres audiovisuelles et les films d'animation. Tous les genres doivent être pris en compte (documentaires, fiction, court-métrages).

NB : La musique dans les jeux vidéo ne nous semble pas pouvoir être incluse sans ce dispositif en raison des pratiques particulières à ce secteur et doit faire l'objet d'une réflexion spécifique.

Points attribués sur une base de 12.

Un système de points est mis en place. Aucun de ces points n'est obligatoire, mais chaque point renforce la subvention accordée et un minimum de 6 points doit être obtenu.

Lieu d'enregistrement en France : 2 points.

Compositeur Français ou résidant en France : 2 points.

Emplois générés (supérieurs à 30) : 2 points.

Par 20 minutes de musique enregistrées : 1 point – avec un maximum 3 points, pour 60 minutes et plus.

Prime d'inédit au compositeur (25% minimum) : 1 point

Editeur extérieur (indépendant du producteur et du diffuseur) : 2 points

Révision des grilles de qualification du CNC

Par ailleurs, les grilles CNC codifiant la qualification d'œuvre française ou européenne concernant les co-productions et conditionnant l'éligibilité aux soutiens CNC ainsi que les grilles ouvrant droit au crédit d'impôt doivent être précisées et révisées à la hausse s'agissant du compositeur afin de refléter, là aussi, son statut de co-auteur.

Annexe 6 - Accord d'entreprise relatif aux droits voisins des artistes interprètes permanents de l'Orchestre National d'Ile de France

Entre les soussignés :

L'Orchestre National d'Ile de France, association régie par la loi du 1^{er} juillet 1901, dont le siège social est situé au 19 rue des écoles à ALFORTVILLE (94140), représenté par Monsieur ..., en sa qualité de Président, Ci-après dénommé « l'Employeur »,

d'une part,

Et :

Les Artistes interprètes-musiciens permanents de l'Orchestre National d'Ile de France, représentés par ..., délégués syndicaux,

Ci-après dénommés « les Artistes Musiciens »,

d'autre part,

IL A ETE ARRETE ET CONVENU CE QUI SUIT :

PREAMBULE

Le présent accord est destiné à mettre en œuvre une politique audiovisuelle ambitieuse pour l'Orchestre National d'Ile de France et doit tenir compte de l'arrivée des nouvelles technologies.

Cette politique audiovisuelle participe de manière fondamentale au projet artistique global et au cahier des charges de l'Orchestre National d'Ile de France. Pour ce faire, le présent accord règle les rapports entre l'Employeur et les salariés pour l'ensemble des actions audiovisuelles souhaitées par l'Employeur.

Conformément aux dispositions légales en vigueur, notamment celles de la loi 85-660 du 3 juillet 1985, les Artistes Musiciens, au titre des droits exclusifs qu'ils détiennent de par la loi et qu'ils exercent collectivement au sein de l'Orchestre, autorisent l'Employeur à fixer, reproduire ou communiquer au public leurs prestations effectuées dans les conditions définies par le présent accord.

Toute exploitation commerciale d'une prestation de l'Orchestre autorisée par l'Employeur, autre que celles prévues par le présent accord, donne lieu à une rémunération pour les Artistes interprètes musiciens dont le montant et les conditions sont arrêtées pour chaque opération par un accord spécifique entre les organisations syndicales signataires et l'Employeur. Les parties pourront ainsi confier à la société de perception et de répartition des droits mandatée par les Artistes interprètes musiciens, actuellement la SPEDIDAM, la gestion des exploitations commerciales autres que les premières utilisations.

DEFINITION DES SUPPORTS SONORES ET AUDIOVISUELS

Incluant, de manière non exhaustive, les concepts et vocables utilisés dans le présent accord.

Archivage

On entend par archivage, la fixation à seule fin de conservation, à l'exclusion de toute utilisation ou exploitation, commerciale ou non.

Câblodistribution

On entend par câblodistribution, toute distribution dans le public par fil ou par câble quels qu'en soient les procédés techniques et les réseaux.

Diffusion audiovisuelle

On entend par diffusion audiovisuelle par voie hertzienne, terrestre, par câble et satellite, toute diffusion de sons, d'images, de documents, de données et de messages de toute nature issus d'une transmission par ondes, à partir d'une ou de plusieurs sources émettrices ou réémettrices, y compris les satellites, sur quelque réseau que ce soit et par mode analogique ou numérique.

Diffusion audiovisuelle nationale et internationale

On entend par diffusion audiovisuelle nationale et internationale, tout enregistrement audiovisuel destiné exclusivement à une diffusion nationale et internationale.

Enregistrements télévisuels réalisés au cours de représentation publique

On entend par enregistrement télévisuels réalisés au cours de représentations publiques, les enregistrements réalisés à l'occasion de représentations publiques d'un spectacle ou d'un concert aux fins de diffusions en direct ou en différé.

