

Économies des droits d'auteur II – Le cinéma

Joëlle Farchy (sous la dir. de), Caroline Rainette, Sébastien Poulain*

Sommaire

| | |
|---|----|
| Le budget d'un film : une situation plus favorable pour les artistes-interprètes que pour les auteurs | 2 |
| Une articulation complexe : gestion individuelle/gestion collective | 3 |
| Les auteurs : des minima garantis en lieu et place d'une rémunération proportionnelle | 5 |
| Les auteurs de musique : une rémunération essentiellement proportionnelle au succès et les risques associés | 9 |
| Les artistes-interprètes comédiens : le poids des rémunérations salariales | 11 |
| La copie privée | 12 |
| Des modalités de rémunération diversifiées | 13 |
| Des situations contrastées selon la notoriété des auteurs | 16 |
| En guise de conclusion : des rémunérations peu lisibles | 16 |
| Méthodologie | 18 |

Avant-propos

Plus tardivement introduits que dans d'autres filières, les droits d'auteur dans le cinéma révèlent de façon plus nette la plupart des tendances constatées ailleurs. Le nombre des acteurs de la création – auteurs, scénaristes, réalisateurs, compositeurs, adaptateurs-dialoguistes, comédiens... –, la multiplicité des modes d'exploitation – salles, télévisions, vidéo... – y sont structurels et vont de pair avec une diversité et une certaine complexité des modes de rémunération.

Avec des montants dépendant des phénomènes de notoriété et montrant de fortes disparités, la généralisation des minima garantis sur les rémunérations proportionnelles, la forfaitisation, les rémunérations indirectes gérées collectivement, de nouveaux modes de rémunérations comme l'intéressement, la participation... émergent. Ensemble, ces caractéristiques font de l'économie des droits d'auteur dans la filière du cinéma, une économie dont l'équilibre repose sur la qualité des relations des acteurs de la filière.

P. C.

* Respectivement professeur (Paris 1, Centre d'économie de la Sorbonne, farchy@univ-paris1.fr), juriste, et doctorant (Paris 1, Centre de recherches politiques de la Sorbonne).

L'analyse économique des droits d'auteur dans la filière cinématographique concerne les films de long métrage, y compris les documentaires, dont la production est entièrement ou partiellement française ; en sont exclus les films étrangers exploités en France, les courts métrages, les films d'animation, ainsi que les exploitations non commerciales.

La méthodologie adoptée (voir encadré en page 18), qui s'appuie sur l'étude détaillée de contrats d'auteurs pour un échantillon de 100 films agréés en 1996 et 2001, a permis d'identifier les pratiques contractuelles pour chacun des modes d'exploitation en prenant en compte leur durée.

Les titulaires de droits d'auteur dans la filière cinématographique

La reconnaissance du statut d'œuvre pour les films (Convention de Berne, révisée à Berlin en 1908) est à l'origine du droit d'auteur dans la filière. Le droit d'auteur une fois reconnu, reste la question de savoir qui est l'auteur du film : le réalisateur, le scénariste, les deux à la fois, le producteur ? Il revient à la loi du 11 mars 1957 de répondre et de déterminer les titulaires effectifs des droits d'auteur. Le Code de la propriété intellectuelle (L. 113-7) présume l'existence de plusieurs coauteurs d'une œuvre audiovisuelle : l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre, l'auteur de l'œuvre littéraire, le réalisateur. Le réalisateur est cependant le seul auteur dont l'accord est expressément exigé pour l'établissement de la version définitive ou *final cut* (art. L. 121-5 du CPI). D'un autre côté, la loi du 3 juillet 1985 établit la notion générique d'« œuvre audiovisuelle », réputée œuvre de collaboration et non œuvre collective. L'œuvre de collaboration est le produit de personnes physiques dont les contributions ont été concertées de telle sorte que l'œuvre soit la propriété commune des coauteurs.

Un statut à part : les réalisateurs

Les réalisateurs bénéficient à la fois de droits d'auteur pour leur travail de création (contrat de cession de droits d'auteur) et d'un salaire pour leur travail de technicien (contrat de travail). La répartition entre ces deux types de rémunération, négociée avec le producteur, a des répercussions concrètes : d'une part, les cotisations sociales à la charge de l'auteur et du producteur-employeur sont moins lourdes que pour un salarié, d'autre part, le réalisateur supporte une fiscalité allégée au titre des droits d'auteur considérés comme des bénéfices non commerciaux ; le réalisateur peut donc arbitrer en faveur d'un salaire minoré en contrepartie d'une rémunération en droits d'auteur.

Entre 1996 et 2001, la rémunération globale des réalisateurs (droits d'auteur et salaire technicien) est restée relativement stable, de même que la répartition entre les deux types de rémunération (50/50). Toutefois, des écarts très importants apparaissent selon les films, reflet des négociations entre réalisateurs et producteurs.

Les droits des artistes-interprètes

La loi du 3 juillet 1985 a créé au profit des artistes-interprètes un droit voisin du droit d'auteur pour protéger leur interprétation. L'artiste-interprète est la personne qui « représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique à l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels » (art. L. 212-1 du CPI). L'usage est de considérer comme « artiste de complément » les comédiens dont le rôle est muet ou ne dépasse pas 13 lignes de texte, sauf s'il apporte une « contribution originale et personnelle* ». Ceux-ci ne disposent pas de droits voisins. Pour ce qui concerne l'audiovisuel, la définition de l'artiste-interprète est précisée par la jurisprudence au cas par cas. L'artiste-interprète est « le comédien qui dans une œuvre audiovisuelle a interprété des paroles et expressions qu'il a improvisées, étant à la fois l'auteur et l'interprète de la partie du dialogue qu'il prononce dans l'œuvre, rien ne permettant de l'assimiler à un artiste de complément** ». On distingue dans l'étude l'artiste-interprète « comédien » de l'artiste-interprète de la musique dit « musicien ».

* Civ. 1^{re} 6 juillet 1999, 2 esp., Com., Com. élec., 1999, n° 42, note Caron, D., 2000, Jur., p. 2009, concl. Sainte-Rose.

** Cour d'appel de Paris, 4^e Chambre, section B, 30 janvier 1998, SARL Studio Lavabo/Magliuolo D'Alba, n° JurisData 1998-021993.

LE BUDGET D'UN FILM : UNE SITUATION PLUS FAVORABLE POUR LES ARTISTES-INTERPRÈTES QUE POUR LES AUTEURS

L'analyse habituelle des données de répartition des coûts de production¹ (voir tableau 1) a été affinée pour les besoins de l'étude, d'une part par

l'examen systématique de l'ensemble des contrats de cession de droits d'auteur de l'échantillon, d'autre part en se référant aux agréments de production – c'est-à-dire au coût réel du film, une fois le tournage terminé – et non aux agréments d'investissements, c'est-à-dire au devis du film.

Selon cette analyse, les droits d'auteur, hors droits musicaux, représentent 4 % environ du bud-

1. Le poste « droits artistiques » (8 % du budget des films au cours des dernières années selon le tableau 1) peut prêter à confusion : outre les véritables droits d'auteur, il comprend un certain nombre de frais liés à l'écriture du scénario (traduction, photocopies, recherches, musique, etc.). Par ailleurs, concernant la rémunération des auteurs, il s'agit non pas de la rémunération proportionnelle à l'exploitation, qui n'est par définition connue qu'après l'exploitation du film, mais des minima garantis négociés dans les contrats de cession de droits : le producteur estime au préalable le succès du film, prévoit ainsi son budget entièrement en amont, et négocie, en fonction des paramètres de coût et de succès du film, le montant des droits accordés à l'auteur.

Tableau 1 – Répartition des coûts de production des fictions cinématographiques

| | Montant (millions d'€) | | | Répartition (%) | | |
|---|---------------------------|---------------|---------------|--------------------|-------------|-------------|
| | 2003 | 2004 | 2005 | 2003 | 2004 | 2005 |
| Rémunérations | 287,27 | 396,63 | 440,53 | 55,5 | 53,6 | 56,9 |
| Droits artistiques | 38,63 | 56,00 | 63,56 | 7,5 | 7,6 | 8,2 |
| Personnel | 123,63 | 167,01 | 187,05 | 23,9 | 22,6 | 24,2 |
| Interprétation | 60,23 | 86,92 | 96,22 | 11,6 | 11,7 | 12,4 |
| Charges sociales | 64,78 | 86,70 | 93,70 | 12,5 | 11,7 | 12,1 |
| Technique | 82,61 | 117,62 | 116,19 | 16,0 | 15,9 | 15,0 |
| Moyens techniques | 54,19 | 80,53 | 69,84 | 9,9 | 10,9 | 9,0 |
| Pellicules, laboratoires | 31,42 | 37,10 | 46,35 | 6,1 | 5,0 | 6,0 |
| Tournage | 147,85 | 225,69 | 217,08 | 28,6 | 30,5 | 28,1 |
| Décors et costumes | 41,50 | 66,27 | 55,95 | 8,0 | 9,0 | 7,2 |
| Transports, défraiements, régie | 50,20 | 71,01 | 70,84 | 9,7 | 9,6 | 9,2 |
| Assurances et divers | 26,14 | 44,61 | 44,69 | 5,0 | 6,0 | 5,8 |
| Divers (frais généraux et les imprévus) | 30,01 | 43,80 | 45,60 | 5,8 | 5,9 | 5,9 |
| Total | 517,73 | 739,94 | 773,80 | 100 | 100 | 100 |

Source : Centre national de la cinématographie, bilans annuels (2004, 2005 et 2006), agréments d'investissement

get des films (voir tableau 2). Concernant la musique, les droits d'auteur occupent une place encore plus limitée dans les budgets : environ 1,7 % dans les films de l'échantillon (voir tableau 2). De plus, ce pourcentage fort modeste comprend la somme globale impartie à l'auteur pour la création de la musique : location de salle, d'instruments, cachet des artistes-interprètes, etc. ; les contrats entre les auteurs de musique et les producteurs n'étant pas disponibles, les montants de rémunérations effectivement perçus par eux ne sont pas connus et la part réelle des droits d'auteur dans le budget des films ne l'est donc pas non plus. Quant au poste « interprétation » (rémunération globale, soit cachet et droits voisins), il représente en moyenne 10 % du budget d'un film hors charges sociales (voir tableau 2). La répartition des postes dans le budget des films n'a quasiment pas évolué entre 1996 et 2001. Ainsi les parts respectives des droits d'auteur, des droits d'interprétation et des

droits musicaux représentent au total 16 % environ du budget d'un film hors charges sociales.

