

■ Comment décarboner les auteurs, par [Bessora](#)

« Vos voix sont des phares, des phares pour nous guider dans la nuit. »

C'est notre ministre qui parle ainsi des auteurs, notamment, le 16 janvier dernier, à l'occasion de ses vœux aux acteurs culturels. L'auteur est flatté ! Mais comme il est aussi mégalo-mane, il se laisse aller à sa rêverie, qui n'a rien à voir avec la réalité du discours prononcé le 16 janvier 2023. Voici donc Rima Abdul-Malak sur une scène onirique, espace Charlie-Parker à La Villette. Elle s'insurge : « *Quoi ? La rémunération des auteurs n'est pas au menu des négociations interprofessionnelles ? Quoi ? Pas de retraite minimale pour les auteurs sans carrière complète ? Quoi ? La Direction*

Crédit : Jean-Hugues Berrou



Régionale de l'Emploi, de l'Économie, du Travail et des Solidarités interdit aux syndicats de recommander des tarifs minimums ? »

Un larsen sort l'auteur mégalo de sa rêverie. Retour au discours réel, Rima Abdul-Malak nous parle du plan de relance.

« *Le plan de relance, dit-elle, nous a montré – s'il en était besoin – la force de la solidarité européenne. Face à l'invasion russe de l'Ukraine... »*

Alors l'auteur mégalo se sent coupable. La guerre est à nos portes et lui... lui... Il rêve de 10 % minimum et de paliers progressifs ? Il rêve de transposition du code des usages et des bonnes pratiques ? Il a beau tendre l'oreille, à aucun moment il n'entend le mot

SOMMAIRE

- P 1 ÉDITORIAL DE LA PRÉSIDENTE Bessora
- P 3 DOUBLAGE/SOUS-TITRAGE :
Quand les auteurs sont mobilisés, ça marche ! / Une rencontre avec la Ficam / Le Dubbing Cloud : un nuage menaçant à l'horizon / Un changement de paradigme
- P 14 SCÉNOGRAPHIE : « Manifeste Eco-scénographie »
- P 15 MUSIQUES (contemporaines/actuelles/à l'image) : L'action d'Ecsa ... / Où en est-on de l'extension de

- l'accord de 2017 ? / Deux ans au sein du Conseil professionnel du CNM / « Troisième autrice », ... / L'union et la sororité / Une réunion trimestrielle
- P 31 BANDE DESSINÉE / LETTRES : De nouvelles négociations ... / Les contrats Webtoon
- P 35 INFORMATIONS GÉNÉRALES : Groupe travail sur la liberté de création... / Sécurité sociale des auteurs (SSAA) / Webinaire « Après la mort de l'auteur, la vie de l'œuvre, organiser sa succession »

« Compositeurs » ou « Musique » ... On a du mal à comprendre son humeur maussade parce que les vœux ministériels sont très rigolos. Sur la scène deux artistes présentent des intermèdes sympathiques. Avec des pancartes amusantes, ils présentent les vœux de Rima.

Vœu n° 1 : refondre le lien au public.
« *Et n'oublions pas les publics en situation de handicap.* »

Vœu n° 2 : Implantation territoriale de projets culturels d'envergure.

Vœu n° 3. « *Et la transition écologique ? Décarbonons la culture.* » À ce moment-là, toutes les lumières s'éteignent. Coupure de courant humoristique. Notre ministre poursuit sa lecture à la lumière d'une bougie. Ou d'un briquet. Non, je crois bien que c'était le flash d'un téléphone portable.

« *Je veux aussi vous parler de notre grand projet phare pour 2023 : l'ouverture au public de la Cité internationale de la langue française au château de Villers-Cotterêts.* » Un recyclage de la Francophonie ? On ne sait. Le mot en tout cas n'est pas prononcé. En revanche...

Vœu n° 5, je crois : l'expression « Assig-nation identitaire » est lâchée :

« *Que cette année nous permette d'agir, en France et au-delà, pour apaiser les mémoires, lutter contre les assignations identitaires et la culture de « l'annulation » autrement dit la « **Cancel Culture** ».*

Ça tombe bien, madame la ministre ! Le Snac s'est emparé de ce sujet qui vous est cher ! Nous aurons sûrement à échanger à propos des assignations que subissent des auteurs, par exemple à la BnF, dans les universités, les insti-

tuts français. Il faut redire à ces éma-nations étatiques que l'État est contre les assignations ! Nous ne sommes pas sûrs que la chose soit bien comprise... Le dire aussi à la chaîne du livre, bien entendu ? Notamment.

Le discours se poursuit. Promesse d'une meilleure représentation de la « Diversité ». Bon, qui c'est la diversité ? Grands chantiers de la mémoire à travers la promotion de la Fran-çafrrique. Non... pardon. Madame la ministre n'a jamais utilisé ce mot-là. Elle a dit Afrique France. C'est tout à fait dif-férent. C'est une nouvelle éthique rela-tionnelle. Ce qu'il y a de for-midable avec les nouvelles éthiques relationnelles, c'est qu'on trouve toujours des auteurs pour les faire valoir, parfois à leur insu, ou pour les légitimer, parce qu'ils n'ont pas le choix.

Madame la ministre ne ter-minera pas ses vœux sans former le vœu d'une relève.

« *... Repérer, dans tous les dé-partements de France, des jeunes profession-nels représentant toute la diversité sociale et géographique de notre pays, désireux de s'engager dans un parcours culturel.* »

J'ai, madame la ministre j'ai ! Chez les auteurs, la relève s'appelle « ChatGPT ».

ChatGPT ou comment se débarrasser des auteurs, des compositeurs, des illustrateurs, des peintres, des photo-graphes, des scénaristes, des colo-ristes, des... tout ça tout ça, quoi, et aussi des frais énormes qu'ils repré-sentent dans les comptes de pertes et profits de leurs exploitants. ChatGPT est aussi un formidable outil de décar-bonation des auteurs, vous verrez !

En attendant, bonne année, bonne an-née, et encore bonne année !

■ **Quand les auteurs sont mobilisés, ça marche !**

Un entretien avec Emmanuel de Rengervé (délégué général)

Bulletin des Auteurs - Les auteurs de Doublage/ Sous-Titrage se sont mobilisés pour obtenir une revalorisation de leur rémunération.

Emmanuel de Rengervé - Les organisations professionnelles, Snac, [Ataa](#), [Upad](#), ont publié en novembre 2021 les dernières préconisations de rémunérations pour les auteurs du secteur. Les auteurs ont constaté que ces préconisations n'entraînaient pas, dans les entreprises, les évolutions attendues de leurs rémunérations.

2022 a été une année d'inflation et de tension pour tout le monde et donc pour les auteurs aussi. Au sein de certaines entreprises ont commencé à émerger des discussions entre auteurs, qui ont estimé que la situation devenait inacceptable. Des courriers, émanant de collectifs d'auteurs de différentes entreprises, ont été adressés, d'abord au sein des entreprises les plus importantes, comme la société [Dubbing Brothers](#) (celle-ci représente plus de la moitié du marché du doublage). Plus de deux cents auteurs ont signé la lettre ouverte à Dubbing Brothers. Un rendez-vous a été pris avant l'été 2022 avec les responsables de Dubbing Brothers pour discuter des termes du courrier, et pour envisager une revalorisation de la rémunération des auteurs. Le tarif, qui était identique depuis plus de trente ans à 221 euros la bobine, soit l'équi-



valent de dix minutes, a été porté à 250 euros. Puis à la suite d'une nouvelle réunion en décembre, une revalorisation a également eu lieu à la fin de l'année 2022, applicable au 1^{er} janvier 2023. Nous sommes maintenant, dans cette entreprise, à un tarif systématique de 275 euros la bobine, tarifs augmenté de 25 % en cas de « *rush* », c'est-à-dire quand on demande à un auteur de travailler dans l'urgence pour satisfaire un client. Par ailleurs, le fait d'accomplir certaines tâches techniques, liées à l'adaptation, devra être payé en sus, alors que jusqu'alors ces tâches n'étaient pas payées.

L'exemple du Collectif auteurs chez Dubbing Brothers a permis le même type de démarches dans d'autres entreprises, avec plus ou moins de succès... mais les sociétés Eclair, Libra Film, Nice Fellow Kayenta Production - NFKP, Chinkel, Hiventy, lyuno, ont suivi le mouvement, mais avec des résultats divers dans la revalorisation des rémunérations versées.

La hausse des tarifs a été de 15 % à 25 % selon les entreprises. Le secteur du doublage a été principalement concerné, mais certaines demandes ont été faites dans le secteur du sous-titrage, avec sans doute moins de succès. La situation y est sans doute très différente en termes de volume de travail, et de besoin d'auteurs. Dans le do-

maine du doublage, les entreprises manquent d'auteurs disponibles pour répondre aux besoins actuels du marché.

Les collectifs d'auteurs ont amplifié de manière très efficace et méritante le travail des organisations professionnelles, qui avaient préconisé fin 2021 des tarifs doublage, à 33 euros la minute en télévision, et 44 euros la minute pour les films qui sortent en salle.

■ Une rencontre avec la Ficam,

Un entretien avec Stéphanie Penot-Lenoir et Estelle Renard (traductrices-adaptatrices, membres de l'Ataa et du Snac)



Crédit : Stéphanie Penot-Lenoir

Bulletin des Auteurs - L'[Ataa](#) a pris l'initiative de rencontrer la [Ficam](#) le 16 novembre dernier.

[Stéphanie Penot-Lenoir](#) - Depuis plusieurs années les auteurs se plaignent de leurs conditions de travail, avec une baisse des tarifs, une pression sur les délais, une multiplication des tâches annexes à l'adaptation sans ajustement de la rémunération.

Depuis un an, des auteurs se sont regroupés en collectifs et sont allés frapper à la porte de certains prestataires, en premier [Dubbing Brothers](#), qui est en

Le mouvement de collectifs permet de hausser la rémunération des auteurs à 29 euros la minute dans certaines entreprises. C'est un mouvement très positif, il faut s'en réjouir et aussi saluer les auteurs qui ont consacré de façon efficace leur temps à défendre les intérêts collectifs.

Quand les auteurs sont mobilisés, ça marche !

France le numéro Un du secteur, et dont les tarifs n'avaient pas augmenté depuis vingt-deux ans. Six ou sept négociations avec d'autres prestataires sont en cours ou ont abouti dans le doublage, d'autres actions sont menées en sous-titrage. Pour capitaliser sur ces actions et la dynamique du dialogue qui s'est engagé, mais aussi pour aller plus loin en tant qu'organisation professionnelle, nous avons voulu réouvrir le dialogue avec la Ficam. Une charte des bons usages avait été signée sous l'égide du [CNC](#) en 2011, qui prévoyait des réunions tripartites régulières, au moins annuelles. Malgré les sollicitations de l'Ataa et du Snac en ce sens, ces réunions n'ont jamais eu lieu. Certains éléments de la charte ont été appliqués, d'autres pas du tout. Le CNC n'a jamais répondu à nos demandes réitérées.

[Estelle Renard](#) - Lors de cette rencontre informelle de l'Ataa avec la Ficam, qui avait pour but de prendre la température, de voir comment nous pouvons faire appliquer ce qui est dans la charte, nous avons eu la bonne surprise de voir, aux côtés des interlocuteurs de la Ficam, que des prestataires très implantés dans le marché,

membres de la Ficam, avaient souhaité être présents. Cela témoignait sans doute d'une certaine crainte de leur part, face aux lettres qu'ils avaient reçues, signées par les trois quarts de leurs auteurs. Mais c'est surtout un signe fort que les auteurs sont aujourd'hui davantage entendus et considérés, et que les prestataires sont prêts à travailler avec nous.

La Ficam a d'emblée écarté l'hypothèse de négociations tarifaires collectives, qui pourraient, selon elle, être interprétées comme une entente illicite, dans un secteur où la concurrence doit pouvoir s'exercer librement.

Les discussions devaient contribuer à améliorer les relations auteurs/prestataires, à assainir le marché et à trouver ensemble les voies qui permettent d'éviter ce type de frondes et de réclamations, mais l'écriture d'une grille tarifaire était pour eux hors de question.

B. A. - Que pensez-vous de ce discours ?

S. P.-L. - C'est un point qui me semble discutabile. Les perspectives peuvent évoluer avec récemment des signes encourageants au plan national et européen, notamment la [Directive](#) européenne de 2019 et tout le travail que fait l'Association européenne des traducteurs audiovisuels ([AVTE](#)).

Mais pour l'instant nos discussions avec la Ficam doivent rester à un autre niveau.

E.R. - Nous avons abordé la question des tâches annexes, qui se sont multipliées depuis l'arrivée des plateformes.

L'idée est de réfléchir à une grille de ces tâches annexes, non pour les tarifier, mais dans un premier temps pour séparer ce qui ressortit au travail de l'adaptation et donc est compris dans la prime de commande, des éléments périphériques, qui devraient donner lieu à une discussion parallèle pour délai et rémunération supplémentaires.

B. A. - Quelles sont ces tâches annexes ?

S. P.-L. - On nous fait remplir des tableaux, avec des glossaires, des descriptions de personnages, des résumés, destinés on ne sait pas à quoi, sans doute pas forcément utilisés, mais qui nous prennent un temps fou, qui n'avaient pas été convenus dans le cadre de la prime de commande, et qui nous sont parfois demandés deux, quatre, six mois après que nous avons rendu notre adaptation, ce qui nous oblige à nous replonger dans le projet, que nous n'avons plus aussi

bien en tête.

B. A. - D'autres points ont été abordés ?

E. R. - La charte de 2011 prévoyait l'utilisation d'un modèle d'accusé de réception de commande, qui n'est pas employé. Nous souhaitons travailler à un modèle de contrat de commande avec la Ficam et avec les commanditaires.

Actuellement, nous signons un contrat avec nos prestataires, dont les conditions leur sont imposées, selon eux, par les commanditaires. Les trois parties,

Crédit : Jean-Baptiste Duchenne



auteurs, prestataires et commanditaires devraient s'asseoir autour de la table, avec le CNC s'il acceptait de nous accompagner, afin de bâtir une trame assez encadrante et contraignante pour être avalisée par des commanditaires anglo-saxons ou nord-américains, et assez souple pour être utilisée largement.

