

Économies des droits d'auteur

Place et rôle de la propriété littéraire et artistique dans le fonctionnement économique des filières d'industrie culturelle

V. Synthèse

Françoise Benhamou et Dominique Sagot-Duvaurox*

Sommaire

Introduction	2
Questions de méthode	2
Le droit d'auteur comme dispositif juridique	4
<i>Qu'est-ce qu'un auteur ?</i> <i>qu'est-ce qu'une œuvre ?</i>	4
<i>Diversité des statuts,</i> <i>diversité des régimes sociaux</i>	6
<i>La gestion collective</i>	6
Le droit d'auteur comme mode de rémunération de la création	8
<i>Des bases de calcul des droits opaques...</i> <i>... et à géométrie variable</i>	8
<i>Des taux de rémunération très variés</i> <i>selon les formes organisationnelles</i>	9
<i>La création marginalement rémunérée</i> <i>via le droit d'auteur ?</i>	10
<i>Droits forfaitaires/droits proportionnels.</i> <i>Des principes bien mal appliqués</i>	11
<i>De fortes inégalités</i>	13
Nouveaux modèles d'affaires, nouvelles sources de rémunérations ? ...	14
En résumé	15
Conclusion	16

Avant-propos

L'économie des droits d'auteur n'est pas une mais multiple. Elle est fonction des évolutions des filières des industries culturelles, de leurs acteurs, des modes d'exploitation, des formes d'œuvres, des marchés... Les études sectorielles (livre, photographie, audiovisuel, cinéma et musique) ont dégagé des spécificités souvent fortes tenant aux caractéristiques des filières, à leurs traditions, à leur degré d'insertion sur les marchés mondiaux. Toutes, cependant, manifestent des traits communs, partagent des tendances fortes. Ces cinq filières dominent l'analyse économique des économies du droit d'auteur.

Les pratiques contractuelles ou institutionnelles sont de plus en plus décalées des règles du Code de la propriété intellectuelle, pouvant soulever des questions d'équité ou de clarté du droit applicable. La gestion collective tend à prendre une part croissante parmi les modes de gestion sans que les conditions de simplicité, de clarté de répartition progressent toujours du même pas. La question de l'adaptation du droit des auteurs aux nouvelles formes d'activités économiques auctoriales (œuvre collective, pratiques en amateur...) est soulevée dans un plus grand nombre de filières. La généralisation des rémunérations forfaitaires est croissante et, en partie, contraire au principe de rémunération proportionnelle issue d'une négociation contractuelle. Enfin, le développement d'une économie de commande qui se manifeste dans les filières les plus intégrées (audiovisuel, cinéma, en particulier) laisse moins de place à l'effectivité de droits d'auteurs négociables.

Ces mutations de l'économie des droits d'auteur dans les filières des industries culturelles interrogent notamment l'adéquation du droit aux pratiques, les fonctions d'arbitrage et de médiation de l'État, l'articulation des droits de la propriété intellectuelle aux droits sociaux au moment où dans leur ensemble les filières des industries culturelles sont confrontées à des recompositions issues d'une modification des chaînes de valeurs sous les effets directs ou indirects du numérique.

P. C.

* Respectivement professeur à l'université de Rouen et Centre d'économie de la Sorbonne, université de Paris 1 (francoise.benhamou@univ-paris1.fr), et professeur en sciences économiques, directeur du GRANEM, université d'Angers.

INTRODUCTION

Plusieurs études ont été conduites à la demande du DEPS en 2005 et 2006 dont l'objectif était d'analyser la place et le rôle de la propriété littéraire et artistique dans le fonctionnement économique des filières d'industrie culturelle. Elles concernaient les secteurs du livre, de la télévision, du cinéma, de la photographie et de la musique **enregistrée**¹. Si le choix d'une approche sectorielle a permis d'explorer comment, dans chaque secteur, la question de cette place trouvait réponse, par contre il n'a pas permis d'analyser les questions transversales, la rémunération de l'auteur d'une musique originale destinée à accompagner une fiction télévisée par exemple.

Malgré les spécificités organisationnelles, économiques, technologiques de chaque filière, plusieurs conclusions sont communes aux travaux menés. Toutes les études font le constat de ce que les modes de diffusion des œuvres se sont diversifiés et transformés depuis quelques années, notamment sous la pression des nouvelles technologies et des ajustements qu'elles ont imposés ; d'importants changements se sont produits dans les structures des marchés, avec l'entrée de nouveaux intervenants qui entendent contester le *leadership* des *majors* ; ces nouveaux acteurs et nouveaux débouchés ont complexifié le fonctionnement des filières et les mécanismes de remontée des droits vers les auteurs.

En effet, alors que les industries culturelles emploient un nombre croissant de personnes qui revendiquent une relative stabilité de leurs rémunérations, le système des droits d'auteur, conçu au départ en référence à la filière livre – généralement un auteur/un mode de diffusion –, se révèle mal adapté aux œuvres collectives et/ou de collaboration, ainsi qu'aux nouvelles formes de valorisation de ces œuvres. On observe en particulier de nombreuses sources d'asymétries d'information entre les auteurs et l'aval de la filière, dont la télévision fournit un exemple : si l'article L. 132-28 du Code de la propriété intellectuelle (CPI) précise que le producteur est tenu de fournir, au moins une fois par an, à l'auteur et aux coauteurs, un état des recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre selon chaque mode d'exploitation, ces dispositions ne sont en fait jamais appliquées.

L'hétérogénéité des modalités d'adaptation des systèmes de rémunération, parfois en marge de la légalité, fait qu'on se trouve en face d'une grande diversité de modèles économiques et de modes de rémunération des auteurs. Mais, quelles qu'en soient les modalités concrètes de rémunération, la tendance à la forfaitisation s'affirme au détriment du versement de droits proportionnels. Dès lors, on peut questionner le fondement même du droit d'auteur, qui entend asseoir la rémunération sur les recettes générées par la commercialisation de l'œuvre.

Ces évolutions n'ont pas encore profondément bouleversé la répartition de la valeur ajoutée dégagée par les industries culturelles. Non seulement la multiplication des débouchés ne se retrouve pas dans l'augmentation du revenu des auteurs, mais on observe même d'étonnants renversements de l'histoire, les revenus générés par exemple par le spectacle vivant prenant le pas sur ceux de la musique enregistrée. Il ressort enfin de ces cinq études que la tension est forte entre le système du droit d'auteur compris comme un dispositif juridique de protection de l'œuvre et des droits du créateur et le système du droit d'auteur compris comme un mode de rémunération des auteurs.

QUESTIONS DE MÉTHODE

Dans tous les secteurs, des difficultés ont été rencontrées, qu'il s'agisse d'accéder aux données ou d'évaluer la fiabilité de celles qui sont disponibles. Ces difficultés tiennent aux sources qui permettent d'apprécier les rémunérations : les données, loin d'être exhaustives, sont de qualité inégale et leur hétérogénéité fait qu'elles sont rarement comparables entre elles.

Selon que l'accès aux contrats de cession de droits d'auteur a été possible ou non, deux méthodologies distinctes ont été mobilisées :

– les études sur le cinéma et la télévision sont fondées sur des données inédites jusqu'alors, qui ont été recueillies dans des contrats dont l'accès a été possible. En ce qui concerne la télévision, l'étude s'est en outre appuyée sur une série d'entretiens avec des professionnels et des responsables de sociétés de répartition ;

1. Cette synthèse fournit une approche transversale qui vient compléter les approches sectorielles (à l'exception de musique enregistrée) publiées respectivement dans la collection « Culture Études » : 2007-4 livre, 2007-5 cinéma, 2007-6 télévision, 2007-7 photographie, téléchargeables sur <http://www.culture.gouv.fr/deps> rubrique Publications.

– en ce qui concerne les trois autres études – livre, photographie et musique enregistrée –, l'absence d'organisme ou de registre centralisateurs a rendu impossible une enquête statistique fiable sur la diversité des contrats liant les auteurs à l'aval de la filière. C'est donc une méthodologie double qui a été adoptée : une analyse de l'information économique existante sur la filière et des entretiens avec les différents acteurs afin de cerner les pratiques contractuelles et d'appréhender à travers elles les enjeux de la recomposition des modèles d'affaires imposée par le développement de nouvelles technologies de production et de diffusion.

C'est sans doute dans la photographie que l'évaluation des rémunérations a été la plus difficile compte tenu de l'éclatement des marchés et de l'absence de données centralisées. Les rémunérations sous forme de salaires (majoritairement dans la presse) sont inconnues. Les données de l'AGESSA (voir encadré) sur les droits d'auteur ne couvrent qu'une partie des revenus des photographes et ne permettent qu'une approximation de l'origine de ces droits. L'étude offre donc une vision en pointillé des marchés et des rémunérations.

Dans le secteur du livre, les difficultés d'évaluation résultent du fait que les activités de création peuvent être rémunérées en droits d'auteur, en prestations de services ou en salaires. Les droits d'auteur faisant l'objet de déclarations multiples, trois organismes recueillent les données : l'AGESSA, les sociétés de gestion collective et le Syndicat national de l'édition (SNE), les droits déclarés auprès de ce dernier comprenant les droits proportionnels et les droits forfaitaires, y compris les droits photographiques.