UNE ARTICULATION COMPLEXE GESTION INDIVIDUELLE/ GESTION COLLECTIVE

Si l'auteur est titulaire des droits portant sur les différentes utilisations de son œuvre, pour autant, il est rare qu'il les gère lui-même et préfère généralement les céder à différents agents économiques en fonction du type d'utilisation, du pouvoir de marché de ses partenaires et des règles institutionnelles. Les droits sont donc gérés selon deux modalités : la gestion individuelle, selon laquelle l'auteur en cède la gestion à un producteur qui passent ensuite contrat avec les utilisateurs intermédiaires ; la gestion collective, qui correspond à la possibilité (ou

Tableau 2 – Parts des droits d'auteur et des droits des artistes-interprètes dans le budget des films en 1996 et 2001

| | Droits d'auteur | | Droits des auteurs de la musique | | Droits des artistes-interprètes | |
|---------|-----------------|-------|----------------------------------|-------|---------------------------------|-------|
| | 1996 | 2001 | 1996 | 2001 | 1996 | 2001 |
| Minimum | 0,57 | 0,83 | 0,00 | 0,00 | 0,14 | 0,31 |
| Maximum | 19,82 | 11,03 | 10,57 | 15,61 | 22,15 | 24,04 |
| Moyenne | 4,62 | 4,20 | 1,80 | 1,67 | 10,33 | 9,95 |
| Médiane | 3,56 | 3,55 | 1,19 | 1,11 | 10,92 | 9,23 |

Source : DEPS/Films de l'échantillon, agréments de production et contrats de cession de droits

l'obligation pour certaines exploitations) de voir ses droits gérés par une société de perception et de répartition des droits.

La présomption de cession au profit du producteur

Aucune société d'auteurs puissante ne s'étant imposée à ses débuts, l'industrie cinématographique s'est développée sans gestion collective et, comme pour l'édition littéraire, les relations contractuelles directes entre auteurs et producteurs prévalent. L'œuvre audiovisuelle étant réputée œuvre de collaboration, propriété commune des coauteurs, afin d'en faciliter l'exploitation par le producteur et de lui éviter de devoir obtenir l'accord de l'ensemble des coauteurs et des artistes-interprètes pour toute exploitation, la loi (articles L. 132-24 et L. 212-4 du CPI) a institué à son profit une présomption de cession des droits des auteurs et des artistes-interprètes, à l'exception des droits graphiques et théâtraux, des droits de l'auteur de l'œuvre adaptée, et des droits du compositeur de la musique originale pour lesquels la SACEM est cessionnaire. Pour être licite, le contrat de cession de droits doit prévoir la durée de la cession, les territoires et les modes d'exploitation cédés et la rémunération due pour chacun de ces modes² (la rémunération forfaitaire n'étant pas prohibée mais devant rester exceptionnelle). Le producteur n'est, pour sa part, titulaire d'aucun droit d'auteur sur son travail mais d'un droit voisin depuis la loi du 3 juillet 1985.

Une gestion collective partielle

La gestion collective volontaire, qui n'a pu s'imposer dans le cinéma en salle, est devenue prépondérante et quasi exclusive en matière d'exploitation télévisuelle. En vertu des contrats généraux de représentation conclus entre les sociétés de gestion collective (SACEM pour la musique, SACD pour les auteurs de fictions, SCAM pour les documentaires) et les diffuseurs, les auteurs ne perçoivent plus rien (sauf exception) de la part des producteurs, mais sont directement rémunérés par les sociétés de gestion collective dont ils sont membres. Les sociétés de gestion collective accordent aux diffuseurs un droit d'usage sur l'ensemble de leurs répertoires en contrepartie d'une redevance assise sur les recettes

d'exploitation (recettes publicitaires, abonnements, redevance) de chaque diffuseur. La redevance globale est répartie entre les auteurs dont les œuvres ont été effectivement diffusées, selon des mécanismes de répartition propres à chaque société de gestion collective.

La loi du 3 juillet 1985 a prévu des situations dans lesquelles la gestion collective des droits d'auteur n'est pas volontaire mais obligatoire. En matière cinématographique, il s'agit :

- des droits de retransmission par câble – intégrale, simultanée et sans changement – d'une œuvre télédiffusée à partir de la France ;
- des droits à rémunération au titre de la copie privée, assis sur les supports d'enregistrement vidéo et audio ou hybrides.

La gestion collective s'applique également pour les exploitations télévisuelles à l'étranger dans les pays où les sociétés françaises de gestion collective ont des accords de réciprocité. Par ailleurs, depuis 1999, l'exploitation par *pay per view*/vidéo à la demande (VoD) peut également faire l'objet d'une rémunération par la gestion collective, en fonction des redevances perçues par les sociétés de gestion collective auprès des services de communication audiovisuelle et en ligne.

Si le producteur audiovisuel continue de choisir les exploitants des œuvres (le distributeur en salle, l'éditeur vidéo ou la chaîne de télévision), en revanche, la société de gestion collective est chargée de percevoir et de répartir la rémunération des auteurs pour l'exploitation télévisuelle. Il s'agit d'une gestion collective « partielle » : la personne qui délivre les autorisations d'exploitation n'est pas celle qui perçoit et répartit la rémunération des auteurs. Même si la rémunération des auteurs passe par les sociétés de gestion collective, une chaîne de télévision qui souhaite diffuser un film doit, au préalable, obtenir l'autorisation des différents ayants droit du film, c'est-à-dire l'autorisation du producteur (cessionnaire de l'ensemble des droits des auteurs – à l'exception de celui de la composition musicale – et des droits voisins), et de la SACEM pour l'auteur de la composition musicale du film.

Le producteur reçoit lui aussi une rémunération de la part de sociétés de gestion collective – l'ANGO et l'AGICOA – pour les exploitations sur le câble et satellite. En ce qui concerne les artistes-interprètes, le CPI organise une présomption de cession de leurs droits au profit du producteur. Ainsi l'artiste-

2. Les exploitations en salle, sous forme de vidéogramme et par télédiffusion sont les trois principales exploitations. Ne sont pas étudiés les autres modes d'exploitation : internet, VoD, secteur non commercial, droits dérivés, *remake*, etc.

interprète ne peut ni imposer une durée limitée à l'utilisation de sa prestation ni refuser l'exploitation en DVD ou des rediffusions à la télévision. Toutefois cette présomption de cession est contrebalancée par l'importance de l'ADAMI dans la rémunération des artistes-interprètes, celle-ci assurant la gestion de la rémunération pour copie privée et la « rémunération équitable », ainsi qu'en vertu des accords conclus avec les producteurs, les rémunérations des utilisations secondaires exclusives, liées à l'exploitation commerciale de l'œuvre (commercialisation, édition de vidéocassettes, rediffusion...).

Le rôle central de la SACEM pour les auteurs de la composition musicale

Les auteurs de la musique bénéficient d'un système de rémunération spécifique. La présomption de cession des droits d'auteur au profit du producteur ne jouant pas, le compositeur garde son indépendance à l'égard du producteur qui lui a commandé la musique ou qui la réutilise. Le compositeur ne peut céder ses droits lorsqu'il les a confiés à une société d'auteurs et toute exploitation de son œuvre (représentation publique ou reproduction) nécessite son autorisation préalable. La SACEM donne l'autorisation de diffusion au titre du droit de représentation (exploitation en salle notamment) tandis que la SDRM perçoit les rémunérations au titre du droit de reproduction dit « mécanique » (fabrication de vidéogrammes par exemple). Toutefois, les autorisations délivrées et les perceptions obtenues par la SACEM et la SDRM ne le sont qu'au titre du droit d'auteur, ce qui suppose que, par ailleurs, l'exploitation des droits voisins soit autorisée auprès de la SPEDIDAM ou de l'ADAMI, selon les cas, pour les artistes-interprètes.

Tableau 3 – Rémunération selon le type de gestion en 1996

en euros

| | Gestion individuelle | | Gestion collective | |
|------------------------|----------------------|----------|--------------------|---------|
| | total | moyenne | total | moyenne |
| Auteurs (hors musique) | 7 095 959* | 48 937* | n.d. | n.d. |
| Artistes-interprètes | 9 827 901** | 10 070** | 1 256 091*** | 830*** |

* Minimum garanti et forfaits. Pour les réalisateurs, il faut ajouter le salaire technicien, 47 361 millions d'€ en moyenne.
 ** Masse salariale des films (à partir de 44 déclarations de producteurs et pour 976 artistes-interprètes).
 *** Copie privée (pour 1 750 artistes-interprètes), accord de 1990 (à partir de 44 déclarations de producteurs avec 976 artistes-interprètes mais seulement 6 films amortis avec 177 artistes-interprètes percevant réellement une rémunération).

Source : Contrats de cession de droits, données SACT et ADAMI

Au total, la gestion collective ne concerne qu'une petite partie des exploitations : l'exploitation à la télévision et, de manière beaucoup plus marginale, la copie privée. Pour l'ensemble des modes d'exploitation sur les films de 2001, la gestion individuelle reste largement dominante : 77 % (9,5 millions d'euros) pour les auteurs – hors musique – contre 23 % pour la gestion collective (2,7 millions pour la télévision) ; 86 % (4,4 millions) pour les artistes-interprètes contre 14 % pour la gestion collective (712 000 euros) (voir tableaux 3 et 4).

LES AUTEURS : DES MINIMA GARANTIS EN LIEU ET PLACE D'UNE RÉMUNÉRATION PROPORTIONNELLE

Le principe d'une rémunération proportionnelle...

Si le principe général pour l'exploitation des œuvres audiovisuelles est celui d'une rémunération proportionnelle aux recettes dont le taux est libre, ce principe est altéré, dans la réalité, notamment en cas de diffusion télévisuelle mais aussi du fait de la généralisation des pratiques contractuelles de minima garantis.

Quel taux de rémunération ?

Les taux de rémunération qui déterminent les sommes dues ultérieurement pour l'exploitation d'un film sont librement négociés dans les contrats entre l'auteur et le producteur. En général, un taux différent est défini pour chaque mode d'exploitation. Ces taux varient en fonction du type d'auteur (adaptateur-dialoguiste, scénariste, réalisateur) (voir

Tableau 4 – Rémunération selon le type de gestion en 2001

en euros

| | Gestion individuelle | | Gestion collective | |
|------------------------|----------------------|---------|--------------------|---------|
| | total | moyenne | total | moyenne |
| Auteurs (hors musique) | 9 525 224* | 63 081* | 2 769 276 | 72 876 |
| Artistes-interprètes | 4 396 676** | 9 537** | 712 463*** | 113*** |

* Minimum garanti et forfaits. Pour les réalisateurs, il faut ajouter le salaire technicien, 53 518 millions d'€ en moyenne.
 ** Masse salariale des films (à partir de 23 déclarations de producteurs et pour 461 artistes-interprètes).
 *** Copie privée (pour 1 188 artistes-interprètes), accord de 1990 (à partir de 23 déclarations de producteurs avec 461 artistes-interprètes mais seulement 4 films amortis avec 138 artistes-interprètes percevant réellement une rémunération).

