

Bulletin des auteurs

N° 161 – Mai 2025

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



19, rue du Jour – 75001 Paris



01 48 74 96 30



www.snac.fr

Sommaire

P3 – Une journée de la Sacem autour de la musique dans le jeu vidéo – Un entretien avec Christophe Héral, compositeur de musique pour le cinéma d'animation et le jeu vidéo, représentant du groupement Musiques à l'image.

P5 – Comprendre et maîtriser l'écosystème de l'industrie de la musique – Un entretien avec Nicolas Pansieri, compositeur de musique à l'image, membre du groupement Musiques à l'image.

P9 – Une musique pour le Snac – Un entretien avec M!sty, autrice compositrice interprète, membre du groupement Musiques actuelles.

P10 – Les changements dans notre métier – Un entretien avec Marco Attali, créateur de chansons, musicien, compositeur, parolier, interprète, responsable du Groupement Musiques Actuelles et Président de la Commission des Programmes Sacem.

P12 – Traduire les jeux vidéo – Un entretien avec Maxime Place, membre du groupement Doublage, Sous-Titrage du Snac, et membre de l'Ataa.

P16 – La Charte de rémunération de autrices et auteurs de théâtre.

P16 – Un appel à candidatures pour l'organisation du festival d'Angoulême – Un entretien avec Marc-Antoine Boidin, scénariste, dessinateur et coloriste de Bande dessinée, responsable du groupement « Bande dessinée ».

P18 – Une journée autour des dérives comportementales – Un entretien avec Gaëlle Hersent, dessinatrice de Bande dessinée et illustratrice, représentante du groupement « Bande dessinée ».

P20 – La Commission de médiation entre auteurs et éditeurs – Un entretien avec Gérard Guéro, scénariste de Bande dessinée, représentant du groupement Bande dessinée.

P21 – Les conséquences de la restriction du Pass Culture – Un entretien avec Christian Lerolle, coloriste, représentant du groupement Bande dessinée.

P24 – La décision de geler le budget du Pass Culture : Une pure maltraitance institutionnelle – par Marie Lhuissier, autrice et conteuse.

P26 – Une journée autour du documentaire radiophonique – Un entretien avec Simone Douek, présidente d'honneur du Snac, autrice de radio, représentante du groupement « Audiovisuel ».

P29 – Un code des bonnes pratiques pour l'IA ? – Un entretien avec Nicole Pfister Fetz, Secrétaire générale de « European Writers' Council (EWC) ».

P33 – Une chronique du « Contre-sommet de l'IA : pour un humanisme de notre temps » – Un entretien avec Isabelle Seleskovitch, adaptatrice pour l'audiovisuel (doublage, sous-titrage) et autrice compositrice interprète (chanteuse, comédienne), représentante du groupement Doublage/ Sous-Titrage/ Audiodescription.

P36 – La Réforme de la TVA – Une note collective des organisations du secteur culturel.



Edito du président



Crédit : Nathalie Campion

Saison volcanique – par François Peyrony, compositeur

Bienvenue dans ce nouveau Bulletin des Auteurs du Snac, le numéro 161 ; promis, le numéro 200 sera exceptionnel ! Cette publication est concoctée avec talent par Xavier Bazot, et pilotée avec gourmandise par Maïa Bensimon, la déléguée générale du syndicat. De nombreux sujets y sont abordés – ce ne sont pas les sujets qui manquent, mais le temps nécessaire pour les traiter tous. À propos de temps, parlons du temps qu'il fait ; parlons des saisons.

Cet hiver, je me suis retrouvé à rouler sur une route envahie d'un brouillard très épais. Cette expérience m'a fait penser à ce que ressentent les auteurs débutants lorsqu'ils commencent leur métier.

Sans GPS, sans carte, avec seulement la vague conscience qu'il existe quelque part, sur la route, un village ou une ville qui pourrait les accueillir. À chaque embranchement se pose la même question : quelle direction prendre ? Il suffit que les deux routes proposées soient d'égale largeur, sans aucun panneau indicateur, pour que le choix de l'une ou de l'autre ne soit que le fruit du hasard ou de l'intuition. Et lorsqu'au détour d'un virage, on découvre enfin le panneau d'une commune, on ne sait pas s'il s'agit d'un simple village, d'un gros bourg ou de la périphérie d'une capitale.

L'auteur qui se professionnalise passe de l'hiver au printemps, puis à l'été, cette saison de pleine lumière qui pourrait métaphoriquement correspondre au succès, fût-il modeste. On sait que les Anglais ont une vision optimiste de l'été dans leur contrée ; ils disent : « Nous avons eu de la chance cette année, l'été est tombé un week-end. »

Le succès parfois est éphémère. Et quand l'automne arrive, le brouillard peut de nouveau s'installer. À chaque virage – retraite, maladie, précarité, à chaque embranchement de ces routes inexplorées, il manque de nombreux éléments pour être certain de prendre la bonne direction.



Le syndicat met à votre disposition, autrices et auteurs, afin de vous guider et de rendre votre route plus sûre : de puissants antibrouillards, ainsi que le dégivrage, le chauffage automatique, des astucieux rabats qui protègent du soleil direct, l'antipatinage, la roue de secours, le kit d'entretien, et bien évidemment le GPS ! À jour !

Allons, foin de cette métaphore automobile. Réjouissons-nous plutôt : nous sommes au printemps ! Comme chaque année, va avoir lieu la manifestation appelée **Le Printemps des Poètes***. C'est probablement le plus beau nom existant pour un tel événement.

Tous les poètes sont des auteurs ; tous les auteurs sont-ils des poètes ? Oui, on peut dire de la musique d'un compositeur qu'elle est poétique, tout comme on peut qualifier de poétique le dessin d'une illustratrice.

Mais qu'est-ce qu'**être** poète ? Qu'est-ce que la poésie ? Un regard particulier sur les choses ? Une sensibilité exacerbée au service d'un art précis et délicat ? Le poète est-il toujours un visionnaire ?

Le mot poésie provient du verbe grec « poiein », qui signifie « créer » ; alors, tous les auteurs sont des poètes. C.Q.F.D.

Chaque année, le Printemps des poètes met en avant un thème particulier sur lequel il est possible de créer, selon son inspiration et son médium favori. L'année dernière c'était « La grâce », et cette année c'est « Volcanique ». Alors allons-y, sortons crayons, pinceaux, gommes, plectres, roseaux, gestes et voix : poétisons le volcan.

Volcanique. Le printemps est aussi la saison des révolutions. Au fil de l'Histoire, on retrouve le Printemps de Prague, le Printemps arabe, Mai 68, les manifestations de la place Tian'anmen, et cet événement qui traditionnellement marque le début de la Révolution française, l'ouverture des États généraux le 5 mai 1789.

Toutes les tensions accumulées durant l'hiver, froid, famine, chômage saisonnier, peuvent exploser au retour des beaux jours et de l'espoir d'une vie meilleure. Et jamais peut-être ne se sont autant rencontrés printemps, révolution et poésie, qu'autour de la Commune et du « Temps des cerises » – paroles de Jean-Baptiste Clément, musique d'Antoine Renard.

Malheureusement, « Il est bien court, le temps des cerises », le temps « où l'on s'en va deux, cueillir en rêvant, des pendants d'oreilles ». En ce printemps 2025, on nous dit : « la guerre, la guerre ».

C'est au sortir de la Première Guerre mondiale que Jacques Prévert, ce poète magnifique, écrit dans son poème « Le temps des noyaux » :

Soyez prévenus vieillards / Soyez prévenus chefs de famille / Le temps où vous donniez vos fils à la patrie / Comme on donne du pain aux pigeons / Ce temps-là ne reviendra plus / Prenez-en votre parti / C'est fini [...]

Hélas, le poète n'est pas toujours un visionnaire,
[...] Les enfants que vous portiez sur vos épaules / Vous les avez laissés glisser dans la boue tricolore / Dans la glaise des morts [...]**
 mais la poésie, parfois, se passe de commentaires...

* <https://www.printempsdespoetes.com/>

** <https://www.wiki-poemes.com/poemes/jacques-prevert/le-temps-des-noyaux.php>



Une journée de la Sacem autour de la musique dans le jeu vidéo

“ Un entretien avec Christophe Héral, compositeur de musique pour le cinéma d'animation et le jeu vidéo, représentant du groupement Musiques à l'image.



Crédit : Maud Héral

Bulletin des Auteurs – Vous avez accordé l'année dernière un entretien au « Bulletin des Auteurs » sur les problèmes contractuels que rencontrent les compositeurs de musique pour le jeu vidéo. La situation a-t-elle évolué ?

Christophe Héral – De plus en plus d'artistes-auteurs, d'éditeurs cherchent l'opportunité de placer leurs œuvres dans l'industrie du jeu vidéo.

Les retombées économiques des plateformes de diffusion par abonnement, telles que Netflix, Amazon prime..., sont peut-être en deçà de leurs attentes, aussi se tournent-ils vers d'autres contrées afin d'y planter un peu de blé ou d'avoine dans un nouvel « Eldorado ». De plus, la création d'un contrat avec la Sacem attire désormais d'autres modèles économiques vers le jeu vidéo.

Alors, Eldorado, peut-être, sauf que le jeu vidéo connaît une crise, depuis près de trois ans. Au sortir du Covid le marché mondial du jeu vidéo s'enthousiasmait, c'était l'éclairage de Noël au village, puis, au fil des ans, les ampoules se sont éteintes, on a rangé les sapins, des sociétés réduisent la voilure, ont du mal à rester en vie, licencient, se retrouvent en redressement judiciaire... On a vu de nombreuses fermetures de Studios de développement. Je l'ai moi-même vécu, en travaillant avec un studio indépendant, qui a dû fermer avant que le jeu ne sorte. Travailler parfois à perte fait partie du jeu. Les studios sont des structures qui restent fragiles, étroitement liées au pouvoir d'achat. Dans des périodes incertaines, là où l'on achetait un jeu par mois, on fait durer un jeu plus d'un trimestre ; le marché de seconde main reste important. Il ne faut pas se leurrer, nous sommes face à un monde qui va mal.

B. A. – Quelle est la différence entre la musique de librairie et la musique originale ?

Ch. H. – Pour une somme relativement modeste, un grand studio français a obtenu la totalité du catalogue de « APM », un des plus gros libraires américains, pour la production d'un de ses jeux. Un très joli thème au piano, issu de ce catalogue, devenu un des thèmes principaux de ce jeu, a été repris par la Prévention routière pour une publicité télévisée quelques mois à peine après la sortie. Imaginez qu'une publicité utilise cette musique pour vendre des couches pour les personnes âgées, je ne suis pas certain que cela soit une bonne image pour le jeu en question. La musique originale coûte plus cher qu'une musique de librairie, mais elle garantit l'exclusivité. Si l'éditeur de la musique de jeu vidéo décide de la vendre pour une autre destination, la cession donnera lieu à un nouvel accord, un nouveau contrat pour le compositeur, comme cela est pratiqué dans le cinéma. C'est donc l'éditeur qui décidera de son exploitation.

B. A. – La Sacem a organisé une journée en novembre dernier autour de la musique dans le jeu vidéo.

Ch. H. – Cette journée était intéressante parce que l'auditorium « Maurice Ravel » était rempli de personnes issues d'horizons différents. C'est un signe de bonne santé de voir des univers artistiques, économiques variés dans une même industrie. J'ai trouvé cette journée très positive parce que j'ai eu l'impression de m'être battu pour la rémunération proportionnelle, le contrat tripartite et finalement d'être arrivé à trouver une solution acceptable pour la Sacem, les éditeurs de jeux vidéo et pour les compositeurs.trices. Il était stupide de faire face à des blocages pour des questions de nationalité ou de droits d'auteur. Qu'importe que les compositeurs et compositrices soient bons ou mauvais, le fait d'être français ou européens suffisait pour se retrouver blacklisté.

B. A. – Vous êtes plus optimiste que l'année dernière sur l'accord tripartite ?

Ch. H. – Je vois qu'il se met en place. Ce n'est pas rapide mais on revient de loin, parce que beaucoup de gens, dans les studios et dans les associations, voire même certains syndicats qui gravitent autour du jeu vidéo, y étaient quand même hostiles, parce qu'il fallait passer par la Sacem. Celle-ci a mis du temps à réagir, mais elle a réagi, a su rectifier le tir, en mettant de la ressource humaine en la personne de Louis Fritsch, dans l'équipe de Thomas Zeggane et Simon Lhermitte, qui s'occupe désormais exclusivement du jeu vidéo. Aujourd'hui nous avons un interlocuteur.

B. A. – Hors Sacem, peut-on travailler dans le respect du CPI ?

Ch. H. – Il existe des sociétés qui font l'interface entre les compositeurs et les studios de jeux vidéo, qui disposent d'un panel de compositeurs lorsqu'un studio de jeu vidéo fait appel à leurs services. Elles peuvent aiguiller un compositeur membre de la Sacem pour établir un contrat tripartite, proposer un système qui est légal, au compositeur un contrat, une rémunération proportionnelle, tout comme le système Sacem.

B. A. – La journée organisée par la Sacem était pour promouvoir l'accord tripartite ?

Ch. H. – Exactement, c'était pour dire, si je résume en trois mots : « Stop, c'est possible ! » C'est une excellente chose, pour les compositeurs, pour les grosses structures de catalogue de musique pré-existante, et pour les librairies musicales. Tout le monde se retrouve à l'abri juridiquement, et peut choisir un compositeur français. Il ne faut pas oublier que le système imposé par certains studios était le « Buy Out », le « Work for Hire », c'est-à-dire la cession totale des droits, patrimoniaux et moraux, ce qui est contraire au code de la propriété intellectuelle. Restent les Anglais qui permettent à la fois le « Buy Out » et/ou la gestion collective, mais sont-ils vraiment européens ? ☺

"Le jeu vidéo connaît une crise, depuis près de trois ans. Au sortir du Covid, le marché mondial du jeu vidéo s'enthousiasmait, c'était l'éclairage de Noël au village, puis, au fil des ans, les ampoules se sont éteintes. On a rangé les sapins, des sociétés réduisent la voilure, ont du mal à rester en vie, licencient, se retrouvent en redressement judiciaire... On a vu de nombreuses fermetures de Studios de développement."

Comprendre et maîtriser l'écosystème de l'industrie de la musique

“ Un entretien avec Nicolas Pansieri, compositeur de musiques à l'image, membre du groupement Musiques à l'image.



Bulletin des Auteurs – Comment aider un.e jeune compositeur ou compositrice qui souhaite se professionnaliser ?

Nicolas Pansieri – Nous aimerions proposer un panorama synthétique de l'écosystème de l'industrie de la musique, dont nous avons besoin en particulier pour la musique à l'image. Cette industrie est une jungle de concepts, de vocabulaire, de jargon professionnel. Derrière le vocabulaire se cachent à chaque fois des notions qu'il est important de maîtriser. Il peut s'agir d'identifier les acteurs de cette industrie, de comprendre les étapes du processus de développement professionnel, les étapes de la production d'un projet, etc.

