

**FIMI #1@festival de la fiction TV
de La Rochelle
le 14 septembre 2017**

Compte-rendu

Une synthèse thématique de la table ronde 1 :
Les financements et la valeur de la musique à l'image.

La musique à l'image : Comment est-elle fabriquée ? Combien ça coûte ? Comment est-elle éditée ? Quel est le rôle de l'éditeur ?

Une conversation pour tenter d'établir des règles de bons usages.

Les panélistes sont invités à échanger dans une vision « bilan et prospectives ».

Modérateur :

Pierre-André Athané : Compositeur - Président du Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs

Les panélistes :

Laurence Katrian : Réalisatrice, ancienne Présidente du Groupe 25 images

Thibaut Forestier : Responsable des éditions musicales – France Télévisions distribution

Nicolas Jorelle : Compositeur

Eglantine Langevin : Responsable cinéma, audiovisuel, musique à l'image – Sacem – Action culturelle

Caroline Roussel : Productrice – Responsable Maison Arturo Mio, membre du SPI, membre de la commission TV de la PROCIREP

Juliette Metz : Editrice en librairie musicale, Directrice exécutive Encore Merci

Présidente de la CSDEM (Chambre syndicale de l'Édition Musicale), Vice-présidente de ULM.

Emmanuel de Rengervé : Docteur en droit, Juriste, Délégué général du SNAC

La musique à l'image*, parlons « argent »

* films de fiction, unitaires, séries, documentaires, cinéma, animation, jeu vidéo...

Comment la musique à l'image est-elle fabriquée ?

- En premier lieu, se pose la question du **choix entre création** (contrat de commande) **ou recours à des musiques existantes (synchro) ou recours aux catalogues de librairies musicales.**
- Il est constaté que l'utilisation de musique existante peut conduire à des coûts importants et difficiles à maîtriser.
- Dans le cas de la création, l'évolution des technologies a conduit à l'avènement des **home-studios** qui permettent aux compositeurs de livrer une musique non seulement composée mais aussi réalisée et mixée.
- **La musique livrée a non seulement été écrite, mais a aussi été enregistrée.** Il est important de dissocier ces deux phases, qui représentent deux budgets et deux contrats distincts.
- **Le choix du compositeur par le réalisateur n'est pas toujours libre.** La production oriente régulièrement les réalisateurs vers des compositeurs (notamment dans le cas des séries) pour lesquels la production est également l'éditeur musical. De la même manière, les « pactes de préférence » qui lient de façon exclusive un compositeur à un éditeur musical, peuvent empêcher une collaboration de se faire librement.

- Chaque compositeur a sa méthode de travail : voir le film et composer, ou démarrer l'écriture à partir du scénario.
- Le calendrier de fabrication de la musique doit pouvoir se caler sur les étapes de la construction du film, or ce calendrier est extrêmement mouvant.
- Le paradoxe de « faire de l'artisanat à l'échelle industrielle », parole de réalisatrice.
- Les choix artistiques nécessitent de la part du réalisateur une culture et une connaissance de la musique, notamment de ses contraintes d'interprétation.
- Par extension, la mise en œuvre de la musique telle que son écriture la définit nécessite des moyens spécifiques. Il faut savoir faire la différence entre une musique interprétée par un orchestre à cordes et une réalisation en home-studio.
- Les choix de l'interprétation/exécution de la musique sont plus souvent déterminés par l'enveloppe attribuée à la musique par la production du film que par le choix créatif et personnel du réalisateur.
- La sphère musique (compositeurs, agents, éditeurs) doit pouvoir expliquer ces mécanismes à la sphère films (réalisateurs, producteurs). « **Faire de la pédagogie** » peut permettre à la sphère musique de convaincre la sphère films de consacrer plus de moyens, de trouver des financements, pour une écriture musicale telle qu'on l'entend, et dont on peut délimiter les contours budgétaires.

Combien ça coûte ?

Ce que l'on constate :

- L'usage actuel, en fiction TV (unitaire), est de consacrer **une enveloppe de 10 à 15.000 euros quel que soit la durée du film et le choix des moyens à engager**. Cette enveloppe est devenue une sorte de « norme ».
- L'enveloppe est déterminée au début de la fabrication du film, alors que, souvent, le compositeur commencera à écrire et fera les choix d'arrangement et de production après avoir vu le film.

Ce que l'on dit du côté de la sphère musique :

- Aujourd'hui, un compositeur tire sa rémunération de deux sources :
 - La « **Prime de commande** » ou « **prime d'inédit** »
 - les **droits d'auteurs** répartis par la Sacem
- Il est constaté que la rémunération globale moyenne (prime de commande + droits de diffusion) d'un compositeur a baissé d'environ 30% ces 15-20 dernières années, ce en conséquence d'une part de la multiplication des chaînes (ce qui a pour conséquence sur certaines chaînes une baisse des droits d'auteurs) et d'autre part de la baisse des budgets alloués par les productions.
- Il faut distinguer le budget de commande (écrire la partition) et le budget de fabrication (interpréter et enregistrer).
- Enregistrer une musique en home-studio n'a pas le même coût que l'enregistrement d'un orchestre à cordes, par exemple. Les choix d'interprétation/production font varier le budget.
- Le recours au home-studio semble faire baisser les coûts de production. En réalité, l'investissement matériel permanent représente un coût important pour le compositeur (frais fixes tels qu'achat ou location de local, instruments, ordinateurs, logiciels professionnels, etc).
- Les compositeurs « nouveaux entrants » pourraient avoir besoin de repères financiers, de « minimas », de tarifs usuels, pour savoir établir leur « devis ». Leur désir et leur

nécessité de travailler vite, peuvent les conduire à proposer des tarifs trop modestes, qui contribuent à la dévalorisation de la musique.