Source : Contrats de cession de droits, données SACT et ADAMI

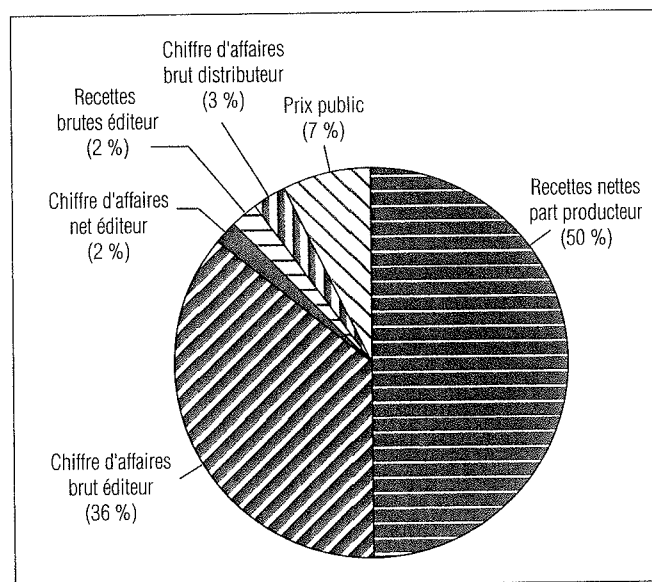
tableau 7, p. 11) et de la notoriété de l'auteur considéré. Entre 1996 et 2001, les taux de rémunération accordés ont très faiblement augmenté et quel que soit le budget du film, les taux sont particulièrement bas, voire tout à fait inexistant, tel un taux de 0,001 %. Les taux les plus élevés se trouvent dans les budgets inférieurs à 1 million d'euros³.

Les auteurs de l'œuvre littéraire obtiennent les meilleurs taux de rémunération proportionnelle, suivis des réalisateurs, à la fois pour l'exploitation en salle, en vidéo ou à l'étranger. Toutefois, les différences entre catégories ne doivent pas faire oublier la faiblesse structurelle des taux négociés qui, quels que soient le mode d'exploitation et la catégorie d'auteurs, oscillent autour de 1 % en 1996 comme en 2001. L'application de ces pourcentages reste, de plus, souvent purement théorique compte tenu de la pratique du minimum garanti⁴.

Quelle assiette de rémunération ?

Alors que la jurisprudence a affirmé de manière constante que l'auteur devait être rémunéré sur la base du prix public dans le cas d'une œuvre déterminée et individualisable, la pratique contractuelle s'est souvent contentée d'une rémunération assise sur les recettes nettes part producteur (RNPP), c'est-à-dire le solde que le distributeur verse au producteur après s'être rémunéré et sous déduction des frais à la charge de ce dernier. Or le producteur peut être en déficit sur le film : il aura alors peu ou pas de recettes, et l'auteur, dont les rémunérations sont assises sur la RNPP, sera par conséquent très peu voire pas rémunéré. Des décisions de justice ont contraint la pratique à évoluer, si bien que les contrats prévoient de moins en moins de rémunérations sur les RNPP pour les exploitations en salle et en vidéo. Ainsi, alors qu'en 1996, quasiment toutes les rémunérations sur la vidéo avaient pour assiette de calcul les RNPP, en 2001 l'assiette est principalement le chiffre d'affaires de l'éditeur (voir graphique 2). En outre, les assiettes de rémunération sont plus variées qu'en 1996 et quasiment tous les contrats de 2001 prévoient également un pourcentage sur le prix public dans le cas où il est possible de le déterminer, pourcentage qui, en pratique,

Graphique 2 – Répartition des assiettes de rémunération pour la vidéo en 2001



Source : DEPS/Contrats de cession de droits

n'est pas appliqué mais qui permet, au moins dans le contrat, d'être en conformité avec la loi.

Toutefois les RNPP continuent à être utilisées pour calculer la rémunération de l'auteur au titre des exploitations à l'étranger (y compris télévisuelles pour les pays hors accord avec les sociétés de gestion collective françaises), des droits dérivés, du multimédia, du *merchandising*, des *remakes*, *prequels*, *sequels* et *spin-off*⁵, etc.

Compte tenu de cette assiette, les auteurs peuvent ne quasiment rien percevoir même si le film obtient hors des frontières hexagonales un succès important. Ainsi, un film a pu engendrer 200 000 entrées salle dans un pays étranger sans que, pour autant, l'auteur ne touche de rémunération, faute de générer des RNPP suffisantes en raison du trop grand nombre d'intermédiaires à rembourser avant d'arriver au producteur, et donc à l'auteur.

Quant aux autres exploitations calculées sur les RNPP, elles sont tout à fait marginales et n'engendrent pas suffisamment de recettes pour être véritablement un enjeu important : même pour les plus gros succès, il existe très peu de produits dérivés. En outre, pour les rares *remakes*, *sequels*, *prequels*

3. Il s'agit en effet de petits films, généralement avec un seul auteur, faisant peu d'entrées en salle, et pour lesquels les minima garantis sont difficiles à récupérer. Par ailleurs, parmi les films de l'échantillon, un auteur a mis l'intégralité de son minimum garanti en participation : acceptant de ne pas être payé temporairement, il a remis sa rémunération dans le financement du film, ce qui explique que le pourcentage accordé soit de 15 %.

4. Ainsi, le chiffre de 2,34 % en 2001 (tableau 7) signifie seulement que si le film est sorti en vidéo (ce qui n'est pas forcément le cas) et si l'on applique les pourcentages prévus dans les contrats plutôt que le minimum garanti réellement versé, l'auteur de l'œuvre littéraire perçoit en moyenne 2,34 % de l'assiette de rémunération prévue pour ce mode d'exploitation.

5. *Prequels* : épisode dont l'action se déroule avant le premier de la série ; *sequels* : suite du film ; *spin-off* : série créée à partir d'une autre.

et *spin-off*, les rémunérations prévues dans le contrat initial ne s'appliquent quasiment jamais puisque de nouveaux contrats redéfinissent de nouveaux pourcentages pour les droits de cession.

... fortement altéré par la généralisation de la pratique contractuelle des minima garantis

Une pratique se retrouve de façon constante, celle du paiement d'un minimum garanti – somme forfaitaire et non proportionnelle définie comme un à-valoir sur les droits à venir. En réalité, les taux de rémunération sont la plupart du temps tout à fait fictifs : la rémunération des auteurs s'opère principalement, voire uniquement, par le biais de minima garantis accordés par le producteur et négociés avec l'auteur ou son agent. Ainsi, en 1996, 5 auteurs uniquement ne bénéficient pas de minimum garanti et se voient donc véritablement appliquer le principe de la rémunération proportionnelle, alors qu'ils ne sont plus que 2 en 2001.

En 1996, les auteurs de l'échantillon (hors musique) se sont partagés 6,7 millions d'euros de minima garantis et 9,2 millions en 2001. Les scénaristes se partagent près de la moitié de l'ensemble des rémunérations suivis par les réalisateurs-scénaristes (voir tableau 5).

Une fois le film produit et les auteurs payés de leur minimum garanti, le producteur n'a plus aucun compte à leur rendre. Face à cette pratique, les agents d'auteurs s'intéressent moins aux pourcentages annoncés dans les contrats qu'à la négociation de minima garantis avantageux, d'intéressements de tous types (en fonction du nombre d'entrées – par exemple une prime de 3 500 euros à la

200 000^e entrée en France –, de vente vidéo, etc.), et d'une rémunération après amortissement (toujours calculée sur les RNPP⁶) permettant d'associer l'auteur au succès de son film, et de revenir ainsi à l'esprit de la loi.

La télévision : des rémunérations qui s'ajoutent aux minima garantis

Pour l'exploitation télévisuelle, l'absence de paiement d'un prix par le téléspectateur empêche l'application du principe de rémunération proportionnelle aux recettes sur le prix public. Aussi les sociétés de gestion collective ont-elles convenu que la rémunération s'applique de façon proportionnelle non par rapport à l'équivalent d'un prix public (le prix d'achat du film) mais par rapport à l'ensemble des recettes des chaînes retenues comme assiette de rémunération. Les sommes perçues par les sociétés d'auteurs sont ainsi au plus près de la recette finale (article L. 131-4 du CPI) et sont versées pour chaque diffusion, donc à chaque exploitation. Les sommes perçues auprès des différents diffuseurs forment une enveloppe globale qui est répartie entre les œuvres diffusées, puis entre les auteurs : les chaînes versent aux sociétés d'auteurs – SCAM pour les documentaires, SACD pour les fictions –, une somme forfaitaire correspondant à un pourcentage de leurs recettes en échange de l'exploitation de leur catalogue ; les sociétés d'auteurs répartissent ensuite aux auteurs des films diffusés des sommes dont le montant dépend pour chaque film de son genre, de son horaire de diffusion et de sa durée, selon des barèmes établis par les conseils d'administration des différentes sociétés de gestion collective.

Tableau 5 – Minima garantis accordés par types d'auteur en 2001

en euros

| | Adaptateurs-dialoguistes (4 %) | Auteurs d'une œuvre littéraire (8 %) | Réalisateurs (19 %) | Réalisateurs-scénaristes (20 %) | Scénaristes (49 %) |
|--------------|-----------------------------------|---|------------------------|------------------------------------|-----------------------|
| Minimum | 4 573 | 7 622 | 3 486 | 7 622 | 2 858 |
| Maximum | 82 322 | 152 449 | 377 311 | 514 515 | 885 542 |
| Moyenne | 31 356 | 69 295 | 54 906 | 123 163 | 70 566 |
| Médiane | 15 245 | 45 737 | 21 724 | 106 714 | 30 489 |
| Total | 344 912 | 762 247 | 1 756 982 | 1 847 445 | 4 516 217 |

Source : DEPS/Contrats de cession de droits

6. La clause suivante est alors insérée : « Indépendamment de la rémunération proportionnelle telle que fixée ci-dessus, le producteur s'engage à verser à l'auteur, après amortissement du coût du film (c'est-à-dire lorsque le montant des recettes nettes part producteur aura atteint une somme égale au coût du film), une rémunération supplémentaire en un pourcentage fixé à x % des recettes nettes part producteur, et ce sans limitation de sommes ni de durée. »

Comparaison entre les montants effectivement perçus par les auteurs au titre des minima garantis et les montants qui auraient été perçus si les taux de rémunération proportionnelle avaient été appliqués : exercice de simulation

Un exercice de simulation a permis de comparer les montants perçus par les auteurs au titre des minima garantis (hors rémunérations au titre de l'exploitation télévisuelle versées par la SACD et qui ne s'imputent pas sur le minimum garanti) avec ceux qui auraient effectivement été perçus si les taux de rémunération proportionnelle avaient été appliqués.