La plupart des maisons d'édition, par contre, ne passent pas directement les à-valoir dans les

comptes auteurs, ceux-ci n'y apparaissant que pour le montant couvert par les droits calculés sur les ventes et le reste faisant l'objet d'une provision pour dépréciation et venant donc en charge au fur et à mesure du constat de cette provision. L'à-valoir non couvert est ensuite passé en perte. Ce système induit un long décalage entre le versement et le constat comptable des droits : un à-valoir peut rester provisionné pendant toute la durée de la propriété littéraire si l'ouvrage est encore exploité. Le montant des droits est donc sous-estimé.

Pour la musique, s'il existe de nombreuses données macro-économiques sur l'économie du **secteur**², celles-ci sont souvent contestées, notamment par les petits labels, et ne permettent pas une analyse statistique des contrats d'auteur. L'étude s'est donc attachée à synthétiser les informations économiques existantes et à caractériser les différents modèles d'affaires qui se dégagent dans cette industrie, marquée, avant les autres, par la révolution numérique.

Pour analyser la place des droits d'auteur dans les filières audiovisuelles (cinéma et télévision), les études se sont appuyées sur un fichier des contrats de cession de droits – le Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel (RPCA) – disponible au Centre national de la cinématographie (CNC), complété par des données provenant notamment des sociétés d'auteurs.

Dans le secteur de la télévision, l'étude a pris en compte les contrats de cession de droits d'auteur sur trois années – 1995, 2001 et 2003-2004. L'auteur peut percevoir des sommes à deux moments : en amont et en aval. Pour les rémunérations amont, prime et à-valoir minimum garanti, les auteurs de l'étude ont recueilli et traité les éléments portant sur les rémunérations qui sont spécifiées dans les contrats. Pour les rémunérations aval, qui comprennent les rétributions versées par les sociétés de gestion collective et les versements supplémentaires du producteur pour les exploitations hors sociétés de gestion collective (lorsque les sommes obtenues en application des taux de rémunérations prévus par le contrat dépassent l'avance), l'étude est fondée sur les données ayant trait à la cession de droits et aux rémunérations afférentes contenues dans la base de la **SACD**³.

Les fichiers de l'AGESSA

L'AGESSA tient deux fichiers distincts :

- un fichier Auteurs qui permet de connaître les revenus des auteurs **affiliés**^{*}, mais ces revenus ne représentent qu'une partie des droits versés aux auteurs (environ 10 %) ;
- un fichier Entreprises qui recense l'ensemble des droits versés par les sociétés. Celles-ci sont regroupées en branches correspondant à la destination principale des droits versés. Par exemple, la branche 40 regroupe les entreprises ayant versé majoritairement des droits à des photographes.

* C'est-à-dire ceux dont les revenus sont suffisants pour pouvoir bénéficier de la protection sociale des auteurs.

2. Publiées notamment par des organismes professionnels comme le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP).

3. La base comprend 196 fictions, renvoie à 468 contrats d'auteurs (461 auteurs français et 7 auteurs étrangers) et 185 contrats d'agents. Ce sont 120 producteurs différents qui figurent dans l'ensemble de ces contrats.

Dans le secteur du cinéma, l'étude a porté sur un échantillon de 100 films produits en 1996 et en 2001, pour lesquels les contrats de cession des droits d'auteur ont été analysés ; les données sur les rémunérations incluses dans ces contrats ont été complétées par des éléments fournis par les sociétés de gestion collective (SACD, SCAM, ADAMI, SACEM, PROCIREP et ANGOA). Ces 100 films ont donné lieu à 296 contrats d'auteurs.

Pour la télévision comme pour le cinéma, l'originalité de la méthode et le caractère inédit des données constituent une valeur ajoutée des études. Les années choisies peuvent surprendre, tant les changements sont fréquents dans ces deux filières, mais les responsables ont tenu à prendre en compte la chronologie des médias, et à être en mesure d'avoir assez de recul pour collecter l'ensemble des versements effectués au titre des œuvres sélectionnées (ceux-ci s'effectuent en effet sur une durée de plusieurs années).

LE DROIT D'AUTEUR COMME DISPOSITIF JURIDIQUE

Le droit d'auteur est d'abord un dispositif juridique qui accorde aux auteurs deux types de droits : des droits patrimoniaux, en principe proportionnels aux résultats commerciaux de l'œuvre, et des droits moraux. Ce système repose sur une définition imprécise de ce que sont une œuvre et un auteur. Le régime social des auteurs, par ailleurs, ne concerne en fait qu'une petite partie d'entre eux, ce qui pose la question d'un statut social unique de l'auteur. Enfin, si le droit d'auteur lie un auteur et une œuvre, la loi impose qu'un certain nombre de droits transitent par des sociétés de gestion collective.

Qu'est-ce qu'un auteur, qu'est-ce qu'une œuvre ?

Quel que soit le secteur, les études soulignent que les notions d'œuvre et d'auteur sont imparfaitement définies et partiellement inadaptées aux évolutions des filières culturelles. Les frontières entre les catégories d'auteurs sont mal délimitées, tous les auteurs ne sont pas des créateurs, et le terme même de créateur recouvre des contenus très incertains.

Des ambiguïtés de la définition de l'œuvre...

C'est dans le domaine de la photographie et de la télévision que la définition de l'œuvre est la plus

délicate. Si un livre, un morceau de musique ou un film sont sans ambiguïté considérés comme des œuvres, un programme de télévision et plus encore une photographie ne disposent pas d'emblée de ce statut.

La loi du 3 juillet 1985 protège en principe toutes les photographies originales. Mais la photographie d'un objet dans un catalogue publicitaire ou d'un tableau dans un catalogue de musée est-elle une œuvre originale ? L'étude menée sur la photographie montre la variété des profils des photographes, du technicien au service d'une entreprise à l'auteur en passant par l'artiste. Le statut d'auteur n'est pas acquis par tous et du reste, dans de nombreux cas, notamment dans celui de certains photographes salariés d'entreprises, le photographe ne se considère pas ou n'est pas reconnu comme auteur.

La définition de l'œuvre télévisuelle est aussi une question délicate. La rémunération versée aux auteurs au titre de l'utilisation d'un répertoire transite par une procédure de qualification de l'œuvre qui fait grandement question. La société de répartition opère en effet un classement au moment où l'auteur déclare son œuvre, classement qui a une influence directe sur la rémunération des auteurs par le jeu de coefficients appliqués au tarif de base (voir encadré).

Télévision.

La question du classement des œuvres par les sociétés de gestion collective

L'impact du classement de l'œuvre sur la rémunération est considérable : pour une même durée de diffusion, une œuvre peut être valorisée dix fois plus qu'une autre. Le fondement de ce différentiel de traitement est en principe la proportion de création originale par rapport à la reprise d'éléments préexistants. Mais, comme le note le rapport de la Commission de contrôle des Sociétés de perception et de répartition des droits, d'autres critères sont plus discutables, telle la différenciation, par la SACD, entre une œuvre dérivée d'une œuvre littéraire (catégorie C1-coefficient 95) et une œuvre dérivée d'une œuvre théâtrale, radiophonique et audiovisuelle (catégorie C2-coefficient 85). On découvre ainsi, non sans surprise, qu'une œuvre théâtrale n'est pas une œuvre littéraire, et que ce distinguo tout en nuance implique une pénalité pour l'œuvre qui aura été considérée comme dérivée d'une autre.

... à celle de l'auteur

La reconnaissance du statut d'auteur renvoie à la fois à l'évolution des formes de la création artistique – avec la mise en avant du rôle original de nouveaux acteurs (chefs d'orchestre, metteurs en scène...) – et à des rapports de force qui, à un moment donné, permettent à une catégorie d'acteurs

de se faire reconnaître comme auteurs⁴. La question de la définition de l'auteur est posée de surcroît dans le cas d'une œuvre nécessitant la collaboration de plusieurs personnes, parmi lesquelles certaines sont reconnues comme auteurs et d'autres pas.

Dans le cinéma et la télévision, la loi prévoit une liste de coauteurs présumés : l'auteur du scénario, de l'adaptation, du texte parlé, des compositions musicales spécifiquement réalisées pour l'œuvre, le réalisateur. Cette liste n'est pas limitative, d'autres contributeurs pouvant avoir la qualité de coauteurs dès lors qu'ils ont réellement participé à l'élaboration de l'œuvre : ce peut être le costumier d'un film d'époque ou tout autre contributeur dont l'empreinte de la personnalité est identifiable dans l'œuvre commune. Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle. Les séries fonctionnent sur la base d'équipes d'écriture, avec des spécialisations bien précises. Le pluralisme des auteurs relève des spécificités liées au fait qu'il s'agit d'« œuvres de collaboration », caractérisées par l'indivision, au sens où chacun a les mêmes droits sur l'œuvre. L'artiste-interprète, enfin, est un quasi-auteur au titre de la loi de 1985 sur les droits voisins, loi qui lui accorde des droits atténués.

Les études sur la télévision et le cinéma mettent de surcroît en évidence les oppositions d'intérêt qui peuvent exister entre des auteurs et des professions pourtant proches. Ainsi, malgré une forte porosité entre les fonctions de réalisateurs et de scénaristes, on observe un clivage entre elles au niveau des modalités et des niveaux de rémunérations qui conduisent à des divergences d'intérêt, notamment en ce qui concerne les rémunérations aval.