Crédit : Jérôme Morin – Studio Fou d'images

Tout cela représente une base nécessaire pour bénéficier d'un juste équilibre dans les rapports professionnels.

Cette démarche est partie d'une expérience personnelle : je suis un compositeur en début de carrière, et je me suis confronté à cette masse importante de zones d'ombre et d'incompréhension. J'ai réalisé que je mettais le doigt sur quelque chose de crucial : un amateur peut avoir un aussi bon niveau artistique et technique qu'un professionnel ; ce qui les différencie (outre le réseau), c'est cette maîtrise des connaissances relatives à l'industrie musicale et à son fonctionnement, qui donne les armes pour évoluer dans ce milieu. Étant de nature opiniâtre, j'ai décidé de m'y plonger pleinement, d'acheter des livres sur le droit de la musique, sur l'organisation de l'industrie musicale, j'ai fait des recherches en ligne, croisé les informations et les sources... ce qui m'a évidemment demandé un temps, une énergie et un travail considérables. Grâce au tri de toutes ces informations, j'ai aujourd'hui la souplesse d'avoir rapidement accès à des réponses quand j'ai des doutes. Bien entendu... il faut avoir l'envie de se lancer dans une telle démarche...

Si l'on ne dispose pas d'un minimum de connaissances globales sur le sujet, quand on est un.e jeune compositeur ou compositrice, on se retrouve dans des situations où l'on abandonne beaucoup de choses. Je suis convaincu que cela favorise la stagnation professionnelle, voire l'abandon de son projet au long terme. Lors de la concrétisation d'une collaboration, via un contrat par exemple, si l'on ne maîtrise pas les concepts en jeu on va se dire : « Eh bien tant pis, ce n'est pas grave, de toute façon ça viendra avec l'expérience. » Mais cette procrastination intellectuelle est pernicieuse : il est peu probable que cela vienne « avec l'expérience », comme par magie. Et c'est ainsi que l'on cède tout et n'importe quoi à l'éditeur ou au producteur qui est en face de nous. Cet interlocuteur n'est pas forcément malveillant dans sa démarche, mais a de meilleures connaissances sur le sujet, ainsi que des zones d'incertitudes, qui peuvent l'amener, par habitude, à user de certaines pratiques discutables. En se saisissant de ces sujets, on se donne les moyens de mieux communiquer, d'éviter de telles situations, ou a minima d'en prendre conscience.

J'ai rejoint le Snac il y a presque deux ans, et en participant aux réunions de groupement, j'ai ressenti une sorte de fossé invisible avec les auteurs/ compositeurs établis, pour qui ces sujets

sont soit acquis et relèvent de l'évidence, soit non acquis mais ne posent pas problème car leur notoriété professionnelle y supplée.

J'ai partagé mon sentiment avec Maïa Bensimon et **Yan Volsy**, qui soutiennent mon idée de contribuer à démocratiser et rendre plus « horizontal » l'accessibilité et la progression vers la professionnalisation. Louise Beuloir, juriste stagiaire au Snac, a aussi rejoint le projet et travaille à l'élaboration de supports qui serviront de base au webinaire.

B. A. – La maîtrise du vocabulaire permet-elle d'aborder le concept ?

N. P. – Le vocabulaire est un raccourci très efficace pour exprimer un concept possiblement complexe. Mais maîtriser du vocabulaire indépendamment des concepts qu'il désigne n'a pas de sens : l'un ne va pas sans l'autre. Il y a le vocabulaire, les acronymes, et le jargon. C'est au cœur du sujet du contrat de commande : ce contrat réunit plusieurs concepts de l'industrie de la musique liés à l'œuvre et aux cessions d'exploitation. Si on ne les maîtrise pas on ne peut pas maîtriser le contrat de commande.

Mais les missions confiées au compositeur peuvent être plus larges : interprétation, enregistrement, mixage de la musique... Il est alors utile de maîtriser les notions liées à la production phonographique (fixation de l'œuvre sur un Master), distinguer les OGC spécifiques à l'activité donnée, faire le tri dans les notions de label, de maison de disques, ou encore la notion de droits voisins.

Les confusions sont nombreuses, à cause d'une certaine complexité de l'écosystème, mais aussi à cause des anglicismes, de plus en plus présents dans le jargon. Or, ces termes anglais sont associés à des concepts et à la vision anglo-saxonne du droit d'auteur, de la production musicale, du Copyright. Par exemple, un « *producer* », terme très couramment utilisé dans les musiques actuelles, n'est pas un « producteur », mais plutôt un directeur artistique. Le terme « *royalties* » est utilisé comme mot « fourre-tout » par beaucoup de jeunes compositeurs, n'identifiant pas la différence entre droits d'auteurs, droits voisins, etc. Le monde du *streaming*, et le système des agrégateurs de contenu/ distributeurs en ligne, vient aussi ajouter de la confusion, puisque les plateformes sont pour la plupart hébergées dans des pays anglo-saxons.

Enfin, il est important de se familiariser avec le jargon, notamment les acronymes, qu'il faudrait expliquer et décrire : OGC, Adami, Snac, Unac, U2C, Ircec, SCPP, Sacem, Spedidam, Ecsa, Afdas, organisations professionnelles, institutions (la liste est longue)... si l'on n'identifie pas ce que recouvrent ces acronymes on est vite submergé.

B. A. – Vous préparez donc un webinaire sur ce sujet.

N. P. – Nous nous proposons d'organiser un webinaire, sur un temps assez compact d'une heure, d'échanges entre compositeurs, avec une intervention externe d'un.e juriste issu.e d'une organisation professionnelle ou d'un OGC, et moi-même qui jouerais le rôle de Candide pour poser les questions.

En parallèle, un travail est en cours pour produire de la documentation, notamment une infographie, la plus visuelle possible, qui pourrait être publiée sur le site du Snac, où l'on pourrait envisager d'un seul coup d'œil une cartographie de l'écosystème de l'industrie de la musique, des étapes du processus de développement professionnel, et des étapes de la production d'un projet. On pourrait identifier la relation du compositeur au producteur phonographique, à l'éditeur musical, avec le moins de texte possible.

Nous y proposerions par ailleurs des liens vers des ressources comme les publications du Centre national de la Musique, notamment *La Musique à l'image* et *Les Contrats de la musique*, et vers des sites comme « à ContreTemps », édité par Jennifer Eskidjian, juriste et formatrice, ou encore le très bon site « mesdroitsdauteur.com » (plus orienté vers l'aspect fiscal, social) édité par la Sacem en association avec d'autres sociétés d'auteurs.

Une telle infographie, propre à leur domaine, pourrait d'ailleurs être proposée par les différents groupements de notre syndicat. À suivre !

Musiques actuelles



Une musique pour le Snac

“ Un entretien avec M!sty, autrice compositrice interprète, membre du groupement Musiques actuelles.



Crédit : Julien Roubin.

M!sty, jeune autrice compositrice interprète, a composé une musique pour la ligne téléphonique du Snac, afin qu'une attente éventuelle devienne des plus agréables.

Bulletin des Auteurs – Comment avez-vous été choisie pour être la compositrice de cette musique ?

M!sty – Je suis la plus jeune compositrice parmi les compositeurs et compositrices qui sont membres du Snac.

B. A. – Quel a été votre itinéraire ?

M!sty – J'ai commencé à composer vraiment à l'âge de treize, quatorze ans.

Ma sœur m'avait appris un peu à pianoter pour accompagner la voix, je suis autodidacte pour l'écriture comme pour la composition, j'ai pris deux cours, à tout casser, de MAO, musique assistée par ordinateur, sur le logiciel Ableton. J'ai enregistré un premier album chez un ami, qui a un studio, j'ai sorti cet album à l'âge de dix-sept ans, « Paradoxe », en même temps que j'ouvrais ma chaîne YouTube, c'est là que je poste le plus, j'ai soixante-dix vidéos actuellement. J'ai depuis sorti plusieurs *singles*, je suis présente sur toutes les plateformes.

B. A. – Comment avez-vous composé cette musique pour le Snac ?

M!sty – De base j'écris des chansons. J'avais plusieurs compositions libres de paroles, que j'avais créées grâce à mon logiciel Ableton. Je compose sur ce logiciel de son depuis plus d'un an maintenant, je commence à bien le maîtriser. J'ai proposé au Snac plusieurs musiques. Celle qui a été retenue, je l'aime bien, elle a été écrite voilà quelques mois. Je l'ai retravaillée pour le Snac. Elle dure deux ou trois minutes, avec une boucle de quinze à vingt secondes, pour être répétée lors des appels.

B. A. – Comment avez-vous été amenée à adhérer au Snac ?

M!sty – Comme j'allais devenir majeure, j'ai voulu me syndiquer. Comme au départ je suis assez militante, je trouve que c'est très important de se syndiquer.

Ma mère s'est renseignée, et m'a aidée dans les démarches dès que je suis devenue majeure. Ça m'est arrivé plusieurs fois d'avoir des contrats avec des maisons de disques, on a un peu de mal à les lire si on n'a pas de formation en droit. Les producteurs et éditeurs ont souvent une façon de faire comme s'il y avait un seul contrat possible, alors qu'en réalité pas du tout, il y a mille façons de faire. Le site du Snac propose des contrats types, qui m'ont été très utiles autant pour appréhender ma présence dans l'industrie musicale, que pour en apprendre davantage sur le droit d'auteur. J'ai bénéficié de la possibilité de faire relire mes contrats, avant de les signer, par le Snac. En cas de tension éventuelle avec un producteur ou un éditeur, il est important de se savoir soutenue. Il faut soutenir une organisation qui nous soutient. Si elle ne me soutient pas moi maintenant, que je soutienne le syndicat servira à d'autres personnes qui sont dans des cas qui ressemblent au mien.

Les changements dans notre métier

“ Un entretien avec Marco Attali, créateur de chansons, musicien, compositeur, parolier, interprète, responsable du Groupement Musiques Actuelles et Président de la Commission des Programmes Sacem.



Crédit : Raphaël Amoroso

Bulletin des Auteurs – Avez-vous accès au contrat de commande en tant que créateur de chansons ?

Marco Attali – Quand on écrit des chansons, on n'a pas de contrat de commande. Quand on compose de la musique d'illustration ou d'habillage, que d'aucuns appelaient jadis, d'une manière un peu péjorative, « musique d'ascenseur », on peut dire aussi musique d'ambiance, c'est devenu un peu le même cas, malheureusement.

Quand on avait une demande de la part d'un éditeur de Librairie musicale, spécialisé en musique d'habillage, on lui fournissait la composition et l'enregistrement, c'est-à-dire le Master, en contrepartie de l'enregistrement nous recevions une espèce de prime.

Même si l'on signait un accord en amont, ce n'était pas vraiment un contrat de commande. Et n'importe comment, cela a pratiquement disparu.

En ma qualité de membre de la Commission des Programmes de la Sacem, nous avons constaté, les commissaires et moi-même, que la plupart des musiques d'illustration utilisées en fonds sonores, génériques, etc..., sont éditées par les chaînes diffuseurs, ce qui impacte fortement les revenus des créateurs, vu ce principe d'édition coercitive.

Dans ma spécialité de créateur de chansons, on pouvait avoir un contrat avec un éditeur, avec une avance éditoriale, et la fameuse clause de préférence, qui vous oblige à lui proposer toutes les œuvres que vous créez. Il y avait un contrat en amont, mais ce n'était qu'une avance éditoriale, ce n'était pas une prime ni un contrat de commande. Cela aussi se fait de plus en plus rare. À une certaine époque, l'éditeur avec lequel on avait signé un contrat préférentiel pouvait vous mensualiser. Une telle mensualité pouvait atteindre mille euros par mois pendant la durée du contrat. J'en ai bénéficié. C'était également considéré comme une avance.

En tant que créateur de chansons, je n'ai pas de contrat de commande, je ne touche que des droits d'auteur, même si je fournis le Master. Je ne touche pas de prime pour l'enregistrement. Hors d'un contrat préférentiel avec un éditeur, point de salut, en quelque sorte.

Hors contrat, je ne suis lié à personne, mais c'est à moi de trouver la personne susceptible d'utiliser ma chanson. Mais là aussi c'est de plus en plus compliqué.

Quand on signait, comme créateur de chansons, un contrat avec un éditeur, une major comme Sony, ou autres, c'est eux qui s'occupaient de placer vos chansons.

Que ce soit dans le rap, la variété, la pop, la musique urbaine, il y a de moins en moins de créateurs de chansons, maintenant les artistes-interprètes écrivent eux-mêmes leurs textes et leurs musiques. Ce sont eux qui touchent des droits d'auteur s'ils réalisent un succès.

Être uniquement créateur de chansons ne génère pratiquement plus de droits d'auteur. J'ai la chance d'avoir eu un succès, « T'as le look, Coco », qui me rapporte toujours des droits d'auteur. Mais on ne place plus une chanson comme avant, quand un créateur de chansons et un.e artiste-interprète demeuraient fidèles l'un.e à l'autre. Quand une telle fidélité se créait, cela ne passait même pas par une major éditoriale, c'était un accord direct. Ça n'existe plus du tout. Désormais il faut être obligatoirement en contrat avec une major. Si moi je crée une chanson et si j'essaie de la placer directement, je n'ai absolument aucune chance. Avoir parcouru une carrière conséquente ne signifie plus rien aujourd'hui. Les chansons que je crée dorénavant, c'est pour moi. Je suis parolier, compositeur, interprète, producteur, éditeur. Si la chanson est une création à plusieurs, il y a des cosignataires.

Pour les créateurs émergents ce n'est pas évident de rentrer dans le métier.

B. A. – L'intelligence artificielle vous inquiète-t-elle ?

M. A. – Avec l'intelligence artificielle, ça va être terrible. Si un réalisateur d'émission a besoin d'un générique, il ne va plus faire appel à un compositeur, il va appuyer sur le bouton du logiciel et dire : « Je veux une musique avec des cordes, style Mozart », il va l'avoir en cinq minutes. On ne pourra pas arrêter ce mouvement. Un label qui distinguerait les œuvres non créées par l'IA ne servirait pas à grand-chose. Le public s'en ficherait.

Il faudrait trouver un moyen de rémunérer les créateurs pour leurs œuvres à partir desquelles l'IA fait sa cuisine. Le 12 octobre 2023, la Sacem a annoncé qu'elle exercerait son droit d'opposition (« *opt-out* ») afin de contrôler l'utilisation de son répertoire par des Intelligences Artificielles (IA) génératives. Cette mesure vise à protéger les droits d'auteur dans un contexte où les technologies d'IA exploitent souvent des œuvres sans autorisation ni rémunération. Comment redistribuer ensuite la somme parmi les créateurs, cela resterait à inventer. La Sacem y réfléchit. On va avoir des gens qui vont créer une composition avec l'IA et qui vont essayer de la déposer en tant que créateurs à la Sacem pour toucher des droits. Il faudrait un logiciel IA qui repère de l'IA. Pourquoi pas ?