Les rémunérations proportionnelles simulées en provenance de la salle et de la vidéo ont été additionnées pour les comparer aux minima garantis : il ressort de ce calcul que les rémunérations perçues par les exploitations en salle et en vidéo sont très éloignées des minima garantis puisqu'elles n'en représentent que 33 % en 1996 et 36 % en 2001 (voir tableau ci-dessous).

On peut en déduire que si les pourcentages prévus dans les contrats étaient appliqués, les rémunérations des auteurs seraient bien plus faibles que leurs actuels minima garantis (respectivement pour la salle et la vidéo 2,2 millions d'euros en 1996 et 3,4 millions d'euros en 2001; pour le minimum garanti, 6,7 millions en 1996 et 9,2 millions en 2001). De surcroît, pour certains films la récupération

du minimum garanti est tout à fait impossible : tel le cas d'un film dont les exploitations en salle et en vidéo ne représentent que 0,01 % du minimum garanti accordé.

Des simulations complémentaires ont été effectuées sur certains films exploités à l'étranger à partir des données RNPP (fournies par l'ADAMI) : en 1996, cinq nouveaux minima garantis sont récupérés, pour un même film (soit l'ensemble des auteurs) grâce à l'exploitation à l'étranger (film de plus de 10 millions d'euros). En 2001, six nouveaux auteurs récupèrent leur minimum garanti, sur trois films. Globalement, l'exploitation à l'étranger ne génère généralement pas de recettes suffisantes pour permettre de récupérer les minima garantis.

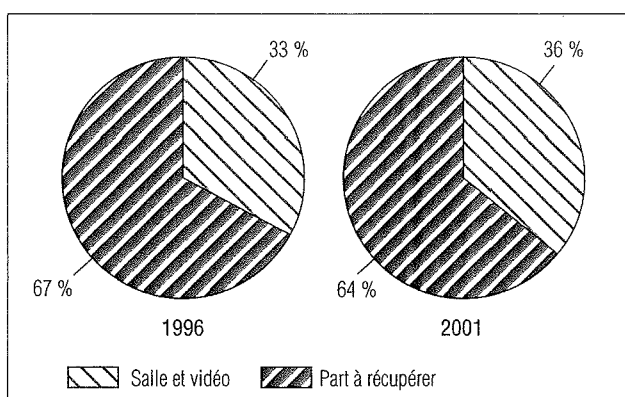
Les trois exploitations cumulées ne représentent que 54 % des minima garantis accordés, avec une médiane située à 24 %. La marge pour récupérer le minimum garanti avec les autres exploitations (internet, droits dérivés, etc.) reste importante, et la récupération impossible.

Part des rémunérations proportionnelles en salle et en vidéo sur les minima garantis en 2001 (simulation)

en %

| | Budget des films en millions d'euros | | | | | | |
|---------|--------------------------------------|-------|---------|--------|--------|--------|--------|
| | Total | > 10 | 5 et 10 | 4 et 5 | 2 et 4 | 1 et 2 | < 1 |
| Minimum | 0,01 | 0,9 | 3,7 | 0,4 | 0,1 | 0,1 | 0,01 |
| Maximum | 347,20 | 138,9 | 347,2 | 63,5 | 84,6 | 287,2 | 125,10 |
| Moyenne | 35,70 | 34,7 | 56,0 | 7,7 | 14,6 | 50,4 | 12,00 |
| Médiane | 9,60 | 16,9 | 29,9 | 4,6 | 5,9 | 1,1 | 1,50 |

Proportion des exploitations en salle et en vidéo sur les minima garantis en 1996 et en 2001 (simulation)



De cet exercice de simulation, il ressort que les minima garantis versés sont, de manière générale, très largement supérieurs aux sommes qu'auraient perçues les auteurs si l'on avait appliqué les taux de rémunération prévus dans les contrats. En effet, ces taux sont fixés volontairement bas afin d'éviter la récupération du minimum garanti. La rémunération proportionnelle est donc « remplacée » par le minimum garanti, montant forfaitaire dû à l'auteur, puisque dans la très grande majorité des cas ce minimum garanti

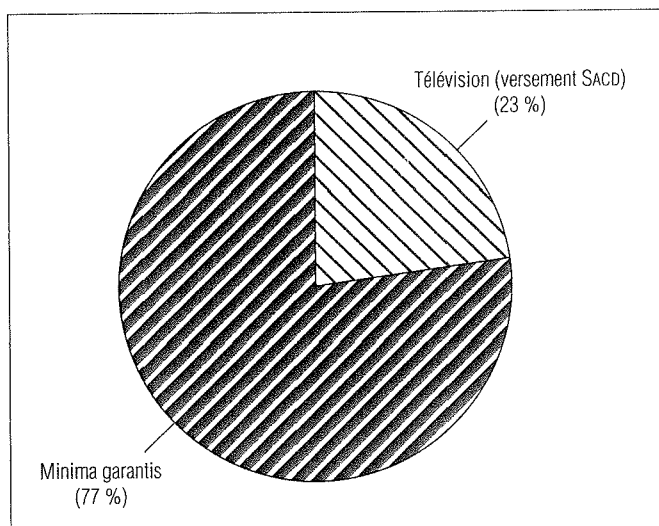
Nombre de minima garantis récupérés grâce aux exploitations en salle et en vidéo en 1996 et en 2001

| | Budget des films en millions d'euros | | | | |
|------|--------------------------------------|---------|--------|--------|--------|
| | > 10 | 5 et 10 | 4 et 5 | 2 et 4 | 1 et 2 |
| 1996 | 5 | 4 | 0 | 2 | 1 |
| 2001 | 0 | 2 | 4 | 1 | 4 |

Source : DEPS/Contrats et données CNC (chiffre d'affaires éditeur)

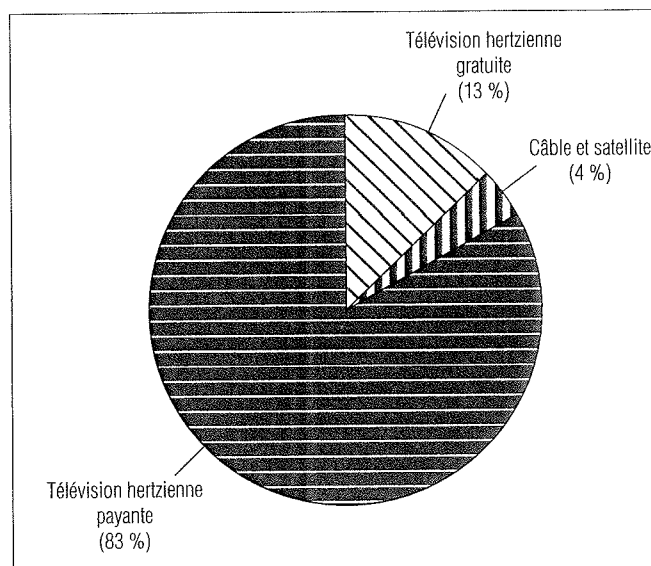
ne sera pas récupéré par l'application des pourcentages au titre des divers modes d'exploitation. L'appellation « droits d'auteur » au sens de la loi a donc un caractère largement conventionnel et, au final, la presque quasi-totalité des auteurs sont payés de façon forfaitaire, « forfait » généralement apprécié lors des négociations entre les parties comme un salaire (prix par jour multiplié par le nombre de jours ou de mois de travail).

Graphique 3 – Poids de la télévision dans l'ensemble des rémunérations (films de 2001)



Source : DEPS/Les calculs sont effectués sur les données provenant des contrats de cession de droits pour les minima garantis, de la SACD pour la télévision, les rares données SCAM de l'échantillon n'étaient pas disponibles

Graphique 4 – Répartition des rémunérations en fonction des types de chaîne (films de 2001)



Source : DEPS/Données SACD

Si l'on additionne les minima garantis de l'échantillon (pour la salle, l'étranger et la vidéo) et les sommes versées par les sociétés de gestion collective pour la télévision, la télévision représente 23 % de l'ensemble des droits perçus (voir graphique 3), montant important dans la rémunération globale des auteurs. En 2001, les auteurs – hors musique – ont ainsi touché 2,7 millions d'euros au titre du versement SACD, montant qui est venu s'ajouter aux 9,2 millions d'euros de minima garantis.

Les rémunérations ci-dessus proviennent des chaînes hertziennes, du câble et du satellite (voir graphique 4). La part la plus importante provient de Canal+ : c'est en effet la chaîne qui diffuse le plus de films et dont le chiffre d'affaires est important. Le câble et le satellite, même s'ils diffusent beaucoup de films du fait du nombre important de chaînes, ne procurent qu'une partie minime de la rémunération, en raison des faibles valeurs minutaires accordées à leur chiffre d'affaires et à leur audience dans les barèmes SACD.

Les rémunérations versées par la SACD sont particulièrement importantes pour les auteurs car elles ne s'imputent pas sur leurs minima garantis mais s'y ajoutent. À chaque passage du film à la télévision, les auteurs perçoivent des droits d'auteur quand bien même leur minimum garanti n'a pas été récupéré. Par ailleurs les agents d'auteurs tentent de négocier dans les contrats une rémunération supplémentaire (sur une ou plusieurs ventes TV, sur les

RNPP, etc.) à celle obtenue par la SACD, versée, cette fois, par le producteur, qui vient s'imputer au minimum garanti. De telles clauses s'imposent peu à peu, comme le montre l'examen des films de l'échantillon : alors qu'en 1996 seulement neuf contrats la prévoyaient, il y en a vingt-quatre en 2001. Les auteurs bénéficient dans ce cas d'un nouveau pourcentage pouvant accélérer le cas échéant la récupération du minimum garanti, et là encore associant l'auteur au succès de son film. En 2001, en moyenne ce pourcentage était de 0,96 % pour l'ensemble des auteurs (voir tableau 7, p. 11).