Sont considérés comme réalisés au cours de représentations publiques, les enregistrements également effectués au cours des générales s'y rattachant et ceux réalisés – afin d'effectuer des raccords – hors de la présence du public, à l'issue des représentations publiques ayant donné lieu à enregistrement.

Exploitation cinématographique

On entend par exploitation cinématographique, toute reproduction et fixation d'un enregistrement audiovisuel par quelque procédé que ce soit, sur quelque support que ce soit, aux fins de diffusion dans des salles publiques, sur quelque territoire et réseau commercial que ce soit.

« Films musicaux »

1/ On entend par son sans image des « films musicaux », toute fixation et reproduction d'un enregistrement audiovisuel, qu'il s'agisse de la captation ou de la scénarisation d'une œuvre musicale ou encore de la réalisation d'un film sur la musique (biographie d'un compositeur, d'un interprète, etc...) par quelque procédé technique que ce soit, sur quelque support que ce soit.

2/ On entend par son et image des « films musicaux » toute fixation et reproduction d'un enregistrement audiovisuel aux fins de réalisation d'un film dans lequel l'Orchestre tient un rôle prédominant en apparaissant simultanément à l'exécution musicale, par quelque procédé technique que ce soit, sur quelque support que ce soit.

Internet

1/ Ecoute en simultané sur internet

On entend par écoute en simultané sur internet, l'écoute d'un concert inclus dans un programme radiodiffusé avec ou sans image.

2/ Service à la demande

On entend par service à la demande, la mise à disposition des concerts archivés pour de possibles exploitations commerciales et/ou promotionnelles.

Jeu vidéo

On entend par jeu vidéo, la fixation d'un enregistrement sonore ou audiovisuel spécifiquement destiné à la réalisation d'un jeu vidéo et l'édition sur tous supports de ce jeu vidéo pour utilisation publique ou privée.

Musique enregistrée (durée de la)

On entend par durée de la musique enregistrée, la durée de(s) l'œuvre(s) enregistrée(s), que cet enregistrement soit ultérieurement utilisé commercialement ou non.

Œuvre multimédia

On entend par œuvre multimédia, une œuvre qui rassemble et organise sur un même support, pour utilisation publique ou privée, plusieurs des éléments suivants : textes, sons, images fixes ou animées, qu'elle qu'en soit la nature, bases ou banques de données, et d'une manière générale, toutes sources d'informations numérisées dont l'accès et/ou l'interactivité sont rendus possibles par un logiciel.

Phonogramme

On entend par phonogramme, toute fixation exclusivement sonore résultant d'une interprétation ou d'autres sons.

Phonogramme promotionnel

Phonogramme hors commerce d'un enregistrement existant, dont le tirage est limité à 2 000 exemplaires, exclusivement destiné à la promotion de l'Orchestre National d'Ile de France. Les œuvres musicales seront présentées en extraits, les œuvres intégrales feront l'objet d'un avenant.

Phonogramme du commerce

On entend par phonogramme du commerce, tout phonogramme réalisé, reproduit, publié et destiné à la vente, la location ou l'échange, pour l'utilisation privée du public faisant l'objet d'un contrat ou d'un avenant à un contrat particulier.

Phonogramme live

Les phonogrammes sont réalisés soit à partir d'enregistrement de concerts déjà diffusés et archivés, soit à partir de concerts à venir. Pour ces derniers, l'enregistrement de la répétition générale peut être prévu ainsi que les raccords, sans public, après le concert.

Phonogramme/Vidéogramme pour la sonorisation de lieux publics

On entend par phonogramme ou vidéogramme pour la sonorisation de lieux publics, tout phonogramme ou vidéogramme spécifiquement destiné à sa commercialisation aux fins de sonorisation de lieux publics (autres que les salles de spectacle ou les salles de cinéma pendant les représentations).

Phonogramme/Vidéogramme pour la sonorisation de spectacles vivants

On entend par phonogramme ou vidéogramme pour la sonorisation des spectacles vivants, tout phonogramme ou vidéogramme spécifiquement destiné à la sonorisation d'un spectacle ou à sa diffusion audiovisuelle au sein d'un spectacle.

Première destination

On entend par première destination, la fixation et le mode d'exploitation tels qu'autorisés par les artistes-interprètes aux termes de la feuille de présence.

Producteur

On entend par producteur la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation et/ou de l'exploitation des enregistrements sonores ou audiovisuels.

Publicité audiovisuelle/Publicité sonore

On entend par publicité audiovisuelle ou sonore, tout enregistrement audiovisuel ou sonore spécifiquement destiné à l'illustration ou à la sonorisation d'un message publicitaire.