Il y a encore quelques années on se rendait compte quand c'était fabriqué avec l'IA, parce qu'avec le son ce n'était pas tout à fait ça, il y avait des erreurs, aujourd'hui l'IA est de plus en plus performante, on a du mal à reconnaître ce qui est faux.

J'ai un ami qui m'a fait une démonstration avec une chanson de Charles Aznavour, une chanson qui existe. Il a séparé la voix, parce que maintenant on peut le faire, des arrangements. Avec l'IA il a rentré la voix toute seule de Charles Aznavour dans la mélodie de la chanson, et il a demandé à l'IA de faire une mélodie qui ressemble à cela, avec un texte qui ressemble au texte que dit la voix d'Aznavour, avec le son de la voix d'Aznavour rentrée dans le logiciel. En même pas vingt minutes il a eu une chanson qui n'existe pas, avec une mélodie de Charles Aznavour qui n'existe pas, avec la voix de Charles Aznavour, avec un texte qui ressemble à un texte de Charles Aznavour, et cela donne une chanson inédite de Charles Aznavour. Quand j'ai entendu cela j'ai été sidéré. On ne saura plus si c'est une vraie chanson ou non de tel artiste.

Récemment une chanson des Beatles a été fabriquée comme cela. Les Beatles l'ont dit. C'était à partir d'une maquette cassette de John Lennon, une chanson des années 1970 qui n'était jamais sortie, ils ont fait de nouveaux arrangements, une nouvelle chanson avec la voix de John Lennon, comme si c'était un titre inédit des Beatles.

B. A. – L'aide aux auteurs du Centre national de la Musique a évolué.

M. A. – Une seule subvention, qui s'appelait la Bourse aux auteurs, mise en place grâce au combat des organisations professionnelles d'auteurs et de la Sacem, était donnée aux créateurs par le Centre national de la Musique (**CNM**). Cela change de nom et s'appelle désormais « Aide à l'écriture et à la composition des œuvres musicales ». Les critères d'attribution changent également et se durcissent considérablement : pour postuler à la Bourse aux auteurs il fallait avoir perçu des revenus artistiques et principaux brut hors taxes, issus de son activité d'artiste-auteur d'œuvres musicales, d'un montant minimal de 3 000 euros par an durant les trois années précédentes. Dans le règlement de la nouvelle « Aide à l'écriture et à la composition », il faut avoir perçu au minimum 7 000 euros de revenus artistiques par an durant les trois années précédentes. Les budgets ont été restreints, mais par rapport aux autres subventions, allouées par exemple aux éditeurs et aux producteurs, la Bourse aux auteurs ne représentait pas grand chose. On aurait pu équilibrer, baisser les autres subventions pour conserver le volume de l'aide aux auteurs. Beaucoup de créateurs vont être écartés.



Doublage / Sous-titrage / Audiodescription

Traduire les jeux vidéo



Un entretien avec **Maxime Place**, membre du groupement Doublage, Sous-Titrage du Snac, et membre de l'Ataa



Crédit : Alyssa Brumbter

Bulletin des Auteurs – Vous traduisez des jeux vidéo.

Maxime Place – À côté de mes activités en doublage, sous-titrage et voice-over, je suis en effet adaptateur de jeux vidéo. Je traduis les paroles échangées entre les personnages du jeu vidéo, mais aussi les divers textes qui s'adressent au joueur, à savoir les menus, les tutoriels, des descriptions d'objets, des descriptions de quêtes, qui ajoutent à l'histoire et à la narration la partie ludique du jeu vidéo. Ce qui s'adresse au joueur est souvent écrit : en passant votre souris sur un objet, vous ouvrez l'encart d'une description, qui est du texte brut. Par ailleurs certains jeux vidéo ne se prêtent pas au doublage, ils fonctionnent encore avec des fenêtres de dialogues.

Les grosses productions tendent de plus en plus à demander doublage et sous-titrage, mais un budget peut être insuffisant, ou un type de jeu peut ne pas appeler l'usage des voix. On reste alors sur du texte pur.

Pour le texte brut, on vous fait traduire le segment que l'on vous confie sur un logiciel qui peut proposer une pré-translation à partir de sa base de données.

Pour le sous-titrage ce sera la même méthode, sauf qu'en jeu vidéo on n'applique pas vraiment les normes en vigueur au cinéma ou dans les séries. Dans le jeu vidéo, très souvent vous n'avez pas l'image, seulement le texte en VO, que vous devez traduire en respectant plus ou moins un nombre de caractères par ligne, ce qui pose des problèmes de lisibilité, si vous avez 120 caractères sur une ligne, ce qui est bien long, ou si 40 caractères sur deux lignes correspondent à 1,20 seconde du jeu, ça rend le tout difficilement lisible et l'on perd la dimension synthétique, voire artistique, du sous-titrage.

Pour le doublage existent plusieurs méthodes. Soit on vous demande de faire de la synchronisation audio : vous avez l'extrait audio, sans l'image, quand vous traduisez vous devez rester dans les clous audio. Si le personnage parle durant deux secondes, il faut que lire la traduction prenne deux secondes. Une deuxième méthode est de faire de la traduction en synchronisation labiale, qui aligne les dialogues traduits sur les mouvements des lèvres des personnages, juste à partir de la vidéo, c'est-à-dire à la volée, à vue.

Une troisième méthode consiste à faire pré-traduire par un traducteur classique, et ensuite à envoyer cette traduction à des adaptateurs, qui vont légèrement modifier le texte pour l'adapter à une bande rythmo. Il existe probablement une poignée de studios qui travaillent directement sur rythmo, comme en doublage, mais c'est une pratique assez marginale.

Le choix entre ces différentes méthodes est une affaire de budget et de coût. Payer la traduction d'un texte de 6 à 8 centimes le mot, puis une adaptation à 15 euros la minute, cela revient moins cher que payer 30 euros la minute à un auteur de doublage, qui travaille directement sur la bande rythmo.

B. A. – En jeu vidéo, comment s'organise la traduction ?

M. P. – Suivant les jeux il y a un nombre immense de mots à traduire, qui peut dépasser le million. Comme nous sommes dans une industrie où tout doit être fait très vite, on divise cette somme de mots en segments de cinq, dix, quinze, vingt mille mots, qu'on distribue à différents traducteurs. L'utilisation du logiciel évite d'avoir à établir une gigantesque « bible », même si on le fait quand même parfois par précaution.

B. A. – Qu'est-ce que la « bible » ?

M. P. – La « bible », en jeu vidéo comme en doublage ou en sous-titrage, est un document qui va regrouper plein d'informations sur l'univers du jeu, vous y trouvez un trombinoscope qui déroule un panorama des personnages, leur nom, leur rôle, un tableau des « Tu » et des « Vous », afin de savoir quels personnages se vouvoient ou se tutoient, un glossaire détaillé du jeu, des informations sur le contexte, etc. Ainsi, si vous arrivez sur un projet qui a déjà publié une ou des saisons, ou qui demande une mise à jour, vous n'êtes pas perdue.e.

B. A. – Comment s'articule votre travail avec l'utilisation du logiciel ?

M. P. – Grâce au logiciel, et à son glossaire intégré, vous pouvez aller voir le travail du collègue, comment est-ce qu'il a traduit ce terme. Le logiciel construit ainsi une base de données, et est en mesure de proposer parfois des pré-traductions, sur la base de vos propres traductions précédentes et des traductions précédentes de vos collègues. Parfois en effet, vous pouvez avoir les mêmes mots, voire les mêmes fragments de segments, qui reviennent dans le jeu. Mettons que dans le jeu vous ayez dix vendeurs, chaque vendeur va dire : « Bonjour Voyageur, comment allez-vous ? », ce fragment de segment va donc apparaître dix fois, et la pré-traduction va vous être proposée dix fois. Le souci, c'est qu'en tant que traducteurs/ auteurs, on ne va pas se contenter de traduire cette phrase de la même façon à chaque fois, on va forcément trouver des variations qui colleront plus au contexte ou aux personnages.

**En jeu vidéo,
contrairement au cinéma,
on travaille souvent sur
des projets inachevés. On
a peu ou pas de contexte,
surtout dans des univers
fictifs. Parfois, on nous
demande de traduire une
phrase au masculin, puis
au féminin, ou même en
neutre, ce qui demande
des ajustements
complexes pour respecter
la neutralité de genre**

Si le logiciel détecte que le segment que vous traduisez est semblable par exemple à 80 % à un segment préalablement traduit, et vous en propose une pré-translation, dans votre rémunération ce segment vous sera par exemple payé 30 % en moins de votre tarif parce que vous avez bénéficié d'une pré-translation. C'est ce fameux système de « *fuzzy grid* » qui est hérité de la traduction pragmatique (juridique, technique, médicale...), et qui est une aberration en traduction de jeux vidéo, où l'on s'efforce de retravailler la pré-translation le plus possible, pour créer une vraie immersion dans le jeu, et pas simplement un copier-coller prémâché et répétitif.

En jeu vidéo, contrairement au cinéma ou aux séries, on travaille souvent sur un projet qui n'est pas terminé. S'il n'y a pas d'images ni de bible de développement, énormément de questions se posent, auxquelles on n'aura pas de réponse de la part des développeurs ou des éditeurs. Nous sommes obligés de travailler avec très peu ou pas de contexte. Quand vous êtes dans des univers inventés, avec des noms fictifs, et que vous ne savez pas forcément de quoi on parle, cela peut s'avérer compliqué, ne serait-ce que concernant les masculins ou les féminins. Ou quand la langue anglaise utilise des participes passés, et que des options s'offrent au joueur qui va pouvoir choisir, en début de partie, s'il sera un garçon ou une fille. Parfois on vous donne des fichiers de traduction où l'on vous dit : Traduis cette phrase au masculin et la même au-dessous au féminin, ou en neutre, car si l'anglais peut se servir du pronom « They » neutre, en français, il faut trouver des tournures non genrées. Nous sommes amenés à opérer des gymnastiques linguistiques pour respecter ces critères de neutralité.

B. A. – Quels sont les points qui posent problème dans l'exercice de la traduction des jeux vidéo ?

M. P. – Les tarifs ne sont pas à la hauteur du travail demandé, et il est très difficile de les renégocier. Vous avez un forfait fixe dans une agence, vous arrivez à grapiller un demi-centime du mot supplémentaire de temps en temps, mais ce demi-centime va parfois pousser votre client à ne pas vous rappeler.

Ou alors, on vous propose parfois de la post-édition : une traduction qui a déjà été passée dans un logiciel de traduction automatique, et vous n'avez plus qu'une post-édition à effectuer, c'est-à-dire un travail de correction, payé à moitié prix. En plus de corriger, vous entraînez la machine conçue pour un jour, peut-être, vous remplacer. Accepter un tel travail, c'est scier la branche sur laquelle on est assis. La traduction automatique, pratiquée depuis déjà longtemps, quand elle régurgite des segments qu'elle connaît, est une sorte d'« intelligence » artificielle, qui se perfectionne grâce aux corrections qu'on lui apporte, malheureusement.

Les traducteurs de jeux vidéo produisent un texte, ils sont auteurs. Mais la plupart des entreprises de jeux vidéo sont étrangères : américaines, japonaises, et se fichent quelque peu du droit français. Trop souvent les traducteurs ne sont pas crédités à la fin des jeux. On crédite tout le monde, les enfants du développeur, le livreur de pizzas, mais pas le traducteur. Or, les traducteurs de jeu vidéo sont des auteurs. Ils peuvent donc exercer leur droit moral sur une œuvre (droit de citer l'œuvre, d'être crédité...).

Mais régulièrement, des contrats abusifs sont signés, où il est spécifié que vous n'avez pas le droit d'inscrire votre traduction du jeu sur votre CV, ou de parler du jeu, ou alors dix ou quinze ans après sa sortie, ce qui précarise encore plus un milieu où tout est en *free-lance*. Le droit moral étant inaliénable en France, je doute que ces contrats soient valables concernant le fait de citer une œuvre sur laquelle on a travaillé après sa sortie.

Alors que le marché français du jeu vidéo dispose d'un chiffre d'affaires de plus de six milliards d'euros, les traducteurs de jeux vidéo n'ont pas accès aux droits de répartition. La Sacem ne prend pas en compte, pour l'instant, cette activité.

Une grève des traducteurs du jeu vidéo a été organisée le 13 février dernier.

L'idée est intéressante, mais si la grève ne met pas un minimum en péril la chaîne de production, elle risque de ne pas être assez efficace. Si l'on travaille deux fois plus le week-end pour rattraper son retard dans ce qui doit être rendu... Quand vous êtes travailleur indépendant, une grève c'est compliqué, car on fait souvent face à un manque d'organisation et de solidarité. Si on ne fait pas front commun, ça n'a pas forcément l'effet escompté. Mais je trouve encourageant que certains arrivent tout de même à lancer ce genre de mouvement, et j'espère que cela débouchera sur de réels changements.

B. A. – Il est difficile de trouver un mode d'action.

M. P. – Avec l'Ataa nous sommes partisans du renforcement positif, qui diffuse une image positive des entreprises qui ont une bonne pratique. L'Ataa décerne des prix d'adaptation, notamment de fictions et de documentaires audiovisuels. Nous allons essayer de mettre en place, dès 2026, un prix de la traduction du jeu vidéo. Non seulement cela encouragerait les bonnes traductions mais il y a nombre de critères éthiques ou de tarifs, qui participent de la pré-sélection. Même si cette cérémonie vise à récompenser les traducteurs, et uniquement les traducteurs, cela ferait indéniablement une jolie publicité aux agences finalistes.

B. A. – Sous quel statut êtes-vous rémunéré ?

M. P. – Vous pouvez travailler avec une agence de localisation, une société étrangère, voire directement avec un développeur, c'est-à-dire un petit studio qui préfère faire sa traduction sans intermédiaire, avec une multinationale qui a une filiale en France... Personnellement je facture une somme brute, je suis artiste-auteur en BNC, dispensé de précompte et je règle directement à l'Urssaf mes cotisations et contributions sociales. Mais il est tout à fait possible d'être en Traitement et Salaire ou encore en auto-entreprise (si on renonce à la protection du droit d'auteur), même si je trouve que le statut d'auteur est bien plus avantageux. Il faut simplement s'attendre à recevoir des sommes brutes de ses clients étrangers, et de devoir les reverser soi-même à l'Urssaf, ça peut vite être difficile à suivre, lorsqu'on est en T&S, même s'il me semble qu'un système a été mis en place pour simplifier le tout.

Nous avons un grand travail de sensibilisation à conduire auprès de nombreux traducteurs qui prennent le statut d'auto-entrepreneurs, parce qu'ils n'ont pas pris conscience qu'ils ont droit au statut d'artiste-auteur. Être artiste-auteur renforce sa légitimité à être crédité à la fin du jeu vidéo. Et c'est le seul chemin pour prétendre à accéder un jour à des droits de répartition de la part de la Sacem.



La Charte de rémunération de autrices et auteurs de théâtre.