LES AUTEURS DE MUSIQUE : UNE RÉMUNÉRATION ESSENTIELLEMENT PROPORTIONNELLE AU SUCCÈS ET LES RISQUES ASSOCIÉS

Les musiques de film sont la plupart du temps réalisées dans le cadre de commandes : l'auteur-compositeur reçoit une somme globale qui englobe les cachets des interprètes, la location d'instruments, le recrutement du personnel nécessaire de l'enregistrement au mixage, etc. Il arrive que la somme accordée à l'auteur, d'un montant peu élevé, soit alors totalement investie dans la création de l'œuvre et qu'il ne puisse pas se payer *ex ante* pour son travail propre. Dans biens des cas, les auteurs

les moins connus⁷ ne percevront, éventuellement, des rémunérations qu'*ex post*, au moment de l'exploitation par le biais de la SACEM.

Concernant l'exploitation en salle, au titre de la diffusion publique des œuvres de son répertoire, la SACEM perçoit une redevance versée directement par les exploitants et la répartit ensuite entre tous les ayants droit de la bande sonore du film, qu'il s'agisse d'une musique originale pour le film ou d'une musique préexistante. Cette redevance est fixée à 2 % de la recette guichet réalisée par la salle (hors TVA et hors TSA), et 1,5 % pour les exploitants affiliés à la Fédération nationale des cinémas français (FNCF) ou à l'Union nationale syndicale des cinémas familiaux (UNSCF).

Concernant la diffusion d'un film à la télévision, deux types de droits sont à distinguer : le droit de représentation – pour lequel le partage est de deux tiers à l'auteur-compositeur, un tiers à l'éditeur – et le droit de reproduction mécanique – pour lequel le partage est de 50/50 entre l'auteur et l'éditeur. Toutes les chaînes de télévision sont titulaires d'une autorisation leur permettant d'utiliser l'ensemble du répertoire de la SACEM. Les redevances au titre du droit d'auteur sont calculées par l'application d'un pourcentage sur les recettes du diffuseur. Pour l'ensemble des ayants droit, les droits d'auteur sont

calculés en fonction d'un barème précis faisant intervenir la valeur minutaire de la musique du film diffusé, de la même façon que les systèmes mis en place par la SACD et la SCAM.

Concernant l'exploitation à l'étranger, la SACEM a conclu une centaine d'accords de réciprocité avec des sociétés d'auteurs étrangères, et reçoit à ce titre les droits des œuvres de son répertoire exploitées dans les autres pays. Lorsque l'exploitation a lieu dans un pays non statutaire (où il n'existe pas d'accord de réciprocité), il appartient au producteur exportateur d'acquitter à la SACEM une redevance de 3 % du montant du prix de cession ou de location du film.

Le recours à un mode de calcul approximatif⁸ a uniquement permis d'estimer les rémunérations versées pour l'exploitation en salle, sachant que les auteurs se partagent les deux tiers de la somme, le troisième tiers allant à l'éditeur. Ainsi, avant les frais de perception de la SACEM, on peut considérer que les auteurs de musique de films se sont partagés les rémunérations (après déduction de la part éditeur) présentées dans le tableau 6 ci-dessous, qui montre, comme pour les autres catégories d'auteurs, de forts écarts de rémunération (de 20 euros à 300 018 millions d'euros...).

Tableau 6 – Rémunération des auteurs de la musique pour l'exploitation en salle en 1996 et 2001

en euros

| | Total | Budget des films en millions d'euros | | | | | < 1 |
|--------------|------------------|--------------------------------------|----------------|---------------|----------------|---------------|--------------|
| | | > 10 | 5 et 10 | 4 et 5 | 2 et 4 | 1 et 2 | |
| 1996 | | | | | | | |
| Minimum | 24 | 11 390 | 659 | 33 | 160 | 34 | 24 |
| Maximum | 191 712 | 64 058 | 110 504 | 22 503 | 191 712 | 14 960 | 1 125 |
| Moyenne | 16 088 | 28 519 | 25 035 | 6 652 | 31 901 | 4 393 | 318 |
| Médiane | 1 833 | 23 425 | 11 354 | 1 277 | 6 202 | 650 | 130 |
| Total | 804 399 | 171 114 | 225 311 | 46 561 | 319 010 | 39 538 | 2 865 |
| 2001 | | | | | | | |
| Minimum | 20 | 10 397 | 511 | 125 | 43 | 20 | 23 |
| Maximum | 300 018 | 300 018 | 144 302 | 12 297 | 22 690 | 69 693 | 1 555 |
| Moyenne | 25 424 | 94 966 | 45 291 | 5 341 | 6 804 | 10 205 | 601 |
| Médiane | 2 866 | 54 212 | 24 077 | 2 516 | 2 613 | 780 | 529 |
| Total | 1 271 186 | 664 763 | 407 619 | 26 707 | 74 841 | 91 843 | 5 413 |

Source : DEPS/Données SACEM et CNC (nombre d'entrées en salle)

7. Seuls les auteurs de musique ayant une certaine notoriété ne travaillent pas « gratuitement » : ils négocient des droits d'auteur, des minima garantis et des primes de la même façon que les autres catégories d'auteurs. Mais ces contrats n'étant ni inscrits au RPCA ni disponibles au CNC (sauf exception), les montants des minima garantis et primes diverses qui leur sont accordés ne sont pas connus.

8. Le calcul est fait sur la base du taux de 1,5 % (taux applicable aux exploitants affiliés à la FNCF ou à l'UNSCF, et qui se retrouve dans la majorité des cas), selon la formule :

$$\frac{\text{recette salle} \times \text{taux SACEM (1,5\%)}}{2/3}$$

2/3

Tableau 7 – Rémunérations par type d'auteur selon le mode d'exploitation en 2001 (tableau récapitulatif*)

| | Salle | Simulation salle | | Vidéo | Simulation vidéo | | Étranger | Simulation salle + vidéo* | | % sur cession droit TV | Après amortissement |
|---------------------------|-------------|------------------|-------------|-------------|------------------|-------------|-------------|---------------------------|-------------|------------------------|---------------------|
| | moyenne (%) | total (€) | moyenne (€) | moyenne (%) | total (€) | moyenne (€) | moyenne (%) | total (€) | moyenne (€) | moyenne (%) | moyenne (%) |
| Adaptateurs-dialoguistes | 0,67 | nd | nd | 1,02 | nd | nd | 0,89 | nd | nd | nd | 3,61 |
| Auteurs œuvre littéraire | 1,35 | nd | nd | 2,34 | nd | nd | 1,23 | nd | nd | nd | 3,10 |
| Réalisateurs | 1,06 | nd | nd | 1,49 | nd | nd | 1,58 | nd | nd | nd | 6,00 |
| Scénaristes | 0,74 | nd | nd | 1,12 | nd | nd | 1,13 | nd | nd | nd | 7,49 |
| Réalisateurs-scénaristes | 0,84 | nd | nd | 0,95 | nd | nd | 1,07 | nd | nd | nd | 4,63 |
| Tous auteurs hors musique | 0,88 | 2 244 517 | 15 806 | 1,29 | 1 252 682 | 11 818 | 1,22 | 3 497 199 | 24 628 | 0,96 | 5,10 |
| Auteurs de la musique | | 1 271 186 | 25 424 | | | | | | | | |

* Aucune donnée disponible pour les artistes-interprètes (dits « comédiens » et « musiciens »).
nd = non disponible

Source : DEPS/Contrats

LES ARTISTES-INTERPRÈTES COMÉDIENS : LE POIDS DES RÉMUNÉRATIONS SALARIALES

S'agissant des artistes-interprètes « comédiens », leur rémunération comporte deux parties : celle correspondant à l'exécution de la prestation d'artiste, l'autre aux diverses exploitations du film. La rémunération pour la prestation se fait par le biais d'un contrat de travail avec le producteur, lequel verse, en échange de l'exécution d'une prestation, une somme qualifiée de salaire (ou « cachet »), calculée en fonction du nombre de jours de tournage⁹. La rémunération pour la cession des droits d'interprétation est une redevance de droits voisins. Calculée sur le modèle des droits d'auteur, elle consiste en une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation¹⁰, calculée en fonction du nombre de jours de tournage selon un minimum fixé par convention collective. Cette rémunération est le plus souvent fixée de façon forfaitaire, mais les artistes-interprètes les plus célèbres négocient, bien sûr, des rémunérations supérieures aux minima des conventions collectives, mais aussi une rémunération proportionnelle sur les différentes exploitations (assortie le cas échéant d'un minimum garanti), et

éventuellement un intéressement. Lorsqu'une rémunération proportionnelle est négociée, l'assiette de rémunération est librement fixée par les parties, la loi n'imposant pas, à l'inverse du droit d'auteur, une assiette basée sur le prix public.

Deux autres rémunérations viennent s'ajouter, le cas échéant, à la rémunération initiale des artistes-interprètes :

- la première est la rémunération pour copie privée (voir encadré p. 12) ;
- la seconde relève de l'accord de 1990 et ne s'applique que lorsque le film est amorti (voir encadré ci-dessous). Elle dépend de l'exploitation du film, mais elle est calculée au *pro rata* du salaire initial et correspond fiscalement à une rémunération de nature salariale¹¹.

Selon l'accord de 1990, « en complément [du] salaire [initial], le producteur verse à l'[ADAMI] une somme fixée à 2 % des recettes nettes d'exploitation reçues par le producteur (RNPP) après amortissement du coût du film ». « La somme [versée par le producteur] est répartie [par l'ADAMI] entre les artistes-interprètes au *pro rata* [du] salaire initial sans toutefois que soit prise en compte la part des cachets initiaux dépassant sept fois le cachet minimum en vigueur. » Selon l'ADAMI, les artistes-interprètes ne perçoivent une rémunération au titre de l'accord de 1990 que dans le cas où ils apparaissent à l'écran (hors figurants) et sont engagés par le producteur du film. Il peut s'agir des principaux, seconds et petits rôles mais aussi des cascadeurs, chefs d'orchestre, musiciens, danseurs.

9. Exceptionnellement, l'artiste-interprète peut avoir un autre statut que celui de salarié : lorsqu'il exerce son activité dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce ; lorsque son activité n'a pas été rémunérée ; lorsqu'il conclut avec un producteur une société en participation dans laquelle les bénéfices et les pertes sont partagés.

10. Article L 212-4 du CPI.

11. Article L. 762-2 du Code du travail ; Cass. soc., 21 juin 2004, n° 02-15.296, Sté Bal du Moulin rouge c/ SPEDIDAM, Propr. intell. 2004, n° 13, p. 926, obs. Lucas A. ; Cass. soc., 17 mai 2006, n° 03-46.716, P+B.

Selon les chiffres donnés par les producteurs à l'ADAMI, seuls 10 % des films sortis depuis 1990 ont été amortis, c'est-à-dire ont eu des recettes supérieures à leur coût, défini par « l'agrément de production » délivré par le CNC une fois le film achevé. Par conséquent, il est très rare que les artistes-interprètes touchent une rémunération au titre de cet accord.