S. P.-L. - Nous comprenons en effet de ces échanges que les auteurs ont tout intérêt à affirmer les conditions dans lesquelles ils souhaitent travailler clairement et d'une même voix, afin de redéfinir les règles du marché et que les prestataires puissent s'en faire le relais auprès des commanditaires.

B. A. - Un calendrier a-t-il été mis en place pour un suivi de cette première rencontre avec la Ficam ?

E. R. - Pour l'instant non. Nous allons leur proposer de nouveaux rendez-vous.

La Ficam semble avoir le même objectif que nous, d'assainir la filière pour que tout le monde travaille en bonne intelligence. Nous devrions pouvoir avancer sur la question des tâches annexes comme sur le contrat de commande.

Le principe d'une réunion tripartite a été entériné par la Ficam qui doit contacter les commanditaires en ce sens. De notre côté, nous devons nous mettre bien d'accord en amont sur ce que nous souhaitons défendre dans ce cadre.

Nous allons mettre en place un groupe de travail avec des auteurs et le Snac, afin notamment de nous mettre d'accord sur les termes à employer.

B. A. - Qu'attendez-vous d'une réunion tripartite ?

S. P.-L. - L'Ataa et les collectifs d'auteurs ont réussi à rencontrer les prestataires, qui disent qu'ils sont pieds et poings liés par les commanditaires.

L'Ataa a réussi également, au cours de ces dernières années, à tisser des liens et à engager le dialogue avec des commanditaires, qui nous disent ne jamais imposer des conditions de tarifs insupportables aux prestataires. Parfois des conditions de délai, mais de manière exceptionnelle. Nous avons l'impression d'être les dindons de la farce.

Une réunion tripartite aura l'intérêt de confronter prestataires et commanditaires, de les mettre face à nous, ensemble, pour que se défaire ne puisse plus leur être possible.

Le message que nous voulons porter aux auteurs, c'est qu'à partir du moment où on commence à ne pas se comporter comme de pauvres exécutants corvéables à merci dans un secteur que l'on pense difficile, on s'aperçoit que c'est au contraire un secteur qui se porte fort bien, où circule beaucoup d'argent, on réalise qu'il n'y a pas de raison pour que nous, auteurs, travaillions sans cesse plus pour moins d'argent, puisque si on n'est jamais augmenté cela équivaut à une baisse de tarif.

E. R. - Toute la chaîne de la création audiovisuelle dispose de moyens financiers énormes.

Ceux qui sont à l'origine de la création, traducteurs, compositeurs, scénaristes, sont ceux qui profitent le moins de cette manne.

Une redistribution des bénéfices serait juste et logique à entreprendre.

■ **Doublage et nouvelles technologies –**

Le *Dubbing Cloud* : un nuage menaçant à l'horizon,

Un entretien avec David Ribotti (administrateur de l'Upad, membre du groupement doublage / sous-titrage)

Bulletin des Auteurs – En quoi consiste le « *Dubbing Cloud* » ?

David Ribotti – Il s'agit d'une nouvelle manière de faire du doublage qui a commencé à se manifester pendant la crise Covid et qui depuis quelques années tente de s'installer progressivement en bouleversant certaines pratiques, malheureusement pas dans le bon sens. Pour ce qui est de la méthode, avant les années 2000, les auteurs de doublage travaillaient à la main, ils écrivaient leur texte avec un crayon de papier et une gomme sur une bande rythmo, le support qui défile sous l'image et permet aux comédiens d'interpréter un texte en parfait synchronisme avec l'image. Cette bande passait entre les mains d'un détecteur, chargé de repérer les mouvements de bouche à l'image et de reporter le texte de la version originale sur la bande, d'un auteur, chargé d'écrire les dialogues de la version française, d'un calligraphe, et d'un responsable de la frappe chargé de dactylographier le texte, avant que celui-ci puisse enfin arriver en studio.

Au début des années 2000, cette méthode traditionnelle a progressivement été transposée sur des logiciels dont le principe était de générer une bande virtuelle. Ces logiciels ont repris les codes de la méthode traditionnelle et ont permis d'accélérer considérablement le temps de travail, ce qui se faisait à l'époque en trois semaines se fait aujourd'hui en moins d'une dizaine de

jours.

Ce gain de temps s'explique par le fait que le matériel n'a plus à être transporté physiquement d'un intervenant à l'autre, le rembobinage est instantané, et les étapes de la calligraphie et de la frappe ont été supprimées car le texte de l'auteur est automatiquement transformé pour générer un script. Mais le travail artistique et intellectuel de l'auteur n'est pas plus rapide, le gain a essentiellement été de nature technique.

Tous les auteurs de doublage travaillent depuis 2010 sur ces logiciels, la transition s'est faite en douceur sur une dizaine d'années.



B. A. – Donc, au-delà de cette méthode avec des logiciels, il y aurait une nouvelle méthode ?

D. R. – Absolument. Certaines sociétés de doublage ont profité du confinement pour développer une méthode qui permet au doublage d'être réalisé de manière totalement délocalisée, sur des plateformes dites « *Dubbing Cloud* », qui permettent de centraliser l'ensemble du processus de travail. Les auteurs écrivent alors leur texte sur un logiciel interne à ce *cloud* et les comédiens enregistrent ensuite ce texte à distance, dirigés par un directeur artistique qui opère aussi à distance. Le travail de prise de son, montage son et mixage s'effectue également sur ce *cloud*. Ainsi, toutes les opérations qui se déroulaient en présentiel, dans un studio, avec de réels rap-

ports humains, se font par écrans interposés.

B. A. - Et en quoi cela constitue une menace ?

D. R. - Ce qui est certain, c'est que pour l'instant, le résultat d'un doublage réalisé sur une plateforme de *dubbing cloud* n'aura jamais la qualité d'un doublage fait en studio et dans les règles de l'art. La première menace est que ces systèmes risquent de tirer la qualité générale du résultat vers le bas. Pour les auteurs de doublage, cette nouvelle méthode installe toute une série de nouveaux codes. Certes, il y a toujours un système de bande rythmo semblable à celui des logiciels que nous utilisons habituellement, mais il est beaucoup moins précis.

Actuellement, nous rendons notre travail une fois qu'il est finalisé et nous sommes parfaitement autonomes du moment où un travail nous est confié jusqu'au rendu du travail terminé. En *dubbing cloud*, nous devons nous connecter sur un *cloud* pour écrire notre texte. Les entreprises de doublage y voient un gain de confidentialité, mais aussi de contrôle puisque toutes nos interventions sont tracées, le nombre d'heures que nous consacrons à un projet apparaît, nous n'avons plus l'autonomie qui est la nôtre en tant qu'auteurs sur des logiciels traditionnels. Nous sommes des créateurs et il est important que nous puissions librement gérer notre temps de création. En *dubbing cloud*, nous sommes face à un camembert qui annonce dix mille phrases à traduire, appelées dans ce cas précis, « évènements » et qui se remplit au fur et à mesure que nous avançons dans notre adaptation. C'est contraire à l'esprit de la création. Nous

« ... Nous sommes des créateurs et il est important que nous puissions librement gérer notre temps de création ... »

avons le sentiment d'être davantage évalués sur notre productivité, que sur la qualité de notre travail. Sur ce *cloud*, tout le monde peut voir ce que tout le monde fait en direct et les différents intervenants dans la chaîne du doublage voient l'état d'avancement du travail de chacun. Ainsi, notre travail peut être supervisé au fur et à mesure de sa progression et un auteur n'a pas envie de cela. Combien de fois devons-nous laisser mûrir une idée ou un passage compliqué pour y revenir à plusieurs reprises jusqu'à trouver la bonne idée, le bon texte ?

Sur nos logiciels traditionnels, les données relatives à notre texte, à son élaboration, à notre manière d'adapter et

de transposer un dialogue étranger en un texte français original et qui nous appartient, ne peuvent être ni captées, ni réutilisées. Avec le *dubbing cloud*, nous entrons dans un système où prime la métadonnée, qui est le matériau de l'intelligence artificielle.

Nos adaptations sont susceptibles d'alimenter des données, dont nous ne connaissons ni ne maîtrisons l'usage. Je crains le pillage de notre travail et de nos œuvres, mais je crains aussi que cela alimente un type d'algorithme dit de « *machine learning* » qui s'approprierait notre processus créatif.

C'est un peu comme si nous formions des algorithmes pour nous remplacer un jour.

Cela a également de nombreuses implications au regard du droit d'auteur, mais cela devrait faire l'objet d'un autre article, car c'est un sujet à part entière.

Par ailleurs, certaines tâches techniques qui relèvent de l'intermittence et non du droit d'auteur sont systématiquement

imposées à l'auteur qui travaille sur *dubbing cloud* et les tarifs pratiqués y sont largement inférieurs aux tarifs recommandés par le Snac. Cette dévalorisation est contraire à l'effort actuel des auteurs, qui créent des collectifs pour aller négocier au coup par coup avec les sociétés de doublage et obtenir de meilleures conditions de travail et une rémunération plus juste.

Le *dubbing cloud* risque de se développer sur un marché parallèle pour tous les métiers du doublage, avec des méthodes qui tireront forcément la qualité vers le bas et risquent de diluer la notion d'œuvre et donc celle d'auteur.

Le *dubbing cloud* est particulièrement dangereux dans le domaine du *voice over*, où des comédiens parlent en voix off, par exemple sur un documentaire, et où l'adaptation est moins soumise à la contrainte du synchronisme. Les auteurs de *voice over* sont pour l'instant les plus exposés et risquent de voir la qualité de leur travail et leurs tarifs s'orienter vers le bas.

B. A. - Comment imaginez-vous le développement de ces environnements *Dubbing Cloud* dans les mois et les années à venir ?

D. R. - Tôt ou tard, chaque entreprise de doublage voudra développer son propre *dubbing cloud* ou se rattacher à des solutions existantes, pour des raisons de confidentialité, mais aussi pour capitaliser sur les données collectées, qui sont aujourd'hui le nerf de la guerre.

Nous mettons ainsi en garde les auteurs de doublage contre ces nouvelles pratiques. Pour faire un bon travail de création, nous avons besoin d'être déconnectés. Nous encourageons ainsi les au-

teurs à continuer à travailler avec nos méthodes traditionnelles, qui sont celles qui nous protègent et nous permettent d'adapter en autonomie tout en garantissant la qualité de nos adaptations.

Certains diront que le travail d'auteur que nous réalisons est si complexe que jamais une machine ne pourra remplacer l'humain et je suis assez d'accord, mais *quid* du jour ou pour chaque « évènement » à traiter, des dizaines de solutions ou possibles adaptations nous seront proposées et qu'il nous suffira de « cocher » celle qui nous semblera la plus convenable ? L'intelligence artificielle se chargera ensuite d'abolir la contrainte du synchronisme grâce à des procédés qui interviendront directement sur l'image et les mouvements de bouche des comédiens. Quelque chose me dit que ce jour-là n'est

pas si lointain... Euh, il est déjà là en réalité et sans vouloir être alarmiste, certains *cloud* intègrent déjà cette technologie dite du « *Deepsync* », laquelle offre la possibilité de modifier l'image en fonction du texte de l'auteur de doublage. L'image est ensuite modifiée pour s'adapter aux dialogues qu'enregistrent les comédiens. Certains diffuseurs, vraisemblablement des plateformes dans un premier temps, devraient d'ailleurs proposer d'ici quelques mois les premiers films doublés en « *deepsync* ». Communiqueront-ils autour de cette technologie ? Impossible de le savoir, mais ce qui est certain, c'est que nous, auteurs de doublage, devons être aux aguets. Il sera alors plus que jamais nécessaire de faire front commun, avec le Snac, l'Upad et l'Ataa, mais aussi et surtout avec tous les collectifs d'auteurs récemment créés.

Ce qui est sûr, c'est que nous pouvons

d'ores et déjà nous préparer à une levée de boucliers.

B. A. - Quelle est la situation pour les auteurs de sous-titrage ?

D. R. - En sous-titrage ces plateformes de *cloud* existent depuis plus longtemps et nous avons la certitude que le travail des auteurs alimente des banques de

données, qui permettent d'enrichir la traduction automatique. L'étape suivante consiste à demander aux auteurs de sous-titrage de corriger des sous-titres générés par une intelligence artificielle, comme le confirmera l'entretien avec le Collectif Ataa, présenté ci-après. Il s'agit, là encore, d'un dévoiement du travail de création.

■ Un changement de paradigme ?

Un entretien avec le collectif Deluxe US de l'Ataa

Il convient avant tout de lever toute confusion entre Deluxe US, la société américaine dont nous parlons ici, et Deluxe Paris Media qui est un laboratoire de sous-titrage et un studio de doublage basé à Paris.

Bulletin des Auteurs - Que pensez-vous du sous-titrage sur interface en ligne ?

Collectif Ataa - Cette manière de travailler induit une transformation complète de nos conditions de travail mais aussi certainement de notre métier et, à terme, de notre statut. La société Deluxe Media Inc. (« Deluxe US »), comme Eikon, Iyuno ou TransPerfect qui fonctionnent de la même manière, propose de sous-titrer les programmes pour le monde entier, notamment pour les plateformes de VOD (Netflix, Disney+, Amazon Prime Vidéo...) et, dans une moindre mesure, pour les sorties en salles. Pour ce faire, ils imposent aux auteurs de travailler sur une interface en *streaming* nommée, chez Deluxe US, « Sfera ». L'auteur ne peut communiquer que par mail avec le « *Project Coordinator* » qui lui est attribué. Ces « PC » ne connaissent pas notre métier, ce qui est une source constante d'erreurs et de perte de temps. La division du travail fait que le coordinateur n'a aucune latitude, alors il

esquive toute question, en usant d'une novlangue qu'il serait intéressant d'étudier pour évaluer son influence dans ce projet novateur.