Les EAT (Écrivaines et Écrivains Associés du Théâtre) ont publié la Charte de rémunération des autrices et auteurs de théâtre. Elle est composée de sept volets : 1 – Rémunération des commandes ; 2 – Résidences ; 3 – Manifestations publiques ; 4 – Ateliers de pratiques artistiques ; 5 – Rencontres avec un public ; 6 – Autres activités ; 7 – Administration et formation.



Bande dessinée / Lettres

Un appel à candidatures pour l'organisation du festival d'Angoulême



Un entretien avec **Marc-Antoine Boidin**, scénariste, dessinateur et coloriste de Bande dessinée, responsable du groupement « Bande dessinée ».



Crédit : Éric Desauvois

Bulletin des Auteurs – Quel est le bilan du festival d'Angoulême ?

Marc-Antoine Boidin – Cette année nous avons élargi notre terrain d'intervention. Comme d'habitude nous avons l'espace des auteurs et des autrices de BD, à la Chambre de commerce et d'industrie d'Angoulême, et nous avons inauguré l'espace de la nouvelle création. Nous y avons proposé une table ronde sur le sujet des débuts professionnels dans la BD, grâce à des retours d'expérience d'auteurs et autrices plus confirmés, qui ont raconté comment ils avaient débuté leur activité. Le public regroupait une soixantaine de spectateurs, des auteurs amateurs qui songent à devenir professionnels, et des scolaires, sachant que les personnes qui assistaient sont assez passionnées de BD et souvent rêvent de devenir auteurs aussi.

Ils ont ainsi découvert l'existence du Snac et de notre contrat BD commenté. Ainsi de futurs potentiels auteurs et autrices ont pu recevoir des informations utiles.

À la CCI, le jeudi après-midi, en lien avec l'AGRAE, les Auteurs Groupés de l'Animation Française, et l'A., l'Agence culturelle de la Région Nouvelle-Aquitaine, nous avons proposé un « *speed dating* », c'est-à-dire des rencontres, entre auteurs de l'écrit et auteurs de l'image, pour des projets de BD ou des projets d'animation. L'idée était que des rencontres puissent avoir lieu, et des projets communs émerger ensuite. Ce n'est pas évident, surtout pour des scénaristes, de rencontrer des dessinateurs ou dessinatrices. Provoquer de telles rencontres est une manière de rompre l'isolement. Ils ont pu ainsi échanger sur leurs projets ou leurs souhaits, l'occasion aussi pour le Snac de les informer sur les droits d'adaptation qui sont systématiquement associés aux contrats d'édition. Permettre aux auteurs et autrices de penser dès le départ à ce qu'il pourrait advenir de leur projet. Artistiquement certes, mais aussi en termes de périmètre de contrat.

Le vendredi nous avons notre journée professionnelle, avec une table ronde autour de la phobie administrative, qui donnait des informations sur ce qu'il faut faire, ce à quoi il faut penser, et qui avait pour objet de donner des clefs pour éviter cette peur des papiers à remplir, des formulaires à envoyer, pas toujours simples à comprendre, et pour lesquels on n'a pas forcément une appétence particulière.

Le vendredi après-midi nous avons échangé autour du contrat numérique et de la question des intelligences artificielles, à propos de quoi Maia Bensimon, déléguée générale du Snac, est intervenue. Des clauses mentionnant l'IA commencent à apparaître dans les contrats, heureusement pour s'en défendre, éditeur comme auteur. Cependant nous devons être vigilants sur ces nouveaux points qui sont abordés dans les contrats.

Le contrat, papier et numérique, étant la pierre angulaire du confort (ou non) dans lequel nous exercerons notre métier, le sujet est primordial. Même si le contrat concerne l'œuvre, il génère les conditions de travail de l'auteur, sa rémunération, ses délais, le périmètre des droits qu'il aura cédés.

Enfin, Maia Bensimon a tenu une permanence juridique le jeudi après-midi.

B. A. – Le Conseil permanent des écrivains demande que l'organisation du festival d'Angoulême bénéficie d'un appel à candidatures.

M.-A. B. – Le festival d'Angoulême est souvent l'objet de polémiques, car il est le plus important événement BD de l'année et il cristallise les tensions, notamment syndicales, puisque c'est le moment où nous sommes visibles, donc où nous pouvons faire remonter des problématiques. Un article du journal « L'Humanité Magazine » pointait, le 23 janvier dernier, certains scandales autour de l'organisation du festival, et de la société « 9eme art+ » qui le gère. Cette gestion de l'organisation du festival est problématique, elle nuit à son image et à l'image de la bande dessinée en général. C'est à l'occasion d'un précédent scandale qu'avait été créée l'ADBDA (Association pour le Développement de la BD à Angoulême) où les institutions publiques locales, régionales, nationales, qui financent le festival, se réunissent pour rédiger un Contrat d'objectifs et de moyens. Les auteurs avec le Snac comme les éditeurs, SNE (Syndicat National de l'Edition) et SEA (Syndicat des éditeurs alternatifs), y siègent, mais à titre consultatif. C'est dans cette association que nous avons pu défendre la rémunération des dédicaces au FIBD, la parité dans les jurys ainsi qu'un espace dédié aux autrices et aux auteurs.

Trois structures différentes se croisent dans la conduite du festival : l'Association pour le développement de la bande dessinée à Angoulême ; l'Association historique qui a créé l'événement, et qui est propriétaire de la marque « FIBD » ; la société « 9e Art + », à laquelle l'association FIBD a confié l'organisation du festival.

La société « 9e Art + », du fait de son contrat avec l'association FIBD, qui dure jusqu'en 2027, n'est pas mise en concurrence avec d'autres sociétés. Le financement public du festival représente 45 % de son budget, c'est pourquoi il a pu ne pas y avoir d'appel à projets (à partir de 50 %, un tel appel d'offres est obligatoire). Un appel à projets en revanche est possible et permettrait de construire un festival en adéquation avec l'ensemble des partenaires publics et de l'interprofession. Il y a un en outre consensus entre les éditeurs, les auteurs et les pouvoirs publics pour que cet appel à projet soit mis en place.

Le DG de « 9e Art + » est aussi propriétaire d'une société, « Partnership Consulting », qui cherche des partenariats pour le financement du festival. Il n'y a aucune transparence sur le choix des sponsors que nous découvrons le jour de la conférence de presse. Cela crée de l'incompréhension, et des frictions avec les valeurs auxquelles peuvent s'identifier les auteurs de bande dessinée.

B. A. – Parmi les scandales évoqués ont été mentionnées des violences sexistes et sexuelles.

M.-A. B. – Ce sujet nous préoccupe et nous concerne. Dans notre secteur, il a été lancé par le collectif des créatrices de BD déjà avant « #MeToo ». Nous devons donc prendre en main urgemment et collectivement ces questions des VHSS (Violences et Harcèlements sexistes et sexuels). Dans nos relations interprofessionnelles, ce fut l'objet de notre colloque à l'Adagp en Avril sur les « Dérives comportementales », qui aura des suites concrètes, mais également au sein des événements BD avec lesquels nous souhaitons travailler. Les autrices sont les premières à être exposées à ces risques, aussi nous réfléchissons à un certain nombre d'outils qui seraient utiles pour qu'elles se sentent davantage en sécurité et puissent avoir les moyens de se protéger dans le cadre de leurs déplacements en festivals ou en salons.

Une journée autour des Dérives comportementales

“ Un entretien avec Gaëlle Hersent, dessinatrice de Bande dessinée et illustratrice, représentante du groupement « Bande dessinée ».

Le 1^{er} avril dernier, l'ADAGP a accueilli une journée organisée par le Snac-BD autour des Dérives comportementales



Crédit : Léa Farissi

Bulletin des Auteurs – Cette journée s'inscrit dans un long processus.

Gaëlle Hersent – Nous travaillons sur ce sujet depuis plusieurs années. Une réflexion a d'abord été conduite avec Muriel Trichet, psychologue clinicienne, sur ce qu'est une dérive comportementale. Cinq brochures ont ensuite été publiées, chacune confiée à un.e spécialiste : « Une perspective psycho-sociale », une étude de Muriel Trichet ; « Une perspective sociologique », par Pierre Nocérino, docteur en sociologie à l'EHESS ; « Une perspective juridique », par Maïa Bensimon, alors responsable juridique de la SGDL ; « Une perspective historique », par Jessica Kohn, docteure en histoire contemporaine ; « Une perspective économique », par Olivia Guillon, maître de conférences en économie à l'Université Sorbonne Paris Nord. Une première table ronde a réuni, à part Jessica Kohn, qui n'était pas disponible à cette date, les quatre autres personnes, auteurs de ces brochures.

Cela a permis un dialogue entre elles, leurs interventions ont pu rebondir les unes avec les autres, nous avons pu voir tous les liens entre les différentes perspectives, comment l'économie influe sur le psycho-social, ou sur le juridique, comment tout est imbriqué. Nous avons pu comprendre comment, autour des dérives comportementales, il peut y avoir différents regards, qui se complètent. Quand Olivia Guillon parle des poids économiques des différents acteurs et pointe le fait que, dès qu'un des acteurs a un poids plus fort, il y a un déséquilibre dans la relation, qui a des conséquences sur le plan psycho-social, elle nous donne une clef de compréhension.

Nous avons organisé des webinaires, qui avaient réuni en duo ces cinq spécialistes, mais c'était la première fois que nous pouvions les réunir ensemble. Qu'ils soient présents tous les quatre a créé une synergie très intéressante et riche.

Une deuxième table ronde, modérée par Maïa Bensimon, désormais déléguée générale du Snac, a réuni, entre autres personnes, le juriste du Syndicat national de l'édition, Julien Chouraqui, et Serge Ewencyk, du Syndicat des éditeurs alternatifs (SEA). Nous y avons envisagé les solutions possibles. Julien Chouraqui nous a présenté le projet, en cours d'élaboration, de la création d'une Commission de médiation entre auteurs et éditeurs. A été évoquée également la possibilité d'appeler la cellule d'écoute psychologique et juridique de lutte contre les violences sexuelles et sexistes pour les professionnel.les de la culture, mise en place par le groupe « Audiens ». La question se pose de savoir si cette cellule peut être appelée en cas de harcèlement moral. Différentes avancées sont donc à noter.

Dans le public d'une quarantaine de personnes étaient présents des étudiant.e.s, des autrices et auteurs, des éditeurs.trices, un directeur de collection, etc. À la suite de chacune des tables rondes a eu lieu un échange avec le public.

C'était très bien de pouvoir parler des dérives comportementales avec tous les acteurs, auteurs comme éditeurs, afin de pouvoir poser des mots, dans un dialogue ouvert, qui reconnaissait l'existence de ce mal-être, d'un côté comme de l'autre. Nous avons mis le doigt sur certains manques, certains vides : le contrat d'édition ne concerne que l'exploitation de l'œuvre, et ne cadre absolument pas la relation de travail. Tous ont pu prendre conscience de cette situation. Nous avons recherché ensemble des solutions, qui sont importantes pour tout le monde.

B. A. – Cette journée a été accueillie par la Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP).

G. H. – Le Snac-BD a un lien fort avec l'ADAGP, en partenariat de laquelle nous avons publié notre contrat commenté, et publions chaque année notre calendrier des autrices et auteurs de Bande dessinée.

B. A. – Quelles suites seront-elles données à cette journée ?

G. H. – Nous avons enregistré les échanges, qui pourront être la base d'un « verbatim », et d'une vidéo sur le site du Snac. Nous nous proposons de publier une compilation des interventions, nous y joindrons des pistes qui orienteront les personnes vers quoi faire en cas de harcèlement moral, de violences sexuelles et sexistes. Cette publication pourrait advenir en même temps que « Quai des Bulles », le festival de Saint-Malo, en octobre prochain.

La Commission de médiation entre auteurs et éditeurs



Un entretien avec Gérard Guéro, scénariste de Bande dessinée, représentant du groupement Bande dessinée.



Crédit : Laurent Mélikian

Bulletin des Auteurs – La Commission de médiation entre auteurs et éditeurs est-elle près de voir le jour ?

Gérard Guéro – Nathalie Orloff, en charge du répertoire de l'écrit à la Scam, avait l'année dernière accordé un entretien au « Bulletin des Auteurs », qui présentait parfaitement la genèse et la situation de la Commission de médiation entre auteurs et éditeurs. L'accord interprofessionnel conclu le 1^{er} décembre 2014 entre le CPE et le SNE employait le terme de « Commission de conciliation ». Commission qui ne vit jamais le jour. Un débat a eu lieu, pour savoir s'il allait s'agir d'une conciliation, ou d'une médiation. Une conciliation et une médiation, ce n'est pas la même chose. Le conciliateur est un auxiliaire de justice, il peut donner son avis, exercer une action plus forte dans la recherche d'un accord.

Dans la médiation, le médiateur aide les deux parties, qui exposent leur version et leurs demandes, à s'écouter mutuellement, à trouver un terrain d'entente. Dans la conciliation comme dans la médiation, ce qui a été dit devant le médiateur comme l'avis du conciliateur ne peuvent être invoqués dans le cadre d'une instance judiciaire sans l'accord des deux parties.

C'est la médiation qui finalement a été adoptée. Parce qu'elle est moins onéreuse pour les auteurs, qui ne pourraient supporter des frais trop importants, et parce qu'un modèle de médiation existe déjà, celui de l'Amapa, l'Association de médiation et d'arbitrage des professionnels de l'audiovisuel, dont la mission est de faciliter le règlement des litiges entre auteurs et producteurs du secteur du cinéma et de la télévision. L'Amapa fonctionne depuis longtemps, et très bien. Elle dispose d'un retour sur expérience. Créer une structure proche de l'Amapa est une bonne solution. Cela ne correspond pas à ce qui était demandé en 2014, mais ce sera une belle avancée tout de même. La médiation coûte 150 euros à chacune des parties, ce qui est abordable. Bien sûr, il faut trouver le financement de la structure, pour assumer un bureau, un salaire à mi-temps, qui permette de tenir les registres des médiations. Une fois par an, le médiateur doit établir un rapport, de manière anonymisée, qui répertorie les médiations qui ont eu lieu, les litiges qui ont été exposés.

Trouver le financement de cette structure entre dans le cadre de la mission des OGC, et notamment de la Sofia, qui regroupe les auteurs et les éditeurs.

B. A. – A-t-on une idée de l'ampleur des médiations qui pourraient être demandées ?

G. G. – Une estimation est difficile à avancer. Ce qui est important, c'est avoir la structure, qui permette la saisine. Les auteurs peuvent être conseillés par leurs organisations professionnelles, qui sont favorables au principe de la médiation. Avant la médiation, auteurs et éditeurs peuvent essayer de se mettre d'accord directement. Mais qu'une médiation soit possible permet de se dire qu'il y a un recours si un accord direct n'émerge pas. L'existence d'une telle structure incitera à s'en servir. L'audiovisuel l'a, pourquoi le secteur du livre ne l'aurait pas ?