Dans le secteur de l'édition de livres, plusieurs catégories d'intervenants touchent des droits proportionnels (avec ou sans à-valoir) et sont considérées comme des auteurs : les auteurs des textes, les auteurs des illustrations, les traducteurs littéraires, les directeurs d'ouvrage ou de collection, et même les *packagers* qui réalisent tout ou partie du travail éditorial.

Cette tentation d'élargir la notion d'auteur pour y intégrer de nouvelles professions ressort de toutes les études. La qualification d'auteur peut ainsi devenir abusive lorsqu'elle ne relève que de la simple recherche de la réduction des charges à payer (c'est

le cas de la télévision par exemple). Mais elle a comme contrepartie l'alourdissement des coûts de transaction liés à l'exploitation des œuvres en multipliant les demandes d'autorisation notamment au titre du droit moral.

La notion d'auteur dans une économie de commande

Le statut de l'auteur et le rôle qu'il joue dans les filières sont eux aussi en plein bouleversement. Dans une économie mondialisée de la culture, au sein de filières très intégrées verticalement et dominées par l'aval (distributeurs et diffuseurs), la tendance est au développement d'une logique de commandes passées aux auteurs, lesquels doivent alors respecter toute une série d'impératifs dictés par le commanditaire leur laissant peu de marges. C'est particulièrement vrai à la télévision, mais cela a pu être souligné pour la photographie et pour la musique, notamment en matière de sonnerie de téléphone.

Le secteur de la télévision fonctionne comme une économie de commande : si l'auteur est encore, dans une grosse minorité des cas, à l'origine d'une création et de sa mise en œuvre, les chaînes, devenues commanditaires, sont de plus en plus à l'origine des projets. Le schéma traditionnel du producteur proposant un projet au diffuseur s'est donc inversé. La marge de manœuvre de l'auteur est le plus souvent bridée. En revanche, dans le cinéma, le réalisateur demeure à l'initiative du projet. Cette opposition de fonctionnement renvoie sans nul doute au statut respectif de la télévision et du cinéma, en France du moins, où la première relève de l'industrie des médias, tandis que le second est bien plus assimilé à une industrie culturelle.

Le droit français considérant qu'une œuvre de fiction est une « œuvre de collaboration », le producteur et, *a fortiori*, le commanditaire sont exclus du statut d'auteur. Il en aurait été autrement si les fictions avaient été considérées comme des « œuvres collectives », pour lesquelles l'auteur est celui qui fait collaborer plusieurs personnes sur un même projet dont il définit les principales caractéristiques. C'est cette conception qui prévaut pour le cinéma aux États-Unis, où le producteur est considéré comme un auteur. On retrouve dans ces deux conceptions polaires la tension entre la logique commerciale et celle du droit d'auteur « à la française ».

4. Voir Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur », *Revue d'économie industrielle*, n° 99, 2002.

Diversité des statuts, diversité des régimes sociaux

L'ambiguïté de la notion juridique d'auteur et la diversité des situations professionnelles ont pour conséquence une diversité de régimes sociaux auxquels les auteurs peuvent prétendre. Si, en principe, l'AGESSA constitue le régime social naturel des auteurs, en réalité, très nombreux sont ceux qui sont affiliés à d'autres systèmes, soit en raison de la réglementation, soit en raison de considérations économiques liées aux différentiels de charges sociales d'un régime à l'autre. C'est le cas notamment lorsque le travail de l'auteur est rémunéré à la fois en salaire et en droits d'auteur : les réalisateurs de fictions télévisuelles ou les auteurs compositeurs interprètes sont dans cette situation. La rémunération des auteurs est en effet à la croisée de deux droits, le droit du travail et le droit de la **propriété**⁵.

La photographie constitue sans doute l'exemple le plus développé de cette diversité de statuts. Parmi les photographes recensées par l'Insee, seulement 20 % bénéficient du régime de l'AGESSA⁶. Ceux qui travaillent pour la presse doivent en principe être payés en salaire et donc affiliés au régime général – cela concerne environ un quart des photographes –, mais lorsqu'ils réalisent un travail pour une entreprise (*Corporate*) ils sont payés en droits d'auteur et versent des cotisations à l'AGESSA sans pour autant y être affiliés. D'autres encore, notamment ceux qui tiennent boutique, sont affiliés au régime des travailleurs indépendants. Le photographe « artiste » s'affilie enfin, dans le cas général, à la Maison des artistes. Un même travail peut donc aboutir à des cotisations sociales très différentes, situation qui peut être mise à profit pour payer les cotisations les plus faibles possibles. Certaines agences de presse, qui représentent des photographes auteurs, invoquent l'absence de lien de subordination des photographes qui, pour la plupart, se reconnaissent comme des travailleurs indépendants. Elles revendiquent à ce titre la possibilité de facturer les prestations sous forme de droits d'auteur, ce qui fait l'objet d'un vif conflit entre les organismes de protection sociale, les agences et les photographes.

La gestion collective

Rappelons-le, les œuvres de l'esprit sont des biens publics, au sens où elles sont caractérisées par deux propriétés : la non-rivalité et la non-exclusion, qui impliquent qu'une fois ces œuvres créées et produites, il est aisé à quiconque de se les approprier. La non-rivalité exprime le fait que la consommation d'une unité d'un bien par un agent n'empêche pas la consommation de la même unité de ce bien par un autre agent (plusieurs personnes peuvent regarder un même programme de télévision en même temps). La non-exclusion renvoie au fait que l'on ne peut simplement éliminer un consommateur par l'application d'un prix. Ces deux propriétés jus-

Droits d'auteur ou salariat ? Un éclairage théorique^a

La théorie économique distingue contrat d'emploi et contrat de services ou de louage ; cette opposition renvoie aux deux cas polaires que constituent la hiérarchie (l'internalisation de la fonction d'auteur salarié au sein même de l'entreprise) et le marché (l'achat du produit final ou du service à une entreprise indépendante, ou à un travailleur indépendant, un auteur en l'occurrence). Herbert Simon analyse ainsi les deux « arrangements institutionnels » possibles lorsqu'il s'agit d'obtenir la production de certains services : le contrat de travail et le contrat de **vente**^b. Un contrat d'emploi stipule certains aspects du comportement des travailleurs, tandis que d'autres aspects sont placés sous l'autorité de l'employeur, et d'autres encore laissés à la discrétion du travailleur. En revanche, le contrat de vente permet que l'individu échappe à l'autorité de l'employeur ; c'est le produit final qui fait l'objet de transactions.

La multiplication des cas hybrides où le salarié produit une œuvre de l'esprit dont il entend demeurer propriétaire met en question cette opposition. Le droit d'auteur s'immisce alors dans la relation d'emploi, et le contrat qui lie le salarié à la firme doit le prendre en considération. Cette configuration hybride est un terrain privilégié où l'analyse économique aide à éclairer le bien-fondé de la règle de droit. D'un côté, le créateur devient, selon l'expression employée par le tribunal de grande instance de Paris, un « travailleur de la **création**^c » celle-ci appartenant *de facto* au producteur qui en fait l'usage qu'il souhaite. Dans ce cas, le droit du travail devrait suffire à régir le statut du créateur salarié. Mais le droit français érige en règle l'indifférence d'un contrat de travail ou d'un contrat de commande sur l'attribution des droits d'auteur : ceux-ci se rapportent à la personne et ne sauraient être transférés sur la firme. Le droit d'auteur l'emporte ainsi sur le droit commun du **travail**^d.

a. Voir Françoise BENHAMOU, « La création salariée, objet d'arrangements institutionnels hybrides », *Archives de philosophie du droit*, 2004, 48, p. 399-412.

b. Herbert SIMON, « A Formal Theory of the Employment Relationship », *Econometrica*, 1951, 19, p. 239-305.

c. TGI Paris, 4 octobre 1988, D. 1990, Jur. P. 54, note B. Edelman, « Le copyright désavoué », Paris, Le Dalloz, 23, 2001, 1868-702001.

d. Raphaël HADAS-LEBEL, « Mission sur la mise en œuvre du droit d'auteur dans le cadre du statut de salarié de droit privé », *Rapport au ministre de la Culture et de la Communication*, miméo, Paris, 2002.

5. Voir *Régulations du travail artistique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication/DEPS, coll. « Culture prospective », 2007-4.

6. Dans le même temps, seulement 10 % des droits photo versés par l'AGESSA sont destinés à des photographes affiliés.

tifient l'adoption du droit d'auteur, qui permet en principe d'établir un monopole de l'auteur ou des ayants droit sur l'exploitation de l'œuvre. Lorsque la gestion individuelle de ce droit est rendue difficile ou excessivement coûteuse, la logique est de faire appel à la gestion collective, qui apparaît comme une forme d'adaptation réglementée ou contractuelle du système des droits d'auteur à des filières économiques de plus en plus complexes, caractérisées par la multiplication des modes de valorisation des œuvres.

La gestion collective par les sociétés d'auteurs a été développée lorsque le paiement direct à l'unité des œuvres « consommées » est coûteux, voire impossible, comme dans le cas des œuvres audiovisuelles (radio et télévision). Cette modalité de rémunération a pris de l'ampleur avec le téléchargement des œuvres sur les réseaux. La gestion collective recouvre ainsi des flux croissants de droits en raison de la multiplication des dispositifs institutionnels de licence légale créés pour fournir des rémunérations aux auteurs et aux producteurs lorsque l'on est dans l'impossibilité d'individualiser les consommations.