Les erreurs innombrables concernant le projet, erreurs sur le travail à accomplir, erreur d'envois de la version du film, qui n'est pas toujours la dernière en date, provoquent une cascade de mails inutiles, et d'injonctions à accomplir des tâches qui n'ont parfois pas de sens.

Comme, par exemple, l'obligation de soumettre trois titres français pour un film tiré d'un livre qui a déjà un titre en français,

alors que le film sera diffusé avec son titre original. On peut parfois recevoir plus de 100 mails pour un film peu bavard, alors qu'avec un laboratoire français tout se règle en une dizaine de mails et quelques appels.

La plateforme Sfera n'est pas performante, pas assez précise (moins que les premiers logiciels des années 1980) et, outre le fait qu'elle plante régulièrement, faisant à l'occasion disparaître nos sous-titres comme dans les années



1990 au temps des logiciels à disquette, elle tente d'imposer un nouveau modèle de travail qui modifie toutes les étapes du sous-titrage, pour nous amener lentement vers la disparition de notre autonomie et de notre souveraineté.

B. A. : Quelles sont les différences principales ?

Collectif Ataa - La première étape est celle du repérage, tâche technique qui consiste à découper le dialogue en sous-titres vides. C'est une étape cruciale, qui n'a rien d'automatisable : le découpage doit suivre le rythme du dialogue et tenir compte du montage, afin de permettre une lecture fluide.

Chez Deluxe, le repérage est fait par une machine ou par quelqu'un qui ne connaît rien à notre travail, et obéit aveuglément à des normes absurdes. En outre, un seul repérage est effectué pour les versions du monde entier, c'est-à-dire pour toutes les langues cibles, ce qui est une hérésie puisque, suivant la langue dans laquelle on traduit, on ne découpera pas le texte de la même manière. Deluxe prétend procéder ainsi pour que les auteurs de sous-titres puissent l'adapter à leur langue mais c'est de la mauvaise foi, c'est seulement une économie pour eux puisqu'ils ne font qu'un repérage, et que les auteurs doivent finalement le refaire quasi intégralement. Du moins, quand les auteurs en ont le droit, ce qui est très rare, surtout hors de France. Quelques auteurs facturent un supplément pour la reprise du repérage, mais tous ne sont pas en position de le faire car le rapport de force joue en leur défaveur. L'auteur reçoit donc une liste de sous-titres vides mal faite, appelée « *template* ».

« ... Chez Deluxe, le repérage est fait par une machine ou par quelqu'un qui ne connaît rien à notre travail, et obéit aveuglément à des normes absurdes ... »

À l'opposé, lorsqu'on travaille sur nos logiciels, il est possible d'apporter tous les changements de repérage que l'on souhaite, modifier les *time-code*, rassembler deux sous-titres, les séparer, etc. Cela paraît anodin mais un bon repérage, c'est une étape cruciale dans l'élaboration d'un bon sous-titrage.

Chez Deluxe, il est interdit de modifier le repérage pendant toute la durée de l'adaptation, la deuxième étape du sous-titrage. Ce n'est que sur la dernière version du programme, une fois le montage jugé définitif, que l'autorisation est accordée d'opérer des changements. L'auteur adapte donc à l'aveugle dans un premier temps, en faisant le pari que s'il prévoit tels changements de repérage, l'adaptation conviendra. Ce n'est qu'à la dernière relecture qu'il saura s'il avait raison. En temps normal, l'auteur tâtonne, se questionne, essaie des choses qui ne fonctionnent pas toujours, bref, ce que fait tout humain au travail : il réfléchit.

B. A. - Pourquoi n'a-t-on pas le droit de toucher au repérage avant la fin ?

Collectif Ataa - Parce que Sfera est tellement automatisé qu'il ne peut pas le gérer, ce qui trahit un manque de professionnalisme et de savoir-faire, et indique clairement que l'ensemble du processus n'est pas conçu pour nous laisser modifier le repérage. Un exemple de plus de l'automatisation comme source d'inefficacité, d'autant que Deluxe peut nous demander de travailler pendant des semaines sur des versions non définitives pour finalement nous laisser deux jours en bout de course pour tout reprendre sur l'image finale.

La troisième étape, c'est la simulation. Lorsque le travail est fini, on se rend ha-

bituellement dans un laboratoire pour visionner le film avec la cliente ou le client, et la personne chargée de cette opération au sein du laboratoire. C'est un moment essentiel où l'on montre notre travail à des regards neufs, des gens qui pensent, qui réagissent à ce qu'ils voient, et nous échangeons en direct pour améliorer la qualité du travail. Au contraire, sur cette interface, cette étape de la simulation ne peut avoir lieu dans la majorité des cas, puisqu'on ne se parle pas, on ne se voit pas. Il y a seulement un « *Quality Check* » (QC), fait par on ne sait qui, on n'a aucun contact même par mail avec cette personne ou cette machine qui balance des corrections qu'il nous est seulement possible d'accepter ou de refuser en cliquant sur le bouton prévu à cet effet. « Oui » ou « Non », aucune nuance, aucune discussion. Parfois, cette relecture à distance est même faite par Deluxe sur la version non définitive, ce qui revient à une perte de temps colossale pour tout le monde. Certains clients ou réalisateurs imposent parfois une simulation en laboratoire, alors même qu'ils confient le sous-titrage à Deluxe, car il faut rappeler que cette société n'est finalement qu'un prestataire technique, dont le rôle devrait être de se mettre au service de la qualité de l'œuvre et de l'adaptation.

Cette organisation, très hiérarchisée, fonctionne de manière totalement rigide et la lourdeur des procédures et des prises de décisions entraîne des retards et un manque de souplesse dommageables à la qualité, notamment dans l'urgence imposée lorsque les réalisateurs font des modifications de leur œuvre jusqu'au moment de la diffusion, ce qui est fréquent, mais ce ne sont pas les seuls cas.

Nous avons calculé que l'interface et les processus nous font perdre environ 40 % du temps alloué à la traduction. Ainsi, alors que la phase adaptation est la plus importante, et que l'étape des QC est très secondaire, Deluxe part du principe inverse et privilégie les QC. Par contraste, avec nos clients et les labos traditionnels basés en France, nous parlons le même langage et nous mettons tous nos efforts au service d'un travail de qualité livré dans les délais, même très courts, ce qui semble absolument impossible avec Deluxe.

B. A. - Quelles seraient les conséquences si ce modèle s'imposait ?

Collectif Ataa - Pour vous faire une idée de ce qui nous attendrait si le modèle proposé par Deluxe s'imposait, vous pouvez lire l'[analyse](#) du sous-titrage français du film *Roma*, publiée sur le blog de l'Ataa. La qualité catastrophique de nombre de sous-titrages sur Net-

flix et Amazon s'explique principalement par ces conditions de travail, couplées, pour la grande majorité des traducteurs -choisis par ces prestataires sur des sites d'amateurs comme ProZ- à des rémunérations indignes, largement inférieures au Smic horaire.

Mais le plus grave, ce sont les problèmes de fond posés par cette nouvelle façon de travailler. Nous assistons potentiellement à une surveillance à distance des traducteurs, nous sommes obligés de nous connecter pour travailler, ce qui nous limite dans notre choix du lieu où travailler, car il faut une excellente connexion. Deluxe peut tout connaître de notre rythme de travail : à quel moment on se connecte, quel jour ou à quelle heure on travaille et on ne travaille pas, une jauge calcule en pour-

centage notre progression, combien de sous-titres sont créés par jour. Cela paraît anodin mais pourrait entraîner des dérives et des entraves à notre liberté d'indépendants.

En outre, le logiciel est fait de telle manière que les sous-titres, au fur et à mesure de leur création, sont captés par l'interface, il est donc impossible de sauvegarder nos différentes versions, auxquelles il est pourtant parfois utile de revenir pour comparer et donner droit à des « repentirs ». Il nous est également impossible d'exporter nos sous-titres pour les relire, ni de les imprimer à partir de l'interface, nous devons pour cela demander au *Project Coordinator* d'exporter nos textes pour faire la relecture, et cet export est fait dans la plateforme, on ne peut pas télécharger le document ou le consulter hors de la plateforme et donc, hors ligne. En tout cas, pour ce qui concerne les projets « Sortie en salles ». C'est une perte de temps, ce qui est d'autant plus incompréhensible que d'autres logiciels en *streaming* pour d'autres labos le permettent sans restriction.

Il reste également difficile de connaître le nom de l'auteur de la VF [version française], et donc d'échanger pour harmoniser le travail et améliorer la qualité finale. La seule « communication » passe encore par un document en ligne qui met souvent les auteurs de sous-titrage devant le « choix accompli » concernant les traductions imposées de certains termes ou expressions ; et ce, très souvent en toute dernière phase d'adaptation voire après, ce qui oblige à revenir sur des heures de réflexion au lieu de réfléchir en amont avec l'auteur.e de la VF.

Toutes ces contraintes sont souvent justifiées par Deluxe comme des mesures de sécurité, mais cet argument n'est-il pas un moyen d'abuser de son pouvoir et de prendre le contrôle du travail d'auteur ? Où est le danger de communiquer entre auteurs pour assurer une meilleure qualité à l'œuvre ?

B. A. - Quelles sont les visées de ce nouveau modèle ?

Collectif Ataa - On peut se demander pourquoi ce nouveau système confisque nos textes, quel est l'intérêt de ces plateformes de nous imposer cette manière de travailler ? Est-ce pour nous habituer à l'idée de nous déposséder et de nous mener vers un changement de paradigme et le début de la fin du droit d'auteur ?

« ... nos textes happés par Deluxe servent-ils à « engraisser » les machines à traduction artificielle ? ... »

D'autre part, une question annexe, mais qui mérite d'être posée, surgit : nos textes happés par Deluxe servent-ils à « engraisser » les machines à traduction artificielle ?

Une colonne « Traduction automatique » a, à une époque, été proposée sur Sfera, qui délivrait une « traduction » déjà faite, et corrigable. Cette option a rapidement été écartée pour la France, nombre d'auteurs l'ayant tout bonnement refusée. Mais notons qu'accepter cette proposition reviendrait pour l'auteur à devenir post-éditeur, et peu à peu, il n'y aura en effet plus de raison de lui permettre d'accéder à ses textes car il ne sera plus auteur de l'œuvre, seulement un technicien correcteur sous-payé. Nous perdrons alors toute notre souveraineté. L'auteur, ce sera la machine, et c'est le correcteur qui deviendra interchangeable.

■ Le « Manifeste de l'Eco-scénographie »,

Un entretien avec Camille Dugas, scénographe, membre de l'Union des scénographes (L'[UDS](#) est membre du Snac)



Bulletin des Auteurs - Comment est né le « [Manifeste](#) de l'Éco-scénographie » ?

Camille Dugas - À l'ère de la transformation écologique, il est important que les protagonistes qui sont à l'origine d'une scénographie agissent dans une direction commune d'éco-conception. Ce manifeste invite donc ces acteurs à des actions concrètes qui, à chaque étape, orientent les choix vers une "éco-scénographie".

Ce manifeste a pour vocation de promouvoir le réemploi et faciliter la réutilisation d'une scénographie, en anticipant, dès le départ du processus créatif, les problématiques souvent liées au réemploi : démontage, réutilisation de la matière première, réutilisation d'éléments standardisés... Ces nouvelles compétences acquises par les créateurs doivent être rémunérées, grâce aux économies réalisées sur les achats de matières premières.

Ce changement vers une éco-scénographie ne peut se faire qu'en respectant pleinement la qualité d'auteur des créateurs : scénographes, créateurs cos-

tume... En effet, nous constatons encore trop souvent que des éléments d'œuvres originales sont réutilisés sans même que l'auteur en soit informé. Ces dérives concernent aussi bien le domaine de l'exposition que le domaine du spectacle vivant.



Crédit : Doriane Fréreau

Or, il est important de rappeler que la violation des droits d'auteurs est constitutive du délit de contrefaçon ([CPI, art. L.335-3](#)). Le Code de la propriété intellectuelle entend par contrefaçon tous les actes d'utilisation non autorisée de l'œuvre. L'encadrement lié au réemploi, dans les règles de l'art et au bénéfice de toutes les parties, est donc plus que nécessaire.

C'est pourquoi le Manifeste d'Éco-scénographie présente des clauses types relatives aux conditions de réemploi, avec ou sans adaptation, et la rémunération, sous forme de droits d'auteur, qui peut en découler*. Nous souhaitons que ces clauses soient prévues dès le départ dans les contrats de cession de droits d'auteur des créateurs. Ce document

contractuel qui encadre la diffusion d'une œuvre (conditions d'exploitation : durée ; conditions financières liées à la diffusion, à la captation, aux transmissions télévisuelles) doit aujourd'hui permettre d'anticiper sa réutilisation.

L'absence de contrat de cession de droits d'auteur, le plus souvent par manque de connaissance, est encore aujourd'hui à déplorer. Or ces contrats de cession de droits d'auteur ont pour double vocation de protéger l'auteur et le diffuseur. L'argument financier est souvent avancé, alors même que la rémunération est basée sur un pourcentage de la recette (1 % est préconisé pour le scénographe et 0,5 % pour le créateur costume dans le spectacle vivant) et qu'il est tout à fait possible de signer des contrats de cession de droits à titre gracieux, si cela se justifiait.

Par ce Manifeste, nous souhaitons donc promouvoir l'éco-scénographie et obtenir que les clauses qu'il propose, sur le chapitre de la déontologie, du réemploi d'éléments originaux, de la rémunération en cas de réemploi, du respect du droit moral, etc., soient incluses dès aujourd'hui dans chaque contrat de cession de droits d'auteur.

B. A. - À qui s'adresse le Manifeste ?

C. D. - À tous les acteurs qui interviennent à tous les moments de la vie d'une scénographie (décor ou costumes), qu'il s'agisse de la production, la conception, la construction, le démantèlement, la réutilisation : producteurs, scénographes d'exposition, de théâtre et d'opéra, créateurs de costumes, ateliers de construction des décors, directeurs techniques, etc.