B. A. – Nous touchons au but ?

G. G. – Le SNE et le CPE approchent de la finalisation de ce projet. Depuis 2014, il n'est que temps. Mais qu'il s'agisse du suivi des ventes avec « Filéas », de la rémunération des auteurs et autrices de Bande dessinée en dédicace, des grands chantiers que nous mettons en route, le temps que cela fasse son chemin, que Marc-Antoine Boidin soit élu pour nous représenter à la Sofia, afin d'en parler et de pouvoir convaincre, nous sommes sur du temps long. Il faut patienter sur ces questions, parce que, au bout d'un moment, cela aboutit.

Les conséquences de la restriction du Pass Culture



Un entretien avec Christian Lerolle, coloriste, représentant du groupement Bande dessinée.



Crédit : Xavier Lavictoire

Bulletin des Auteurs – Quelles sont les conséquences de la restriction du Pass Culture ?

Christian Lerolle – Je suis coloriste de BD depuis trente ans, je fais partie d'un atelier d'auteurs de Bande dessinée qui a aussi trente ans d'existence, « Atelier 510 TTC », qui réunit les différents métiers de la bande dessinée, scénaristes, dessinateurs, coloristes. Depuis le début nous intervenons en milieu scolaire, nous accueillons des stagiaires. Durant une longue période, intervenir en milieu scolaire était compliqué. Selon les établissements, la rémunération était tributaire d'un protocole complexe, personne ne comprenait le statut d'artiste auteur. Nous avons alors monté une association de loi 1901, qui a géré l'administration de nos interventions.

Quand le Pass Culture est arrivé, en tant qu'association nous avons pu nous inscrire sur la plateforme « Adage », la plateforme de l'éducation artistique et culturelle. Nous avons créé une page, sur laquelle nous publions nos offres d'ateliers et d'interventions, que les établissements peuvent voir, et réserver, toujours sur Adage. Le plus souvent les établissements ont entendu parler de nous, ils nous contactent, nous montons le projet ensemble, une fois notre devis accepté nous créons l'atelier ou la rencontre sur Adage, et l'établissement valide la proposition. Nous sommes ensuite rémunérés par cette même voie. Cela permet de centraliser, que les dépenses soient transparentes, et que le processus soit beaucoup plus simple. Le dispositif a bien fonctionné.

Nous sommes basés à Reims, dans le département de la Marne, nous intervenons dans la Région Grand Est, en Champagne-Ardenne. Cela va de l'école maternelle rurale jusqu'à la fac, en passant par la prison, les Ehpad, les formations.

Le Pass Culture est un outil super pratique, tant pour les intervenants que pour les établissements.

Je suis l'un des plus vieux membres du comité de pilotage du Snac BD, adhérent à l'ADAGP, membre de la commission Bande dessinée de l'ADAGP, et membre du jury d'attribution des dotations de l'ADAGP aux artistes-auteurs. J'ai fait partie du jury du concours BD scolaire du festival d'Angoulême durant dix-huit années. En tant que coloriste j'ai une vision globale du métier, je connais beaucoup d'auteurs, d'éditeurs, j'ai été témoin des difficultés des auteurs pour s'inscrire sur Adage, car il faut un numéro de Siret, ne pas être allergique aux démarches administratives, mais le mécanisme se mettait en place et prenait une vitesse de croisière intéressante pour tout le monde.

Le décret ministériel du 27 février 2025 qui restreint l'assiette et les montants du Pass Culture a été publié sans préavis ni concertation.

Il a fait perdre à beaucoup de gens des interventions, des rencontres. Cette atteinte à la diffusion de la Culture dans les établissements, de plus à cette période de l'année, est fort dommageable. Le printemps est propice à de telles interventions et rencontres organisées par les enseignants, qui ont alors couvert la majeure partie de leur programme.

Le travail fourni en amont, pour planifier ces rencontres, ces ateliers, avec des établissements qui ont monté un projet, sollicité des auteurs et autrices, est perdu.

Au titre des activités et revenus accessoires au droit d'auteur, ce genre d'interventions et de rencontres fait réellement partie des revenus de nombre d'autrices et auteurs de Bande dessinée, notamment illustrateurs Jeunesse, qui survivent grâce à ces revenus complémentaires.

En fait, on nous replace dans une période de confinement. Le confinement lors du Covid avait signifié l'arrêt total de nos activités, sur cette même période de l'année. Le Covid a pu nous faire perdre jusqu'à un tiers de nos revenus annuels. C'est la même chose aujourd'hui, en deux jours. En deux jours il fallait en vitesse inscrire sur Adage, et valider les offres d'ateliers ou d'interventions déjà programmées conjointement par les établissements et les artistes auteurs, mais pas forcément encore mis en ligne sur Adage parce que prévus pour dans quelques mois. Les premiers arrivés étaient les premiers servis, jusqu'à épuisement du budget. Le site dès le vendredi matin de l'annonce saturait, on ne pouvait plus y accéder pour valider dans les temps.

Énormément de gens ont perdu de l'argent en un temps record, j'ai des exemples d'autrices et auteurs qui en une nuit ont perdu deux à trois mille euros du fait de cette déprogrammation. Ce qui est paradoxal, c'est qu'on arrive à de telles situations par des décisions gouvernementales et ministérielles, alors que les autrices et auteurs sont désormais obligés de payer à l'Urssaf des cotisations et prélèvements sociaux prévisionnels, appelés en amont, et basés sur leurs revenus enregistrés de l'année « n-1 ». L'Urssaf Limousin n'a pas encore intégré la réalité de la fluctuation des revenus, d'une année sur l'autre, des artistes-auteurs. Elle persiste à les traiter comme des entreprises, qui ont un chiffre d'affaires relativement régulier. Pour éviter d'avoir à verser des sommes prévisionnelles, vous pouvez aller sur votre page personnelle et mettre votre prévisionnel à zéro. Et à la fin de l'année vous payez réellement ce qui est vraiment dû. Mais les artistes auteurs ne connaissent pas cette possibilité.

Les artistes auteurs vont donc devoir avancer des sommes d'argent calculées sur un revenu qui incluait les revenus accessoires, quand en même temps on vient de leur supprimer ces revenus accessoires. On voit bien que cela a été fait sans aucune consultation de la base ni des organisations professionnelles des autrices et auteurs. C'est du grand n'importe quoi.

À Reims avec mon atelier nous organisons un concours BD depuis plus de quinze ans pour les adolescents, ainsi que le « Festival Interplanétaire de Bande dessinée de Reims » ([FIBDR](#)). Depuis treize ans nous y invitons une cinquantaine d'auteurs. L'association qui organise le FIBDR invite également, hors festival, des autrices et auteurs à la rencontre du public grâce au Pass Culture. Nous créons par ailleurs des expositions pour les journées européennes du Patrimoine, nous faisons ainsi entrer la Bande dessinée dans les bâtiments, avec des thématiques adaptées aux lieux tels le Palais de Justice, « Michel Vaillant » au musée de l'automobile, etc. Ces expositions tournent ensuite dans les centres de documentation et d'information des établissements scolaires, dans les médiathèques, avec une intervention des auteurs et autrices.

Deux expositions étaient prévues pour le premier semestre 2025, la première a pu avoir lieu au mois de mars parce que nous avons pu la valider à temps, la deuxième qui était prévue au mois de mai ne pourra être maintenue. La directrice de l'établissement où cette deuxième exposition était prévue a passé la matinée à essayer d'aller sur Adage pour valider notre proposition. Elle n'y est pas parvenue à temps.

Une fois que la somme de l'enveloppe budgétaire, d'ailleurs réduite, a été atteinte, le guichet a été fermé.

B. A. – Aviez-vous observé une augmentation des ventes de vos ouvrages grâce au Pass Culture ?

C. L. – Le Pass Culture individuel pour les étudiants, lycéens et collégiens vient par ailleurs d'être réduit, ne fonctionne plus qu'à partir d'un certain âge, et pour une somme quasiment divisée par deux. En tant qu'auteur je n'avais rien observé de particulier concernant mes chiffres de ventes. Mais le Pass Culture individuel a été appréciable pour la bonne santé des librairies, pour nos éditeurs également, surtout sur leur catalogue Mangas. Et il était sympathique de voir chez nos libraires des lycéennes et lycéens qui repartaient avec un petit paquet de bouquins, cela fait toujours plaisir.

B. A. – Quelles sont les perspectives du Pass Culture ?

C. L. – Nous devons nous battre, communiquer avec le ministère et les organisations professionnelles pour que le dispositif perdure. Nous devons le préserver. Nous avons déjà des idées pour l'année prochaine, des pistes d'établissements, des dates à fixer. Pour l'instant nous ne pouvons déposer aucun projet. Nous attendons que le prochain budget du Pass Culture s'ouvre, dès que le guichet va ouvrir nous allons inscrire sur Adage nos interventions et ateliers et les valider. Mais c'est un peu une foire d'empoigne et je ne trouve pas ce processus très égalitaire sur le territoire français. Des établissements ruraux, de petite taille, qui ne peuvent consacrer un poste à cette recherche, qui n'ont pas la maîtrise de cette démarche, sont encore davantage exclus. Il faudrait que leur accès soit facilité.

C'est un paradoxe de dire que la Culture c'est important et en même temps de réduire les budgets. La Bande dessinée est aujourd'hui un média qui multiplie les offres d'ateliers et d'interventions, et qui touche un large public, sur plusieurs générations. C'est un super outil de médiation sur plein de sujets, à côté de la BD de divertissement nous avons une BD non fictionnelle, qui va nous parler des faits de société, qui permet de passer plein de messages, de travailler sur des sujets du programme scolaire. Nous avons une exposition qui met en scène une BD qui s'intitule : « Dans les couloirs du Conseil constitutionnel ». « Palais-Bourbon » raconte un an d'immersion d'un auteur à l'Assemblée nationale. « Tour de Babel » relate un an d'immersion d'un auteur au Parlement européen. Cet auteur a suivi des parlementaires dans toute l'Europe. Ces auteurs conduisent un vrai travail journalistique de chercheurs ou d'experts. Ils sont capables ensuite d'animer un débat sur le sujet. Les enseignants sont ravis de bénéficier de ce genre de rencontres. Les élèves aussi. Nous intervenons même à Sciences Po.

La Bande dessinée dans sa globalité est un outil, ses autrices et auteurs peuvent accompagner l'information et la formation des futurs citoyens et ce que nous voulons faire de notre pays. Et d'un autre côté on sabre tout, de manière arbitraire, qui est contraire aux valeurs républicaines.

La décision de geler le budget du Pass Culture : Une pure maltraitance institutionnelle – par Marie Lhuissier, autrice et conteuse.



Crédit : Miguel Bermudez

Je suis autrice et conteuse, j'ai écrit et je joue un spectacle de contes pour lequel une musique originale a été composée, qui tourne principalement en collège, et dont le financement se fait quasi exclusivement *via* le Pass Culture.

Les représentations de ce spectacle constituent la très grande majorité de mes revenus, à la fois en tant qu'intermittente du spectacle et en tant qu'autrice.

Le jeudi 30 janvier à 18 h, j'ai reçu un mail du Pass Culture, me prévenant que :

« Dans une situation budgétaire inédite, le ministère de l'Éducation nationale doit maintenir strictement le budget alloué à la part collective du Pass Culture.

Pour assurer la réalisation d'actions jusqu'à la fin de l'année scolaire 2024-2025 et afin de préserver la possibilité d'initier des actions à la rentrée 2025, un plafond de dépenses a dû être fixé pour la période janvier-août 2025. **Dès l'atteinte de ce plafond, fixé à 50 millions d'euros, il ne sera plus possible d'effectuer de nouvelles réservations au titre de l'année scolaire 2024-2025.** »

Avec ma compagnie, nous avons onze dates dont l'organisation était quasi finalisée et qui devaient être financées par le Pass Culture, dont quatre dans le cadre de semaines de tournée loin de chez nous.

Il faut savoir que les collèges étaient censés disposer en 2024-2025 de 25 € par élève. La plupart ont affecté ce budget aux différents projets portés par les enseignants en novembre. Ils ont veillé à ce qu'il soit équitablement réparti entre les niveaux, et entre les disciplines. Les enseignants avec qui nous échangeons préparaient donc nos interventions depuis novembre au plus tard, souvent dès septembre.

À la lecture du mail, nous nous sommes dépêchés de créer sur Pass Culture, le soir même, toutes les offres correspondantes.

Finalement, le vendredi 31 janvier à 17 h, soit 23 h plus tard, j'ai reçu un second mail m'informant que :

« **Le budget alloué à la part collective du Pass Culture a été intégralement engagé.** Dans une situation budgétaire inédite, le ministère de l'Éducation nationale doit maintenir strictement le budget alloué à la part collective du Pass Culture. Le plafond de dépenses fixé pour la période janvier-août 2025 (50 millions d'euros) ayant été atteint, les réservations pour de nouvelles offres sont suspendues. **Les établissements scolaires n'ont donc plus la possibilité de réserver des offres collectives payantes au titre de l'année scolaire 2024-2025.** Les propositions actuellement en attente de confirmation seront automatiquement annulées. »

Huit dates se trouvaient donc sans financement.

- Une seule a pu être maintenue au prix initial, grâce à une enseignante et une proviseure engagées, sur les fonds propres de l'établissement.
- Quatre sont annulées. Parmi celles-là, deux faisaient partie de semaines de tournée, et avaient à ce titre une part de défraiements transport et hébergement qui n'est plus prise en charge.
- Deux sont maintenues à 60 % du prix initial, soit à un tarif à perte pour la compagnie, mais préférable à une annulation pure et simple (à cause du fait qu'elles se trouvent au milieu de semaines de tournée).
- Une reste en suspens, l'enseignant de primaire qui l'organise prévoyant de rechercher à nouveau des financements pour ce projet qu'il ne veut pas abandonner.

“...Les coupes budgétaires sont des choix politiques qui se discutent, mais la temporalité choisie pour les annoncer et les mettre en œuvre est une pure maltraitance institutionnelle.”

Outre les heures passées à communiquer avec les enseignants pour essayer de trouver des solutions financières et logistiques, nous avons donc subi des pertes financières :

- Le musicien qui m'accompagne et moi avons perdu quatre à cinq journées de travail chacun, soit autant de cachets – importants pour nos droit à l'intermittence.
- Sur les deux semaines de tournée qui sont maintenues envers et contre tout, notre compagnie perd 20 % de ses revenus.
- Avec le compositeur des musiques du spectacle, nos revenus d'auteurs sont également grevés. En effet, les pertes dues aux dates annulées ou maintenues à moindre coût représentent un peu plus de 1 000 € au total, soit ~25 % de nos revenus d'auteurs entre mars et juin.

La brutalité avec laquelle la décision de geler le budget du Pass Culture a été prise et imposée a ainsi des conséquences lourdes sur la compagnie et les artistes qu'elle emploie (sans même parler des enseignants, du respect de leur travail et des projets pédagogiques et culturels qu'ils et elles organisent souvent sur leur temps personnel, et des élèves privés de ces projets). Au-delà même de la question de savoir si le contexte actuel nécessite des coupes dans le budget de la culture, et plus précisément dans la partie collective – celle qui profite à tous les jeunes – il est clair qu'une grande partie des dommages subis aurait très bien pu être évitée par une communication claire, faite en avance, et constante.