Elle repose sur deux catégories de sociétés : celles qui perçoivent les redevances auprès des utilisateurs de musique et les reversent aux sociétés de redistribution, et les sociétés de redistribution qui répartissent ces sommes entre les différents ayants droit. On compte cinq sociétés uniquement perceptrices : la SDRM, la SPRE, Copie France, la SORECO, la SCPA, qui reversent les revenus perçus, diminués des frais de gestion, aux différentes sociétés de répartition suivant des pourcentages établis de manière législative et réglementaire.

Tableau 1 – Répartition des droits primaires

en millions d'euros

	2002	2003	2004
Droits d'auteur			
Droits autres que ci-après	542,96	575,09	606,59
Reproduction mécanique	248,89	259,86	246,91
Programmes multimédias	0,77	0,74	1,01
Reproduction par reprographie	21,84	23,10	24,34
Transmission par câble	4,74	4,11	5,92
Droits voisins			
Copie privée sonore	65,34	85,88	81,34
Copie privée audio	56,35	53,97	71,95
Rémunération équitable	56,88	61,23	63,51
Droits perçus à l'étranger	124,90	123,48	99,84
Total	1 122,67	1 187,46	1 201,41

Source : Commission permanente de contrôle des SPRD/DEPS

Les droits obligatoires

Il existe quatre types de droits obligatoires :

- la rémunération pour copie privée. Les droits sur les cassettes vidéo et les DVD vierges sont prélevés par Copie France qui répartit le montant collecté en trois parts égales aux producteurs, aux auteurs et aux artistes-interprètes. La part revenant aux auteurs est versée à la SDRM (*quid?*) qui la répartit entre les différentes filières. Les droits sur les disquettes et sur les cédéroms sont prélevés par la SORECO ;
- le droit de reproduction par reprographie. Il a été institué par la loi du 3 janvier 1995. Le Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC) est la société agréée chargée de gérer en France ce droit pour la presse et l'édition ;
- le droit de prêt en bibliothèque. La loi du 18 juin 2003 crée un régime de licence légale pour le prêt en bibliothèques d'œuvres éditées sous forme de livres, assortie d'une rémunération au bénéfice de leurs auteurs et éditeurs. En matière photographique, seuls sont concernés les photographes qui bénéficient d'un contrat d'édition (en général, monographies, beaux livres...);
- le droit de rémunération équitable. Créé par la loi de 1985, il compense la diffusion de phonogrammes du commerce par les radios, télévisions, discothèques et lieux publics sonorisés. Il est prélevé par la société civile pour la perception de la rémunération de la communication au public de phonogrammes de commerce (SPRE).

Les droits collectifs volontaires

Les auteurs peuvent confier aux sociétés d'auteurs la gestion de certains droits comme les droits de diffusion sur les chaînes de télévision ou sur internet, et le droit de suite. Pour gérer ces droits, les sociétés d'auteurs peuvent souscrire auprès des sociétés de télévision des « Accords généraux de représentation », contrats qui permettent aux chaînes de télévision, en contrepartie d'un paiement forfaitaire unique, d'avoir accès à la totalité des œuvres du répertoire des cocontractants. La redevance prend la forme d'un pourcentage du chiffre d'affaires, réparti ensuite entre les auteurs sur la base d'un relevé de diffusion que les diffuseurs ont l'obligation légale de fournir. Il est à noter que dans le cadre de la télévision par câble et par satellite, en plus des chaînes de télévision, les réseaux câblés et les bouquets satellites reversent également une part de leur chiffre d'affaires, ces sommes étant collectées par la SDRM qui a en charge de les répartir entre les différentes sociétés d'auteurs. Cette « enveloppe globale » est répartie entre les œuvres diffusées, puis entre les auteurs.

En ce qui concerne la répartition entre les différents coauteurs, la SACD et la SCAM laissent les auteurs fixer entre eux la clé de répartition de leurs droits.

La complexité des situations

Les auteurs de télévision peuvent percevoir une rémunération forfaitaire au titre de l'exploitation de leurs œuvres par l'Institut national de l'audiovisuel (INA). L'envoi par l'INA d'une liste des œuvres exploitées (avec indication du titre et de la durée) aux différentes sociétés de gestion collective permet d'évaluer les remontées de recettes entre les différents ayants droit. Les sommes prélevées auprès de l'INA viennent s'ajouter à celles versées par les diffuseurs. Pour les artistes-interprètes et les comédiens qui ne figurent pas au générique des programmes, la gestion collective intervient en cas de câblodiffusion. Si les producteurs (titulaires de droits voisins) semblent le plus souvent gérer eux-mêmes leurs droits, tel n'est pas le cas lors de la retransmission par câble. Pour les câblodistributeurs, le législateur impose la gestion collective. Les revenus de l'exploitation des œuvres françaises à l'étranger relèvent de même de la gestion collective. La rémunération pour copie privée est enfin perçue, pour le compte des ayants droit, par une ou plusieurs sociétés de perception et de répartition des droits (SPRD).

Les sociétés de gestion collective gèrent deux catégories de droits : les droits obligatoires et les droits volontaires (voir encadré p. 7).

Si la gestion collective est apparue comme une solution adaptée aux évolutions imposées au droit d'auteur par les nouvelles technologies, on notera toutefois que dans tous les secteurs, elle apparaît coûteuse et pose d'importants problèmes de répartition des droits.

Au final, le dispositif juridique du droit d'auteur, longtemps en phase avec les modèles économiques de valorisation des œuvres, se heurte aujourd'hui à la diversité des pratiques effectives de rémunération des auteurs.

LE DROIT D'AUTEUR COMME MODE DE RÉMUNÉRATION DE LA CRÉATION

Le droit d'auteur est un mode de rémunération de la création artistique où l'auteur est en principe rémunéré proportionnellement aux recettes procurées par son travail de création. Ce système a un double fondement économique : proportionner le coût de la création aux résultats dans une économie marquée par l'incertitude sur les débouchés ; gérer les problèmes d'aléa moral entre les auteurs et les producteurs. Les cinq études montrent la fragilité de ces fondements : on y voit en effet que la tendance à réduire la proportionnalité de la rémunération des auteurs au profit d'un paiement forfaitaire réduisant les coûts de transaction est forte et que les problèmes d'aléa moral sont loin d'être résolus.

Un mode de rémunération fondé sur les résultats des ventes se heurte d'abord à la question de la transparence des bases qui servent à les calculer. Au-delà, les modes de rémunération des auteurs apparaissent très diversifiés mais mettent en évidence le développement de paiements forfaitaires au détriment de paiements proportionnels. Du reste, la distinction entre rémunération du travail et rémunération de la propriété est parfois peu lisible. Au bout du compte, les modes de rémunération effectifs des auteurs entrent souvent en tension avec les dispositifs juridiques du droit d'auteur.

Des bases de calcul des droits opaques...

Alors que les auteurs doivent, en principe, avoir une idée précise des bases à partir desquelles est fixée leur rémunération, une partie des recettes leur est inconnue et ces bases, de plus en plus diversifiées, peuvent être manipulées par les acteurs en aval de la filière, créant ainsi des problèmes d'aléa moral.

Le cinéma est un bon exemple de cette situation complexe et des problèmes que cela peut engendrer. Le producteur doit rendre les comptes d'exploitation à l'auteur – donc mobiliser du temps et du personnel – et lui verser sa part de rémunération proportionnelle en fonction des modes d'exploitation. Or, la tentation peut être grande pour lui, qui est seul à détenir tous les chiffres, de faire l'impasse sur un certain nombre d'exploitations. Les clauses de reddition des comptes que l'on trouve dans tous les contrats sont donc purement formelles et rarement respectées en pratique⁷.

Toutes les études montrent en outre la grande difficulté à faire remonter les droits en provenance de l'étranger.

... et à géométrie variable

Pour l'exploitation d'un film sous forme de vidéogramme, la règle a longtemps été de fixer la rémunération des auteurs sur la base des recettes nettes producteurs, mais celles-ci sont très difficilement contrôlables par les auteurs ou par les sociétés de gestion collective qui les représentent. Cette pratique a été condamnée par la Cour de cassation en 1998 qui a demandé que les droits soient assis sur le prix de vente HT. Devant la difficulté de connaître ce prix compte tenu de l'absence de prix unique et de nombreuses politiques de rabais, les sociétés d'auteurs prônent la négociation d'accords de représentation collectifs fondés sur le chiffre d'affaires des éditeurs vidéo.

C'est cette même méthode qui prévaut pour les droits d'exploitation télévisuelle. Des accords généraux de représentation sont négociés entre les sociétés d'auteurs et les chaînes de télévision sur la base de leurs recettes d'exploitation. L'impossibilité de déterminer précisément l'audience réelle d'une œuvre télévisuelle, notamment en ce qui concerne les exploitations sur le câble et satellite, et l'absence

7. On observe le même travers dans la télévision, où la reddition des comptes n'est jamais effectuée et parfois même dans l'édition où certains éditeurs attendent que les auteurs réclament leurs droits d'auteur avant de leur verser.

de paiement d'un prix par le public interdisent l'application du principe de rémunération proportionnelle aux recettes sur prix public. Le chiffre d'affaires ayant donc été choisi comme assiette de rémunération, il en résulte que la rémunération des auteurs est indépendante du prix d'achat du film par les chaînes de télévision.