« ... La conception d'une éco-scénographie ne peut être que le fruit d'un effort commun ... »

Il est important pour nous d'associer à ce projet les principaux représentants des producteurs, diffuseurs, directeurs techniques, concepteurs d'exposition comme [Profedim](#), [Syndeac](#), [Reditec](#), [xpo](#), et que ce texte fasse l'unanimité afin d'être pleinement diffusé et adopté. Notre Manifeste aura ainsi une audience et une application plus larges qu'auprès des seuls auteurs.

La conception d'une éco-scénographie ne peut être que le fruit d'un effort commun.

** Les éléments techniques et les éléments manufacturés, qui ne sont pas liés à la création originale et à la propriété intellectuelle, sont exclus du domaine des droits d'auteur.*

MUSIQUES (contemporaines – actuelles – à l'image)

■ **L'action d'ECSA (European Composer & Songwriter Alliance) et les défis des auteurs-compositeurs européens en 2023,**

Un entretien avec Marc Dumoulin, Secrétaire général d'ECSA

Bulletin des Auteurs – Quel est le rôle d'ECSA ? Comment votre Alliance est-elle structurée ?

[Marc du Moulin](#) - Les défis auxquels les auteurs de musiques font face sont immenses mais souvent très similaires au sein des 27 pays européens que nous

représentons. Notre rôle est de défendre et de promouvoir leurs droits et intérêts au niveau européen et international. Notre alliance représente aujourd'hui 54 associations membres à travers l'Europe, le plus souvent au sein de l'Union européenne (UE), mais parfois au-delà (Norvège, Islande,

Royaume-Uni, etc.). Le Snac, l'UCMF et l'Unac sont nos trois organisations membres en France et participent activement à nos travaux. La venue de nouveaux membres, du Portugal, d'Allemagne ou d'Italie ces dernières années prouve l'attractivité d'ECSA et démontre à la fois sa représentativité et son rayonnement à travers l'Europe.

Grâce au soutien du [programme Europe Creative](#), qui finance environ 50 % de nos activités, ainsi qu'aux contributions de nos membres, nous sommes bien équipés pour sensibiliser les institutions européennes aux défis des auteurs de musique et promouvoir leurs œuvres et leurs métiers à travers différentes activités politiques et culturelles. Notre partenariat avec le programme Europe Creative inclut un programme de travail et d'activités cofinancé par l'UE, qui nous permet de financer de nombreuses activités politiques ou culturelles. Néanmoins, nos ressources restent très limitées en comparaison des moyens des Gafam, des plateformes audiovisuelles, ou encore des majors de la musique représentées à Bruxelles.

Notre association est structurée autour de trois comités : Apcoe pour la musique populaire, ECF pour la musique classique et contemporaine et Fface pour la musique à l'image. Cette structure demeure importante mais nous y avons ajouté plusieurs groupes de travail qui traitent de questions transversales, telles que le *streaming* musical ou l'intelligence artificielle.

En 2021 nous avons révisé nos statuts, qui ont été adoptés à une quasi-unani-

mité, afin d'inscrire des objectifs plus variés, tels que l'égalité femmes - hommes, et des règles plus claires pour l'élection des membres de notre conseil d'administration.

Sur la base de ces nouveaux statuts, nos membres ont élu en février 2022 un [nouveau conseil d'administration](#), présidé par Mme [Helienne Lindvall](#), de nationalité suédoise et membre de [l'Ivros' Academy](#) au Royaume-Uni. En outre, Alfons Karabuda, a été élu président d'honneur d'ECSA, tandis que Bernard Grimaldi a été élu vice-président d'honneur de notre Alliance.



Crédit : Philippe Molitor

Ces deux dernières années le Covid-19 et ses restrictions ont entraîné des conséquences très néfastes pour les auteurs de musique et nos associations membres. Mais ECSA a su s'adapter, organiser ses activités en ligne grâce aux outils numériques. Nous avons été très heureux de nous retrouver enfin lors de notre dernière session à Split (Croatie), en septembre dernier, après plus de deux ans sans session physique. Néanmoins, nous continuons de recourir aux outils numériques pour dialoguer avec nos membres, notamment dans le cadre de nos groupes de travail.

B. A. - Quels sont les objectifs majeurs de l'action d'ECSA en 2023 ?

M. du M. - Nous avons actuellement trois objectifs principaux : en premier lieu, un des objectifs majeurs d'ECSA a été l'adoption de dispositions ambitieuses au sein de la [directive européenne](#) sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique en 2019. Nous avons été particulièrement actifs sur l'article 17, qui traite des rapports

entre les titulaires de droits et certaines plateformes de diffusion en ligne, telles que *YouTube* afin d'obtenir un meilleur partage de la valeur et une rémunération plus juste pour tous les titulaires de droit.

Une autre priorité majeure a été l'adoption des articles 18 à 23, qui réglementent les contrats entre auteurs et interprètes d'un côté et éditeurs, producteurs et plateformes de l'autre. Jusque-là, le cadre législatif de l'UE protégeait le droit d'auteur mais pas les contrats des créateurs, qui sont essentiels pour que le droit d'auteur soit réellement favorable aux auteurs. Nous avons travaillé de concert avec d'autres organisations d'auteurs (scénaristes, réalisateurs, écrivains), pour faire valoir des règles communes, qui s'appliquent à tous les auteurs au sein de l'UE. Enfin, nous avons été également vigilants sur les exceptions au droit d'auteur, afin qu'elles n'empiètent pas exagérément sur le droit d'auteur, qui doit rester la règle, et non l'exception.

Le résultat final n'est pas parfait mais cette directive, une fois transposée partout au sein de l'UE, améliorera la rémunération et les conditions de travail de tous les auteurs en Europe. Nous avons également été en contact étroit avec nos membres au niveau national pour peser sur la transposition. À ce stade, environ un tiers des États membres de l'Union européenne n'a pas encore transposé la Directive de 2019. Ce n'est pas acceptable et nous continuons à appeler les États membres et la Commission européenne à accélérer le processus de transposition. En juin 2022, nous avons organisé avec d'autres organisations d'auteurs une [conférence](#) sur la transposition et

le problème des contrats « *Buy-out* », qui montre qu'il y a encore beaucoup à faire pour que cette directive améliore réellement les conditions de travail des auteurs.

Nos deux autres priorités majeures sont, d'une part : notre combat contre les contrats dits de « *Buy-out* » et l'édition coercitive, et le *streaming* musical d'autre part.

B. A. - Que sont les contrats « *Buy-out* » ?

M. du M. - Il y a différents types de contrats « *Buy-out* » qui peuvent être très complexes. Mais, pour simplifier, un contrat « *Buy-out* » désigne un contrat couvrant l'ensemble des droits et prestations réalisées par un auteur, ainsi que les exploitations futures, en

échange d'un paiement forfaitaire unique. Un tel contrat signifie que l'auteur ne recevra aucune redevance à l'avenir, quel que soit le succès de l'œuvre. Dans le cadre d'un tel contrat, le

compositeur est souvent tenu d'accepter que sa contribution soit qualifiée de « *work made for hire* » conformément à une législation extraterritoriale, le plus souvent américaine, en contradiction avec le modèle européen du droit d'auteur. Ce phénomène s'est amplifié avec la très forte croissance des plateformes de vidéo à la demande en Europe. Si un auteur refuse ou s'oppose à un tel contrat, cela peut avoir de graves conséquences sur ses opportunités professionnelles futures. Sa liberté de choix est en réalité inexistante et il faut des dispositions juridiques et l'action d'organisations collectives pour y mettre fin. Nous avons beaucoup travaillé sur cette question auprès des institutions européennes et publié en mai 2021 un [rapport](#) sur la question qui



présente les défis posés par ces contrats et les solutions possibles pour y remédier.

B. A. - Avez-vous été entendus ? Quelle a été le rôle de la France dans ce domaine ?

M. du M. - La France a été pionnière dans ce domaine avec une disposition ambitieuse adoptée en mai 2021 dans le cadre de la transposition de la directive européenne de 2019. Celle-ci interdit les contrats qui priveraient les compositeurs de musique à l'image de la protection de la loi française, quelle que soit la loi « choisie » par les parties au contrat. C'est une disposition très positive qui devrait servir d'exemple au niveau européen. La France a également joué un rôle capital pendant la présidence française du Conseil de l'Union européenne en réalisant un exercice sans précédent sur l'effectivité du cadre européen du droit d'auteur auquel ont participé les États membres de l'UE. Le [rapport final](#) a clairement mis en lumière les nombreuses tentatives d'imposition des pratiques de « *Buy-out* », qui visent à contourner les dispositions protectrices du droit d'auteur au niveau européen et national, comme nous le dénonçons depuis longtemps.

Le Parlement européen a également adopté trois résolutions qui dénoncent ces pratiques et demandent à la Commission d'agir. Avec le [Gesac](#), nous avons organisé le 8 novembre 2022 un [évènement](#) visant à sensibiliser les députés européens sur cette question. À ce stade, la balle est maintenant dans le camp de la Commission européenne. Nous avons récemment rencontré ses représentants pour les encourager à se

saisir du sujet et agir. En dépit de l'opposition très forte des plateformes et producteurs extra-européens à toute initiative, je suis raisonnablement optimiste sur le fait que cet enjeu sera à l'agenda de la Commission européenne à l'avenir.

B. A. - Qu'en est-il de l'édition coercitive ? Comment peut-on lutter contre ?

M. du M. - L'édition coercitive est un problème majeur pour tous les compositeurs de musique à l'image à travers l'Europe. Bien trop souvent, ces compositeurs (environ deux tiers d'entre eux selon nos enquêtes) font face à des « faux » éditeurs (producteurs-éditeurs, diffuseurs-éditeurs) qui leur imposent de céder l'édition de leur musique, représentant souvent plus d'un tiers de leurs redevances, sans aucune contrepartie. Ils ne respectent pas non plus leurs obligations juridiques de transparence et d'exploitation des droits. Ce sont des pratiques déléatoires pour la rémunération des compositeurs et elles constituent une concurrence déloyale pour les éditeurs vertueux. Les obligations de transparence et le droit de révocation en cas d'exploitation insuffisante de la directive de 2019 devraient améliorer la situation. Ces dispositions encouragent également les accords collectifs, tels que le [Code des Usages](#) et des bonnes pratiques de l'édition des œuvres musicales, signée par nos membres et les organisations d'éditeurs en France.

Ce Code, ainsi que le [rapport](#) de nos associations françaises (Snac, UCMF, Unac) sur le sujet est très utile, et j'espère qu'il produira des résultats positifs pour les compositeurs en France, qui pourront inspirer leurs homologues eu-

« ... L'édition coercitive est un problème majeur pour tous les compositeurs de musique à l'image à travers l'Europe. ... »

ropéens. Jusqu'à maintenant, ce type d'accords était trop souvent limité par une interprétation stricte du droit de la concurrence mais nous avons beaucoup travaillé pour convaincre la Commission européenne de lever certains de ces obstacles pour faciliter la signature de tels accords. Nous avons été entendus en grande partie puisque la Commission européenne a [adopté](#) des lignes directrices en septembre dernier qui permettent désormais d'appliquer les articles 18 à 23 de la directive de 2019 grâce à des accords collectifs, sans les obstacles du droit de la concurrence. Mais ce n'est qu'une première étape car il faudra désormais convaincre les éditeurs et producteurs de négocier et signer de tels accords pour réellement améliorer la situation des auteurs au niveau national.

« ... les auteurs ne perçoivent souvent qu'un pourcentage très limité [...] des revenus alors qu'ils sont les premiers créateurs de musique... »

B. A. - Vous avez également évoqué le sujet du *streaming* musical ? Qu'en est-il ?

M. du M. - Les auteurs de musique sont les premiers créateurs de musique mais « la dernière roue du carrosse » en ce qui concerne la répartition des revenus du *streaming* musical.

Les plateformes de *streaming* musical ont connu un développement exponentiel ces dernières années, se sont développées sur le modèle de répartition du CD, dont environ 55 % des revenus reviennent aux labels/ producteurs de phonogrammes et environ 30 % aux plateformes. Il ne reste donc que 15 % des revenus pour les titulaires de droits d'auteurs, qu'il convient ensuite le plus souvent de partager entre éditeurs et auteurs. Cela signifie que les auteurs ne perçoivent souvent qu'un pourcentage très limité (moins de 10 % dans le meilleur des cas) des revenus alors

qu'ils sont les premiers créateurs de musique. Ce n'est pas acceptable.

Cette situation est d'autant plus inquiétante que les prix des abonnements restent très faibles et n'ont pas augmenté ces dernières années, en dépit de la hausse des prix et de l'inflation qui ne cesse d'augmenter en Europe. Comment penser qu'un modèle d'abonnement de 9,99 euros par mois pour la quasi-totalité du répertoire musical peut aujourd'hui permettre une juste rémunération pour l'ensemble de la chaîne de valeur, à commencer par les auteurs mais également les artistes-interprètes ? Et les taux de rémunération pour le *streaming* gratuit et les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne sont encore bien pires.

Le taux très faible des droits d'auteurs est aussi souvent dû au fait que les trois majors de la musique - qui agissent à la fois en tant que labels/ producteurs et éditeurs de musique - favorisent généralement les droits d'enregistrement des producteurs au détriment des droits d'auteurs car ils tirent davantage de revenus des premiers. Ces conflits d'intérêts ont un impact très préjudiciable sur les auteurs de musique et expliquent dans une large mesure leur très faible rémunération. Les décideurs politiques et les autorités de la concurrence devraient examiner attentivement l'impact des « majors » sur le marché du *streaming* musical.

De nombreux autres sujets sont très préoccupants, tels que le manque de transparence des algorithmes et des listes d'écoute, le peu de visibilité des œuvres des auteurs sur ces plateformes, et les nombreux cas de fraude régulièrement dénoncés dans la presse.

En outre, il est urgent d'améliorer l'identification des auteurs non seulement pour améliorer leur rémunération, mais aussi pour assurer plus de diversité et de transparence sur ces plateformes. Nous souhaitons que tous les acteurs de l'industrie musicale assurent un enregistrement efficace et une identification complète et correcte des métadonnées des œuvres des auteurs sur ces plateformes.

