



Françoise Benhamou et Stéphanie Peltier

Economies des droits d'auteur - III La télévision

Département des études, de la prospective et des statistiques

Économies des droits d'auteur - III

La télévision

Éditeur : Département des études, de la prospective et des statistiques

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2007

Date de mise en ligne : 8 juillet 2015

Collection : Culture études

ISBN électronique : 9782111398771



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Référence électronique

BENHAMOU, Françoise ; PELTIER, Stéphanie. *Économies des droits d'auteur - III : La télévision* In : *Economies des droits d'auteur - III : La télévision* [en ligne]. Paris : Département des études, de la prospective et des statistiques, 2007 (généré le 25 avril 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/deps/433>>. ISBN : 9782111398771.

Économies des droits d'auteur III – La télévision

Françoise Benhamou, Stéphanie Peltier*

Sommaire

Introduction	2
Des titulaires du droit d'auteur très divers	2
Une durée croissante de cession des droits	3
Un partage relativement égalitaire des rémunérations entre amont et aval	4
Le paradoxe d'un revenu perçu par œuvre en recul dans un contexte d'inflation des coûts des programmes	5
Les rémunérations issues de la télédiffusion en France	6
L'exploitation télévisuelle à l'étranger	13
La copie privée	15
Une règle de partage salaire/droits d'auteur peu respectée	16
Des inégalités de revenus entre auteurs et entre catégories d'auteurs	16
Un faible partage du risque	19
Une propension à la forfaitisation	20
Le rôle des agents artistiques	21
Une faible transparence	22
Conclusion	22
Méthodologie	23

Avant-propos

L'auteur est une figure multiple comme l'œuvre audiovisuelle recouvre une réalité plurielle dans une filière de l'audiovisuel structurée d'abord par le rapport diffuseur/producteur.

Dans cette économie, le partage est dominant entre rémunérations amont ou aval, rémunération directe et gestion collective, fruit notamment du partage intersocial, des rémunérations directes ou indirectes comme la copie privée audiovisuelle... Mais, c'est d'un partage asymétrique qu'il s'agit au regard de la tendance à la baisse des revenus des droits d'auteur, du poids des revenus issus de la télédiffusion hertzienne surtout, de ceux issus du prime time...

Le partage est moins net entre les revenus issus des droits de propriété intellectuelle et les revenus du travail, entre les catégories d'auteurs, entre les prises de risque... Le partage demeure discuté et négocié dans une structure hiérarchique des droits et des rémunérations où l'aval, le forfait, l'intermédiation semblent se développer tout au long de cette économie.

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 maître de conférences à l'université de La Rochelle et Centre d'économie de la Sorbonne, université de Paris 1 (stephanie.peltier@univ-lr.fr).

AVERTISSEMENT : les tableaux 1 à 12 et 16 à 18 résultent d'une exploitation conjointe des données collectées dans le cadre de l'étude auprès du RPCA et de la SACD. Les tableaux 13 à 15, 19 à 21 et A résultent de l'exploitation des données collectées auprès du RPCA.

INTRODUCTION

Alors même que l'on peut juger que « le droit des créations audiovisuelles est aujourd'hui la branche la plus "bancal" du droit d'auteur¹ », et que la fiction, longtemps négligée, sous-financée, et parfois méprisée par les chaînes françaises, est l'objet d'un engouement du public et d'une réévaluation par les diffuseurs, la place du droit d'auteur dans la filière télévisuelle et de son économie y sont déterminantes. Les résultats de l'étude présentés ici

Les sources statistiques officielles et leurs principales limites

Trois sources statistiques officielles permettent d'évaluer (malgré des lacunes importantes) les flux de droits d'auteur à la télévision : la Direction du développement des médias (DDM), l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA) et les sociétés de perception et de répartition des droits (SPRD).

La DDM a publié jusqu'en 2002 les rémunérations des ayants droit versées par les grandes chaînes hertziennes nationales : entre 1996 et 2002, celles-ci sont passées de 203 à 268 millions d'€, soit une hausse de 32 %. Mais outre les droits d'auteur, ces données tiennent compte des droits voisins (versés aux artistes-interprètes et aux producteurs), tous types d'œuvres confondus (œuvres télévisées, cinématographiques, voire musicales).