Radiodiffusion sonore

Au sens de la Convention de Rome, on entend par radiodiffusion sonore, toute diffusion de son par le moyen d'ondes radioélectriques aux fins de réception par le public. Elle comprend la diffusion par satellite.

Satellite

On entend par satellite, tout satellite opérant sur des bandes de fréquence qui sont, selon la législation sur les communications, réservées à la diffusion de signaux pour réception par le public ou à la communication individuelle non publique.

Téléfilm

On entend par téléfilm, toute reproduction et fixation d'un enregistrement audiovisuel ou sonore par quelque procédé technique que ce soit, sur quelque support que ce soit, aux fins de diffusion télévisuelle, sur quelque territoire et réseau commercial que ce soit.

Utilisation secondaire

On entend par utilisation secondaire, toute utilisation autre que la première destination telle que définie par le présent accord et la feuille de présence.

Vidéogramme

On entend par vidéogramme, toute séquence animée d'images, sonorisée ou non.

Vidéogramme du commerce

On entend par vidéogramme du commerce, tout vidéogramme réalisé, reproduit, publié et destiné à la vente.

Vidéogramme réalisé au cours de représentations publiques

On entend par vidéogramme réalisé au cours de représentations publiques, les enregistrements réalisés à l'occasion de représentations publiques d'un spectacle ou d'un concert.

Sont considérés comme réalisés au cours de représentations publiques, les enregistrements effectués au cours des générales s'y rattachant et ceux réalisés - afin d'effectuer des raccords - hors de la présence du public, à l'issue des représentations publiques ayant donné lieu à un enregistrement.

Phonogramme/Vidéogramme d'entreprise

On entend par phonogramme/vidéogramme d'entreprise, tout phonogramme/vidéogramme spécifiquement destiné à sa diffusion au sein d'une entreprise.

Vidéotransmission

On entend par vidéotransmission, toute diffusion simultanée à partir d'une même source émettrice, dans le lieu d'émission, dans plusieurs salles ou dans des lieux publics ou privés.

CHAPITRE I - CONDITIONS D'AUTORISATIONS

Article 1 - Objet du présent accord

Considérant que l'article L 212-3 du Code de la Propriété Intellectuelle dispose :

« Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.

Cette autorisation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L 762-1 et L762-2 du Code du travail, sous réserve des dispositions de l'article L 212-6 du présent code ».

Le présent accord a pour objet de déterminer les modalités d'autorisation et de rémunération de la fixation, la reproduction et la communication au public des prestations sonores et audiovisuelles.

Conformément au préambule, toute utilisation d'une prestation de l'Orchestre National d'Ile de France autre que celles prévues dans le présent accord, donne lieu à une rémunération versée aux Artistes interprètes musiciens dont le montant et les conditions sont arrêtés dans un accord spécifique.

Article 2 - Autorisation d'exploitation

Conformément aux dispositions légales en vigueur, notamment celles de la loi 85-660 du 3 juillet 1985, actuellement codifiées, chapitre 2 article L 212-1 et suivants, les Artistes musiciens au titre des droits exclusifs qu'ils détiennent de par la loi et qu'ils exercent collectivement au sein de la formation symphonique, autorisent l'Employeur, dans les conditions définies ci-après, à fixer, reproduire et communiquer au public les prestations effectuées par eux, dans le cadre du présent accord, conformément à la première destination telle que mentionnée sur la feuille de présence remplie à cette occasion.

Article 3 - Information aux Artistes musiciens

Toutes les fixations des prestations des Artistes musiciens font l'objet d'une information écrite aux organisations syndicales représentatives et aux représentants du personnel portant sur les éléments essentiels des contrats : nom du producteur ou des coproducteurs, durée et date de signature du ou des contrats, modalités de décompte, conditions d'autorisation accordées, durée estimée par l'Employeur de la ou des œuvres enregistrées, montant des rémunérations fixées dans le présent accord et auxquelles ces autorisations donnent lieu.

Ces informations sont communiquées aux organisations syndicales représentatives et aux représentants du personnel avant signature entre l'Employeur et l'utilisateur.

Tout projet devra faire l'objet d'une concertation préalable avec les délégués syndicaux, concernant sa finalité et ses moyens artistiques.

Les Artistes musiciens sont informés des conditions artistiques et techniques d'enregistrement.

Les parties signataires du présent accord et les représentants du personnel auront la facilité de vérifier la durée de l'enregistrement.

Article 4 – Autorisations accordées par les Artistes musiciens

En contrepartie des autorisations données par les Artistes musiciens et des modalités de rémunérations prévues dans le cadre du présent accord, l'Employeur dispose du droit d'exploiter et faire exploiter, sous quelques formes commerciales que ce soient, présentes et à venir, dans le monde entier, et sur tous supports connus ou inconnus à ce jour, les prestations des Artistes musiciens.