Nous avons exprimé notre [position](#) sur ces enjeux et les travaux réalisés par la [Chambre des Communes au Royaume-Uni](#) ainsi que l'[étude récente](#) du Gesac ont tous mis en lumière les problèmes du *streaming* musical.

Nous appelons l'UE et les différents pays européens à se saisir de toutes ces questions et à proposer des solutions, y compris pour promouvoir la visibilité et la diversité des œuvres européennes et des répertoires moins populaires. De nombreux mécanismes vertueux existent dans le secteur audiovisuel pour promouvoir les œuvres européennes. Pourquoi ne pas s'en inspirer pour construire une politique ambitieuse pour la musique en Europe ?

B. A. - ECSA est-elle bien écoutée par les institutions européennes ?

M. du M. - Nous sommes en dialogue constant avec celles-ci sur de très nombreux sujets et nous avons obtenu des succès notables. Par exemple, sans ECSA et d'autres organisations d'auteurs, avec lesquelles nous avons formé une coalition, les articles 18 à 23 de la Directive n'auraient jamais été adoptés par l'Union européenne. Nous nous sentions très seuls et démunis pour promouvoir une amélioration de

nos contrats face aux moyens déployés par les éditeurs, producteurs et autres plateformes américaines, qui s'opposaient frontalement à la transparence des revenus et à un droit à une rémunération appropriée et proportionnelle. Mais je crois que le résultat est très globalement positif, surtout pour les pays européens dont la législation était jusqu'ici très défavorable aux auteurs. Un autre exemple est celui des contrats de « *Buy-out* ». Nous avons été très actifs sur ce sujet et nos préoccupations ont été en partie entendues, même s'il reste encore beaucoup à faire.

Plus généralement, le climat politique vis-à-vis des Gafam a changé. Au début des années 2000, réglementer les plateformes n'était pas vu d'un bon œil. La directive commerce électronique de 2000 a été très favorable aux plateformes. L'UE en a tardivement pris

« ... De nombreux mécanismes vertueux existent dans le secteur audiovisuel pour promouvoir les œuvres européennes. ... »

conscience, avec l'adoption de l'article 17 de la directive « droit d'auteur » de 2019, et plus récemment, avec les « [Digital Services Act](#) » et au « [Digital Market Act](#) ». Il faut souhaiter que les erreurs

et la naïveté de l'Union européenne sur la régulation du numérique servent de leçons à l'avenir, notamment sur l'intelligence artificielle. Dans certains domaines de politique nationale (politique sociale, fiscalité, etc.) qui n'entrent pas dans le champ de la compétence de l'UE, nous échangeons également avec nos membres pour promouvoir des bonnes pratiques mais ce n'est pas réellement au niveau européen que nous pouvons changer les choses. Il faut aussi en être conscient.

B. A. - Les sessions d'ECSA sont-elles des moments importants ?

M. du M. - Elles sont fondamentales.

Nous avons deux sessions par an, qui incluent une présentation de nos activités, les réunions de nos trois comités, une assemblée générale, des groupes de travail et des événements politiques et/ ou culturels. Ces sessions sont essentielles car elles favorisent les échanges entre nos membres et nous permettent d'élaborer et d'affiner une stratégie commune. La session d'hiver a lieu à Bruxelles généralement en février-mars tandis que la deuxième se déroule en septembre dans une de nos organisations membres qui se porte volontaire pour nous accueillir. La prochaine édition aura lieu les 22 et 23 mars à Bruxelles et sera précédée de la « Creators Conference », le 21 mars, qui vise à promouvoir nos objectifs auprès des instances européennes. Ces sessions impliquent une logistique conséquente, car nous accueillons en général environ 80 auteurs et compositeurs venus de toute l'Europe. Nous encourageons également les échanges bilatéraux avec nos organisations membres dans chaque pays car nous manquons parfois de temps pour aborder tous les sujets pendant nos sessions. Cela a été le cas avec nos organisations françaises qui nous ont accueilli (notre présidente et moi-même) le 9 novembre 2022 à Paris.

Enfin, nous publions tous les mois une [newsletter](#) qui présente nos activités et celles de nos membres. Abonnez-vous

■ Où en est-on concernant l'extension de l'accord de 2017 ?

Un entretien avec Emmanuel de Rengervé (délégué général)

Bulletin des Auteurs – Quelles sont les voies possibles pour étendre l'ac-

sur notre [site](#) !

B. A. – Les perspectives du droit d'auteur et des conditions de travail des compositeurs en Europe sont-elles positives ?

M. du M. – En plus des sujets déjà mentionnés, il y a des défis importants, comme l'utilisation croissante de l'intelligence artificielle et les questions qu'elles posent pour le droit d'auteur et les compositeurs. Comme le soulignait très justement Joshua Darche (compositeur, vice-président du Snac), en faisant référence à Laurent Juillet (Président de l'Unac) dans la dernière édition du *Bulletin des Auteurs*, les plateformes audiovisuelles demandent de plus en plus



d'informations aux compositeurs, en plus de leurs œuvres. Grâce à l'information ainsi obtenue et à l'intelligence artificielle, ces plateformes pourraient créer des catalogues musicaux infinis, sans ne plus faire appel aux auteurs. C'est un sujet très préoccupant pour tous nos membres à travers l'Europe et dont nous avons récemment parlé au sein de notre groupe de travail sur la technologie et l'intelligence artificielle. Cela dit, je crois que la situation est plutôt positive pour le droit d'auteur au niveau européen car il y a eu des progrès notables que j'ai déjà évoqué. J'ai bon espoir qu'il y en aura davantage en 2023, mais mon expérience avec l'UE m'a appris à être patient...

cord professionnel de 2017 ?

Emmanuel de Rengervé – Les organi-

sations d'éditeurs et d'auteurs ont signé en octobre 2017 un accord en présence de la ministre de la Culture, à l'époque Mme Françoise Nyssen. Cet accord vise à préciser certaines règles dans les relations contractuelles éditeurs de musique/auteurs-compositeurs. Il était prévu qu'il soit étendu à l'ensemble du secteur par un arrêté du ministère de la Culture afin de permettre une vraie modification des relations auteurs/éditeurs. Depuis 2017 les organisations demandent aux ministres de la Culture successifs d'étendre cet accord. Cela n'a finalement été possible qu'à la faveur d'une loi, plutôt consacrée au secteur du Livre, préparée par la sénatrice Laure Darcos, votée le 30 décembre 2021. Il a été introduit dans la loi Darcos un article prévoyant qu'un accord interprofessionnel signé dans le secteur musical pourrait être étendu par arrêté du ministre. Sauf que certains services du ministère de la Culture ont tardivement soulevé qu'il y avait un obstacle juridique à cette extension. Un courrier de Mme Bachelot, encore ministre en exercice à l'époque, nous informait en avril 2022 que, si le principe de l'accord et de son extension était acquis, un problème juridique devait être réglé. Une réunion au ministère a eu lieu à ce sujet au mois de novembre 2022.

Plusieurs scénarios ont été envisagés.

Premier scénario : l'accord de 2017 pourrait être signé de nouveau par les parties, avec certaines modifications que proposerait le ministère si les éditeurs et les auteurs considèrent que ces propositions rédactionnelles ne changent pas l'équilibre de l'accord et

celui-ci pourra alors être étendu sans trop de difficultés...

Deuxième scénario : le ministère accepte d'étendre en l'état l'accord, mais il émet des réserves, soit sur le périmètre de l'accord, soit sur sa durée d'application, de façon à pouvoir rectifier à terme les imperfections qui, selon lui, entacheraient l'accord de 2017. C'est-à-dire par exemple les dispositions concernant les cas de résiliation de plein droit, comme par exemple celui prévu quand l'éditeur refuse de se présenter devant la commission de conciliation pour venir expliquer l'exploitation qu'il fait d'une œuvre dont il est éditeur. Le ministère estime que dans ce cas, la résiliation du contrat serait excessive ! Alors que pour ce qui concerne les représentants des auteurs et des éditeurs, en 2017, il y avait consensus entre eux pour trouver cette mesure équilibrée.

Troisième scénario : le ministère constaterait l'impossibilité de l'extension, mais envisagerait avec les représentants des éditeurs et des auteurs les moyens de modifier la loi pour qu'elle puisse expressément viser les cas de résiliation de plein droit du contrat et les conséquences de certains faits dans les relations auteurs/éditeurs.

Nous préférons le premier scénario, du moins si les nouvelles propositions rédactionnelles du ministère de la Culture qui nous sont faites sont acceptables.

Cela étant, pour le moment, nous attendons encore la proposition rédigée d'un nouvel accord par le ministère de la Culture ...

Le budget 2023 du Centre national de la musique

Le [CNM](#) annonce pour l'année 2023 un budget de près de 137 M€, dont 118 M€ d'intervention en faveur de la filière musicale. 2 M€ sont destinés aux auteurs et autrices/compositeurs et compositrices, 27,1 M€ au spectacle vivant, 7,3 M€ à la musique enregistrée, 2,1 M€ aux éditeurs et 440 000 euros aux disquaires. Le dispositif « [Bourse Auteurs](#) » est reconduit pour 2023. Ce dispositif aura une date unique de dépôt des dossiers et sera ouvert à partir du deuxième trimestre de l'année 2023. Dans cette perspective, le CNM invite les auteurs/autrices qui ne l'auraient pas encore fait à procéder à leur [affiliation](#) et à créer leur espace sur le site du CNM.

■ Deux ans au sein du Conseil professionnel du Centre national de la musique,

par Pierre-André Athané (compositeur, président d'honneur du Snac)

Un peu plus de deux ans après la première réunion du Conseil professionnel du Centre national de la Musique ([CNM](#)) en septembre 2020, que peut-on dire de cette instance et plus généralement de ce nouvel arrivant dans le monde de la musique en France ?

Tout d'abord réjouissons-nous déjà de son existence. Après une première tentative avortée sous un autre gouvernement, cet organisme que toute la profession appelait de ses vœux a vu enfin le jour, a trouvé son financement, ses locaux, joue son rôle, remplit peu à peu ses objectifs.

Naître et se retrouver aussitôt confronté au séisme de la Covid et des confinements successifs représentait une situation plus que singulière. Bâti dans cette tempête, l'édifice se devait d'être solide, efficace. Tous les professionnels du secteur semblent s'accorder sur le fait que ce fut le cas.

C'est dans un contexte de sortie de crise que le CNM prend maintenant peu à peu son rythme de croisière. Rappelons que sa fondation a entraîné la fusion en son sein de plusieurs organismes ou associations existants, ce qui n'a pas été simple, mais qui est un premier succès en soi : il

fallait regrouper, simplifier, centraliser... C'est fait. Il a fallu ensuite construire toute une infrastructure dédiée aux très nombreux objectifs à atteindre, et faire démarrer la machine, toujours dans ce contexte si particulier.

Il faut maintenant trouver un second souffle. Les financements ne sont apparemment pas suffisants (ou non pérennes) et ne semblent pas répondre aux véritables besoins du secteur. L'existence même du CNM semble déranger certains. Son action est parfois critiquée dans les réseaux ou ailleurs. Tout cela est somme toute normal : une jeune structure est forcément fragile.

Aussi semble-t-il avisé de laisser du temps au CNM pour se développer et affronter la très grande diversité des tâches qui lui sont attribuées. Au Snac nous garderons toujours un

œil vigilant sur son fonctionnement et ne manquerons pas de formuler des critiques le cas échéant mais... chaque chose en son temps. Et sachons saluer aussi les avancées.

La mise en place par le CNM d'une « Bourse Auteurs » illustre ces propos : il a fallu beaucoup de mobilisation des or-



Crédit: Maire Baraton

ganisations de la musique pour contribuer à sa création, elle existe et fonctionne (plutôt bien) depuis peu, a semblé remise en cause un moment puis a été reconduite. Attendons la suite. Est-ce un dispositif parfait ? Peut-être pas, mais ne la mettons pas en danger et continuons à travailler avec l'équipe dévouée qui s'en occupe.

Et que dire des réunions du Conseil professionnel ?

Conçu comme une sorte de « Parlement de la musique » ce Conseil est une instance au sein de laquelle des débats ont lieu, des décisions sont soumises au vote des membres puis transmises au Conseil d'Administration, lequel statue à son tour. À ce niveau-là également nous manquons de recul pour pou-

voir porter un jugement. La parole y circule convenablement, les personnes présentes se respectent, les votes sont transparents, le CNM tient son ordre du jour. Viendra un temps où nous autres, auteurs de la musique, pourrons évaluer à quel point une juste place nous est donnée par le CNM au sein d'un milieu dans lequel nous sommes habitués à être plutôt un « maillon faible ». Attendons encore un peu ?

En attendant le navire est à flot. En ce début d'année 2023 souhaitons bon vent au CNM et à ses équipes dont le dévouement est indéniable, et demeurons des partenaires vigilants et constructifs.

[Pierre-André Athané](#)

La musique privée de train

Depuis quelques années, la SNCF a modifié sa politique en [interdisant](#) aux musiciens et musiciennes qui transportent des [instruments](#) encombrants d'accéder aux TGV. On ne compte plus les contrebassistes, harpistes ou tubistes qui ont, dans le meilleur des cas, dû payer de lourdes amendes ou, dans le pire des cas, ont été tout simplement interdits d'accès au train. Cette politique d'interdiction n'est pratiquée par aucune autre société de transport ferroviaire en Europe.

■ « Troisième Autrice », un collectif,

Un entretien avec Camille Delafon et Stéphanie Blanc (compositrices, membres de l'UCMF et du groupement Musiques à l'image du Snac)

Bulletin des Auteurs - Comment est né le collectif « [Troisième Autrice](#) » ?