En ce qui concerne les droits voisins des artistes-interprètes, la base de calcul est le revenu net producteur (RNPP). Or cette notion de RNPP n'est pas assez précise et son contenu difficile à contrôler, notamment en ce qui concerne l'estimation des frais financiers – frais de copies, de doublage, de transferts de supports de publicité, de transport, de douanes – entrant en déduction des sommes effectivement encaissées, ces frais pouvant varier de manière importante selon les types de production. Les budgets sont gonflés au départ pour permettre l'obtention d'aides publiques et de financements privés : il est donc particulièrement difficile d'amortir le film, et comme le producteur est en fait le seul à pouvoir dire s'il est amorti, ceci est susceptible d'induire d'importants problèmes d'aléa moral.

On retrouve la même incertitude dans les autres secteurs, les bases étant mal connues et difficilement contrôlables. Lorsque la base de calcul de la rémunération proportionnelle ne peut pas être pratiquement déterminée, cela favorise le développement de la pratique d'une rémunération forfaitaire, d'ailleurs prévue par l'article L 131-4 du CPI. Les accords généraux de représentation constituent à cet égard une forme de rémunération qui a tendance à se généraliser en prenant comme base les ressources des diffuseurs (télévision, internet...).

Des taux de rémunération très variés selon les formes organisationnelles

Le contrat qui lie l'auteur à l'éditeur, au producteur, à l'agence photo... définit le mode de calcul des droits.

- Dans l'édition, les taux semblent obéir à des normes bien établies. Pour le livre, entrent en compte le nombre d'exemplaires vendus et le prix public hors taxes (PPHT). D'éventuels abattements sont prévus au contrat. Certains contrats stipulent un à-valoir – c'est-à-dire une avance sur droits –, qui est acquis une fois pour toutes sous certaines conditions concernant l'acceptation du manuscrit.

Le caractère normé des contrats cache des pratiques contractuelles en fait très variées, les taux de rémunération variant beaucoup en fonction de la

notoriété des auteurs (de 3 à 18 % du PPHT). Les traducteurs bénéficient généralement d'à-valoir importants mais de taux faibles. La rémunération des *packagers* s'apparente d'un côté à celle des auteurs, de l'autre à celle d'un prestataire de services. Dans tous les cas, il a une délégation de réalisation d'ouvrage, mission qui inclut ou non la signature de contrats d'auteur en son nom. Certains ouvrages sont entièrement rémunérés en droits d'auteur forfaitaires. Les ouvrages de collaboration conjuguent plusieurs types de rémunérations : sont payés proportionnellement le directeur de collection ou d'ouvrage, un ou plusieurs auteurs (texte ou image) ; illustrations et photographies préexistantes ou créées spécifiquement sont payées au forfait. À l'inverse, d'autres ne sont rémunérés qu'en droits proportionnels. C'est souvent le cas de l'édition scientifique où les auteurs recherchent d'abord une rémunération symbolique.

L'éditeur valorise les droits d'exploitation secondaire (cession des droits poche, traduction, vente directe, droits de représentation théâtrale et droits d'exploitation sous forme audiovisuelle...) selon le principe général suivant : l'acquéreur des droits rémunère l'éditeur sous forme de droits, ce dernier reversant à l'auteur une part des sommes reçues. La cession peut être faite pour une somme forfaitaire. Si généralement l'éditeur d'origine reverse 50 % de toutes les sommes perçues à l'auteur et à toutes les personnes intéressées proportionnellement aux ventes, cette proportion peut varier fortement, notamment en fonction de la notoriété de l'auteur. La part auteur est souvent calculée sur un montant tous frais déduits, les commissions d'intermédiaires par exemple. Ce système aboutit, en fait, à ce que l'éditeur perçoive 50 % des droits en contrepartie du travail de son service interne, mais fasse supporter à l'auteur tous les autres frais.

- La même variété est à l'œuvre dans la photographie. Certains photographes négocient leurs commandes et parfois leurs archives directement avec les commanditaires. Ils établissent une facture de cession de droits distinguant éventuellement une partie forfaitaire correspondant au travail de conception du reportage ou du portfolio et doivent être déclarés comme travailleurs indépendants. D'autres choisissent de créer une entreprise qui valorise exclusivement leur travail sous différents supports (cession de droits, vente de *vintage*, produits dérivés). D'autres se regroupent pour créer une agence qu'ils contrôlent (modèle lancé par l'agence Magnum) ou bien confient à une agence

le soin de valoriser leur travail. Selon les statuts de l'entreprise, ils touchent des droits, des dividendes ou des salaires en cas de travail pour la presse.

Une autre configuration existe, fréquente dans les agences de presse et notamment les agences télégraphiques, où l'agence peut employer des photographes salariés à côté des photographes indépendants. Dans ce cas, le photographe cède à l'agence le droit de reproduction et/ou de représentation (droits patrimoniaux) de l'image qu'il a créée. En contrepartie, il touche une rémunération mensuelle forfaitaire et éventuellement des droits à l'occasion de l'utilisation secondaire de ses photos. En tant qu'auteur, il conserve ses droits moraux.

La cession de droits est formalisée par un écrit qui prévoit l'étendue de la cession (nombre d'exemplaires de la reproduction par exemple), la destination (c'est-à-dire le mode de diffusion : presse, affichage...), la durée (parution dans un numéro d'un magazine par exemple), le lieu (en France, dans le monde). Compte tenu de la rapidité avec laquelle évoluent les technologies, les contrats prévoient souvent une clause de type « cession pour des supports inexistantes ou inconnus », laquelle n'est légale que si elle prévoit une rémunération proportionnelle future. Le photographe conserve ses droits patrimoniaux pour toute autre utilisation que celles prévues dans le contrat de cession et, *a fortiori*, ses droits moraux, incessibles.

Enfin, dans les galeries, le montant de la vente est partagé dans une proportion dont la norme est 50/50, frais de production déduits. En cas de revente d'une de ses œuvres, le photographe peut bénéficier de droits de suite.

- Dans le secteur de la télévision et pour les œuvres de fiction, la variété des modèles porte plus sur le niveau des rémunérations que sur d'autres éléments. L'analyse des contrats a permis en effet de mettre en évidence plusieurs points de convergence : allongement de la durée de cession des droits d'auteur, stabilité du nombre des auteurs par œuvre, évolution plutôt déclinante des rémunérations mais avec de fortes inégalités tenant à la notoriété, au type d'œuvres, à la plage de diffusion, les œuvres de *prime time* et de long métrage se voyant dans l'ensemble mieux traitées que les autres catégories.

- Au sein de la filière musicale, les contrats sont nombreux et spécifiques. La négociation porte sur les taux, sur la durée du contrat ou le nombre d'albums à réaliser pour un interprète, mais également sur la délimitation géographique d'application du

contrat. L'interprète signe en général un contrat d'exclusivité avec le producteur, appelé « contrat d'artiste », qui prévoit la cession des droits de l'artiste au profit du producteur pour la durée légale des droits voisins d'artistes-interprètes et pour des territoires déterminés. Le contrat spécifie un nombre défini de productions sur lesquelles l'artiste reconnaît au producteur la propriété des bandes *master*. Il est progressivement remplacé par le contrat de licence, au titre duquel le producteur cède l'exploitation exclusive de ces bandes dont il est propriétaire à un éditeur phonographique pour une durée et un territoire donnés, le licencié versant au producteur un pourcentage sur les recettes de l'exploitation du disque. Quant au contrat de distribution, il est signé entre l'éditeur phonographique ou la maison de disques et une société disposant d'une force de vente. Il porte sur un produit fini : le distributeur a la charge d'inscrire les références des disques livrés par le producteur dans son catalogue et d'en assurer l'exploitation.

La création marginalement rémunérée via le droit d'auteur ?

Nombreux sont les auteurs qui touchent une double rémunération : une directe, au titre de leur travail et une autre liée aux droits patrimoniaux qu'ils détiennent sur l'œuvre qu'ils ont créée. Dans ce cas, on trouve notamment les réalisateurs et les artistes-interprètes.

- Les réalisateurs de films ou de fictions télévisuelles reçoivent un salaire dit « technicien » et des droits d'auteur. Le salaire qui rémunère le travail d'encadrement de la production ne correspond pas à des droits d'auteur, et seuls la prime et l'à-valoir minimum garanti qui rémunèrent le travail de création sont du ressort de ces droits. En ce qui concerne le partage entre ces deux rémunérations, la règle conseillée est de 60 % minimum de la rémunération payés en salaires et 40 % en droits d'auteur, mais elle est loin d'être respectée. Quant au travail des auteurs compositeurs interprètes, il est rémunéré sous forme de cachets et de droits. Ces auteurs relèvent donc du régime des intermittents *et* du régime social des auteurs, et donc de l'AGESSA.

- Dans le domaine du livre, les activités de création peuvent être rémunérées en droits d'auteur, prestations de services ou salaires mais la part respective des différentes catégories de rémunération est très mal connue.

Les rémunérations des artistes-interprètes, du disque à la téléphonie mobile

À l'heure actuelle, pour la musique en ligne, et si la maison de disques possède sa plate-forme, l'artiste-interprète perçoit environ 0,04 € du prix TTC du morceau vendu, soit un taux de *royalties* tournant autour de 5,7 % du P_{GHT}. Pour une sonnerie de téléphone portable téléchargée pour la somme de 3 €, l'artiste recevra aux environs de 0,11 €, soit environ 14,4 % du P_{GHT}. Ce taux est très variable et dépend du statut du musicien ainsi que du contrat signé avec le producteur. En tout état de cause se posent tout à la fois les questions de la faiblesse des rémunérations pour la majorité des artistes, de la transparence des informations et des coûts transactionnels associés.