Article 5 - Contrôle et suivi de l'exploitation

Lorsque l'autorisation est donnée de manière contractuelle par l'Employeur à un producteur qui a l'initiative et la responsabilité des utilisations accordées, l'Employeur s'oblige à assurer, dans la limite de ses moyens, le contrôle et le suivi de ces utilisations.

Les responsabilités des parties signataires ne sauraient être engagées en cas de reproduction ou d'exploitation, à leur insu, quel que soit le support ou le moyen de diffusion concerné, de tout ou partie des enregistrements.

Afin d'être en mesure d'engager d'éventuelles poursuites contre les personnes physiques ou morales qui auraient exploité illicitement, sans autorisation ou sans rémunération les prestations des Artistes musiciens, les parties signataires du présent accord s'informeront mutuellement de tout enregistrement, de toute diffusion et/ou de toute exploitation non autorisée dont elles auront eu connaissance.

Article 6 – Utilisations secondaires

Est considérée comme utilisation secondaire toute utilisation autre que la première destination prévue à l'occasion de la réalisation des enregistrements sonores et audiovisuels et mentionnée sur les feuilles de présence signées par les artistes-interprètes.

Toute utilisation secondaire devra faire l'objet d'une autorisation préalable et écrite délivrée, moyennant le paiement spécifique, par la société de perception et de répartition des droits mandatée par les Artistes interprètes musiciens, actuellement la SPEDIDAM, gestionnaire des exploitations commerciales autres que les premières utilisations.

CHAPITRE II – CONDITIONS D'ENREGISTREMENT

Article 7 - Organisation du travail - Participation aux services d'enregistrement

Les Artistes musiciens étant soumis, dans le cadre des activités de l'Employeur, à des dispositions contractuelles ou réglementaires définissant leurs conditions de travail, il est expressément stipulé qu'ils doivent participer à tous services d'enregistrement quel qu'en soit le support sur la demande de l'Employeur.

Article 8 - Durée minimum d'enregistrement par service

Afin de garantir les Artistes musiciens contre toute utilisation abusive de l'accord au plan de travail, il est convenu que, pour ce qui concerne chaque enregistrement non réalisé en direct, la durée de la musique enregistrée ne pourra être inférieure à une moyenne de 12 minutes par service de 3 heures, de 10 minutes par service de 2 heures 30, ou de 8 minutes par service de 2 heures. Cette moyenne étant calculée sur l'ensemble de chaque production.

Pour une opération à finalité essentiellement commerciale (publicité, jeux vidéo) réalisée à l'occasion d'une seule séance d'enregistrement, le montant de la rémunération ne pourra en aucun cas être inférieur à celui correspondant à vingt minutes de musique prête à éditer.

Article 9 – Nombre de répétitions autorisées

Le nombre de répétitions nécessaires avant l'enregistrement en studio est limité à : 1 répétition de 2 h 30 par tranche de 30 minutes enregistrées.

Article 10 - Feuille de présence

L'Employeur s'engage à communiquer à la société de perception et de répartition des droits mandatée par les Artistes musiciens, actuellement à la SPEDIDAM, les feuilles de présences signées par les Artistes musiciens au début de chaque séance d'enregistrement à la fin du mois suivant la date de la dernière séance d'une même série.

Une copie de la feuille de présence sera archivée par l'Employeur.

Cette feuille de présence mentionnera la première destination pour laquelle les Artistes musiciens ont donné leur autorisation.

Article 11 - Enregistrement non commercialisé

Si l'enregistrement n'est pas commercialisé mais qu'il est achevé, la rémunération est calculée sur la durée de l'œuvre estimée dans le devis, par tranche de dix minutes indivisibles de musique.

Si l'enregistrement n'est pas commercialisé et qu'il n'est pas achevé, les Artistes musiciens perçoivent une rémunération correspondante à dix minutes de musique pour chaque service effectué.

CHAPITRE III – MODALITES DE VERSEMENT FORFAITAIRE DE REMUNERATION VISE PAR L'ACCORD

Article 12 - Versement de la rémunération annuelle

Afin de garantir aux Artistes musiciens permanents de l'Orchestre National d'Ile de France un versement forfaitaire de rémunération en contrepartie des autorisations accordées à l'Employeur dans le présent accord, de fixer, capter, reproduire et communiquer au public leurs interprétations sonores et/ou audiovisuelles, il est versé à chacun par l'Employeur un montant de rémunération forfaitaire garanti et non récupérable.

Article 13 - Fixation du montant des rémunérations garanties par l'Employeur

Le montant annuel forfaitaire des rémunérations garanties par l'Employeur nonobstant les conditions indiquées à l'article 11 du présent accord, est fixé à 1000 € (mille euros) à partir du 1^{er} janvier 2005 pour chaque Artiste musicien permanent.