Camille Delafon - Le collectif s'est créé de manière très informelle en 2019, à l'initiative de plusieurs compositrices qui ont d'abord créé un groupe privé Facebook pour s'identifier, se rassembler, échanger librement. Une parole a pu naître, qui exprimait la spécificité d'être une compositrice, dans un métier où la représentation est quasi exclusivement masculine. Un peu moins aujourd'hui, mais très graduellement, puisqu'en France on évoque le chiffre de 6 % de compositrices de musiques à

l'image. Nous avons pris le temps de savoir ce que nous avions à faire ensemble, ce que nous pouvions et voulions faire pour nous, compositrices.

Stéphanie Blanc -

Il a été fondamental pour nous, qui nous sentions très isolées, de voir se regrouper un ensemble de compositrices autour des problèmes spécifiques à notre métier et au



Credit : C. Magnuson

genre que nous représentons. Il était indispensable, au moment où c'est apparu, et vis-à-vis de notre peu de visibilité, que ce groupe émerge.

C. D. - Nous nous sommes aperçues que nous étions plus nombreuses que nous le pensions, et qu'il existait des spécificités liées à notre expérience. Le manque de représentation des femmes dans notre métier constitue un double frein : d'une part le fait que notre métier soit quasi exclusivement masculin ne pousse pas les acteurs de la filière à faire confiance à des compositrices. On sait à quel point, dans la construction du budget d'un film, l'aspect sécurité est un argument de poids. D'autre part, tout au long de leur carrière les compositrices elles-mêmes sont inhibées par cet état de fait - comme dans d'autres secteurs d'ailleurs : elles questionnent souvent plus leur légitimité que les hommes, hésitent à prendre la place, éprouvent de la difficulté à se projeter dans un métier pour lequel elles n'ont presque aucun modèle.

S. B. - L'idée que nous pouvons avoir de notre légitimité est essentielle pour que les acteurs de la filière puissent nous faire confiance, pour nos qualités et notre expérience, et non parce que nous sommes des femmes, avec la représentation qui existe malheureusement encore, pas forcément consciente, de notre genre. Il était primordial d'avoir un collectif qui représente toutes les femmes compositrices, de toutes les générations, qui peuvent être des modèles pour les nouvelles arrivantes, qu'elle puissent se dire : « Oui, je veux être compositrice de musiques à l'image et j'ai des exemples auxquels me référer. »



Crédit : Christophe Clavert

C. D. - D'abord nous avons pris le temps de faire cette expérience collective pour bien identifier nos objectifs. Et nous avons découvert que notre premier objectif est moins d'être dans la revendication que de développer une culture du partage et du soutien, avec pour ma part le fol espoir qu'elle se développe au delà de notre collectif.

Notre effort interne vise à mettre en commun des réseaux, sortir de sa petite case et de la compétition, pour se rendre plus fortes les unes les autres. À travers des *masterclass* que chacune est

invitée à organiser, nous partageons savoirs, expertises et expériences. Nous avons eu par exemple une *masterclass* sur le synthétiseur modulaire par Claude Violante / Camille Petitjean, ou la spécificité de composer pour des séries par Audrey Ismaël. Certaines compositrices vont aussi pouvoir juste détailler un peu leur [workflow](#) et partager des sessions de travail ; c'est passionnant de

voir comment chacune a sa propre façon de faire !

Nous nous servons de notre groupe privé [Facebook](#) pour partager des informations, relayer les appels à candidature et inciter les compositrices à s'y présenter. Nous avons aussi un projet de mentorat vis-à-vis des étudiantes ou des compositrices en début de carrière.

Notre second mouvement se tourne vers l'extérieur, et œuvre à la visibilité des compositrices de musique de films dans les espaces professionnels et publics. Nous savons aujourd'hui combien cela est essentiel pour changer les représentations. Des festivals et des institutions nous sollicitent pour réfléchir avec eux à

la place des compositrices, s'assurer de la pertinence de leur approche.

S. B. - Au-delà des questions de genre, notre métier nous amène à accomplir de multiples tâches, composer, jouer les instruments, enregistrer, mixer, etc. Plus l'échange de savoirs intervient tôt, mieux nous pouvons développer notre carrière en conséquence et non en fonction des faiblesses qui se révéleraient au fur et à mesure.

B. A. - Avez-vous des liens avec les compositrices d'autres musiques ?

C. D. - Bien sûr. Nous avons par exemple travaillé en partenariat avec l'association « [Présences compositrices](#) », qui a intégré en juin dernier les compositrices de musiques à l'image dans son répertoire.

Nous sommes aussi en lien avec de nombreux collectifs et associations qui œuvrent pour l'égalité et la parité dans le milieu de la musique et du cinéma comme le [Collectif 50/50](#), [Mewem](#), [Keychange](#), etc.

Reste que le « Collectif Troisième Autrice » se consacre essentiellement aux compositrices de musiques à l'image, que ce soit pour les jeux vidéo, les installations, les films audiovisuels.

B. A. - Comment le collectif s'est-il organisé ?

C. D. - Dans l'esprit de ce changement de culture, nous avons essayé de trouver une forme pour le collectif qui soit la plus horizontale possible. Nous avons évité de reproduire une structure en pyramide, qui est aussi très présente dans les associations. Notre bureau comporte deux compositrices à chaque poste,

deux trésorières, deux présidentes, etc. La fonction de présidente n'est pas mise en avant. Nous n'avons pas de membres d'honneur. Nous avons créé des groupes de travail, qui réfléchissent par exemple sur les différents partenariats en cours, comme avec le festival « [Sœurs jumelles](#) », ou avec l'association 50/50. Notre engagement est entièrement bénévole. Nous organisons une fois par an les rencontres « Troisième Autrice », où ont lieu des séminaires et des ateliers. Le premier opus a eu lieu en octobre dernier : [Jérôme Lemonnier](#) nous a parlé de l'intérêt de devenir producteur exécutif de sa musique ; Jean Vincent, avocat spécialisé dans le droit d'auteur, a décortiqué le contrat de commande, et Agathe Berman nous a enseigné comment animer un atelier sur la thématique « Se présenter et promouvoir son travail ».

S. B. - Ces rencontres mettent en valeur le savoir-faire, la connaissance du savoir-faire. Elles nous permettent d'identifier

des difficultés qui nous sont communes, que nous ne sommes pas toutes seules à devoir affronter, et de bénéficier de l'aide de personnes plus expérimentées, dans un cadre bienveillant.

C. D. - Depuis un an, nous proposons une adhésion, au prix très modique de 20 euros pour les compositrices, 10 euros pour les étudiantes. Nous prenons garde à ce que les actions que nous décidons de mener ne fassent pas doublon avec ce qui existe déjà, ce qui nous permet de garder une forme de légèreté dans notre fonctionnement. Maintenant que nous avons choisi comment structurer le Collectif et les actions que nous pouvons et voulons y mener, nous allons déposer des demandes de subventions pour la première fois cette année,

« ... Ce qui vérifie notre propos, à savoir que les compositrices, qui travaillent plus rarement que les compositeurs sur des projets d'envergure, sont peu visibles ! ... »

afin de recruter une déléguée générale, car la charge de travail ne cesse de croître et le bureau se retrouve régulièrement sous l'eau !

B. A. - « Troisième Autrice » est présente à Ecsa ?

C. D. - [Delphine Ciampi](#), dans notre collectif, participe aux travaux de l'Ecsa. Nos chantiers sont multiples, en même temps que nous développons chacune notre carrière. C'est pourquoi nous devons aussi professionnaliser le collectif.

B. A. - « Troisième Autrice » a bataillé pour le bonus à la parité.

C. D. - Le « [Collectif 50/50](#) » a proposé ce bonus au [CNC](#), qui a mis en œuvre un dispositif d'aides aux producteurs, en cas de respect de la parité H/ F dans les équipes de films. Le bonus repose sur un barème énumérant un certain nombre de cheffes de postes qui valent autant de points (chef op, productrice, etc., et un double point pour une réalisatrice). Si la production obtient plus de 50 % des points, elle obtient un bonus de 15 % sur les aides déjà accordées par le CNC. Sauf que le barème ne comportait pas de point « compositrice ».

S. B. - Ce qui vérifie notre propos, à savoir que les compositrices, qui travaillent plus rarement que les compositeurs sur des projets d'envergure, sont peu visibles !

C. D. - Les autres métiers sont protégés par leur technicité. Or on demande beaucoup de choses aux compositrices, la partie création mais aussi la partie technique, qu'il ou elle va fabriquer : interprétation, prise de son, programmation, mixage, autant de tâches qui sont englobées dans la prime de commande et ne correspondent souvent pas à un budget dédié. Il y a souvent un

flou entourant notre métier, dont nous pâtissons tous et toutes. Ici le but du bonus à la parité est de promouvoir des femmes à la tête de chacun des postes clefs de la fabrication d'un film. Les compositrices devaient donc y figurer. « Troisième Autrice » a obtenu, avec notamment le soutien du Snac, que la composition de musiques à l'image entre dans la liste, mais un peu comme sur un strapontin, c'est-à-dire que, je cite le texte du CNC : « Un point pourra être accordé en cas de présence sur le film soit d'une compositrice, soit d'une monteuse, soit d'une mixeuse, dès lors qu'il manque un point dans le barème actuel pour atteindre la parité. » Ce n'est guère satisfaisant.

S. B. - C'est la première marche.

B. A. - Le collectif est un commencement.

C. D. - Créer cet espace de...

S. B. - ...de confiance...

C. D. - de confiance, qui a permis à une parole de se révéler. Nous pouvons y parler de nos vulnérabilités, ce qui se pratique peu dans notre milieu professionnel, où pèse la compétition. Nous faisons un métier difficile à tant d'égards, et avons toutes et tous avec les compositeurs, des problématiques communes, et des combats à mener liés à notre profession.

Au-delà du genre, « Troisième Autrice » est aussi un espace pour réfléchir plus globalement à notre métier, et partager cette réflexion avec toutes les organisations professionnelles et les institutions qui sont concernées. C'est aussi pour cela que nous avons créé les « membres soutiens » du Collectif, pour pouvoir partager, ouvrir et prolonger ce travail de réflexion.

■ L'union et la sororité,

Un entretien avec Béatrice Thiriet (compositrice, vice-présidente et trésorière du Snac, membre du groupement Musiques contemporaines)

Bulletin des Auteurs - Vous appartenez au collectif « [Troisième Autrice](#) ».

Béatrice Thiriet - Je suis membre du collectif car je suis bien persuadée de son intérêt et de l'importance de l'action collective. Dans toutes les professions, dans tous les milieux, on observe que se constituent des collectifs de femmes. Cela correspond aux nouveaux enjeux sociétaux que représentent l'insertion et la représentation des femmes dans leur milieu professionnel. C'est aussi la marque d'une société où les femmes désirent prendre en charge cette représentation. L'union et la sororité, l'entraide et la tolérance sont les quatre piliers de ces alliances.

Le collectif « Troisième autrice » c'est, pour moi, se regrouper pour mieux mettre en lumière le travail des compositrices de musiques de films.

B. A. - La présence des compositrices dans la musique de films est-elle récente ?

B. T. - Il y a des compositrices depuis l'aube du cinéma, si l'on pense à [Germaine Tailleferre](#) qui était reconnue par ses pairs puisqu'elle fait partie du [Groupe des Six](#), ou [Elsa Barraine](#), compositrice de la musique de films de Jean Grémillon ([L'Amour d'une femme](#), par exemple). Un peu plus tard il y a [Anne-Marie Fijal](#) qui travaille notamment avec Jeanne Labrune ou avec Manuel Poirier. Dans un livre écrit en 2002 par Vincent Perrot, intitulé « *B. O. F. : musiques et compositeurs du cinéma français* », figure la photo d'un groupe de femmes compositrices de musiques de films,

dont [Anne-Olga De Pass](#), [Angélique Nachon](#), [Alice Willis](#), [Hélène Blazy](#) et moi-même. [Sophia Morizet](#) aurait pu figurer sur cette photo mais elle réside à Los Angeles, où elle travaille.

Ce qui est nouveau c'est que le collectif « Troisième Autrice » a permis de rassembler un grand nombre de compositrices et notamment les plus jeunes et les plus débutantes, et de défendre la place des compositrices dans le paysage musical. C'est un outil qui soutient leur travail et leur pensée.



Crédit : Benjamin Rosenberg

B. A. - Comment les compositrices sont-elles invisibilisées ?

B. T. - Généralement les compositrices travaillent sur des films moins financés que ceux sur lesquels travaillent les compositeurs, donc moins médiatisés, qui favorisent moins l'essor de leur carrière. On fait moins appel à elles qu'à des hommes, parce qu'on les connaît moins. Les réalisatrices de films qui seraient peut-être tentées de faire confiance à d'autres femmes sont également en minorité : 30 %.

trices de films qui seraient peut-être tentées de faire confiance à d'autres femmes sont également en minorité : 30 %.

L'invisibilisation des femmes dans notre société mais aussi dans l'histoire de l'art et donc de la musique est une réalité. J'ai réalisé ainsi des doubles portraits de compositrices sur la Web TV [LDWTV](#). Une compositrice actuelle et vivante présente une compositrice du répertoire. Les compositrices sont absentes dans l'histoire de la musique, et il faut les réintégrer. Elles sont une partie de

notre culture, cela nous concerne toutes et tous.

B. A. - Vous êtes aussi compositrice de musique contemporaine.

B. T. - En musique contemporaine, j'appartiens à l'association « [Plurielles 34](#) », où nous identifions et soulignons les problèmes liés à notre invisibilisation. Nous tâchons de remuer les institutions puisque la musique contemporaine représente aussi de l'argent public. Les organismes tels Radio France, les maisons d'opéra, les orchestres qui passent des commandes devraient se poser la question d'alterner entre compositeurs et compositrices. L'autre intérêt des collectifs est de recenser les femmes autrices et artistes. Beaucoup de patrons d'institutions ou de directeurs d'événements influents ont tendance, parce qu'ils ne les connaissent pas, à se replier sur l'idée qu'il n'y a pas de compositrices. De plus en plus d'associations professionnelles ou de syndicats se mettent à jouer le jeu et à parler des femmes compositrices.