Les coupes budgétaires sont des choix politiques qui se discutent, mais la temporalité choisie pour les annoncer et les mettre en œuvre est une pure maltraitance institutionnelle.



Une journée autour du documentaire radiophonique

“ Un entretien avec Simone Douek, présidente d'honneur du Snac, autrice de radio, représentante du groupement « Audiovisuel »



Crédit : Dominique Mangin

« Écrire la radio », comme « écrire un livre », avec un complément d'objet transitif.

Ce n'est pas écrire pour la radio. Écrire pour la radio, c'est par exemple écrire une fiction ou une chronique ; on écrit un texte au stylo sur un papier avant de le faire entendre à la radio, soit lu par une voix nue, soit entendu après avoir reçu un traitement particulier de réalisation et de mise en onde.

Mais « écrire la radio » c'est autre chose. Pensons à l'image de la page blanche sur laquelle s'inscrivent des caractères ; dans le cas de la radio, la page, on ne peut ni la toucher ni la voir. Pourtant sur cet espace impalpable s'inscrit et prend une existence physique ce que l'on entend, qui s'adresse à l'un de nos sens, l'ouïe, comme le livre s'adresse à la vue.

Simone Douek

Ensuite, l'œil ou l'oreille, dérivant, nous emmènent dans des mondes où ni le son n'est absent du roman, ni la vision ne manque à notre écoute des sons.

À la radio on fait le choix de construire un objet esthétique à partir de rien, et cette démarche concerne tout particulièrement le documentaire.

Bulletin des Auteurs – Vous allez proposer une journée consacrée au documentaire radiophonique.

Simone Douek – Le groupement « Musiques contemporaines » du Snac organise les journées « Musique & Créations », le groupement « Musiques à l'image » participe au Forum itinérant de la Musique à l'image, le groupement « Bande dessinée » est à l'initiative de la journée autour des Dérives comportementales, le groupement « Audiovisuel » pourrait inaugurer une journée professionnelle autour de l'écriture du documentaire radiophonique, que le public connaît mal. Cela complètera l'exploration qu'a commencé à mener le Snac de nos divers métiers, qui font la richesse du syndicat.

Durant cette journée, nous aimerions donner la parole aux autrices et auteurs radiophoniques, et faire connaître leur mode d'écriture et ses particularités. D'où notre thème : « Écrire la radio. »

B. A. – Quels sont les outils d'écriture ?

S. D. – Le son, qui est composé des voix, du paysage sonore, de la musique, des textes, des documents d'archives, sans oublier le silence – le silence est toujours habité – et le son le perçoit. Tous ces éléments sont tissés entre eux.

Le nœud de l'écriture sonore, c'est le montage. Écrire un documentaire, ce n'est pas seulement donner une information. Le documentaire part du réel, mais le réel est transformé en objet esthétique par l'écriture radiophonique.

Si nous prenons comme exemples des documentaires de 1 h 30, « Une vie, une œuvre », « Les mardis du cinéma », « La matinée des autres », « Surpris par la nuit » nous devons toujours trouver un équilibre entre les différents éléments. Au-delà de ce qui est dit, la voix d'une personne est révélatrice, d'une personnalité, d'une émotion.

Le son est lui-même une voix, au sens où le son, lui aussi, exprime quelque chose, au même titre qu'une personne qui parle.

Dans le premier des quatre documentaires que j'avais consacrés aux « Cinémas de campagne » pour « Surpris par la nuit », qui s'intitulait « Au commencement », le début de la pièce sonore mêle des voix, des situations sonores, des sons, s'inscrivant dans l'idée du commencement. Nous sommes dans la cabine de projection, alors non numérique, où le projectionniste explique à une débutante le fonctionnement du projecteur. Il insère la boucle du film au début de sa trajectoire, nous entendons le son du projecteur, les bruits de la salle qui nous parviennent, le son du film qui débute – le générique parlé du début du *Mépris*.

“...Le nœud de l'écriture sonore, c'est le montage. Écrire un documentaire, ce n'est pas seulement donner une information.

Le documentaire part du réel, mais le réel est transformé en objet esthétique par l'écriture radiophonique...”

Toutes ces voix qui s'entremêlent avec les ambiances créent des résonances entre les différents éléments, des renvois de sons et de sens. Tout s'imbrique, en tentant de créer un équilibre qui fait sens. La réalité s'écoute autrement.

B. A. – Comment une archive prend-elle sa place dans un documentaire ?

S. D. – Il y a de nombreuses manières d'utiliser une archive. Elle peut intervenir comme une mémoire, qui donne une profondeur, ou par exemple être greffée dans une conversation entre personnes vivantes, comme dans le documentaire sur Roger Caillois, comme si la personne disparue participait à la conversation.

En préparant un documentaire sur Van Gogh, je suis tombée sur une archive de Georges Charensol, qui s'entretient en 1953, dans son émission « l'Art et la Vie », avec les filles de l'aubergiste M. Ravoux à Auvers-sur-Oise, chez qui Van Gogh a passé les derniers mois de sa vie. Les sœurs Ravoux étaient encore de ce monde, et ont directement connu Vincent Van Gogh. Dans une langue incroyablement soutenue, Adeline Ravoux y raconte le dernier jour de Van Gogh. Cette archive, que j'ai insérée, est comme un maillon qui nous met quasiment en présence de Van Gogh.

B. A. – Et les autres éléments ?

S. D. – Les ingénieurs du son ont des trésors dans leur sonothèque personnelle, qu'ils peuvent nous proposer, mais la plupart du temps, afin de préserver l'unité sonore du documentaire, les paysages sonores sont enregistrés au même endroit et au même moment que les voix. Un paysage sonore peut être écouté en tant que tel, et tenir son rôle dans la narration.

Les textes peuvent être ceux des auteurs qui sont le sujet du documentaire, comme par exemple, quand il s'agit de la Renaissance, des extraits de *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, de Giorgio Vasari.

J'évite que les musiques soient en lien direct avec le sujet, telle une musique de la Renaissance qui viendrait appuyer un sujet sur la Renaissance. Je préfère installer un climat sonore. On aimerait parfois commander une musique à un compositeur, mais les budgets ne nous le permettent pas, la plupart du temps. Dans le documentaire sur Piero della Francesca, j'ai choisi une musique d'Arvo Pärt, un compositeur lituanien contemporain, dont la musique contemplative se marie parfaitement au sujet. Un tel enrichissement crée une ambiance, et fait partie de l'écriture.

B. A. – Qu'en est-il du montage ?

S. D. – Le montage est une étape essentielle. Monter un entretien, c'est faire d'abord que la voix coule, on est obligé d'enlever les scories, si on le peut ; mais c'est surtout respecter la cohérence d'un entretien, puis construire, élaborer tout un récit documentaire. On fabrique une séquence, par un montage qui peut être « visible » ou « invisible », selon la distinction d'André Bazin : le montage visible est volontairement perceptible, c'est par exemple le montage en parallèle, en alternance, en accéléré, toutes ces techniques définies par Dziga Vertov, où l'on voit bien une intervention du réalisateur ; le montage invisible, c'est une histoire qui coule sans qu'on se rende compte du travail effectué. Le montage est aussi la maîtrise des bifurcations, comme l'illustrent les films Smoking/ No Smoking, d'Alain Resnais, qui sont une métaphore de toutes les bifurcations que nous prenons dans notre vie. On oriente le montage dans le sens où l'on veut aller. Cet objet esthétique doit porter l'auditeur, lui proposer une vision, une entrée dans un univers. Le documentaire radiophonique doit se suffire à lui-même, fonctionner tout seul, comme un film.

B. A. – Matériau, montage, mixage, sont les ingrédients du récit radiophonique.

S. D. – À la table ronde de notre journée professionnelle nous inviterons, à côté des autrices et auteurs de radio, un ingénieur du son, ainsi qu'une ou un chargé.e de réalisation, car l'écriture d'un documentaire radiophonique se tisse à six mains. L'auteur de la création sonore, appelé producteur, a élaboré l'idée, sa direction, sa conception, ce qu'il souhaite faire percevoir. L'auteur agence les éléments selon un point de vue déterminé, donne à l'objet sonore sa singularité, son originalité, et le statut d'œuvre radiophonique. Il travaille ensuite en complicité avec le ou la chargé.e de réalisation pendant l'étape du montage. L'ingénieur du son intervient d'abord à la prise de son, et il est ensuite en charge du mixage, une étape également essentielle : le matériau est monté dans un certain ordre narratif, puis le travail du mixage consiste à unifier ces différentes séquences, à en adoucir la succession, les marier, travailler le son en lui donnant la dernière touche esthétique. Chaque ingénieur du son a son propre style. Cette journée permettra aussi l'écoute d'un documentaire radiophonique en son intégralité, qui sera comme le moment d'un concert après la table ronde, et permettra de faire comprendre la richesse de ce qu'on peut appeler un cinéma sonore, de plonger dans son univers.

Simone Douek est l'autrice de « L'Acte radiophonique – une esthétique du documentaire » (2021), publié aux éditions Créaphis, deuxième édition revue et corrigée, 2025.

Informations générales

Un code des bonnes pratiques pour l'IA ?

“ Un entretien avec Nicole Pfister Fetz, Secrétaire générale de « European Writers' Council (EWC) »



Crédit : Büro für Kultur, Zug (Suisse)

Nicole Pfister Fetz a été durant seize années Secrétaire générale de A*dS, l'association des autrices, auteurs, traductrices et traducteurs littéraires suisses. Depuis le 1^{er} juillet 2023, elle occupe le poste de Secrétaire générale de la Fédération des associations européennes d'écrivains (EWC).

Bulletin des Auteurs – Pouvez-vous nous expliquer ce qu'est le « *Code of Practice* » ?

Nicole Pfister Fetz – L'article 56 de l'« EU Artificial Intelligence Act » (EU AI Act), la loi européenne sur l'IA, prévoit ce « *Code of Practice* », ou code des bonnes pratiques, qui précise la manière dont les fournisseurs de l'IA, c'est-à-dire les entreprises qui développent les modèles d'IA à usage général, ou IA générative,

par exemple « ChatGPT », « Gemini », etc., qui se nourrissent du matériau des œuvres publiées et ne pourraient exister sans ce matériau, peuvent se conformer à leurs obligations au regard de la loi sur l'IA.

Il existe aussi des fournisseurs de modèles d'IA qui présentent des risques systémiques, dans les domaines de la sécurité, surveillance, médecine, climat, etc.

Ce « *Code of Practice* » est proposé à la signature des seuls fournisseurs. Les fournisseurs ne sont pas obligés de signer ce code. Ce n'est qu'une recommandation. Le signer est un moyen pour les fournisseurs de montrer la conformité des modèles qu'ils offrent à la loi sur l'IA. Les obligations auxquelles s'engagent alors les fournisseurs concernent les droits d'auteur, la transparence, la catégorisation entre modèles d'IA générative et modèles à risques systémiques, et la réduction de ces risques, enfin la bonne gouvernance des bases de données. Sur ces quatre thèmes se sont constitués quatre groupes de travail, qui participent à l'élaboration du « *Code of Practice* ». Ce Code des bonnes pratiques n'est qu'un chapitre des différentes mesures à prendre pour que la loi sur l'IA entre en fonction.

En août 2024 le Bureau de l'IA, qui est lié à la Commission européenne, a ouvert le processus pour construire le « *Code of Practice* » à qui souhaitait y participer. Environ mille organisations et personnes individuelles ont répondu. Les personnes individuelles ont déclaré être des experts et des académiciens qui ont une compétence particulière dans le domaine de l'IA. Sur ces mille organisations et experts, seulement 6 % sont des organisations qui représentent les auteurs, leurs ayants droit, les sociétés de gestion collective, les éditeurs, les producteurs, etc. Seulement 5 % des mille sont des organisations qui viennent de la société civile, qui défendent les droits humains. 13 % représentent les fournisseurs de l'IA ou autres entreprises technologiques. 30 à 40 % sont des experts indépendants. 30 % enfin sont des académiciens.

Un problème est que nous n'en savons pas plus sur les participants. Plusieurs organisations ont fermement demandé que soit opérée une transparence sur la personnalité des participants. La liste des organisations a alors été publiée. Mais jusqu'à aujourd'hui on ne sait absolument pas qui sont les 60 % des personnes individuelles.

Pendant le processus nous avons appris que les fournisseurs et experts individuels présents dans ces groupes de travail ne viennent pas seulement d'Europe. Plusieurs viennent des États-Unis. Il y a aussi des experts individuels et « indépendants » qui sont directement liés avec les fournisseurs de l'IA.

B. A. – Comment sont gérés tous les avis émis par ces mille participants ?

N. P.- F. – Au début du processus tous les participants devaient s'inscrire pour chacun des quatre groupes de travail et pour les séances plénières. La personne en titre, d'une organisation ou individuelle, ne peut être remplacée par une autre en cas d'empêchement. Notre organisation EWC dispose de trois personnes qui participent à ces quatre groupes de travail.

De plus, il y a un groupe de travail qui est ouvert exclusivement aux grands fournisseurs de l'IA, qui ont ces séances supplémentaires. L'EWC et autres organisations ont demandé un calendrier prévisionnel des dates de réunion des groupes de travail. Depuis, on a reçu un calendrier avec les semaines mentionnées avec des délais pour envoyer les réactions et des séances des groupes de travail, mais pas d'informations en détail, ni les dates précises.

Au mieux juste une ou deux semaines en amont, on reçoit une invitation à participer à une réunion de son groupe de travail, sur la base du document qui nous a été communiqué. Il faut être très flexible pour pouvoir se libérer.

On peut alors soumettre sur une plateforme numérique, dans un certain délai, des demandes, sur la base de ce document. On peut également soumettre une demande de prise de parole durant la séance, qui ne peut durer plus de deux minutes. Sur la plateforme, on ne voit pas qui va parler lors de la séance et on peut même soumettre une question de manière anonyme. Avant la séance tous les participants d'un groupe de travail peuvent voter des questions avec pouce vers le haut. Seules les dix questions ayant obtenu le plus de voix recevront une réponse lors de la séance. Mais comme nous ne savons pas qui participera à la réunion, il n'est pas possible de se concerter ou de se coordonner avant.

Avant la toute première séance, nous avons dû poser les questions et demander une prise de parole avant même d'avoir eu l'occasion de lire le document dont il allait être débattu. Les séances suivantes, souvent cela n'a guère été mieux.

On peut faire part d'une réaction, chaque fois sur la base d'un projet du « *Code of Practice* » à la suite des réunions de groupe de travail, mais dans un espace de deux à trois semaines au maximum. C'est un travail immense, très technique. Les petites organisations n'ont pas les moyens d'employer une personne à cette tâche. Par contre, parmi les personnes individuelles, il y a aussi des avocats liés aux grandes entreprises de l'IA, ou des représentants des universités qui sont presque uniquement engagés par de grandes entreprises américaines, ceux-là ont des cabinets derrière eux qui préparent leurs interventions ou leurs réactions.