Selon les données de l'AGESSA (déclarations de revenus perçus par les seuls auteurs d'œuvres télévisuelles), le montant total des revenus perçus par les auteurs qui y sont affiliés s'élevait à 49,27 millions d'€ en 2003 contre 30,06 millions d'€ en 1993 (64 % environ). Cette augmentation tient pour partie à l'accroissement du nombre d'auteurs affiliés (de 795 à 938, 18 % environ). Le revenu moyen déclaré par auteur s'est donc accru moins vite que les revenus totaux. En moyenne, un auteur d'œuvre télévisuelle touchait 52 528 € en 2003 contre 37 809 € en 1993, soit une variation de 39 %. Les auteurs d'œuvres audiovisuelles sont dans une situation moins enviable que les auteurs d'œuvres cinématographiques (dont le revenu moyen est d'environ 64 000 €). Ces chiffres doivent cependant être interprétés avec la plus grande prudence car le revenu moyen n'est représentatif que de la situation des auteurs parvenant à vivre de leurs œuvres, en raison du respect d'une condition de revenu indispensable pour être automatiquement affilié à l'AGESSA*.

D'après les informations fournies par la Société civile des auteurs multimédia (SCAM) et la SACD, le total des droits d'auteur perçus appartenant au domaine de l'audiovisuel était de 151 millions d'€ en 2004 (+12,6 % par rapport à 2002). Les droits nets répartis aux ayants droit étaient estimés à 121 millions d'€ en 2004 (+10 % par rapport à 2002)**. Mais ces données souffrent de deux limites principales : elles agrègent les droits perçus au titre de l'exploitation des œuvres télévisées mais aussi cinématographiques et radiophoniques et elles ne tiennent pas compte des rémunérations amont car elles ne transitent pas par les sociétés d'auteurs.

* Seuls les auteurs dont les revenus artistiques, depuis l'année 2000, sont d'un montant supérieur ou égal à 900 fois la valeur horaire moyenne du Smic, soit en 2003 environ 6 309 €, sont automatiquement affiliés. Or, cette condition est forcément remplie par de nombreux auteurs qui tirent l'essentiel de leurs revenus d'activités complémentaires.

** La différence entre droits perçus et droits répartis s'explique par les frais de gestion prélevés par les SPRD, par les prélèvements destinés à financer des actions de soutien à la profession (aides à la création, aide sociale, etc.), ou encore la difficulté des sociétés d'auteurs à identifier certains ayants droit.

tendent de répondre à la question de la rémunération des auteurs de fiction : dans quelle mesure le droit d'auteur, et l'organisation à la française de la remontée des droits, permettent-ils une juste rémunération, et jusqu'à quel point le système est-il transparent, efficace, incitatif ? En arrière-plan des réponses fournies, quelques pistes sont avancées qui éclairent les raisons pour lesquelles la fiction française est accusée si souvent de faiblesse, de manque d'imagination, de frilosité.

L'économie de la production télévisuelle étant une économie de commande – les projets ne sont en effet menés à bien que s'ils ont reçu le soutien d'un diffuseur –, les auteurs sont soumis aux contraintes des producteurs comme aux souhaits des diffuseurs, plus ou moins interventionnistes selon les chaînes et les « cases » de diffusion des œuvres.

Au-delà de sa première diffusion – laquelle peut n'avoir jamais lieu –, l'œuvre est exploitée sous la forme de nouvelles diffusions ou sous diverses autres formes. Ces exploitations génèrent des retombées en termes de rémunérations : comment ces rémunérations se situent-elles dans le cadre plus large de l'ensemble des rémunérations qui parviennent aux auteurs ?

Faute de réelle production statistique en dehors de quelques données générales et des rapports d'activité des diffuseurs, le domaine de la télévision est mal connu (voir encadré ci-contre). Cette étude repose sur deux sources distinctes (voir « Méthodologie », p. 23) : des contrats de cession de droits d'auteurs déposés au Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel (RPCA), et des données fournies par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD).

DES TITULAIRES DU DROIT D'AUTEUR TRÈS DIVERS

Selon la loi (art. L. 113-7 du CPI), la liste des coauteurs présumés d'une œuvre audiovisuelle est variée : on y trouve l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales spécifiquement réalisées pour l'œuvre, le réalisateur. Dans le cas où 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.

1. André BERTRAND, *Le Droit d'auteur et les droits voisins*, Paris, Dalloz, 1999, p. 743.

D'autres contributeurs peuvent avoir la qualité de coauteurs dès lors qu'ils ont réellement participé à l'élaboration de l'œuvre : le costumier d'un téléfilm d'époque par exemple ou tout autre contributeur dont on retrouve l'empreinte de la personnalité dans l'œuvre commune.