En musique contemporaine, Claire Bodin, directrice artistique du festival « [Présences féminines](#) » propose une base de données : « [Que demander à Clara ?](#) », qui recense les compositrices contemporaines et leurs œuvres et qui vient de s'ouvrir aux compositrices de musiques de films.

B. A. - Comment un changement peut-il s'opérer ?

B. T. - Voici une dizaine d'années le collectif [La Barbe](#) avait attaqué le Prix France Musique/ Sacem de la musique de films, au titre qu'il ne récompensait jamais de compositrices, et que Radio

France n'engageait pas de productrices. C'est à la suite de cette action que j'avais été nommée au jury de ce prix, l'année suivante, au côté d'[Éléni Karäindrou](#), la compositrice de la musique des films de Théo Angelopoulos ([L'Éternité et un jour](#)). J'ai l'impression que cette action militante et totalement inattendue avait bougé les esprits, provoqué une prise de conscience.

Au cinéma, le mouvement « #MeToo » a produit un séisme, libéré une parole et permis aux femmes de prendre plus de poids dans ce milieu, qui est apparemment le secteur artistique le plus violent vis-à-vis des femmes, à moins qu'il ne soit seulement le plus médiatique.

**« ... En droit français,
il n'y a pas de mot
pour dire qu'on respecte
la parole des victimes.
C'est ce mot-là qu'il
faut inventer... »**

De manière concomitante le discours de « [#Nous-Toutes](#) » qui soutient les femmes victimes de violences circule, est écouté. Il commence à imaginer et à organiser une stratégie possible pour soutenir les victimes.

En droit français, il n'y a pas de mot pour dire qu'on respecte la parole des victimes. C'est ce mot-là qu'il faut inventer.

B. A. - Qu'est ce qui a changé pour les compositrices depuis la photo dans le livre « *B.O.F.* » ?

B. T. - Quand je regarde cette photo dans « *B.O.F.* », je revois un déjeuner où on s'est bien aimées, où on s'est parlé, mais au cours duquel il ne nous est pas venu à l'idée de nous associer comme les femmes compositrices de musiques de films. Et c'est un homme, Vincent Perrot, qui s'était dit : « Tiens, je vais faire une page sur les "femmes compositrices". » Ce qui était sympathique mais en même temps, si on y réfléchit, discriminant.

Pour moi, ce qui compte, c'est qu'il y ait des compositrices au même titre que des compositeurs et surtout pas « les compositrices » présentées et pensées à part.

Aujourd'hui ce qui a changé c'est que des femmes décident de s'occuper des problèmes qu'elles rencontrent en tant que femmes. Il est nouveau que les compositrices elles-mêmes s'unissent et agissent pour devenir visibles, décident de se voir, se parler, partager leur expérience, se donner des conseils, s'épauler, affirmer qu'on est plus fortes et plus intelligentes en réfléchissant ensemble. Être moins de 10 % dans un paysage politique et social forcément isolé. Se réunir, se compter, s'associer, parler d'une même voix, s'intéresser aux travaux les unes des autres, travailler ensemble, est alors essentiel.

B. A. - De tels collectifs naissent-ils dans les autres pays européens ?

B. T. - Dans les pays du Nord, en Suède « [Kvast](#) » et en Italie « [Donne in Musica](#) ».

Au niveau européen la situation et la problématique auxquelles les compositrices et par extension toutes les femmes artistes autrices et créatrices font face sont identiques.

À [Ecsa](#) je fais partie du comité « [Diversité et Parité](#) » qui a en charge d'observer, au niveau européen, la présence des femmes, le respect de la parité et de la diversité. Aujourd'hui nous travaillons également beaucoup sur la définition du genre. Il y a des hommes qui se sentent femmes, des femmes qui se sentent hommes, des personnes qui

préfèrent ne pas renseigner une question sur leur genre, des gens qui changent de sexe, des minorités qui ont envie d'être représentées pour ce qu'elles sont et ne pas entrer dans un modèle binaire Masculin / Féminin.

C'est une nouvelle appréhension, un nouveau combat qui est mené également au sein d'associations, telle « [Shesaid.so](#) », qui publie « [Majeur.e.s](#) », un annuaire des professionnel.les femmes, personnes trans et non-binaires de l'industrie musicale.

En conclusion j'observe régulièrement que grâce à ces multiples actions, on voit mieux régulièrement apparaître les artistes autrices et leurs travaux.

J'ai moi-même fondé, notamment avec [Christine Lidon](#), autrice et compositrice, un autre réseau : « [Des notes et des elles](#) », qui permet à des femmes autrices et compositrices d'échanger et de se regrouper, et s'est associé

récemment à l'Unesco dans une campagne contre les violences faites aux femmes.

En 2006 un [rapport](#) de Mme Reine Prat, « *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation* » a été publié par le ministère de la Culture.

Une deuxième partie de ce [rapport](#), « *De l'interdit à l'empêchement* » a été publié en 2009. Mme Reine Prat a, par ailleurs, [publié](#) « *Exploser le plafond – Précis de féminisme à l'usage du monde de la culture* ».



Credit : shesaid.so

■ Une réunion trimestrielle,

Un entretien avec Marco Attali, compositeur, responsable du groupement Musiques actuelles

Bulletin des Auteurs – Le groupement « Musiques actuelles » va changer le rythme de ses réunions.

Marco Attali – À partir du début de 2023, nous inaugurerons un nouveau rythme des réunions du comité directeur du groupement « Musiques actuelles » du Snac, à raison d'une réunion par trimestre. Nous avons constaté que peu de personnes venaient aux réunions mensuelles. Le confinement a quelque peu brisé la dynamique de nos réunions. Certains de nos membres ont reculé devant la fatigue que peut représenter la visioconférence, et n'ont pas repris le chemin des réunions après le confinement.

Nous pensons qu'une réunion trimestrielle permettra que plus de personnes viennent et que le cercle des personnes présentes pourra s'élargir, car la réunion du comité directeur sera ouverte à tous les membres du groupement.

Nos réunions auront lieu dans la salle du Snac, rue Taitbout. On pourra y assister en présentiel comme en visioconférence, puisque le Snac s'est doté du matériel adéquat.

La prochaine réunion du groupement « Musiques actuelles » aura lieu en présentiel en mars 2022, dans les locaux du Snac. Le lien grâce auquel les adhérents du groupement pourront assister, *via* Zoom, à cette réunion, sera envoyé à tous les membres du groupement environ 15 jours avant la date fixée.

Les sujets abordés lors de ces réunions seront, comme auparavant, les sujets professionnels et les sujets d'actualité, sachant que les adhérents qui voudraient voir inscrit un point à l'ordre du jour, pourront nous le faire savoir.



Crédit : Claude François Jr.

BANDE DESSINÉE / LETTRES

■ De nouvelles négociations entre auteurs et éditeurs,

Un entretien avec Gérard Guéro, scénariste, membre du groupement Bande dessinée)

Bulletin des Auteurs – Un accord interprofessionnel a été signé entre auteurs ([CPE](#) et [Lap](#)) et éditeurs ([SNE](#)) le 20 décembre 2022.

Gérard Guéro – L'[accord](#) porte sur six points :

. La mise en place d'une reddition des comptes semestrielle.

. Un nouveau régime de reddition des comptes pour les contributions non significatives.

. La création d'une obligation d'information à la charge de l'éditeur lorsqu'il procède à une sous-cession de l'œuvre ou d'une partie de celle-ci ou de droits sur l'œuvre.

. Une faculté de résiliation du contrat

de traduction en cas de disparition du contrat de cession de l'œuvre traduite.

. L'amélioration de points techniques au moment de la période qui suit la fin du contrat liant l'auteur et l'éditeur.

. La modification des modalités de la provision pour retours.

B. A. - Les négociations vont se poursuivre.

G. G. - Cet accord est la ligne d'arrivée de vingt mois de négos, mais aussi la ligne de départ de nouveaux échanges, que le SNE appelle « discussions ». Celles-ci ne se dérouleront plus dans le cadre de la mission de Pierre Sirinelli, qui est terminée, mais sous l'égide du ministère de la Culture. Nous regrettons que plus personne ne soit réellement garant de la bonne mise en place et du bon déroulement de ces nouvelles négociations.

La [Lettre](#) de mission de Mme Bachelot du 10 avril 2022, qui mentionnait une négociation sur la rémunération des auteurs, s'est éteinte avec l'accord du 20 novembre 2022. Mme Rima Abdul-Malak, la nouvelle ministre de la Culture, n'a pas émis de nouvelle lettre de mission mais souhaite néanmoins que l'on continue à se parler en bonne intelligence, même si la question de la rémunération ne semble toujours pas un sujet pour les éditeurs.

B. A. - La [décision](#) du Conseil d'État en date du 15 novembre 2022 va-t-elle aider la cause des auteurs ?

G. G. - « Les auteurs cédant leurs droits exclusifs pour l'exploitation de leurs œuvres ont le droit de percevoir

une rémunération appropriée », dit le Conseil d'État.

Cela fait des années que les associations d'auteurs alertent les services du ministère sur le problème de la transposition de la directive. Il faut en passer par le Conseil d'État pour qu'ils admettent que nous avons raison. Mais ça ne changera probablement pas grand chose dans une industrie où certains considèrent que 4 % de droits d'auteur en numérique *Pure Player*, c'est-à-dire en édition uniquement numérique, est une rémunération appropriée à leurs yeux.

B. A. - Quelle rémunération demanderez-vous lors de ces nouvelles négociations ?

G. G. - À mon sens, nous ne devons pas nous bloquer sur un pourcentage défini à l'avance, qui ne fera qu'irriter nos interlocuteurs, qui chercheront à tout prix à interrompre les discussions. Il y a un bon nombre de leviers sur lesquels on peut agir. La durée des contrats peut

être limitée (la durée de la propriété intellectuelle semble un peu beaucoup quand la plupart des ouvrages ont une durée de vie de quelques mois), la rémunération de la littérature jeunesse doit bien sûr être amenée au même niveau que la rémunération de la littérature générale et ce, sans nous faire pleurer sur les coûts de production qui conduisent à transformer la rémunération des auteurs en variable d'ajustement. Les aides du CNL peuvent être conditionnées. La compensation intertitres est désormais encadrée mais nous devons faire de même en ce qui concerne la compensation intercontrats entre l'audiovisuel et le contrat d'édi-



Crédit : Laurent Melikian

tion. Nous avons obtenu la séparation des deux contrats il y a quelques années, mais la plupart du temps l'éditeur prend très mal le fait que l'auteur veuille conserver ses droits audiovisuels, et c'est souvent un *casus belli*.

En fait, si on regarde les conditions contractuelles depuis plusieurs dizaines

d'années, nous cédon de plus en plus de droits à nos partenaires en échange d'une rémunération identique, voire inférieure si on prend en compte l'inflation. Tout cela peut et doit changer. Il n'est pas question de mettre en danger le modèle actuel de l'édition. Il est question de plus de transparence et de partage de la valeur.

■ Les contrats Webtoon,

Un entretien avec Marc-Antoine Boidin (vice-président du Snac et représentant du groupement Bande dessinée)

Avec l'apparition du Webtoon en France, la BD est potentiellement au tournant d'un bouleversement créatif et éditorial majeur. Si l'attrait des jeunes auteurs et les possibilités créatives existent, qu'en est-il de la place des auteurs dans ce nouveau modèle, et d'ailleurs quel est ce nouveau modèle ? Quels contrats sont proposés aux auteurs ? Là aussi les évolutions semblent rapides.

Bulletin des Auteurs - Que proposent les contrats Webtoon en France ?

Marc-Antoine Boidin - Nous sommes dans l'effervescence de ces nouveaux contrats. Quasiment tous les éditeurs traditionnels BD papier se mettent à produire du Webtoon, commencent à investir dans des plateformes de diffusion et proposent à de jeunes auteurs des contrats pour créer du Webtoon. Le contrat Webtoon est donc d'abord un contrat numérique, qui peut envisager, dans le même contrat mais en exploitation secondaire, une édition papier si la version numérique a rencontré le succès.

À la suite de Naver un deuxième groupe coréen est arrivé en France, Kakao Webtoon.

Un public existe déjà en France pour les webtoons coréens traduits en français.

Naver propose d'ores et déjà des contrats français, afin de créer des webtoons à destination du public français. Il

est difficile de mesurer l'audience internationale de ces webtoons français. Naver s'est très vite adapté au droit d'auteur français, et demande, dans ses contrats français, tous les droits pour la durée de la propriété intellectuelle. Si le webtoon rencontre le succès, Naver peut céder à un éditeur français le droit de l'édition papier. Mais ce domaine est en constante évolution. Les contrats ne sont pas tous identiques. Ils peuvent être différents selon la notoriété de l'auteur, ou le moment où ils ont été signés. Les contrats Naver comportent, de plus, une clause de confidentialité, qui interdit à l'auteur de communiquer les termes de son contrat, ce qui entrave notre information.

Une difficulté est à prendre en compte, celle du risque de *burn-out*, car l'auteur doit travailler sept jours sur sept pour tenir le rythme des 50 chapitres par an. Rutile et Diane Truc, autrices de Colos-sale, ont pu en témoigner lors de leur masterclass au festival d'Angoulême en



Crédit : Eric Desauquois

2022. Rutil et Diane Truc ont pu conserver leurs droits papier, et vont publier leur œuvre chez un éditeur papier traditionnel, mais le type de contrat qu'elles ont pu négocier est hélas en voie de disparition.

Les contrats Webtoon proposés par les maisons d'édition françaises peuvent également être très différents selon les maisons et ils évoluent rapidement aussi.

B. A. - Le Webtoon est-il facile à publier en papier ?

M.A. B. - Le passage vers une édition papier nécessite un travail de mise en forme. Le webtoon est un ruban qui défile. Ce n'est pas la même logique que des pages que l'on tourne. Ce n'est pas la même manière de raconter. En webtoon on peut avoir des bulles sans dessin, quand par exemple on descend dans les pensées d'un personnage. Une édition papier demanderait sans doute d'ajouter des cases dessinées.