LA COPIE PRIVÉE

Le CPI autorise les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste (ou de la personne qui les réalise) et non destinées à une utilisation collective¹² ». Afin de ne pas pénaliser les auteurs et les artistes-interprètes, le législateur a créé en 1985 un mécanisme connu sous le nom de « rémunération pour copie privée » (voir encadré). Cette rémunération vient s'ajouter pour les auteurs à leurs minima garantis et pour les artistes-interprètes à leurs rémunérations salariales.

Des rémunérations complémentaires aux minima garantis des auteurs...

L'analyse des données concernant la copie privée des auteurs ne repose que sur un échantillon réduit de films de 2001. L'écart selon les films est important, allant de 394 à 25 917 euros (voir tableau 8). Outre les prélèvements pour frais de gestion qui sont opérés par la suite par la SACD, ces sommes sont divisées entre les auteurs du film. Ce sont les films à gros budget (plus de 5 millions

Rémunération pour copie privée

Le système consiste en une rémunération automatiquement due par tous les fabricants et importateurs de supports d'enregistrement utilisés aux fins de reproduction à usage privé, des œuvres fixées sur des phonogrammes ou des vidéogrammes. La société Copie France, créée à l'occasion de la loi de 1985, perçoit la rémunération pour copie privée auprès des producteurs et importateurs de supports d'enregistrement audiovisuels vierges, et la répartit entre les sociétés associées qui procèdent à la répartition finale. La répartition des sommes est alors effectuée par trois collèges correspondant à chaque catégorie d'ayants droit : collège auteurs, artistes-interprètes et producteurs. Les trois collèges répartissent, par le biais de sondages, chacun un tiers de la somme totale perçue par Copie France entre différentes sociétés de gestion collective associées, selon des modalités variables :

- la SDRM représente la SACEM, la SACD, la SCAM, la SPADEM ainsi que l'ADAGP pour le collège des auteurs ;
- l'ADAMI et la SPEDIDAM pour le collège des artistes-interprètes touchent respectivement 80 % et 20 % du tiers réservé aux artistes-interprètes, puis les répartissent entre ceux-ci. L'ADAMI considère que les artistes-interprètes qui doivent percevoir une rémunération pour copie privée sont ceux mentionnés aux génériques des œuvres : les comédiens, les cascadeurs et les artistes de la bande-son (chefs d'orchestre, artistes solistes, artistes d'accompagnement relevant exclusivement de la compétence de la SPEDIDAM) ;
- la PROCIREP perçoit la rémunération due aux producteurs, et leur répartit directement ou indirectement en reversant à l'ARP et à la SCPA.

Sur l'ensemble des sommes perçues par les sociétés, 75 % sont répartis entre les ayants droit, et 25 % vont aux dépenses obligatoires à caractère culturel (actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant, à la formation d'artistes...).

d'euros) qui bénéficient le plus de la copie privée, se partageant 63 % des sommes totales. Globalement la copie privée ne représente pour les auteurs qu'une faible part de leurs rémunérations : 159 244 euros contre 9,2 millions de minima garantis et 2,7 millions au titre du versement SACD pour l'exploitation télévisuelle.

Tableau 8 – Rémunérations pour copie privée versées aux auteurs en 2001

en euros – base 33 films*

| | Total | Budget des films en millions d'euros | | | | | |
|--------------|----------------|--------------------------------------|---------------|---------------|---------------|--------------|--------------|
| | | > 10 | 5 et 1 | 4 et 5 | 2 et 4 | 1 et 2 | < 1 |
| Minimum | 394 | 2 164 | 1 570 | 780 | 766 | 394 | 609 |
| Maximum | 25 917 | 17 744 | 25 917 | 8 079 | 7 827 | 3 578 | 2 971 |
| Moyenne | 4 826 | 7 765 | 8 711 | 2 939 | 3 304 | 1 961 | 1 628 |
| Médiane | 2 494 | 5 575 | 4 322 | 1 464 | 2 415 | 1 910 | 1 303 |
| Total | 159 244 | 31 058 | 69 689 | 14 693 | 33 039 | 5 882 | 4 883 |

* L'échantillon de 2001 est amputé de 17 films, ceux-ci n'ayant pas fait l'objet d'une diffusion en télévision, ou ne faisant pas partie du répertoire de la SACD (auteurs non membres, répertoire SCAM). Par conséquent, les chiffres fournis dans le tableau 8 sont calculés sur un échantillon de 33 films.

Source : DEPS/données SACD

12. Articles L. 122-5 et L. 211-3, al. 2 du CPI.

... et aux rémunérations salariales des artistes-interprètes

Ne sont pris en compte ici que les chiffres de la copie privée pour les artistes-interprètes « comédiens ». Ceux concernant les artistes-interprètes « musiciens » ne sont pas disponibles, à l'exception des solistes et chefs d'orchestre. Les sommes versées au titre de la copie privée sont globalement très largement supérieures à celles versées au titre de l'accord de 1990 (quatre fois dans l'échantillon de 1996¹³).

L'accord de 1990 ne s'appliquant qu'à un nombre limité de films, puisqu'il s'agit des films amortis, et à un nombre limité d'artistes-interprètes (ceux qui apparaissent à l'écran et qui sont engagés par le producteur du film), peut permettre aux artistes-interprètes en bénéficiant de percevoir des sommes beaucoup plus importantes qu'avec la copie privée. De plus, cet accord tend à rééquilibrer les rémunérations entre les artistes-interprètes à l'intérieur d'un même film dans la mesure où les artistes-interprètes principaux qui ont, par définition, des cachets bien supérieurs aux autres (cascadeurs, petits rôles...) n'obtiendront pas plus de sept fois la rémunération de ces derniers. Cependant, quelles que soient les distinctions entre eux, l'accord de 1990 comme la copie privée ne fournissent que des rémunérations complémentaires, l'essentiel des flux de rémunérations des artistes-interprètes correspondant aux cachets initiaux prévus dans les budgets comme l'illustre le tableau 9 ci-dessous.

DES MODALITÉS DE RÉMUNÉRATION DIVERSIFIÉES

Outre les rémunérations qui viennent d'être présentées, d'autres modalités sont négociées dans les contrats, dont quelques-unes sont détaillées ci-après.

Forfaits

L'article L. 132-25 du CPI impose le principe d'une rémunération proportionnelle. Le forfait est autorisé, mais de manière très occasionnelle, lorsqu'il n'est pas possible de déterminer le taux de la rémunération ou lorsque la participation de l'auteur dans l'œuvre globale est trop faible pour être individualisée. Dans l'échantillon de films, dix forfaits ont été négociés en 1996 et seize en 2001. Entre ces deux années, la moyenne du montant des forfaits a diminué de 48 %, de même que la médiane (moins 62 %). Ces fortes diminutions indiquent que la masse globale des forfaits augmente mais que les forfaits sont de plus en plus nombreux et d'un montant de plus en plus faible. L'échantillon montre par ailleurs que trois auteurs en 1996 et treize en 2001 ont cumulé une rémunération forfaitaire et des rémunérations proportionnelles et qu'en 2001, trois ont à la fois un forfait et un minimum garanti.

Tableau 9 – *Approches des formes de rémunération des artistes-interprètes en 1996 et 2001**

en euros

| | 1996 | 2001 |
|------------------------------|---|---|
| CPA | 1 009 197 (pour 1 750 artistes-interprètes) | 325 077 (pour 1 188 artistes-interprètes) |
| Accord de 1990 | 246 897 (pour 6 films déclarés amortis et 177 artistes-interprètes) | 387 385** (pour 4 films déclarés amortis et 138 artistes-interprètes) |
| Rémunérations contractuelles | 1 052 877 (pour 22 contrats d'artistes-interprètes au RPCA) | 153 792 (pour 22 contrats d'artistes-interprètes au RPCA) |
| Budget interprétation*** | 24 575 772 | 22 334 437 |

* Ce tableau doit être lu avec beaucoup de prudence. Le budget interprétation correspond à l'ensemble – quasiment – des films de l'échantillon ; pour les rémunérations contractuelles, il s'agit d'informations partielles qui se concentrent sur un très petit nombre de films et de personnes (uniquement les artistes-interprètes principaux).
 ** Dont 270 000 € pour un seul film.
 *** Total du budget interprétation tel qu'il figure dans les agréments de production pour les films de notre échantillon, moins cinq films pour lesquels nous n'avons pu obtenir les chiffres.

Source : DEPS/Données ADAMI

13. Le faible nombre de données pour les films pris en compte en 2001 ne permet pas de conclure.

Intéressements

Certains contrats prévoient des intéressements au succès du film – ou *bonus* –, non obligatoires lors de la conclusion du contrat, qui permettent éventuellement aux auteurs d'améliorer leur rémunération en cas de succès. Le régime fiscal est celui du droit d'auteur, mais aucune règle spécifique ne leur est applicable et ils ne dépendent pas des articles relatifs à la rémunération proportionnelle. Ces intéressements portent en général sur le nombre d'entrées en salle, mais ils peuvent également être négociés sur le nombre de vidéogrammes vendus, sur les ventes aux chaînes de télévision, etc. Les agents d'auteurs tentent de négocier de telles rémunérations. Mais cette pratique ne concerne pas la majorité des films, même si on la retrouve dans tous les types de budgets et pour tous les types d'auteurs. Ainsi, en 1996 seulement 10 % des contrats prévoyaient un intéressement et 9 % en 2001.

Rémunérations après amortissement

Une rémunération après amortissement du film est très souvent consentie. Ainsi, ce nouveau pourcentage vient immédiatement, selon les cas, s'ajouter aux diverses rémunérations proportionnelles ou les remplacer dès que le film est amorti, et se cumule au minimum garanti même s'il n'a pas été récupéré (la récupération de celui-ci n'ayant dès lors plus aucune importance, tout se passe comme si dès l'origine on avait eu un forfait). Calculé sur les RNPP et non sur le prix public, le taux est généralement plus élevé que les pourcentages avant amortissement. Cette rémunération après amortissement se retrouve de plus en plus dans les contrats : 40 % des auteurs en bénéficiaient en 1996 et 51 % en 2001. Les taux les plus élevés sont négoc-

ciés dans les films à très petit budget, cette rémunération venant compenser en cas de succès la faiblesse des minima garantis généralement accordés. Parmi les auteurs, les réalisateurs-scénaristes bénéficient des taux les plus élevés, à l'inverse des auteurs de l'œuvre littéraire qui disposent en général de minima garantis avantageux.