- Dans la musique enregistrée, les droits représentent l'essentiel du revenu des auteurs/compositeurs, et seulement une fraction, minoritaire voire marginale, des revenus d'autres parties prenantes au processus de création telles que les artistes-interprètes, les musiciens et les producteurs/éditeurs. Les problèmes posés à la filière musique par le développement du piratage sur internet ont augmenté la part des revenus tirés des concerts dans la rémunération des musiciens.

- Quant au secteur de la photographie, les auteurs, à l'occasion de commandes, peuvent distinguer, sur leurs factures, les rémunérations qui relèvent du travail à réaliser et la rémunération de la cession de droits à proprement parler.

Droits forfaitaires/droits proportionnels. Des principes bien mal appliqués

Dans les cinq secteurs étudiés, alors que le Code de la propriété intellectuelle (article L. 131-4) stipule que la cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre « doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation », le versement de rémunérations proportionnelles est effectué de façon très inégale. Toutefois, lorsque la base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être déterminée, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement, et cela dans plusieurs cas : lorsque les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut, lorsque les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre, ou « quand la nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle ».

- Dans le secteur du cinéma, le principe de la rémunération proportionnelle se trouve court-cir-

Les montants en jeu

En 2003, les 8 700 auteurs affiliés ont perçu des droits d'auteur pour un montant de 300 millions d'€. Cette somme représente environ 10 % de l'ensemble des droits collectés. La moitié des auteurs se partagent 10 % de l'ensemble des revenus tandis que 10 % touchent la moitié des droits distribués.

Livre – Les montants de droits d'auteur s'élevaient à 427 millions d'€ en 2004 (ces montants comprennent les droits versés à tous les détenteurs des droits d'exploitation qu'ils soient français ou étrangers, auteurs ou éditeurs). Les montants des cessions de droits devraient se situer entre 150 et 200 millions d'€. Les systèmes de rémunération collective devraient représenter, pour les auteurs, aux alentours de 10 % de l'ensemble des droits perçus dans un horizon proche.

Photographie – Les photographes affiliés à l'AGESSA ont touché, en 2003, 75 millions d'€ de droits, soit 25 % des 300 millions d'€ versés aux auteurs, une proportion inférieure à ce qu'ils représentent en nombre d'auteurs (32 %). Ils sont donc relativement moins bien rémunérés que les autres auteurs. Ils apparaissent néanmoins comme les principaux bénéficiaires de droits, devant les écrivains (62 millions d'€), les auteurs compositeurs de musique (49 millions d'€) et les auteurs d'œuvres audiovisuelles (44,5 millions d'€).

Télévision – Trois sources sont mobilisées : les données DDM/Insee permettent d'évaluer les montants de droits à 268 millions d'€ en 2002. Cette somme recouvre l'ensemble des droits d'auteur et des droits voisins versés par les chaînes hertziennes généralistes (hors cachets initiaux). Mais on ne sait pas distinguer entre les droits perçus pour les œuvres télévisuelles, cinématographiques ou musicales. Toute étude de la répartition des rémunérations entre les différents ayants droit (scénaristes, réalisateurs, artistes-interprètes) est également impossible. Les données de l'AGESSA (44 494 331 € de droits, 4,396 millions d'€ de salaires et 381 434 € de revenus libéraux en 2003), qui enregistre les déclarations de revenus des auteurs affiliés, et les déclarations de versements de droits faites par les tiers (« diffuseurs »), présentent l'avantage de tenir compte des droits d'auteur versés tant au titre de la gestion individuelle qu'au titre de la gestion collective. Elles autorisent également l'évaluation de la situation financière d'auteurs travaillant principalement pour la télévision. Mais elles doivent être interprétées avec la plus grande prudence, car elles ne sont pas homogènes et peuvent agréger des revenus et des bénéfices non commerciaux. Elles sous-estiment de surcroît la population des auteurs, et donc les revenus perçus au titre des droits d'auteur, tout en surestimant le revenu moyen. Les comptes annuels des sociétés de gestion collective font apparaître 219 millions d'€ en 2004 pour les droits appartenant au domaine de l'audiovisuel – soit plus de trois fois moins que les droits perçus uniquement par la SACEM (726 millions d'€ en 2004). Les droits nets répartis aux ayants droit sont estimés à 165 millions d'€.

Musique – Les revenus de la gestion collective se sont montés à 635 millions d'€ (mais simplement 460,4 millions d'€ si on exclut les effets de double comptabilisation liés aux ventes de disque et au spectacle vivant). Pour l'année 2005, la gestion contractuelle représente 926 millions d'€ HT si l'on ne tient compte que de la seule musique enregistrée. Le spectacle vivant représente un peu plus d'un quart du chiffre d'affaires total de l'industrie musicale (environ 2 milliards d'€) et a généré 540 millions d'€ de chiffre d'affaires en 2005. Ses revenus bénéficient en majorité aux artistes-interprètes. Par ailleurs, les perceptions liées à la vente de partitions de musique ont augmenté de 17 % sur la période 2002-2004. Le spectacle musical vivant correspond à environ 372 millions d'€ selon le Centre national de la chanson, de la variété et du jazz et à 550 millions d'€ selon les estimations SACEM. Pour la diffusion de films en salle la SACEM a perçu 16 millions d'€.

cuité par le versement aux auteurs d'un minimum garanti défini comme un « à-va-loir » sur les droits à venir. Or, de manière générale, ces minima sont très largement supérieurs aux sommes qu'auraient dû percevoir les auteurs si les taux de rémunération prévus dans les contrats avaient été appliqués : une fois le minimum garanti versé aux auteurs, le producteur n'a plus rien à leur verser dans la majorité des cas. Même si le contrat type de la SACD prévoit qu'une fois le coût du film amorti, l'auteur percevra un pourcentage des sommes versées par les diffuseurs aux producteurs, cette clause n'est que rarement mise en pratique. Il s'ensuit que l'essence même du principe du droit d'auteur – associer l'auteur au succès des œuvres – est remise en cause. Ainsi, pour la diffusion des films de cinéma à la télévision, pour laquelle les diffuseurs acquittent des sommes importantes pour s'en assurer l'exclusivité, les auteurs devront se contenter, en plus du versement d'un minimum garanti, d'un pourcentage du chiffre d'affaires des diffuseurs qui transite par les sociétés de gestion collective. Les chances, pour l'auteur, d'accroître ses rémunérations sont d'autant plus faibles qu'en réservant l'exclusivité de diffusion à une chaîne, le producteur empêche par contrat la diffusion de l'œuvre par un concurrent, ce qui réduit le montant des redevances susceptibles d'être perçues par les auteurs par l'intermédiaire d'une société de gestion collective.

- À la télévision, l'auteur perçoit deux rémunérations amont de nature différente : la prime de commande ou d'écriture et l'à-va-loir. La première – qualifiée aussi de « prime d'inédit » ou d'« exclusivité », ou encore de « somme forfaitaire » – rémunère le temps passé à la création de l'œuvre ou encore l'exclusivité accordée au producteur. La seconde, l'à-va-loir minimum garanti, est un acompte sur les pourcentages négociés dans le contrat, calculé sur les recettes de l'exploitation de l'œuvre qui relèvent de la gestion individuelle. Cette avance est définitivement acquise par l'auteur et le producteur se remboursera sur l'ensemble des sommes dont il sera redevable à l'auteur par le jeu des pourcentages prévus. Si les sommes collectées par le producteur restent inférieures à l'avance versée à l'auteur, le producteur ne peut pas exercer de recours contre lui pour exiger le remboursement de la différence. Le minimum garanti peut donc être considéré comme le reflet de la part de risque assumée par le producteur. Dans les faits, en règle générale, pour les exploitations hors SACD, les taux de rémunération proportionnelle sont si faibles que

l'auteur ne perçoit rien au-delà de l'avance reçue (à-va-loir minimum garanti). L'analyse détaillée des contrats laisse en effet apparaître des pourcentages moyens, même s'ils sont un peu plus élevés pour les réalisateurs que pour les scénaristes, singulièrement bas : 1,60 % à 4,24 % pour les premiers, 0,99 % à 2,08 % pour les seconds. Compte tenu du montant de l'avance, le succès de l'œuvre doit donc être extrêmement important pour que l'auteur touche une rémunération supplémentaire.

- De même, dans le secteur de l'édition, si le droit forfaitaire est en principe l'exception, le législateur en permet un usage relativement libre. Seuls les ouvrages de littérature générale, et pour la contribution de l'auteur principal, sont vraiment liés par le principe de la proportionnalité. Les autres secteurs éditoriaux peuvent utiliser assez facilement le forfait comme modalité de rémunération. Par ailleurs, pour de nombreux auteurs, la rémunération peut être indirecte. C'est le cas par exemple si le livre n'est pour l'auteur qu'un élément de sa stratégie professionnelle : l'éditeur est alors tenté de ne pas verser d'à-va-loir ou un montant symbolique qui n'a pour fonction que de valider l'engagement contractuel ou bien il cherche à minimiser les taux pour les premières ventes jusqu'à ce que le point mort du livre soit atteint. De même, si l'auteur (et ils sont nombreux sans ce cas) est dans une démarche de recherche d'une gratification – voir son œuvre publiée, contribuer au débat d'idées... –, il n'est pas tellement préoccupé par une juste rémunération à négocier.