B. A. - Comment sont calculés les droits d'auteur dans une diffusion Webtoon ?

M.A. B. - Dans le système Naver, les premiers chapitres sont offerts au lecteur, qui doit ensuite s'abonner à la plateforme. Le lecteur achète une sorte de monnaie virtuelle, un peu comme dans le jeu vidéo, et il distribue tant de jetons pour avoir accès à tant de chapitres.

Un des problèmes est qu'il est difficile de créer un webtoon à plusieurs comme un scénariste, un dessinateur, un coloriste s'allient pour créer une bande dessinée traditionnelle, à cause

du rythme à soutenir, d'un chapitre par semaine. Soit il faudrait plus de co-auteurs, auquel cas chacun serait auteur et toucherait un pourcentage des avances, des droits d'auteur, ce qui paupériserait encore un peu plus le métier, soit il faudrait industrialiser le processus, se rapprocher de la logique du dessin animé, où chacun serait assigné à une tâche particulière, mais en tant que technicien, et où seul serait auteur celui qui créerait le concept. C'est un peu le principe de l'atelier qui assiste le mangaka. Une telle organisation poserait la question du budget, peu comparable à celui d'un dessin animé.

« ... Le Webtoon est conçu pour être lu sur un Smartphone, ce qui lui assure une grande accessibilité ... »

B. A. - Pourquoi le Webtoon est-il attractif ?

M.A. B. - Le Webtoon est conçu pour être lu sur un Smartphone, ce qui lui assure une grande accessibilité. Ce mode de création a su utiliser le potentiel

du numérique et créer un nouveau public, qui n'est pas celui qui lit des bandes dessinées traditionnelles, et pas forcément celui qui lit des mangas. Notre offre culturelle est aujourd'hui un bouillon de culture, qui provient de tous les pays. Les auteurs sont influencés par toutes ces nouvelles formes, dont ils ont été les lecteurs.

Rutil et Diane Truc observent qu'elles ont choisi d'écrire pour le Webtoon parce qu'elles ne trouvaient pas dans la Bande dessinée ce qu'elles cherchaient. Elles constataient que la Bande dessinée oubliait le public féminin jeune. Beaucoup de jeunes femmes sont lectrices de webtoons parce qu'elles y trouvent des thèmes, des visions qui leur sont propres. Heureusement sur ce plan la Bande dessinée évolue aujourd'hui, grâce aux nombreuses autrices et éditrices qui apparaissent.

■ Un groupe de travail sur la liberté de création face aux assignations identitaires et aux injonctions de contenus,

Un entretien avec Bessora, présidente du Snac

Bulletin des Auteurs - Comment est né ce groupe de travail ?

Bessora - Nous avons participé à l'élaboration de la [Charte](#) des valeurs au [CNL](#), sur notamment la lutte contre les discriminations. Cette charte met en avant la lutte contre les stéréotypes. Le Snac a développé la question de la classification des ouvrages et des auteurs et a fait en sorte que dans cette charte il soit stipulé que les invitations à des rencontres, tout comme les classifications, doivent se baser sur des critères objectifs et non sur des stéréotypes.

B. A. - Vous avez continué cette réflexion au sein du Snac.

Bessora - Il est essentiel qu'un syndicat s'empare de ce sujet. Nous nous sommes aperçues que la [BnF](#) recourait à des catégories, en particulier la catégorie « Littérature francophone », qui est définie comme une littérature étrangère, et que dans cette catégorie étaient classées des personnes tels Aimé Césaire, et d'autres auteurs français, mais de couleur, ou des auteurs multinationaux. Certains auteurs étaient classés dans le pays « La Martinique ». La Martinique étant définie comme une région du « reste du monde », et non comme un département français. Nous avons échangé avec le directeur de la BnF, afin que les auteurs ou leurs ayants droit aient

un droit de rectification sur ces classifications. La BnF a rectifié son erreur concernant la Martinique. Pas concernant la catégorie « Littérature francophone », où Césaire, Confiand et d'autres demeurent des auteurs de nationalité étrangère. Dans beaucoup d'institutions, bibliothèques ou instituts français à l'étranger, dans les rayons des librairies, on utilise des catégories identitaires comme « Francophonie », mais aussi « Littérature homosexuelle », « Littérature féminine », dans lesquelles les auteurs ne vont pas forcément se reconnaître, mais dont ils ne sont pas forcément au courant.

B. A. - Votre groupe de travail est très ouvert.

Bessora - Nous nous sommes tournés vers des auteurs qui traitent des assignations identitaires

dans leur œuvre ou bien dans leurs recherches. Par exemple [Alison Rice](#), une universitaire américaine, qui a mené voici une dizaine d'années des entretiens audiovisuels avec des personnalités aussi diverses que Julia Kristeva, Shumona Sinha, Pia Pertersen, Fatou Diome, moi-même également, sur le sujet des assignations identitaires et des classifications ethniques et/ ou de genre. À la suite de cette enquête, Alison Rice a publié *Francophone Metronome*, ouvrage qui n'est pas encore traduit en français.

« ... Dans beaucoup d'institutions, bibliothèques [...], on utilise des catégories identitaires comme « Francophonie », mais aussi « Littérature homosexuelle », « Littérature féminine », dans lesquelles les auteurs ne vont pas forcément se reconnaître ... »

Nous avons convenu de faire un montage à partir de ces entretiens, et d'organiser, en collaboration avec son université, une rencontre à la mi-juin 2023, en France, avec Alison Rice et certaines des personnes qu'elle avait interrogées, pour leur demander, dix ans après ces entretiens, ce qu'elles pensent aujourd'hui de cette question.

C'est ainsi que [Shumona Sinha](#), qui vient de publier *L'autre nom du bonheur était français*, a rejoint notre groupe de travail. Dans son livre elle identifie la catégorie « Francophonie » comme une assignation identitaire et comme une jonction de contenu.

[Kaoutar Harchi](#), autrice et sociologue, suit nos travaux en tant que sociologue.

B. A. - Qu'est-ce qu'une jonction de contenu ?

Bessora - Vous êtes un auteur, dit francophone, donc vous allez parler d'Afrique dite noire, de colonisation, d'esclavage, de migration et vos personnages sont censés être ou représenter des stéréotypes dits africains. Vous êtes une femme, donc vous allez parler de condition féminine, de corps, de gestation pour autrui, au nom de toutes les femmes, comme si elles pensaient toutes la même chose.

B. A. - Si vous n'en parlez pas, que se passe-t-il ?

Bessora - Eh bien si vous êtes Proust, aujourd'hui votre œuvre risque d'être invisibilisée parce que vous ne portez pas la cause homosexuelle... Le sujet ne coïncide pas aux attentes, qui sont liées à l'identité qu'on vous prête. C'est là que s'inscrit le lien avec la liberté de création. On peut penser qu'être auteur, c'est pouvoir devenir autre ! Une empa-

thie est nécessaire pour entrer dans la peau de personnages qui sont éloignés de soi. *Les Orphelins*, mon dernier livre publié, parle d'orphelins de guerre allemands envoyés en Afrique du Sud après la guerre, pour y être adoptés. Alors qu'on pourrait attendre de moi un texte par exemple sur le métissage, ou un engagement panafricain. J'ai pu entendre des questions du type : « Pourquoi elle a mis des enfants blancs en couverture ? »

B. A. - Quels sont les axes de votre réflexion ?

Bessora - Nous avons une note de [Jean-Loup Amselle](#), anthropologue et ethnologue, qui retrace l'historique de ces concepts, depuis la « Négritude », jusqu'aux notions de post-colonialisme et de décolonialisme, en passant par celle de « Francophonie ». Shumona Sinha va rédiger également une note sur la catégorie « Francophone ». J'écris pour ma part une note satirique pour questionner toutes ces catégories et leur implication sur la liberté de création. Ces notes nourriront une publication sous l'égide du Snac.

Nous préparons aussi quatre webinaires, dont le premier, qui aura lieu au deuxième trimestre 2023, dressera un état des lieux, pour poser la problématique, donnera des exemples, exposera notre objectif, qui est d'interpeller non seulement les pouvoirs publics, les institutions, mais aussi la chaîne du livre, afin que les auteurs aient droit à une autodétermination et à une rectification.

À la suite de la rencontre avec Alison Rice nous organiserons l'année suivante un colloque plus large sur ces questions, qui reviennent régulièrement.

Nous préparons aussi un questionnaire

que nous adresserons aux auteurs, afin de leur demander si eux se sentent ou non assignés à des identités, si pour eux c'est un frein, si au contraire ils vivent cette situation comme une revendication. Alors que l'assignation identitaire concernerait plutôt les personnes qui malgré elles se voient cataloguées dans des catégories où elles ne se reconnaissent pas. Un homme blanc peut également se sentir assigné à une identité, de genre ou ethnique ou autre. Des auteurs peuvent aussi subir cet état de

fait mais y trouver un intérêt, commercial par exemple, partagé avec leur éditeur. La complexité des différentes perspectives nous intéresse.

B. A. - Cette réflexion peut-elle concerner d'autres secteurs de la création ?

Bessora - Pour l'instant nous travaillons sur le secteur du livre, où la question est très prégnante. En musique, au cinéma, elle existe aussi. Je me souviens de *Noire n'est pas mon métier*, un livre publié par seize actrices, noires et métisses.

■ La sécurité sociale des artistes-auteurs,

Un entretien avec Emmanuel de Rengervé, délégué général du Snac

Bulletin des Auteurs - La sécurité sociale des artistes-auteurs a un conseil d'administration.

Emmanuel de Rengervé - Le conseil d'administration du nouvel organisme est aujourd'hui composé.

Le [Snac](#) se félicite de figurer parmi les 16 organisations qui la constituent et représentent les auteurs. Le conseil comporte par ailleurs 5 organisations représentatives des diffuseurs. Notre syndicat demeurera vigilant sur l'étendue des pouvoirs qui vont être conférés à cette nouvelle structure, sur la manière dont elle va fonctionner et sur le rôle qu'aura son nouveau conseil d'administration.

B. A. - Il y a un nouveau dispositif pour la [régularisation](#) des cotisations prescrites pour les artistes-auteurs ?

E. de R. - La [circulaire interministérielle](#) relative à l'extension et à l'adaptation de la procédure de régularisation des cotisations prescrites de l'assurance vieillesse des artistes-auteurs a été publiée.

Le nouveau dispositif est en place, jusqu'au 31-12-2027. Tous les auteurs, y compris ceux retraités, peuvent régulariser des périodes pour lesquelles ils n'auraient pas cotisé à l'assurance vieillesse au titre de leurs droits d'auteur.

B. A. - Une nouvelle nomenclature a été adoptée pour déclarer ses revenus artistiques.

« ... Régularisation des cotisations prescrites [...] Le nouveau dispositif est désormais en place, jusqu'au 31 décembre 2027... »

E. de R. - L'[instruction](#) du 12 janvier 2023 relative à l'application du décret n° 2020/ 1095 du 28 août 2020, relatif à la nature des activités et des revenus des artistes-auteurs a été publiée. Ce texte précise certains éléments du décret. La déclaration des revenus artistiques que les auteurs doivent faire chaque année auprès de l'Urssaf Limousin sera désormais présentée selon les items de la nomenclature qui a été discutée entre les organisations professionnelles d'auteurs et les ministères de tutelle, Culture et Sécurité sociale. La présentation des métiers et des revenus d'activité concernés, sera conforme au résultat de ces discussions.

■ Le webinaire « Après la mort de l'auteur, la vie de l'œuvre, organiser sa succession ».

Sur la [chaîne YouTube](#) du Snac.

Des témoignages : Simone Douek - Jean-Claude Petit - Claude Lemesle - Aymar du Chatenet - Pierre-André Athané.

Des interventions : Me Laurent Pargade (notaire), Me Elodie Quérol (avocate fiscaliste), Angéla Alvès (directrice protection sociale formation Sacem), Muriel Batusanski (sce juridique Sacem) et Elodie Pasquinet (adjointe chargée des successions ADAGP).

Dans ce webinaire, des réponses à vos questions : faut-il faire un testament, que peut-on mettre dedans, quels frais de successions sur les droits d'auteur pour les héritiers d'un auteur, quelles dispositions testamentaires concernant le droit moral et les droits patrimoniaux, comment calculer les frais de succession à payer par les héritiers, quelle réflexion avoir en cas d'héritiers divers, quels droits pour le conjoint survivant d'un auteur, etc. ?

INSCRIPTION DANS L'ANNUAIRE DU SNAC - Pour mieux vous connaître, recevoir un *best-of* de nos publications sur le site et les réseaux sociaux et pouvoir échanger, vous pouvez, si ce n'est pas déjà fait, vous inscrire dans l'annuaire des adhérent.e.s du Snac en faisant une demande auprès de Caroline Bouteillé c.bouteiller@snac.fr

Toujours en ligne, la vidéo du Snac - Réalisée par Cyrielle Evrard, sur une musique de Joshua Darche, avec une prise de son de Pierre-André Athané et la belle voix de José Valverde, la vidéo « Adhères au Snac, les auteurs en action ! » est [en ligne](#) sur le site du Snac, et sur YouTube.



Informez-vous & soutenez le SNAC en vous abonnant à nos réseaux et en partageant

SUIVEZ-NOUS !



PRÉSIDENTE



BESSORA

PRÉSIDENT-E-S D'HONNEUR



Pierre-André
ATHANÉ



Maurice
CURY



Simone
DOUEK



Claude
LEMESLE

TRÉSOSIÈRE



Béatrice
THIRET

TRÉSOSIERER ADJ.



Joshua
DARCHE

VICE-PRÉSIDENT-E-S
AUTEURS-TRICES



Marc-Antoine
BODIN



Nicole
MASSON

VICE-PRÉSIDENT-E-S
COMPOSITEURS-TRICES



Siegfried
CANTO



Christian
CLOZIER



Joshua
DARCHE

REJOIGNEZ-NOUS !



Christèle
PÉCOUT



Michèle
ROTH-GERVAIS



Jean-Claude
PETIT



Patrick
SIGWALT



Béatrice
THIRET

ADHÉREZ EN LIGNE
SUR SNAC.FR