- Un compositeur témoigne qu'il préfère déléguer les négociations de contrats à son agent, qui lui, s'attachera à définir également les échéances de règlement.
- Il est posé la question de la propriété du « master » qui reste à clarifier ; de même que la question du statut juridique du compositeur lorsqu'il livre une musique « fabriquée » dans le cadre d'un contrat de commande.
- Il est important de quantifier le poids économique de la musique à l'image. Un travail est actuellement engagé avec la première étude dédiée menée par le CNC et la Sacem. Une restitution est prévue au 1^{er} trimestre 2018.
- La Sacem par son action culturelle soutient le cinéma, l'audiovisuel et la musique à l'image. Une quinzaine de programmes d'aide dédiés, en faveur notamment de la création de musique originale (cinéma, TV, etc.) et de la production d'œuvre audiovisuelle musicale (fiction et documentaire) mais aussi de la formation ou encore de la rencontre entre réalisateur et compositeur...

Ce que l'on dit du côté de la sphère films :

- **Le budget consacré à la musique** se détermine, dans les usages, au sein du budget général du film, celui-ci contraint par des postes jugés prioritaires, comme celui des acteurs par exemple. Pour le budget de la musique, on parle souvent de « **queue de budget** » ou encore de « variable d'ajustement ».
- La méconnaissance des contraintes d'écriture et de production de la musique par la sphère films conduit par exemple à se poser la question « est-ce indécent de proposer 2000 euros de budget pour livrer une musique ? ».
- Une **nécessaire transparence est demandée**. Comment est ventilé le budget lié à un contrat de commande ? Les dossiers de demande d'aide pourraient faire apparaître le détail des coûts, mais certains acteurs doutent de la fiabilité des éléments de preuve.
- Avec la connaissance de l'importance des moyens de production de la musique, un réalisateur peut faire le choix « de troquer un steadycam contre un violon. »
- Il est difficile d'évaluer la part que la musique représente dans le succès d'un film.
- Le CNC et la Sacem ont mis en place des aides destinées à la création de musique originale, incitant les producteurs à faire le choix de la création, plutôt que celui de la musique existante ou d'illustration.

Ce que tout le monde dit et qu'il serait important de faire :

- Soutenir la musique de création ;
- Dialoguer pour dissiper malentendus et tensions, pour comprendre et apprendre ;
- Former les nouveaux entrants à la culture et à la mise en œuvre de la musique ;
- Avoir un référentiel commun (à distinguer de « minima »), donner des indications sans imposer des contraintes.

Comment la musique à l'image est-elle éditée ?

- Il est d'usage que le producteur souhaite récupérer les droits d'auteurs liés à la diffusion de la musique dans le cadre du film, le producteur devenant éditeur de la musique.
- La part éditoriale dédiée à l'éditeur de la musique du film n'est pas de 50% de l'ensemble des droits d'auteurs. Il faut distinguer les droits de reproduction mécanique (DRM) des droits d'exécution publique (DEP). La diffusion de la musique de film

génère très majoritairement des DEP, dont la part définie par les statuts de la Sacem, sont de 33,33% (et non de 50%).

- Certains producteurs prétendent jouer un vrai rôle d'éditeur et assurer aux œuvres qu'ils éditent, une exploitation permanente et suivie.
- D'autres producteurs, en revanche, considèrent ne pas avoir la compétence pour assurer ce travail.

Quel est le rôle de l'éditeur ?

- De nombreuses productions audiovisuelles sont aujourd'hui éditrices de la musique des films qu'elles produisent.
- A ce jour, aucune disposition légale ne régleme le métier d'éditeur de musique à l'image.
- Ainsi, tout producteur peut revendiquer l'activité d'éditeur de musique à l'image.
- Les obligations de l'éditeur vis-à-vis du compositeur peuvent être définies telles que : le dépôt des œuvres, la surveillance des diffusions pour assurer le compositeur du retour de ses droits d'auteurs (le tracking), l'assurance d'une exploitation permanente et suivie de l'œuvre.
- En contrepartie de la part éditoriale pour une durée de 70 ans, l'éditeur doit s'engager.
- Certains acteurs constatent et regrettent que seuls certains éditeurs assument pleinement ce rôle.
- La pratique qui conduit les productions à devenir éditrices d'une œuvre en contrepartie d'une prise de risque sur l'ensemble du film, n'est pas considérée comme légitime par de nombreux participants (édition dite coercitive).
- On se pose la question de la répartition équitable de la prise de risque par les différents acteurs en présence.
- Le compositeur peut se retrouver en position de refuser de partager ses droits pour négocier un budget plus important pour la musique.
- L'importance du **rôle de l'éditeur en tant que protecteur des droits d'auteurs** est rappelée, dans un contexte qui appelle à la défense du droit d'auteur.
- Le CDUBP (Code des usages et des bonnes pratiques) dans le secteur de l'édition musical va être signé par les organisations professionnelles représentatives le 4 octobre en présence de Madame la ministre de la Culture. Si certains des principes établis dans ce code font l'objet, comme on le souhaite, d'un arrêté d'extension à l'ensemble du secteur et d'une transposition dans le Code de la propriété intellectuelle, le rapport souvent déséquilibré entre compositeurs et éditeurs pourrait s'en trouver assez sensiblement modifié.