Pour l'année 2004, compte tenu de la date de l'application de l'accord fixée au 1^{er} septembre 2004, le montant forfaitaire des rémunérations garanties par l'Employeur est fixé à 335 € (trois cent trente cinq euros) pour chaque Artiste musicien permanent.

Le montant de la rémunération forfaitaire sera révisable dans le cadre de la Négociation Annuelle Obligatoire prévue pour l'année 2007.

Article 14 - Conditions de versement des rémunérations garanties par l'Employeur

Les Artistes musiciens qui sont recrutés ou quittent l'Orchestre National d'Ile de France en cours d'année ou bénéficient d'un congé sabbatique ou de formation professionnelle, etc, perçoivent le montant forfaitaire de redevance au prorata temporis.

Les Artistes musiciens permanents qui, en cours d'année, seraient arrêtés pour maternité, accident du travail, maladie ou bénéficieraient d'une autorisation d'absence pour raison légale, continuent de percevoir le montant intégral du forfait de redevance.

Pour tout autre type d'absence d'un Artiste musicien entraînant son remplacement par un artiste non permanent lors d'une ou plusieurs prestations sonores ou audiovisuelles, entrant dans ce forfait, non récupérable, garanti par l'Employeur, cette dernière entraîne une diminution, sans décompte, de 2 % du montant du forfait par semaine concernée.

Article 15 - Modalités de versement du forfait annuel de redevance garanti par l'Employeur

Le montant de rémunération garanti par l'Employeur est versé à chaque Artiste musicien permanent, à raison de :
100 % au 30 septembre 2004 pour l'année 2004,
100 % au 31 mars de chaque année suivante.

Article 16 - Modalité du suivi des rémunérations garanties par l'Employeur

L'Employeur établit, au fur et à mesure de l'année en cours, un décompte individuel pour chaque Artiste musicien permanent, des rémunérations liées aux exploitations des fixations, des reproductions et des communications au public de leur interprétation (son et/ou image) en application des conditions de décompte fixées dans le présent accord.

Le décompte individuel, arrêté au 31 décembre de chaque année, sera communiqué à chaque Artiste musicien permanent au 28 février de l'année suivante. L'Employeur ayant établi pour chaque Artiste musicien ce décompte individuel annuel, constate si son montant se situe en deçà ou au-delà du forfait annuel, garanti par l'Employeur et versé à chaque Artiste musicien. Il est réalisé tous les ans, indépendamment de la date d'entrée dans la formation des Artistes musiciens, un arrêté du montant des décomptes individuels établis au fur et à mesure de l'année.

Si ce montant dépasse celui du forfait annuel, non récupérable, l'Artiste musicien permanent perçoit un complément de rémunération versé au 31 mars de l'année suivante, calculé à partir des montants de redevance indiqués à l'article 19 du présent accord, multipliés par deux.

Dans le cas de départ des Artistes musiciens en cours de l'année, et quelque soit la cause, les décomptes individuels sont arrêtés selon les mêmes règles au prorata temporis.

Article 17 - Royautés

Dans le cas où l'Employeur bénéficierait de la perception de royautés ou redevances assises sur les diffusions audiovisuelles ou sur la commercialisation des phonogrammes et vidéogrammes du commerce ainsi réalisés, les recettes feront l'objet d'un versement aux Artistes musiciens pour 50 % du montant hors taxes des sommes ainsi perçues après amortissement.

Le montant des dépenses et des recettes prises en compte pour définir cette notion d'amortissement doit être communiqué par l'Employeur au Comité d'Entreprise avec un état certifié détaillant les modalités de son calcul.

Article 18 - Récapitulation de l'ensemble des rémunérations versées aux Artistes musiciens permanents dues au titre des exploitations, des fixations, des captations, des reproductions et des communications au public de leur interprétation

Les rémunérations au titre des autorisations de fixation, reproduction et communication au public des enregistrements sonores et audiovisuels des Artistes musiciens se décomposent de la façon suivante :
d'une part d'un forfait annuel, garanti par l'Employeur,
d'autre part d'éventuelles rémunérations complémentaires équivalentes au dépassement constaté in fine au moment de l'arrêt des décomptes individuels.

Article 19 - Enregistrements ne donnant pas droit à rémunération pour l'information et la promotion

a. Diffusion promotionnelle de l'Orchestre National d'Ile de France

Les enregistrements faisant l'objet de diffusions destinées au public et dont l'objectif exclusif est d'assurer la promotion de l'Orchestre, ne donnent pas lieu à rémunération sous réserve du respect des conditions suivantes :

ces enregistrements et ces diffusions destinés au public, et dont l'objectif exclusif est d'assurer la publicité de l'Orchestre, ne doivent générer aucun profit ni recette, et ne doivent pas faire l'objet d'une commercialisation. Ils sont subordonnés à l'information préalable aux délégués syndicaux.