Ce processus n'est pas très démocratique. Il crée un déséquilibre immense en faveur de l'industrie de l'IA. Face aux critiques de nombreuses organisations, une réunion a été programmée pour les organisations de la société civile, mais elle se tiendra seulement à la fin du processus.

B. A. – D'autres problèmes se posent-ils ?

N. P.- F. – Il y a deux problèmes, à deux niveaux : le problème opérationnel, administratif, dont nous venons de parler, et la question du contenu.

Le contenu penche de plus en plus en faveur de l'industrie de l'IA au lieu de respecter la législation de l'UE.

Malgré nos prises de position fortes, les dispositions du « *Code of Practice* » s'affaiblissent à chaque rédaction, la politique du processus ignore nos principales préoccupations et recommandations, nous assistons à une édulcoration de la langue, les fournisseurs sont « encouragés à » communiquer sur le contenu du modèle IA qu'ils proposent, et non plus « s'engagent à », les fournisseurs ne sont plus tenus à un minimum de transparence sous prétexte du secret d'entreprise, alors que le « *Code of Practice* » établissait l'obligation d'une certaine transparence. Dans le projet du « *Code of Practice* », les recommandations se sont substituées aux obligations. De plus, pour citer d'autres exemples de contenu problématique, le projet de « *Code of Practice* » est désormais très éloigné de la réalité lorsqu'il s'agit de questions relatives à du matériel provenant de sites pirates.

“...Ce processus n'est pas très démocratique. Il crée un déséquilibre immense en faveur de l'industrie de l'IA. [...]”

Nous assistons à une édulcoration de la langue, les fournisseurs sont "encouragés à" [...] et non plus "s'engagent à"..."

Les fournisseurs d'IA ne sont que *poliment* invités à faire des « efforts raisonnables » pour ne pas utiliser d'œuvres piratées. Nous nous demandons d'où vient cette réticence et pourquoi seuls les portails de piratage à vocation « commerciale » sont mentionnés – d'autant plus que la plupart d'entre eux, en particulier dans le domaine des livres, se réclament d'intérêts « non commerciaux ».

Le projet affaiblit aussi les obligations découlant de la loi sur l'IA et de la législation européenne sur le droit d'auteur, y compris, mais sans s'y limiter, les mesures liées au respect des réserves de droits en privilégiant des outils « *opt-out* » (robots.txt) par rapport aux autres *opt-outs*, malgré les exemples concrets répétés et les objections motivées des associations d'auteurs et des experts, et ne demande que prudemment aux fournisseurs de faire « les meilleurs efforts » pour identifier les autres « *opt-outs* ». Comment les titulaires de droits sont-ils censés pouvoir déclarer leurs œuvres avec des « *opt-outs* » lisibles ?

Ou bien le projet du « *Code of Practice* » favorise des privilèges non fondés pour les petites et moyennes entreprises et les fournisseurs/ opérateurs de l'IA. Nous comprenons la nécessité de les soutenir – après tout, l'économie culturelle repose sur les épaules d'individus, d'auteurs uniques, et donc de travailleurs indépendants au sens de micro-entreprises. Toutefois, en tant qu'entrepreneurs individuels, nous sommes tenus de respecter les mêmes normes juridiques de base que tous les autres acteurs de la société civile – et il devrait en être de même pour tous les fournisseurs de l'IA.

Enfin la loi sur l'IA demande que soit produit un « résumé suffisamment détaillé » du contenu du modèle IA pour pouvoir vérifier si nos œuvres sont utilisées.

Un formulaire, à la charge du fournisseur, aurait dû normalement répertorier, par titre, les œuvres qui nourrissent tel ou tel modèle de l'IA. Mais ce formulaire est concocté par le Bureau de l'IA, et un répertoire obligatoire des titres n'y est pas prévu – dans la mesure où nous en avons connaissance. On ne pourra alors pas contrôler si nos œuvres sont utilisées pour l'entraînement de l'IA. La responsabilité de protéger chaque œuvre est ainsi renvoyée dans notre camp. Or nous n'avons pas les moyens de défendre l'utilisation de nos œuvres, surtout si nous ne savons pas quelles œuvres ont été utilisées.

B. A. – Nous sommes à une troisième version du projet du « *Code of Practice* ». Elle ne comporte pas vraiment d'améliorations ?

N. P.- F. – Non, c'est encore pire, si possible. J'ai déjà mentionné des aspects différents avant en parlant du contenu. Nous ne pourrions pas la soutenir, car nos réactions et commentaires n'ont jamais été pris en compte. Nos préoccupations et nos recommandations ont été totalement ignorées.

Les présentations des résultats du dernier cycle des quatre groupes de travail lors de la dernière réunion plénière nous l'ont malheureusement montré encore plus clairement.

Dans nos réactions, nous avons à chaque fois décrit en détail où nous voyions les problèmes. Et nous savons que nous n'étions pas les seuls à émettre de nombreuses critiques.

Lors de la présentation du deuxième projet du « *Code of Practice* », 15 organisations d'auteurs et d'interprètes ont manifesté leur inquiétude par une lettre ouverte. Auparavant, l'EWC, en collaboration avec le CEATL et l'EFJ, a envoyé plusieurs lettres au AI Office ainsi qu'à différentes parties du monde politique et de l'administration pour les informer du processus et du contenu problématiques – et ce, publiquement depuis le troisième projet du « *Code of Practice* » qui n'est plus acceptable pour nous. Après la publication de ce dernier projet, nous avons signé une autre déclaration commune avec 40 autres organisations du secteur culturel.

Nous voulions avoir une trace de notre protestation. Nous avons communiqué sur les problèmes que nous voyions, pour qu'à la fin du processus nous puissions battre en brèche une version officielle qui présenterait ce code des bonnes pratiques comme le résultat d'un consensus auquel auraient adhéré nos organisations. Depuis le début nous exprimons nos réserves quant au processus, nous expliquons pourquoi il ne fonctionne pas, nous écrivons au Bureau de l'IA, au comité des représentants des États, aux commissions du Parlement européen qui surveillent l'application de la loi sur l'IA, etc. Nous n'avons jamais publié nos lettres, jusqu'à la dernière, que nous avons décidé de médiatiser.

Mais de grandes entreprises américaines ont déjà signalé qu'en définitive elles ne veulent pas signer le « *Code of Practice* ». Alors on se demande vraiment ce que nous faisons ici, avec ce grand travail inutile.

Que les fournisseurs de l'IA signent un « *Code of Practice* » qui désavantage les auteurs – notamment sans les œuvres desquels il n'y aurait pas de « *Large Language Model* » et autres IA génératives –, et dont l'application n'est pas obligatoire, ne serait pas mieux que s'ils ne le signaient pas. Pour nous il serait clairement mieux de n'avoir pas de « *Code of Practice* » du tout plutôt que d'en avoir un à notre désavantage.

Des exceptions au droit d'auteur, au profit de l'IA, sont aussi programmées. Une exception au droit d'auteur, pédagogique ou au bénéfice des personnes handicapées comme il se pratique en France, est toujours d'utilité publique. Une exception au droit d'auteur, qui serait autorisée pour entraîner l'IA, ne serait aucunement d'utilité publique, mais au service d'intérêts privés.

B. A. – Que peut-on espérer de l'avenir ?

N. P.- F. – Je n'ai pas grand espoir. Médiatiser n'est pas simple, car le sujet est complexe à expliquer au public. Peu de personnes ont les connaissances nécessaires pour comprendre l'enjeu de l'IA. Notre tâche est aussi d'informer nos membres, leur demander de contacter leur gouvernement, afin qu'il agisse.

On essaye toujours, c'est notre mission que de nous y employer, nous nous engageons avec toutes nos forces à défendre les droits des auteurs. La culture, le secteur du livre inclus, représentent la troisième économie en Europe. La base de cette économie est la création, l'innovation. La création, c'est l'innovation pure. Si nous critiquons le système de l'IA, on reçoit souvent la réponse : « Il ne faut pas aller contre l'innovation et la technologie en Europe. » Quelle innovation peut-elle se construire sur la base du vol des créations déjà existantes ? Les grandes entreprises technologiques sont toutes extra-européennes. Cette économie technologique nous vole nos créations, nos œuvres pour les systèmes IA génératives sans autorisation et sans nous rémunérer. Elle soutient un processus de destruction de l'économie culturelle européenne pour prendre sa part de marché. Des centaines de milliers d'emplois dans le secteur de la culture en Europe sont menacés, notamment pas « seulement » les auteurs, les artistes, mais aussi des traducteurs, des photographes, des illustrateurs, des graphistes, etc. On nous dit toujours que la culture est primordiale pour la sauvegarde de la démocratie. Alors nous devons la défendre !

Une chronique du « Contre-sommet de l'IA : pour un humanisme de notre temps »

“ Un entretien avec Isabelle Seleskovitch, adaptatrice pour l'audiovisuel (doublage, sous-titrage) et autrice compositrice interprète (chanteuse, comédienne), représentante du groupement Doublage/ Sous-Titrage/ Audiodescription.



Crédit : Wilfried Antoine Desveaux

Bulletin des Auteurs – Vous avez assisté au « Contre-sommet de l'IA : pour un humanisme de notre temps ».

Isabelle Seleskovitch – Oui, qui a eu lieu au Théâtre de la Concorde le même jour que le « Sommet pour l'action sur l'Intelligence Artificielle » le 10 février 2025.

L'initiative en a été prise par le philosophe Éric Sadin, en complicité avec Éric Barbier, journaliste à *L'Est républicain*. À eux deux, ils ont réussi à relayer au maximum l'annonce de cet événement et à y faire venir le public en grand nombre. Le but clairement affiché était de se mettre en dissidence contre le sommet officiel sur l'IA qui se tenait quelques dizaines de mètres plus loin au Grand Palais.

J'ai ressenti dans la salle, qui était comble, une inquiétude généralisée, beaucoup d'anxiété, de questionnements et une recherche de solutions, là où il est encore difficile de poser des bases de réflexion concrètes et claires. En effet, nous sommes face à une (r)évolution numérique en marche, paradoxalement encore un peu balbutiante et en même temps frénétique dans son développement, puisque les technologies liées à l'IA et aux IA génératives évoluent de jour en jour.

Pendant la majorité des interventions sur scène, j'ai eu le sentiment d'une grande tension politique et d'une volonté de rébellion vis-à-vis des dirigeants et des législateurs. Sur un ton très revendicatif, Éric Sadin a fait une longue introduction d'ordre didactico-idéologique qui pointait la « doxa », autrement dit l'idéologie qu'on cherche à nous imposer au sujet de l'IA, et qui s'appuie sur des grandes injonctions, notamment l'accélération, c'est-à-dire la nécessité que l'IA s'installe sans plus attendre (ni trop réfléchir) dans nos mœurs et pratiques, et ce dans l'obligation de rattraper notre supposé retard ; ou l'allégation qu'il ne faut pas douter de l'utilité intrinsèque de ce nouvel outil. Il a dénoncé un conflit d'intérêts caractérisé dans la composition du premier comité sur l'IA mis en place pendant le gouvernement d'Élisabeth Borne, avec la présence de certains tenants du développement industriel de ces technologies (Meta, Google, Mistral pour la France). Éric Sadin a donc appelé ce sommet « Contre-Sommet pour un humanisme de notre temps » pour avertir du changement total de paradigme en cours et à venir, et d'une menace très concrète pour notre humanité profonde à terme, au profit d'intérêts économiques ne profitant qu'à quelques-uns.

B. A. – Quelle était la composition du public ?

I. S. – Assez hétéroclite, des enseignants, des auteurs, des comédiens, un public qui reflétait les catégories socio-professionnelles qui sont touchées en première ligne. Parmi les intervenants sur scène figuraient des journalistes, des représentants syndicaux, des employés de la Poste et de France Travail, donc des fonctionnaires, mais aussi des scénaristes, graphistes, traducteurs ; en somme, des porte-parole de métiers en lien avec l'éducation, la culture et le service public. Les intervenants ont exposé ce qu'ils ont pu observer, dans leurs domaines respectifs, des évolutions induites par ce fait accompli du recours à l'IA, qui a fait irruption dans leur quotidien et dans leurs méthodes de travail, souvent sans qu'ils n'aient rien demandé.

En premier lieu, le sociologue Fabien Lebrun, auteur de l'essai Barbarie numérique, a parlé des désastres écologiques et humanitaires liés à l'IA au Congo, avec les conséquences néfastes de l'exploitation du coltan nécessaire à la construction des serveurs (n.b. dans la même ligne et pour approfondir, je recommande le visionnage du documentaire édifiant Les Sacrifiés de l'IA sur France Télévision).

Ensuite, le co-organisateur du sommet et journaliste Éric Barbier, également référent IA du Syndicat national des journalistes (SNJ), a alerté sur la publication de contenus éditoriaux conçus avec l'IA, illustrant la problématique avec un visuel comportant des erreurs grossières qui avait été choisi pour la Une d'un magazine de renom ;

Quand nos enfants auront été formés avec l'IA, avec le risque d'appauvrissement du vocabulaire et des contenus culturels, voire l'apparition d'un "langage dégénéré", comme il a été évoqué, au point que les choses seront nivelées de manière dramatique et irrémédiable, qu'allons-nous faire ?

une employée de France Travail a détaillé les nouvelles mesures d'accompagnement des demandeurs d'emplois, qui substituent des algorithmes aux rendez-vous personnalisés avec votre conseiller, ce qui déshumanise des services conçus pour favoriser l'interaction personnelle, et entraîne des suppressions d'emplois ; des enseignants ont dénoncé l'incitation actuelle du ministère de l'Éducation et des IUFM à se servir de l'IA dans leurs contenus pédagogiques, sans aucune structure ni cadre définis, ce qui favorise le plus grand empirisme et les disparités dans les méthodes mises en place. Les interventions du monde enseignant ont donné lieu à une vraie effervescence et à des protestations appuyées dans la salle. La séance était informelle, et le temps manquait pour laisser la place à des échanges structurés entre public et intervenants, ce qui amenait les gens à intervenir de manière impromptue, passionnée mais parfois intempestive. J'ai pu me rendre compte que les problèmes générés par l'IA ne touchent pas seulement les métiers des artistes-auteurs, mais un large éventail de domaines professionnels, et que nous sommes tous concernés.