Le problème majeur que posent les rémunérations après amortissement est celui de la définition même de « l'amortissement », sachant que les contrats peuvent contenir une définition qui varie d'un film à l'autre, par exemple en excluant ou non certaines sources de revenus comme les achats de diffusion des chaînes de télévision, etc. Si le contrôle des déclarations en matière d'amortissement est particulièrement difficile en raison de la définition même de l'amortissement, et de la difficulté pour l'auteur, ou les sociétés de gestion collective, de contrôler les comptes de la production, il semble cependant que le nombre de films amortis serait faible¹⁴ ; de plus, les films amortis ne sont pas forcément ceux pour lesquels des rémunérations après amortissement avaient été négociées. L'analyse de l'échantillon montre que 3,5 % des auteurs en 1996 et 12 % en 2001 l'ayant prévu dans le contrat de cession de droits ont bénéficié d'une rémunération après amortissement.

Mises en participation

Dans le cas d'une « mise en participation », l'auteur, le technicien, l'artiste-interprète ou toute autre personne renonce à tout ou partie de sa rémunération afin de ne pas grever le budget du film. Cette mise en participation se fait par le biais d'un nouveau contrat (qui en pratique n'est jamais inscrit au RPCA), rendant provisoirement ou définitivement caduc l'ancien contrat en redéfinissant les pour-

Tableau 10 – Part des rémunérations après amortissement en fonction des types d'auteurs en 2001

en %

| | Adaptateurs-dialoguistes | Auteurs d'une œuvre littéraire | Réalisateurs | Réalisateurs-scénaristes | Scénaristes |
|---------|--------------------------|--------------------------------|--------------|--------------------------|-------------|
| Minimum | 0,20 | 1,0 | 1,0 | 3,00 | 0,003 |
| Maximum | 9,00 | 7,0 | 25,0 | 13,50 | 25,000 |
| Moyenne | 3,61 | 3,1 | 6,0 | 7,49 | 4,630 |
| Médiane | 2,79 | 2,0 | 4,5 | 6,30 | 3,500 |

Source : DEPS/Contrats de cession de droits

14. Selon les données (très partielles) fournies par l'ADAMI, cela concernerait 6 films de 1996 et 5 de 2001.

centages des rémunérations proportionnelles. Si toute la rémunération est mise en participation, le minimum garanti ou le salaire ne seront pas perçus, jusqu'à ce que le seuil de recettes, d'entrées ou de ventes déterminé contractuellement soit atteint. En cas d'échec du film, celui qui a accepté de mettre sa rémunération en participation risque de ne pas être payé. Cette pratique concerne en majorité les films à petit budget, voire les films où l'auteur, qui est également producteur, bénéficie d'une totale maîtrise du film.

Les contrats n'étant pas inscrits au RPCA ni disponibles dans les dossiers du CNC, on ne connaît que rarement les nouvelles conditions de rémunération, et on ne peut donc pas savoir le montant de la rémunération versé à l'auteur, à l'artiste-interprète ou toute autre personne ayant mis sa rémunération en participation. Le nombre et le montant des mises en participation apparaissent néanmoins dans les agréments de production¹⁵ : on trouve des mises en participation d'auteurs dans six films de 1996 et

onze films de 2001, soit respectivement 13 % et 22 % des films. Parmi ces films, trois en 1996 et un en 2001 étaient des films produits par les auteurs eux-mêmes. En 2001, non seulement plus de films font l'objet de mises en participation, mais cette forme de rémunération touche également des films à budget moyen, signe de difficultés croissantes de financement (voir tableaux 11 et 12).

Les artistes-interprètes peuvent également accepter de mettre une partie ou la totalité de leur salaire en participation. Cette pratique est tout aussi régulière que pour les auteurs : pour quatre films de 1996 et quatre films de 2001 des mises en participation d'artistes-interprètes ont été effectuées, soit 9 % des films étudiés. Sur ces films, trois films de 1996 faisaient en même temps l'objet d'une mise en participation d'auteur(s), et un seul film en 2001. Entre 1996 et 2001 le montant des mises en participation d'artistes-interprètes a diminué (voir tableaux 13 et 14).

Tableau 11 – Nombre de films faisant l'objet de mises en participation d'auteurs en 1996 et 2001

| | Budget des films en millions d'euros | | | |
|------|--------------------------------------|--------|--------|-----|
| | 4 et 5 | 2 et 4 | 1 et 2 | < 1 |
| 1996 | 0 | 1 | 1 | 4 |
| 2001 | 1 | 2 | 5 | 3 |

Source : DEPS/Agréments de production, CNC

Tableau 13 – Nombre de films faisant l'objet de mises en participation d'artistes-interprètes en 1996 et 2001

| | Budget des films en millions d'euros | | |
|------|--------------------------------------|--------|-----|
| | 2 et 4 | 1 et 2 | < 1 |
| 1996 | 1 | 1 | 2 |
| 2001 | 2 | 1 | 1 |

Source : DEPS/Agréments de production, CNC

Tableau 12 – Montants des mises en participation d'auteurs en 1996 et 2001

| | en euros | |
|--------------|----------------|----------------|
| | 1996 | 2001 |
| Minimum | 7 622 | 2 439 |
| Maximum | 45 735 | 91 469 |
| Moyenne | 25 954 | 32 738 |
| Médiane | 26 678 | 26 297 |
| Total | 207 636 | 392 859 |

Source : DEPS/Agréments de production, CNC

Tableau 14 – Montants des mises en participation d'artistes-interprètes en 1996 et 2001

| | en euros | |
|--------------|----------------|----------------|
| | 1996 | 2001 |
| Minimum | 45 300 | 19 037 |
| Maximum | 400 060 | 199 152 |
| Moyenne | 246 453 | 130 504 |
| Médiane | 270 225 | 151 913 |
| Total | 985 810 | 522 014 |

Source : DEPS/Agréments de production, CNC

15. L'échantillon a été ramené ici à 45 films en 1996 et à 46 en 2001, les dossiers manquant n'ayant pas pu être consultés au CNC.

DES SITUATIONS CONTRASTÉES SELON LA NOTORIÉTÉ DES AUTEURS

La situation des auteurs évolue selon leur notoriété et selon le budget des films. Si, en valeur relative, les films à petit budget consacrent une part plus importante à la rémunération des auteurs que les films à gros budget, en valeur absolue les auteurs des films à gros budget obtiennent des minima garantis beaucoup plus avantageux. De plus, comme les films dans lesquels ils interviennent ont une bonne visibilité sur le marché, ces auteurs ont plus de chance de voir leurs minima garantis récupérés, de se voir verser ensuite en plus les rémunérations proportionnelles, et d'atteindre les seuils d'intéressements négociés dans les contrats.

Dans l'échantillon, en 1996, les minima garantis se situaient entre 286 et 411 612 euros, et en 2001 entre 2 858 et 885 542 euros, ce qui permet de vérifier combien les écarts sont importants et à quel point il est difficile pour un auteur mal ou peu connu de négocier des minima garantis « confortables ». Afin de garantir une certaine sécurité financière à l'auteur, certains professionnels envisagent de fixer des barèmes de rémunération, sur le modèle des artistes-interprètes et des techniciens. Mais ces barèmes, qui pourraient par exemple être fixés en fonction du budget du film, seraient contraires à l'esprit de la loi qui impose en théorie des rémunérations proportionnelles.

Certains auteurs, principalement ceux des films à gros budget, arrivent néanmoins à récupérer leur minimum garanti : onze en 1996 (soit 8 % de l'échantillon) et douze en 2001 (soit 9 %). Dans ce cas, leur rémunération finale peut être très largement supérieure à celle qui était initialement prévue. Il s'agit de succès commerciaux non escomptés au départ – comme *Doberman, La vérité si je mens...*, ou encore *Être et avoir* –, ou bien de films où les minima garantis étaient faibles et donc faciles à récupérer en cas de succès.

Quant aux artistes-interprètes, quelques-uns parviennent en raison de leur notoriété à profiter de la liberté de négociation contractuelle pour imposer des cachets importants. À ces rémunérations salariales, il faut ajouter les rémunérations complémentaires négociées. Seule une minorité d'artistes-interprètes ont des contrats prévoyant des rémunérations de ce type : en 1996, ils étaient quinze sur les 976 dénombrés par l'ADAMI (accord 1990) et, en 2001, vingt et un sur 461. Les artistes-interprètes qui parviennent à obtenir des minima garantis sont très minoritaires au sein de ceux qui réussissent à

négocier des rémunérations complémentaires, eux-mêmes étant minoritaires dans l'ensemble des artistes-interprètes qui participent à la création d'un film. Les minima garantis sont, de plus, très variables (de 5 793 euros à 275 000 euros dans l'échantillon). Cependant entre 1996 et 2001, la pratique de ces rémunérations complémentaires, quelle qu'en soit la forme, est en augmentation. Pour les artistes-interprètes en position de négociation avantageuse avec le producteur, les rémunérations complémentaires constituent une part non négligeable des rémunérations totales.

EN GUISE DE CONCLUSION : DES RÉMUNÉRATIONS PEU LISIBLES

Jusqu'au début des années 1980, l'essentiel des recettes d'un film provenait de son exploitation en salle. Puis, avec le développement de la télévision et l'apparition de la vidéo dans les années 1980-1990, l'économie du cinéma s'est trouvée bouleversée par la multiplication des sources de financements et de recettes. Le système de remontée des recettes s'est ainsi complexifié, rendant plus difficile sa compréhension pour ses observateurs tout autant que pour les agents concernés eux-mêmes. En dehors des rémunérations versées par les sociétés de gestion collective, la situation financière des auteurs, comme celle des artistes-interprètes (pour l'application de l'accord de 1990 principalement), dépend entièrement de la reddition de comptes fournie par le producteur.

Par ailleurs, au bout de quelques années, les films peuvent être cédés à une société de catalogues à qui le producteur n'a pas intégralement transmis la comptabilité. Enfin, le producteur peut lui-même éprouver des difficultés pour récupérer ses propres recettes, ne pas être au courant de certaines exploitations (pour l'étranger notamment mais également pour la distribution vidéo en France), et de la réalité des comptes de ses partenaires, tant éditeurs, que diffuseurs, ou coproducteurs.

Or, c'est le producteur qui effectue la déclaration d'amortissement et le fait qu'un film ait été amorti peut avoir des conséquences importantes sur un certain nombre de rémunérations des auteurs (celles assises sur les RNPP) et des artistes-interprètes (accord de 1990 notamment). Ces derniers bénéficient néanmoins d'une définition légale de l'amortissement qui pourrait être également imposée pour les auteurs, lesquels sont souvent dans le flou. De plus, le calcul des RNPP est compliqué par le fait

que la définition est contractuelle, peut changer en fonction des modes d'exploitation, des films, voire en fonction des auteurs. Il serait par conséquent fort utile d'en donner une définition légale afin d'accroître la lisibilité des assiettes de rémunération pour le plus grand profit des ayants droit.