Les diffusions promotionnelles spécifiques ne peuvent être réalisées qu'à partir d'enregistrement préexistants, sur quelque support que ce soit (numérique, magnétique, analogique) et doivent avoir lieu dans le cadre de manifestations gérées par ou impliquant les partenaires de la formation (Conseil Régional d'Ile-de-France, Ministère de la Culture, Ministère de l'Education Nationale, Structures d'Ile-de-France, partenaires privés) pour les colloques, congrès, symposium, marché, expositions auxquels l'Orchestre National d'Ile de France participe.

L'objectif poursuivi pour ces diffusions doit être de :

promouvoir la culture française à l'étranger,

assurer la publicité des productions de l'Orchestre,

contribuer à l'éveil et à la culture musicale des enfants, la sensibilisation des publics défavorisés.

b. flash d'actualité

Il s'agit de la fixation d'un enregistrement et de sa diffusion audiovisuelle d'une durée maximum de trois minutes pour une durée de 20 minutes enregistrées.

Par ailleurs, la réalisation de flash d'actualité est subordonnée à la signature par le producteur ou le réalisateur d'un accord spécifique ou de la feuille de présence, telle que spécifiée à l'article 8.

Cas particuliers des tournées : la durée de diffusion prévue au précédent alinéa pourra être portée à 15 minutes à condition que cette diffusion ne porte pas sur la totalité d'une œuvre ou d'un mouvement d'une œuvre, et que ces diffusions soient limitées au seul territoire du pays visité et ce, pendant la durée de la tournée et des dix jours qui la précèdent et qui la suivent.

c. site internet

Les extraits sonores, visuels et audiovisuels utilisés par l'Employeur pour « mise en ligne » sur son site internet « www.orchestre-ile.com » sont considérés comme diffusion promotionnelle et ne donnent pas lieu au versement d'une rémunération.

d. photographies

Les Artistes musiciens autorisent en tant que de besoin la prise et l'utilisation de photographies individuelles ou collectives de l'Orchestre pour les publications liées aux réalisations sonores et audiovisuelles.

e. phonogrammes du commerce consacrés à des œuvres de compositeurs contemporains

Après concertation et accord des délégués syndicaux, et dans le but de favoriser l'enregistrement d'œuvres inédites de compositeurs, les Artistes musiciens acceptent de consacrer chaque année au maximum 5 séances d'enregistrement correspondant à 60 minutes de musique enregistrée au maximum.

Au-delà, le montant de la redevance sera décompté conformément au présent accord.

f. vidéotransmission

Les vidéotransmissions, conformes à la définition, réalisées aux seules fins d'accroître l'audience d'une prestation avec public non payant.

g. interviews

Les interviews des Artistes musiciens pourront être insérées, sans droits à rémunération, dans tous types d'enregistrement après leur accord.

h. archivage

Tous les enregistrements effectués par l'Employeur sont archivés. Ils n'ouvrent droit à versements d'une rémunération dans les conditions prévues au présent accord que lorsqu'ils font l'objet d'une exploitation commerciale.

Tous les enregistrements aux fins d'archives doivent respecter l'obligation de signature de la feuille de présence.

Les différents sujets traités à l'article 19 du présent accord font l'objet d'une information auprès des représentants syndicaux.

CHAPITRE IV - DECOMPTE DES REMUNERATIONS DANS L'HYPOTHESE DE FIXATION, DE REPRODUCTION, ET DE COMMUNICATION AU PUBLIC DES ENREGISTREMENTS SONORES ET AUDIOVISUELS DES ARTISTES MUSICIENS

Article 20 - Modalités de décompte des rémunérations

En contrepartie de l'autorisation d'exploitation accordée, l'Employeur décompte à ses Artistes musiciens ayant effectivement participé à la prestation sonore et/ou télévisuelle, un montant de rémunération calculé au regard de la nature de l'enregistrement et de son mode d'exploitation, selon les modalités déterminées à l'article 15 du présent accord.

Article 21 - Rémunération d'exploitation

La rémunération d'exploitation des enregistrements phonographiques auxquels ont participé les Artistes musiciens est fixée selon les termes des articles L 214 - 1 et suivants du Code de la Propriété Intellectuelle et l'article L 212 - 4 du même code.

Conformément à l'article L 131 - 4 du Code de la Propriété Intellectuelle, auquel renvoie l'alinéa 6 de l'article L 214 - 1, la rémunération est évaluée forfaitairement dans la mesure où :

1/ la base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée,

2/ les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut,

3/ les frais et opérations de calcul et de contrôle sont hors de proportion avec les résultats à atteindre,

4/ la nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'artiste ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité.