- Dans le secteur de la musique enregistrée, outre l'importance des revenus salariés sous forme de cachets, l'avance n'est en pratique pas remboursée par l'artiste au producteur en cas de ventes faibles. Elle est souvent la seule rémunération que touche l'artiste sur la vente d'un album : dans de nombreux cas en effet, ces ventes demeurent modestes et, en conséquence, on ne peut attendre de rémunération proportionnelle qui soit assez forte pour qu'elle dépasse la somme initialement reçue à titre d'avance.

- Dans le secteur de la photographie, enfin, on assiste depuis quelques années au développement rapide du marché de la photographie dite « libre de droits » dont la société Jupiter s'est faite la championne. Le commanditaire achète à une agence, ou directement au photographe, une série d'images, sur un thème précis souvent, qu'il peut ensuite utiliser autant qu'il le veut sans avoir à repayer des droits

aux auteurs. Cette pratique, si elle réduit considérablement les coûts de transaction sur les images, non seulement remet en cause le principe d'un droit proportionnel mais suscite également des interrogations en termes de droit moral des auteurs. Son impact économique est par ailleurs important puisqu'en permettant un usage illimité des images, elle incite les commanditaires à réutiliser de nombreuses fois la même image, ce qui crée un manque à gagner pour les auteurs.

Dans les cinq secteurs étudiés mais à des degrés divers, la mise en place de barèmes forfaitaires, pour la diffusion d'œuvres *via* différents supports, coexiste avec un système de droits proportionnels, lourds à gérer et aux coûts induits élevés, tout en conservant la reconnaissance d'un droit de paternité au créateur : à-valoir généralisés dans le secteur du cinéma et de la télévision, photographies libres de droits ; rémunération forfaitaire dans l'édition, notamment d'ouvrages collectifs... Les pratiques contractuelles conduisent ainsi de fait (et non de droit) à prendre des distances avec les principes qui prévalent en matière de propriété intellectuelle. Dans tous les cas, la double nature de la rémunération de la création (rémunération du travail et rémunération du droit de propriété) favorise des arbitrages savants entre salaires, à-valoir et droits proportionnels fondés sur des différentiels de charges sociales et rapports de force entre les parties contractantes.

De fortes inégalités

Dans tous les secteurs, on constate de fortes inégalités, avec d'un côté quelques stars, de l'autre des auteurs qui, pour la plupart, gagnent souvent mal leur vie. Cette situation renvoie tout à la fois à l'organisation des filières et à la faible reconnaissance dont la plupart des auteurs jouissent, avec toutefois des différences selon les filières, les auteurs de cinéma étant dans l'ensemble mieux considérés que les auteurs de télévision par **exemple**⁸.

Dans le secteur télévisuel, on observe une dégradation, au moins apparente, des rémunérations amont, qui atteste d'une certaine précarisation de la situation des auteurs. Derrière cette situation, on

observe de fortes inégalités tout à la fois en matière de revenus entre auteurs et entre catégories d'auteurs. Les rémunérations amont des réalisateurs et des scénaristes sont notamment très inégales. L'étude montre que, quel que soit le mode de calcul (avec prise en compte ou non du salaire technique des réalisateurs), les réalisateurs (et en particulier les mieux payés d'entre eux) bénéficient d'une situation nettement plus favorable.

À cette première source d'inégalités se conjugue celle qui tient à la plage horaire de diffusion de l'œuvre (avec un avantage significatif pour la première partie de soirée). Concernant les catégories, il apparaît que les auteurs de séries sont désavantagés en regard des auteurs de téléfilms ; mais il est difficile d'interpréter cette inégalité, qui peut aussi bien tenir à des considérations de durée et de plage horaire qu'à un présupposé de création, associé à une rémunération relativement plus élevée, qui jouerait en faveur du téléfilm. La prise en compte des rémunérations aval fait en revanche disparaître le différentiel de rémunérations entre scénaristes et réalisateurs, et tend même à inverser celui-ci en (légère) faveur des scénaristes (en 2000-2001 et en 2003-2004), hors prise en compte du salaire technique. C'est sur la base de ce constat, souvent avancé mais jamais chiffré, que les réalisateurs revendiquent l'établissement de la même répartition entre les différents auteurs que celle qui prévaut dans la filière cinématographique : 40 % scénariste, 40 % réalisateur, 20 % adaptateur.

En ce qui concerne la musique enregistrée, l'écart-type en matière de ventes est extrêmement élevé. Ainsi, sur le marché français du disque 2004, les 10 albums les plus vendus représentent un cinquième des volumes (21 %), les *tops* 100 en représentant les trois quarts à eux seuls. Cette concentration explique qu'environ 20 % seulement des albums dégagent des bénéfices, selon les sources professionnelles spécialistes du secteur, et permet de comprendre pourquoi peu d'artistes-interprètes touchent des *royalties* proportionnelles aux ventes.

8. En 2003, l'AGESSA a versé environ 3 milliards d'€ sous forme de droits d'auteur. Si les revenus versés par cet organisme sont passés, en euro constant, d'un indice 100 en 1994 à un indice 124 en 2003, ils sont en baisse, tous auteurs confondus, depuis 2001 (en 2003, ils étaient près de 46 % à toucher des revenus inférieurs au Smic contre seulement 40 % en 2000). À l'inverse, ils n'étaient que 4,5 % à toucher des revenus supérieurs à 128 138 €, soit environ 10 000 € par mois.

NOUVEAUX MODÈLES D’AFFAIRES, NOUVELLES SOURCES DE RÉMUNÉRATIONS ?

Le développement du numérique et d’internet a profondément affecté les filières culturelles. Dans les réorganisations qui en découlent, les auteurs se trouvent plus souvent perdants que gagnants.

- Dans le domaine du livre, les effets des technologies numériques ne sont pas encore très présents, sauf sans doute au niveau de la chaîne de fabrication et de certains marchés comme les **encyclopédies**⁹. L’étude du secteur, qui a porté sur l’analyse des modalités contractuelles en fonction des stratégies éditoriales, a mis en évidence quatre cas, selon que l’éditeur privilégie l’analyse en termes de risque financier, de risque commercial, d’espérance de marge ou de rentabilité financière (voir encadré).

Stratégies éditoriales et modalités contractuelles. Le cas de l’édition de livres

Le développement de l’usage des outils de gestion, lui-même favorisé par l’informatisation qui permet des analyses projet par projet, influe sur le mode de calcul des droits. Les droits d’auteur ne sont pas un paramètre externe répercuté sur le prix de vente, quitte à augmenter le tirage, mais une variable interne sur laquelle on agit : le responsable éditorial joue sur les produits des diverses formes d’exploitations et sur la négociation des droits afférents. Il y est poussé par le souci de maintenir des prix compétitifs.

Qu’ils soient calculés proportionnellement aux ventes ou forfaitairement, les droits d’auteur représentent un des rares postes sur lesquels les éditeurs peuvent agir à court terme : les frais de structure sont fixes et souvent réduits au minimum pour les petites maisons. Le poids des frais de fabrication, hormis pour les beaux livres, ne varie que très peu. La tentation de peser sur les droits est donc forte.

Les rémunérations des auteurs constituent donc une variable d’ajustement, et ces derniers n’ont aucunement profité des effets des gains de productivité permis par les nouvelles technologies sur le processus de fabrication.

- La filière photographie a subi une transformation complète sur les quinze dernières années, qu’il s’agisse de la fabrication des appareils, du marché des pellicules, du marché de l’art ou des agences spécialisées. En ce qui concerne le secteur des agences, et plus directement les photographes professionnels, plusieurs évolutions notables méritent d’être rappelées. Les agences de presse historiques, apparues pour la plupart vers la fin des années 1960

et qui dominaient le marché jusqu’au début des années 1990 (Gamma, Sipa, Sigma) ont laissé la place à de nouveaux acteurs (Corbis, Getty, Jupiter). Ceux-ci, en quelques années, sont devenus les *leaders* du marché grâce à des stratégies d’acquisition et à des investissements lourds dans la numérisation des tirages et dans la mise au point de logiciels de recherche d’images à destination des iconographes (voir encadré).

De nouvelles agences photo à l’heure du numérique

Généralement peu au courant de la culture professionnelle des photographes, les nouvelles agences ont importé de nouveaux modèles d’affaires et bousculé les pratiques habituelles tant du côté des photographes que du côté des iconographes. La société Jupiter est ainsi devenue en quelques années le numéro trois du secteur en se positionnant sur la photographie « libre de droits ». De la même façon, le rachat par Corbis de l’agence SIGMA a donné lieu à un affrontement juridique très dur avec les photographes de l’agence sur la question des contrats et de la propriété des images. Tandis que diverses agences indépendantes et des collectifs ont été constitués, le mouvement de protestation de la profession vis-à-vis de la pression des agences sur les contrats a conduit à un arrêt de la Cour de cassation en 2001 qui a consacré le droit de propriété des photographes sur leurs images.

Parallèlement, les photographes professionnels se sont vus menacés par les particuliers. Des sites internet comme Fotolia proposent ainsi des photographies d’amateur à des prix impossibles à pratiquer par des agences professionnelles. Enfin, le développement des portails qui proposent différents modèles de rémunération – fixation du prix par le photographe sur les portails simples, contrôle par les photographes des images mises en ligne et des contrats de vente sur les portails avancés – a multiplié les modèles d’affaires de la photographie.