B. A. – Des artistes-auteurs sont-ils intervenus ?

I. S. – Des traductrices issues du domaine de la traduction technique, l'une du collectif En Chair et en Os, l'autre du collectif IA-lerte générale, ont relevé que l'IA intervient pour renforcer des problématiques déjà structurellement présentes depuis longtemps. En l'occurrence, dans ce secteur, les abus de la part des agences de traduction, qui bradent les services des traducteurs *freelance*. Toutes les contraintes dont ces derniers souffrent déjà, et contre lesquelles ils doivent se battre pour maintenir des conditions de travail décentes, sont aggravées par l'arrivée de l'IA. Ces traductrices ont souligné que devenir vérificateur d'une pré-traduction proposée par l'IA, c'est-à-dire vérifier un travail mal fait, est beaucoup plus long et fastidieux que de mener sa tâche avec ses propres critères de professionnalisme et de créativité. Elles ont préconisé soit le boycott pur et simple de l'IA, soit, si l'usage de l'IA leur est imposé, le sabotage, pour introduire des erreurs dans le matériau même de l'IA. Je suis personnellement réservée sur ce point, car, selon moi, quand on accepte un travail, le principe de déontologie nous engage aussi sur le plan du rendu et de sa qualité. Mais je comprends la problématique pour des traducteurs *freelance* qui seraient dans l'impossibilité de refuser un engagement, si abusif soit-il. Ces traductrices ont également mentionné le risque de faire traduire par des IA des documents qui peuvent véhiculer des données sensibles, en générant des erreurs d'interprétation dommageables.

J'ai trouvé regrettable qu'il ne soit pas du tout question de traduction littéraire ou audiovisuelle, disciplines par excellence de l'imagination et de la création humaines, par opposition à l'artificialité de l'IA.

Le domaine du doublage était représenté par l'association Les Voix qui avait lancé dès janvier 2024 la pétition #TouchePasMaVF ; la comédienne de doublage Brigitte Cordier a fait entendre au public certaines de ses interprétations vocales devenues cultes en VF, pour rappeler l'importance de ce patrimoine de l'imaginaire collectif, et mettre en garde contre les voix artificielles et sans âme, ou le pillage des voix originales par l'IA. Dommage par contre qu'il n'y ait pas eu des auteurs/ adaptateurs de doublage et/ ou de sous-titrage à ses côtés, pour rappeler leur propre rôle dans le maintien de ce patrimoine et de la qualité des contenus linguistiques sur nos écrans. Ceci dit, l'Ataq était également présente et a rendu compte du Contre-Sommet sur son blog.

Côté création, je retiens également l'intervention du musicien et producteur Bertrand Burgalat, qui a fait un bilan assez négatif mais malheureusement réaliste de la situation actuelle dans la musique, en exposant les dynamiques d'appauvrissement et de standardisation déjà à l'œuvre depuis des années et que l'IA vient, là aussi, amplifier : inflation de contenus *via* le *streaming*, fausse perfection des voix filtrées à l'auto-tune, dévalorisation de la création devenue gratuite, obsession statistique de l'algorithme, déshumanisation/ désincarnation même dans le domaine du *live*. Là aussi, constat amer du fait que l'IA n'est finalement qu'une caisse de résonance de dérives préexistantes.

B. A. – Y a-t-il eu des propositions de solutions possibles ?

I. S. – J'ai ressenti une certaine frustration chez le public, de par le manque d'un débat prolongé et l'absence de propositions de pistes alternatives suffisantes. On sentait vraiment une urgence dans la salle sur la question : « Qu'est-ce qu'on fait ? » et la volonté d'apporter des témoignages, car chacun.e fait pour l'instant son expérience à son échelle et de manière trop isolée. Un besoin de se fédérer côtoyait une envie de s'exprimer personnellement. En revanche, tout comme chez les intervenants, il y avait plus de constatations désemparées que de propositions de pistes réelles pour contrer l'IA. Alors certes, on se sent moins seul quand on voit que nombre de milieux professionnels sont touchés et défiants à l'égard de l'IA. Mais en ce qui me concerne, je pense que prêcher entre convaincus ne fera pas bouger les choses. Heureusement, on a quand même entendu à la fin de la journée le rappel de la nécessité de respecter le droit d'auteur et la nécessité de mettre en place des garde-fous et des leviers d'action possibles sur le plan juridico-légal (grâce notamment à l'exception culturelle française et au cadre européen). Ce simple rappel, à la fois didactique et pragmatique, a représenté à mon sens une bouffée d'air dans la discussion face au sentiment de crise et d'impuissance.

En guise de conclusion générale, Éric Sadin a observé que la question de l'éducation des futures générations était le dénominateur commun à toutes les thématiques abordées. Quand nos enfants auront été formés avec l'IA, avec le risque d'appauvrissement du vocabulaire et des contenus culturels, voire l'apparition d'un « langage dégénéré », comme il a été évoqué, au point que les choses seront nivelées de manière dramatique et irrémédiable, qu'allons-nous faire ? Il appelle donc de ses vœux un grand sommet de l'éducation, soulignant la nécessité d'agir à la source.

En résumé, je dirais qu'il est important de maintenir un dialogue entre les différentes catégories socio-professionnelles, mais de nous méfier aussi de tout corporatisme et des oppositions de principe. J'ai regretté que n'ait pu être envisagée une communication entre ce contre-sommet et le sommet officiel qui se tenait à quelques mètres de là. Mais manifestement, des tentatives avaient été faites en vain, et le dialogue est difficile. La position dissidente du Contre-sommet était justifiée sur le plan idéologique, car la doxa dénoncée par Éric Sadin est réelle, mais nous devons maintenant interpellier les décideurs, qui ont les cartes en main. Une opposition systématique et sans débat ne nous mènerait pas loin, comme il a été souligné dans ce billet qui m'a paru pertinent sur France Culture.

Pour aller plus loin : le compte-rendu de Usbek & Rica

La Réforme de la TVA – Une note collective des organisations du secteur culturel



Dans le cadre de la concertation interministérielle et interprofessionnelle en cours, nous, syndicats professionnels, organisations professionnelles et sociétés d'auteurs, rappelons nos positions à travers cette note écrite : **nous nous élevons fermement contre l'amendement I-2233 de la loi de finances 2025**, initialement proposé par le Sénat et **ayant pour objet d'abaisser les seuils de la franchise en base de TVA à 25 000 euros** dans un objectif d'harmonisation des seuils existants ; mesure actuellement suspendue.

Pour rappel, en vertu des seuils actuellement en vigueur, la franchise en base de TVA spécifique aux auteurs d'œuvres de l'esprit, leur permet de ne pas soumettre leurs revenus artistiques (incluant les droits voisins des artistes interprètes pour ceux cumulant les deux activités) à la TVA, lorsque le montant de leurs revenus n'excède pas **50 000 euros** pour la livraison d'œuvre et la cession de droit d'auteur, et **35 000 euros** pour les autres activités des auteurs. Les auteurs bénéficient en outre d'un dispositif spécifique dénommé « retenue de TVA » lorsqu'ils perçoivent leurs droits d'auteur de la part d'éditeurs, de producteurs ou d'organismes de gestion collective ; permettant que ces revenus soient soumis à TVA quel qu'en soit le montant, tout en étant déchargés de toutes les obligations des redevables de la TVA, ces obligations étant reportées sur les débiteurs de droits d'auteur. **Ces seuils augmentent depuis plusieurs décennies, d'année en année, pour correspondre à la réalité économique du secteur culturel.**

En effet, la France, qui a toujours défendu **l'exception culturelle**, reconnaît la création artistique comme un bien essentiel devant être protégé des logiques purement marchandes. Elle a donc développé pour le secteur, des dispositifs spécifiques pour encadrer la création d'œuvres de l'esprit ainsi que leur exploitation, ce qui implique un savoir-faire singulier et une sensibilité artistique indéniable.

La réforme visée, telle qu'elle est proposée sans considération des spécificités de l'activité artistique, risque d'avoir des conséquences délétères sur les auteurs et donc, sur la création, puisqu'inadaptée en tout point à la réalité économique de leur secteur, notamment pour les raisons suivantes :

1. En 2022, plus de 268 000 personnes percevaient en France des revenus d'auteur^[1]. Il est essentiel de rappeler leur nature particulière : n'étant ni des revenus commerciaux, ni des salaires ou cachets, et n'ouvrant donc pas de droits au régime de l'intermittence, les rémunérations perçues par les auteurs sont marquées par une très forte irrégularité, consubstantielle à l'activité de création : une œuvre conçue en année N, peut générer des droits d'auteur (« royautés » ou « royalties ») importants en année N+2, après qu'elle a été exploitée (quand elle est vendue ou après sa diffusion), mais aucun en année N+3. Cette imprévisibilité peut conduire à rendre un auteur redevable de la TVA de manière temporaire car cela dépendra toujours, chaque année, du nombre d'œuvres exploitées et des revenus qu'elles génèrent pour l'auteur, sachant de surcroît que le chiffre d'affaires à prendre en compte inclut également les droits voisins des artistes interprètes générés par les exploitations des enregistrements qui sont soumis aux mêmes variations aléatoires que les droits d'auteur.

[1] Observatoire des revenus et de l'activité des artistes-auteurs, ministère de la Culture, avril 2024.

2. L'introduction d'une obligation de gestion de la TVA, pour un chiffre d'affaires non rentable et aussi bas que 25 000 euros, ne ferait qu'alourdir la complexité administrative à laquelle sont déjà confrontés les auteurs, notamment au regard de leur statut fiscal et social très particulier.

L'abaissement du seuil à un tel montant aurait donc pour effet de faire rentrer nombre d'auteurs professionnels dans le régime de la TVA, avec toutes les obligations administratives qui y sont attachées. Or, les auteurs consacrent déjà une part excessive de leur temps à la gestion administrative de leur activité, bien supérieure à celle d'autres secteurs, celle-ci étant d'autant plus forte pour les auteurs qui sont généralement pluriactifs et soumis à des statuts différents.

La gestion de la TVA nécessiterait ainsi des services comptables, souvent inaccessibles à de tels niveaux de revenus, et renforcerait ainsi la précarisation d'un secteur dont les gains sont déjà très modestes.

3. Les études disponibles sur la condition des auteurs attestent en effet d'une précarité structurelle de la profession, qui se retrouverait fortement aggravée par cette baisse du seuil de franchise en base de TVA. Les auteurs percevant des revenus artistiques entre 25 000 euros et 50 000 euros se situent dans une tranche critique de développement professionnel : leurs imposer de nouvelles charges risquerait de freiner leur progression, voire de les dissuader de poursuivre leur activité.

4. Nombreux sont les auteurs qui collaborent avec des structures qui ne récupèrent pas la TVA (salons, festivals, écoles, bibliothèques, collectivités territoriales, établissements publics, etc.). En cas d'application d'une TVA s'ajoutant au prix facturé, ces diffuseurs seraient contraints d'augmenter leur budget ou de réduire leur recours aux auteurs. Le risque est donc grand de compromettre la présence des auteurs lors de ces événements pourtant essentiels à leur visibilité et à leur rémunération. Une telle réforme menacerait de fait la diversité et l'accessibilité de la culture.

5. Le passage à un seuil unique de franchise de TVA s'inscrit dans une dynamique de standardisation européenne méconnaissant la singularité de la création artistique en France. La justification de cette mesure, à savoir l'existence de distorsions de concurrence à l'échelle européenne, n'a pas lieu d'être s'agissant du secteur des artistes auteurs, puisque la concurrence entre auteurs des États membres est faiblement perceptible, voir totalement insignifiante, en comparaison avec d'autres secteurs, notamment en raison de la circulation des œuvres en Europe et dans le monde, à travers la traduction (les traducteurs étant des auteurs et donc soumis aux mêmes régimes visés dans la présente note).

6. Alors que les réformes successives ont progressivement augmenté les seuils de franchise de TVA pour les auteurs, cet amendement marque un revirement brutal et en parfaite contradiction avec les politiques menées ces dernières années pour soutenir le secteur de la culture.

7. La directive (UE) 2020/285 permet aux États membres de fixer un seuil de franchise jusqu'à 85 000 euros. Contrairement à une interprétation rigide de l'harmonisation fiscale, la France conserve donc une marge de manœuvre significative pour maintenir un seuil de franchise TVA adapté aux auteurs.

Ainsi, si nous comprenons les objectifs de simplification administrative et fiscale, ainsi que la lutte contre le contournement de la TVA et les distorsions de concurrence au niveau européen, ceux-ci ne peuvent être menés au détriment des auteurs et se traduire par une précarisation accrue du secteur.

Par conséquent, il est primordial de ne pas abaisser le seuil de franchise 50 000 € applicable aux revenus issus de leurs droits patrimoniaux, qui constituent l'essentiel de leurs revenus.

Nous demandons la recherche d'un régime juste, cohérent et adapté à l'activité et aux revenus des artistes auteurs, dans l'intérêt de l'ensemble du monde culturel, à savoir :

- **Le maintien des dispositions de la loi de finances 2024 (seuils de 50 000 euros et 35 000 euros en fonction des types de revenus générés par les auteurs) ;**
- **À défaut et compte tenu des objectifs de simplification, une évolution vers un nouveau seuil unique de 85 000 euros (correspondant à la somme des plafonds existants).**

Dans ces conditions, nous demandons la poursuite d'un dialogue constructif et transparent relatif à l'impact de cette réforme sur l'ensemble de la profession et l'introduction d'une mesure législative corrective.

Liste des signataires

ATAA (Association des traducteurs adaptateurs de l'audiovisuel)
 ATLF (Association des traducteurs littéraires de France)
 CPE (Conseil permanent des écrivains) : ADAGP, ATLF, COSE-CALCRE, EAT, LA MAISON DE POÉSIE, PEN CLUB, SACEM, SAIF, SAJ, SCAM, SELF, SGDL, SNAC, UPP, UNION DES POÈTES
 CGT-Spectacle
 EAT (Les écrivaines et écrivains associés du théâtre)
 MAISON DE POÉSIE
 PEN CLUB
 SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques)
 SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)
 SAIF (Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe)
 SAJ (Société des Auteurs de Jeux)
 SCA (Scénaristes de cinéma associés)
 SCAM (Société civile des auteurs multimédia)
 SGDL (Société des gens de lettres)
 SMC (Syndicat français des compositrices et compositeurs de musique contemporaine)
 SNAC (Syndicat national des auteurs et des compositeurs)
 U2C (Union des Compositrices et Compositeurs)
 UDS (Union des Scénographes)
 UNAC (Union nationale des auteurs et compositeurs)
 UPC (Union des Poètes et Compagnie)
 UPAD (Union professionnelle des auteurs de doublage)
 UPP (Union des photographes professionnels)

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



Président



François
Peyrony

Président.e.s d'honneur



Pierre-André
Athané



Bessora



Maurice
Cury



Simone
Douek



Claude
Lemesle



Joshua
Darche

Trésorier

Vice-président.e.s auteurs-trices



Marc-Antoine
Boidin



Antoine
Cupial



Camille
Dugas



Gérard
Guéro



Nicole
Masson



Sylvestre
Meininger



Christelle
Pécout

Vice-président.e.s compositeurs-trices



Siegfried
Canto



Christian
Clozier



Joshua
Darche



Jean-Claude
Petit



Patrick
Sigwalt



Béatrice
Thiriet

Adhérez en ligne sur snac.fr

Découvrez le Snac en vidéo →



19 rue du Jour - 75001 Paris



01 48 74 96 30



www.snac.fr