Dans la quasi-totalité des cas, les rémunérations proportionnelles se sont transformées, de fait, en forfaits, en raison de la pratique systématique des minima garantis. Or ces minima garantis sont plus considérés par les parties comme un salaire pour un travail effectué, que comme une rémunération à titre d'auteur en fonction du succès de l'œuvre. Par ailleurs, il faut souligner que les contrats de cession de droits inscrits au RPCA ne sont que la partie émergée de l'iceberg, et que l'ensemble des négociations, partie immergée, échappe à l'analyse. Par-

ticipant d'une relation tout à fait particulière avec le producteur, les négociations se font au cas par cas, et sont le fruit d'accords, de relations de confiance, d'arrangements, autant que de pressions économiques. En ce qui concerne par exemple les réalisateurs, pour ceux qui bénéficient d'une certaine notoriété, il sera plus avantageux fiscalement d'être rémunérés en droits d'auteur, alors que les réalisateurs débutants pourront préférer une rémunération en salaire plus importante, afin de pouvoir bénéficier des avantages du régime général (assurance chômage, etc.), ou d'obtenir un nombre d'heures suffisant pour s'inscrire au régime de l'intermittence. Enfin, les rémunérations peuvent être volontairement diminuées en raison de paiements en nature au profit de l'auteur, chacun cherchant à s'adapter aux besoins de l'autre. ■

Méthodologie

Pour réaliser l'étude, ont été retenues les différentes activités qui concourent à présenter un film de long métrage (français ou partiellement français), quel que soit le mode de diffusion adopté. La méthode utilisée a consisté à croiser les trois sources suivantes :

- les chiffres d'affaires fournis dans les bilans annuels des différents diffuseurs (salle, TV, vidéo). Le chiffre d'affaires des éditeurs vidéo sert d'assiette de calcul aux rémunérations versées pour les exploitations sous forme de vidéogrammes : cette donnée est disponible auprès du Cnc. Le chiffre d'affaires antenne des diffuseurs TV sert d'assiette de calcul aux rémunérations gérées par les sociétés de gestion collective au titre des contrats généraux de représentation : cette donnée non disponible a été remplacée par les rémunérations directement transmises par la SACD. Il n'est cependant possible de raisonner en termes de chiffres d'affaires que pour les modes de rémunération relevant de la gestion collective obligatoire (copie privée) ou négociée (contrats généraux de représentation), ou dans le cas particulier de la vidéo (accord de 1999), d'où la nécessité de recourir à d'autres sources obtenues œuvre par œuvre ;
- les informations fournies par les sociétés de gestion collective (SACD, SCAM, ADAMI, SACEM, PROCIREP, ANGOA) qui ont collaboré à l'étude. Plusieurs personnes – experts, agents d'auteurs, avocats, auteurs, producteurs, artistes-interprètes... – ont par ailleurs apporté un éclairage complémentaire sur les pratiques professionnelles ;
- les recettes engendrées par l'exploitation d'une œuvre individualisée. Pour ce qui relève de la gestion individuelle, l'étude a considéré un échantillon représentatif de 100 films – 50 en 1996 et 50 en 2001 – sélectionnés dans la production cinématographique d'initiative française agréée par le Cnc, à travers un échantillonnage par mon-

tant de budget selon les catégories du Cnc, puis par fréquentation selon le nombre d'entrées en salle (le plus fort, le plus faible, le médian). Pour chaque titre, des simulations sur les rémunérations ont été effectuées en prenant en compte les rémunérations proportionnelles attribuées avec les recettes pour chaque mode d'exploitation. L'année d'agrément retenue a été la plus récente possible afin qu'elle soit représentative des pratiques contractuelles, de la répartition et de la structure des revenus actuels des agents. Si le choix des années 1996 et 2001 peut donc surprendre, il faut indiquer que, du fait de la chronologie des médias, des recettes importantes sont engendrées au cours des trois ou quatre années à compter de l'année d'agrément : à ce titre, 2001 est la plus proche année envisageable, avec une collecte des données close en juin 2006. Le choix de 1996 permet de fournir des données pour une année d'agrément où le secteur de la production et l'environnement juridique étaient différents de ce qu'ils sont aujourd'hui.

Le suivi personnalisé des contrats d'auteurs œuvre par œuvre a nécessité :

- la consultation du Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel (RPCA), l'analyse film par film des contrats des auteurs et de certains artistes-interprètes (lorsqu'ils sont inscrits au RPCA). Dans un premier temps, la consultation du site internet du RPCA a permis de recenser tous les contrats relatifs aux films de l'échantillon. Les minima garantis, les rémunérations proportionnelles au titre des différentes exploitations, le cas échéant lorsqu'ils apparaissent dans les contrats de cession de droits, les salaires techniciens des réalisateurs, les rémunérations après amortissement, les forfaits, les intéressements au nombre d'entrées ou de ventes ont été systématiquement relevés. Par ailleurs, le Cnc et l'ADAMI

(pour les RNPP dont le Cnc ne dispose pas) ont fourni des informations concernant l'assiette des rémunérations : la recette guichet, les RNPP, ainsi que le chiffre d'affaires de l'éditeur vidéographique ;

– les informations du RPCA disponibles sur internet n'étant pas toujours complètes et exactes, les dossiers des films eux-mêmes ont été consultés aux archives contemporaines de Fontainebleau pour la majorité des films de 1996, et au Cnc pour les films de 2001.

Au sein de l'échantillon (296 contrats au total, 145 en 1996, 151 en 2001), les auteurs ont été regroupés en cinq catégories : adaptateurs-dialoguistes, auteurs de l'œuvre littéraire, réalisateurs, réalisateurs-scénaristes, scénaristes. Certaines personnes qui disposent de plusieurs contrats pour plusieurs fonctions dans le film, notamment celles de réalisateurs et scénaristes, sont classées dans deux catégories différentes, par exemple à la fois comme réalisateurs et comme scénaristes. Or 95 % des films français sont écrits ou coécrits par leurs réalisateurs. Sont donc pris en compte pour la classification des auteurs uniquement les contrats et non les personnes. Certains auteurs sont également producteurs ou coproducteurs des films : vingt en 1996 (soit 13 % des auteurs), et douze pour 2001 (soit 8 % des auteurs).

Au final, les auteurs sont ainsi regroupés :

| | 1996 | 2001 |
|-------------------------------|------|------|
| Adaptateurs-dialoguistes | 14 | 17 |
| Auteurs de l'œuvre littéraire | 10 | 12 |
| Réalisateurs | 39 | 35 |
| Réalisateurs-scénaristes | 11 | 15 |
| Scénaristes | 71 | 72 |

En ce qui concerne les exploitations à l'étranger, les données sont difficiles à obtenir. Le Cnc ne connaissant que les recettes globales annuelles de chaque exportateur, sans indication des films à l'origine de ces recettes, il est impossible de collecter les données relatives aux films de l'échantillon, que seuls les exportateurs pourraient fournir. La source utilisée a donc été la base de données d'Unifrance qui centralise des informations sur les exploitations des films à l'étranger, en salle et à la télévision. Cette base fournit pour les films de long métrage le nombre d'entrées à l'étranger enregistré dans les salles de cinéma (de façon non exhaustive) mais ne donne pas les recettes de ventes des exportateurs et/ou producteurs français.

Notons enfin les principales limites de la méthodologie retenue. Celle-ci se heurte au manque d'exhaustivité et au périmètre d'analyse (rémunérations des contrats inscrits au RPCA et non l'ensemble des avenants, non inscrits). En outre, elle ne permet pas de comprendre la structure des revenus dans la filière, c'est-à-dire la répartition entre ce qui relève du droit d'auteur et ce qui n'en relève pas. Les sources en effet, en dehors de cas particuliers comme ceux des rémunérations des réalisateurs, n'indiquent pas les autres formes de revenus touchés par les agents économiques.

RÉSUMÉ

L'analyse économique des droits d'auteur dans le secteur du cinéma s'est fondée sur des données provenant tant du CNC que des sociétés de perception et de répartition de droits (SPRD) concernées qui ont permis l'examen détaillé d'un échantillon de cent films de long métrage. Les auteurs et artistes-interprètes sont à la fois nombreux et divers dans la production d'un film : scénaristes, réalisateurs, auteurs de musique mais aussi éventuellement auteurs de l'œuvre littéraire adaptée, adaptateurs-dialoguistes, comédiens... L'analyse des modes de rémunérations et des prises de risques fait ressortir le poids des rémunérations salariales pour les comédiens, la généralisation des minima garantis pour les auteurs en lieu et place d'une rémunération proportionnelle qui se maintient surtout pour les auteurs de musique. Au-delà des salles, les différents modes d'exploitation (télévision, vidéo...) donnent lieu à des compléments de rémunération au travers d'arrangements contractuels qui misent plus ou moins sur les espérances de succès avec des formes complexes d'intéressement, de rémunération après amortissement, de mise en participation... Ceci conduit à des rémunérations peu lisibles mais fortement dépendantes de la notoriété des ayants droit dans leurs rapports au producteur, cessionnaire présumé des droits, autour de notions controversées comme la recette nette de ce dernier ou les conditions d'amortissement.

ABSTRACT

The economic study of authors' royalties in the film industry is based on data from the CNC and the body (SPRD) which collects and apportions the money concerned. These data provide the material for examining a sample of a hundred feature films in detail. The making of a film involves numerous authors and performing artists – scriptwriters, directors, composers – as well as book adapters, dialogue writers, actors. An examination of modes of remuneration and risk-taking reveals the prevalence of salaries for cast and guaranteed minima for authors, rather than percentage returns, these still being maintained for composers. In addition to cinema box office, other distribution media (television, video, etc.) supply further income under various contractual arrangements. These are by and large keyed to hopes of success. The intricate methods of revenue-sharing, payment after expenses have been met, participation, etc. generate systems of remuneration that are not easily penetrable and are heavily dependent on the celebrity status of the author/artist in his relation to the producer. The latter is presumed to be the granter of royalties, on the basis of such arguable notions as his net takings or the definition of breaking even.

Dans la série « Économies des droits d'auteur »,
sont disponibles :

- | | | |
|--------|------|-----------------|
| 2007-4 | I. | Le livre |
| 2007-5 | II. | Le cinéma |
| 2007-6 | III. | La télévision |
| 2007-7 | IV. | La photographie |
| 2007-8 | V. | Synthèse |



études

POLITIQUES PUBLIQUES ET RÉGULATION