- Dans la filière télévision, malgré les évolutions récentes (dérégulation, multiplication des chaînes), on observe une faiblesse structurelle des rémunérations liées aux nouvelles technologies et aux différentes catégories de revenus dérivés, ainsi qu’une faiblesse tout aussi frappante des rémunérations liées à la copie privée, qui vont « naturellement » en priorité aux auteurs d’œuvres inédites et de *prime time*. Les nouvelles chaînes, peu dotées en moyens financiers, n’achètent que des programmes faiblement coûteux et les nouveaux usages, qui demeurent très en marge du système de rémunération des auteurs, ne suscitent que peu de retombées pour ces derniers. C’est du côté des pratiques inter-

9. Toutefois, on observe que des pans de l’édition (livre scolaire, pratique) sont appelés à se transformer rapidement, et que l’essor des bibliothèques numériques questionne la validité du droit d’auteur et les coûts de son application.

actives sur internet que l'on peut attendre de véritables nouveaux usages, et à plus long terme, de nouveaux revenus. Pour la vidéo à la demande (VoD) par exemple, le producteur est le gestionnaire des droits ; l'exploitation des œuvres rend nécessaire l'identification des ayants droit. Or il arrive fréquemment qu'il soit tout simplement coûteux ou même impossible d'en retrouver la trace. Dans ce cas, le droit d'auteur constitue un obstacle à l'accès à des œuvres patrimoniales. En matière de téléphonie, il faut espérer que les auteurs ne soient pas les oubliés d'une réflexion sur les nouveaux programmes qui se soucie plus de la pérennité du système de soutien à la production que du devenir des auteurs et de la création.

• Dans le secteur de la musique enregistrée enfin, si les revenus des auteurs/compositeurs et ceux des interprètes et musiciens semblent pour le moment peu affectés par les évolutions en cours, il n'en va pas de même pour les producteurs/éditeurs, malgré l'explosion des ventes en ligne ou le développement de la vidéo-musique : désormais les nouveaux distributeurs en ligne sont en effet mieux à même que les producteurs de valoriser la musique. Ce phénomène conduit les producteurs à modifier leur modèle d'affaires et à se transformer plus en prestataires de services qu'en intermédiaires assumant les risques de la découverte et de la promotion des artistes et de la production/commercialisation de leurs œuvres (voir encadré).

Les nouveaux modèles d'affaires de la musique enregistrée

Les évolutions technologiques favorisent l'apparition de deux modèles d'affaires dans ce secteur :

- le premier vise un retour sur investissement rapide sur des produits correspondant à la musique de variété. Il repose sur le *versionning*, qui permet de différencier et de discriminer les consommateurs afin de leur faire payer des prix proches de leur prix de réservation en fonction des critères présidant à leur consommation musicale. Ce modèle fait implicitement l'hypothèse qu'à terme, toute création musicale est amenée à circuler librement ;
- le second renvoie à la construction de communautés dédiées à un genre musical et responsabilisées quant au financement de sa production. Il s'applique à des genres musicaux dont les publics sont plus restreints et marqués. Les distributeurs jouent le rôle de fournisseurs de services à valeur ajoutée et d'organismes des communautés. Ils construisent leur modèle d'affaires sur l'exploitation, conjointe avec les producteurs, des diverses sources de revenus de la musique enregistrée et vivante, c'est-à-dire sur la distribution sous différents formats et à différents prix *via* divers canaux d'une musique enregistrée qui est soit achetée pour elle-même, soit associée à d'autres produits.

• Dans la musique et la photographie et, dans une moindre mesure, l'édition, apparaissent de nouveaux modèles qui brouillent la frontière entre professionnels et amateurs et favorisent l'apparition de nouveaux mécanismes d'accession à la notoriété. Les phénomènes communautaires, qui permettent le partage d'informations et d'expériences, les discussions et les collaborations, constituent des mécanismes de réduction des coûts de recherche et de l'incertitude associés à la consommation de biens d'expérience. Ils créent et défont les réputations *via* des effets de bouche à oreille, et favorisent la fidélisation par les solidarités qui se construisent entre les membres. Les plates-formes de distribution de musique libre, Jamendo ou Dogmazic.net par exemple, incitent les internautes à rémunérer les artistes sous forme de dons. Dans ces modèles, les consommateurs choisissent de faire des dons volontaires en échange de l'accès et de l'usage de répertoires libres. Ils deviennent des prescripteurs et des passeurs. Dans tous les cas, les mutations technologiques ont abouti à d'importantes modifications de la structure des coûts de production des différentes filières (diminution relative des coûts aval par rapport aux coûts amont), sans que ces modifications n'aient pour le moment beaucoup affecté le partage de la valeur ajoutée, notamment en faveur des auteurs.

EN RÉSUMÉ

- Les règles de droit ne sont pas nécessairement claires ni applicables
- La gestion collective est une solution limitée
- De nouveaux modèles brouillent la frontière entre professionnels et amateurs et favorisent l'apparition de nouveaux mécanismes d'accession à la notoriété
- Les rémunérations forfaitaires se généralisent
- De nombreux secteurs deviennent des économies de commandes qui réduisent la marge de manœuvre des auteurs
- Des filières de plus en plus dominées par l'aval, au sein desquelles les auteurs apparaissent en position de faiblesse dans le partage de la valeur ajoutée

CONCLUSION

Une forte pression à la contractualisation des relations auteurs/producteurs

La difficulté d'appliquer un mode de rémunération proportionnel et de respecter les droits moraux dans des économies caractérisées par la multiplicité des modèles de valorisation d'œuvres très souvent collectives incite les acteurs à simplifier les relations entre acteurs de la filière par la voie de la contractualisation. Cette tendance est renforcée par la mondialisation et la marchandisation des marchés

culturels qui renforcent le pouvoir des diffuseurs. La révolution numérique a de surcroît fait apparaître de nouveaux acteurs dans les filières – fournisseurs d'accès à internet, moteurs de recherche, gestionnaires de réseaux de téléphonie mobile – peu soucieux de s'encombrer des règles élaborées patiemment entre les acteurs historiques des filières culturelles *majors*, indépendants, sociétés d'auteurs... Tous ces éléments bousculent un système de rémunération des auteurs qui, bien que maintes fois révisé et complété, semble être engagé dans une course-poursuite avec les changements technologiques et économiques qui affectent les filières pour lesquelles il a été élaboré. ■

RÉSUMÉ

La révolution numérique touche à des degrés divers l'ensemble des filières des industries culturelles. Les modes de rémunération de la création artistique et le système du droit d'auteur s'en trouvent profondément bouleversés. On assiste à une course-poursuite entre des modèles en plein changement, qu'accompagnent de nécessaires adaptations du droit, et les pratiques effectives. Le système de droits proportionnels, lourd à gérer et aux coûts induits élevés, coexiste de plus en plus fréquemment avec des rémunérations forfaitaires : à-valoir généralisés dans le secteur du cinéma et de la télévision, photographies libres de droits ; rémunération forfaitaire dans l'édition, notamment d'ouvrages collectifs...

Parallèlement, la multiplication des licences légales et le développement des accords généraux de représentation constituent des formes d'organisation nouvelles adaptées aux évolutions des modèles de valorisation des œuvres dont les caractéristiques de biens collectifs (non-exclusion, non-rivalité des consommateurs) ont tendance à se généraliser. Mais elles se heurtent à la complexité et parfois à l'opacité des mécanismes de répartition des droits.

Sur internet, des modèles alternatifs de production et de distribution sont mis en œuvre, qui se traduisent par l'abaissement progressif de la frontière entre amateurs et professionnels, et qui transforment radicalement les filières, les œuvres pouvant être remises en circulation après achat par un consommateur qui n'est plus « final ».

Ces évolutions semblent pour le moment avoir des conséquences négatives sur le revenu des auteurs, dont le pouvoir de négociation au sein des filières s'affaiblit, d'autant que nombre de secteurs sont ou deviennent des économies de commandes, qui s'insèrent dans des filières très intégrées verticalement et dominées par l'aval.

ABSTRACT

The digital revolution affects every branch of the cultural industries to varying degrees. It is radically altering the copyright system and the methods for remunerating artistic creation. We are seeing a sort of wild chase among models that are changing incessantly, accompanied by inevitable adjustments in rules and practice. The proportional royalties system, which is difficult to manage and has high associated costs, increasingly coexists with flat rate fees: advances on royalties generally practised in film and television, copyright-free photographs, once-and-for-all payments in the publishing industry, especially for collective works.

At the same time, the growing number of legal licensing arrangements and blanket reproduction agreements are a reflection of new types of organisation geared to developments in the way works are marketed. Works are tending to become common property (non-exclusivity, loss of consumer rivalry), but the complexity and frequent opaqueness of the systems for allocating royalties constitute a major obstacle.

On the Internet, alternative forms of production and distribution exist. They are gradually obliterating the frontier between amateurs and professionals and radically transforming the marketing chain. Works can be recirculated after purchase by someone who is no longer the 'end' consumer.

For the moment, these changes seem to work to the detriment of authors' incomes, and to undercut their bargaining positions within the different branches. This is all the more so since many sectors are, or soon will be, command economies within vertically integrated and outlet-dominated marketing circuits.