Article 22 – Tarif de base

Pour l'application du présent accord, le tarif de base est de 129,64 € (cent vingt neuf euros et soixante quatre centimes). Le tarif de base peut être renégocié au cours de la durée de l'accord, si l'évolution de l'indice du coût de la vie INSEE est supérieure à 6 % depuis le début du présent accord.

Article 23 - Montant et modalités de décompte du forfait

Il est accepté par les parties que le montant forfaitaire de la rémunération soit égal à la somme de :

335 € (trois cent trente cinq euros) en 2004, compte tenu de la date d'application du présent accord fixée au 1^{er} septembre 2004.

1 000 € (mille euros) en 2005,

Ce forfait permet de rémunérer à la minute indivisible de musique enregistrée par les Artistes musiciens, dans la limite du forfait, les exploitations suivantes :

1°/ Editions de phonogrammes à titre promotionnel (enregistrement live)

En cas d'édition d'un disque promotionnel faisant l'objet d'un avenant compte tenu d'un tirage exceptionnel d'un maximum de 2 000 exemplaires, et de conditions particulières autres que celles définies à l'article 19.b., l'Employeur décompte à ses Artistes musiciens ayant effectivement participé au concert (archivé ou pas), un montant de rémunération par Artiste musicien égal à 1,50 % du tarif de base pour une minute de musique enregistrée.

2°/ Phonogrammes du commerce

En cas d'enregistrement en vue de la fabrication d'un phonogramme du commerce, l'Employeur décompte aux Artistes musiciens ayant effectivement participé à l'enregistrement, un montant de rémunération par Artiste musicien par minute de musique enregistrée, égal à :

enregistrement en concert : 1,50 % du tarif de base

enregistrement en studio : 3,50 % du tarif de base

Dans le cas où la répétition générale et/ou un raccord à l'issue de l'exécution publique seraient nécessaires, l'Employeur décompte une rémunération par Artiste musicien égale à 2 % du tarif de base pour une minute de musique enregistrée.

3°/ Radiodiffusion sonore

En cas de radiodiffusion sonore en vue d'une exploitation, l'Employeur décompte aux Artistes musiciens ayant effectivement participé à l'enregistrement, un montant de rémunération par Artiste musicien, par minute de musique enregistrée, égal à :

enregistrement en concert : 0,65 % du tarif de base

enregistrement en studio : 1,30 % du tarif de base

4°/ Vidéogramme du commerce

En cas d'enregistrement en vue de la fabrication d'un vidéogramme du commerce, l'Employeur décompte aux Artistes musiciens ayant effectivement participé à l'enregistrement, un montant de rémunération, par minute de musique enregistrée, égal à :

enregistrement en concert : 2 % du tarif de base

enregistrement en studio : 3,60 % du tarif de base

supplément pour raccord : 2,42 % du tarif de base

5°/ Diffusion audiovisuelle

En cas d'enregistrement audiovisuel en vue d'une exploitation télévisuelle numérique, hertzienne, par câble ou satellite, pour tous territoires et pour une durée de 10 ans, l'Employeur décompte aux Artistes musiciens ayant effectivement participé à l'enregistrement, un montant de rémunération, par Artiste musicien et par minute de musique enregistrée, égal à :

enregistrement en concert : 1,50 % du tarif de base

enregistrement en studio : 3,50 % du tarif de base

6°/ Réalisation et exploitation d'une œuvre multimédia

En cas d'enregistrement en vue de la réalisation d'une œuvre multimédia, l'Employeur décompte aux Artistes musiciens ayant effectivement participé à l'enregistrement, un montant de rémunération, calculé selon les modes définis ci-dessus pour le phonogramme du commerce (2°) et pour le vidéogramme du commerce (4°), selon qu'il y a fixation ou non de l'image, par Artiste musicien et par minute de musique enregistrée.

7°/ Réalisation et exploitation d'une œuvre multimédia à finalité pédagogique

En cas de réalisation d'un enregistrement pour un éditeur ou un organisme indépendant, ou soutenu par un organisme public, d'un œuvre multimédia poursuivant l'objectif d'éveil et d'éducation musicale des jeunes, étant entendu que les Artistes musiciens et l'Employeur se seront mis préalablement d'accord sur ce projet de réalisation, l'Employeur décompte aux Artistes musiciens ayant effectivement participé à l'enregistrement, un montant de rémunération, par minute de musique enregistrée, égal à :

phonogramme du commerce :

enregistrement en concert : 0,80 % du tarif de base

enregistrement en studio : 2,10 % du tarif de base

vidéogramme du commerce :

enregistrement en concert : 1,20 % du tarif de base

enregistrement en studio : 2,50 % du tarif de base

8°/ Exploitation cinématographique

En cas d'enregistrement en vue de la fabrication d'un support destiné à une exploitation cinématographique, telle que définie dans l'index des définitions du présent accord, concernant les « films musicaux », l'Employeur décompte aux Artistes musiciens ayant effectivement participé à l'enregistrement, un montant de rémunération calculé selon les modalités ci-après :

son sans image :

Les rémunérations décomptées par Artiste musicien et par minute indivisible de musique enregistrée, sont fixées à 3 % du tarif de base pour une minute de musique enregistrée. Dans le cas de production exceptionnelle, ce montant pourra être revu par avenant négocié entre les Délégués syndicaux et l'Employeur.

son et image :

Les montants des rémunérations décomptées par Artiste musicien et par minute indivisible de musique enregistrée sont fixés à 4 % du tarif de base pour une minute de musique enregistrée.

Article 24 - Exploitation commerciale simultanée nécessitant plusieurs captations

En cas d'exploitations commerciales simultanées portant sur plusieurs supports et nécessitant plusieurs fixations réalisées au cours d'une même prestation, l'Employeur décompte aux Artistes musiciens ayant effectivement participé à la prestation, le montant total cumulé des rémunérations correspondant à chaque utilisation des fixations réalisées. Une feuille de présence devra être complétée pour chaque utilisation.

Article 25 - Autres utilisations et supports

A/ Les exploitations dont le montant des rémunérations n'a pas été déterminé dans le présent accord (notamment pour le jeu vidéo, les vidéotransmissions commerciales, la publicité audiovisuelle et sonore, le phonogramme ou le vidéogramme pour la sonorisation de lieux publics, le vidéogramme d'entreprise et la bande son de films non musicaux) donneront lieu à un accord sur les modalités de décompte, entre les Délégués syndicaux et l'Employeur.

B/ Toute nouvelle exploitation commerciale sur un autre support, par le même producteur ou les mêmes coproducteurs, d'une fixation unique réalisée au cours d'une même prestation, sera soumise à l'autorisation d'une société de perception et de répartition des droits à laquelle les Artistes musiciens ont confié la gestion de leurs droits, actuellement la SPEDIDAM, qui percevra les rémunérations correspondantes et les répartira aux Artistes musiciens concernés.

CHAPITRE V – MODALITES DE VERSEMENT DE REMUNERATION DES ARTISTES MUSICIENS NON PERMANENTS

Conformément aux dispositions générales des conditions de recrutement et d'emploi du personnel artistique, les Artistes musiciens non permanents sont soumis aux mêmes obligations que les Artistes musiciens permanents salariés par l'Employeur.

Toutefois les Artistes musiciens non permanents ne sont pas soumis au présent accord, sauf en ce qui concerne les conditions d'autorisation (chapitre I), les conditions d'enregistrement (chapitre II). Ils ne peuvent donc prétendre au bénéfice du versement du forfait annuel de redevance non récupérable, garanti par l'Employeur aux Artistes musiciens permanents.

Les Artistes musiciens non permanents percevront, pour tout enregistrement ou fixation donnant lieu à rémunération au titre du présent accord, une rémunération brute horaire égale à 1/3 du tarif de base par heure effective et indivisible de service enregistré. Cette rémunération brute horaire se substitue à la rémunération prévue au tarif en vigueur dans la profession ou à celui déterminé par la Convention Collective Nationale des Entreprises Artistiques et Culturelles.

Article 26 - Date d'effet

Les présentes dispositions s'appliquent aux enregistrements et aux commercialisations d'enregistrements réalisés à compter du 1^{er} septembre 2004.

Les enregistrements qui ont déjà été libérés commercialement le demeurent.

Il est rappelé que la durée des droits patrimoniaux des Artistes musiciens est de cinquante ans à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle de la première communication au public de l'interprétation de l'œuvre.

Article 27 – Date d'effet et durée du présent accord

Le présent accord prend effet au 1^{er} septembre 2004 pour les Artistes musiciens permanents de l'Orchestre National d'Ile de France.

Il peut être dénoncé ou faire l'objet d'une demande de révision par l'une ou l'autre des parties signataires avec un préavis de six mois et sous forme d'une lettre recommandée avec accusé de réception envoyée à l'autre partie.

Les délai de préavis de six mois est mis à profit par les parties afin d'aboutir à un accord sur tout ou partie d'un nouveau texte, suivant qu'il s'agisse d'une dénonciation partielle ou d'une demande de révision.

Dans l'hypothèse où les parties n'aboutiraient pas à un accord à l'issue de la période de préavis de six mois, le présent accord continuerait à être appliqué pendant une durée d'une année.

Article 28 - Dépôt du présent accord

Le présent accord sera déposé, après signature par les parties à la Direction Départementale du Travail et de l'Emploi – service des accords collectifs, et au Secrétariat du Greffe du Conseil des Prud'hommes de Créteil.

Fait à Alfortville le 27 mai 2004

En dix exemplaires originaux

...