Sont des auteurs à part entière les auteurs du concept, de l'idée originale, de l'œuvre littéraire originale qui a inspiré la fiction.

Le statut d'auteur relève parfois d'un véritable rapport de force : c'est le cas par exemple lorsqu'un auteur veut voir son nom figurer au générique et que l'obtention de ce statut ne dépend que du bon vouloir des parties en présence et, en particulier, de la négociation entre l'auteur et le producteur.

Dans l'échantillon constitué pour l'étude, une fiction rassemble deux ou trois auteurs en moyenne (voir tableau 1). Contrairement à une idée répandue selon laquelle l'industrialisation de la production provoquerait la collaboration de plusieurs scénaristes et réalisateurs sur une même œuvre, aucun accroissement du nombre moyen d'auteurs par œuvre n'a été constaté entre les trois saisons, même si un contraste assez net est à noter entre les courts métrages (en dessous de deux auteurs par œuvre) et les séries (au-dessus de quatre auteurs en 1995-1996, et légèrement en dessous en 2003-2004). En ce qui concerne le téléfilm, le nombre des auteurs croît très légèrement entre 1995-1996 et 2000-2001 (passant de 2,68 à 3), pour stagner ensuite : on ne compte en règle générale qu'un réalisateur par œuvre².

Tableau 1 – Nombre moyen d'auteurs différents répertoriés par la SACD par catégorie d'œuvres

	1995-1996	2000-2001	2003-2004
Téléfilms et collection	2,68	3,00	3,03
Court métrage	1,00	1,58	1,64
Série TV	4,47	4,07	3,83
Tous formats confondus	3,15	3,03	3,08

Source : DEPS

Le cumul des fonctions selon les catégories d'auteurs

À la télévision, la division des métiers est plus ancrée qu'au cinéma : ceci renvoie au fait que celle-ci se prêtant à une standardisation forte et à une moindre reconnaissance des produits comme étant des œuvres, le statut social de l'auteur y est moins valorisé³ (voir tableau 2).

Fréquemment les auteurs cumulent plusieurs fonctions, toutes parties prenantes du processus de création. Tandis que les contrats simples dominent pour les réalisateurs (96 contrats sur 153 sont de « purs » contrats de réalisation), les contrats multiples sont fréquents chez les scénaristes : 70 % des 271 répertoriés occupent une autre fonction – dialoguiste, adaptateur.

Tableau 2 – Le cumul des fonctions

Fonctions	% d'auteurs concernés	Nombre d'observations
Réalisateur et/ou 1 à 3 fonctions	33,2	153
dont réalisateur	20,8	96
réalisateur/scénariste	2,8	13
réalisateur/scénariste et/ou adaptateur et/ou dialoguiste	8,5	39
réalisateur et/ou adaptateur et/ou dialoguiste	1,0	5
Scénariste et/ou + 1 à 3 fonctions	58,8	271
dont scénariste (y compris auteur de la bible et/ou auteur synopsis)	17,4	80
scénariste et une ou plusieurs autres fonctions (dialoguiste, adaptateur, auteur œuvre littéraire)	41,4	191
Autre (adaptateur et/ou dialoguiste)	8,0	37
Tous formats confondus	100,0	461

Source : DEPS

UNE DURÉE CROISSANTE DE CESSION DES DROITS

L'auteur d'une œuvre audiovisuelle cède ses droits au producteur pour une durée définie dans le contrat. La chaîne de télévision n'a donc pas à demander l'autorisation auprès des différents ayants droit – à l'exception de l'auteur de la composition musicale – mais au seul producteur. La récupération de ce droit par l'auteur peut lui permettre de renégocier les termes du contrat.

2. ... sauf sur les petits formats du type *Plus belle la vie*, série pour laquelle deux réalisateurs travaillent de concert, l'un sur les scènes extérieures et l'autre en studio.

3. Ce n'est pas un hasard si l'expression « cinéma d'auteur » est fréquemment employée, alors que l'expression « télévision d'auteur » ne l'est guère.

Si les contrats sont cédés le plus souvent pour une période de 30 ans, on constate que la part des contrats cédés pour une période plus longue s'accroît : en 2004, cet allongement concerne plus de la moitié des contrats (55,5 % contre 20,3 % en 1996). Parmi ceux-ci, la part qui croît le plus est constituée par les contrats dans lesquels les auteurs cèdent leurs droits jusqu'à 70 années après la mort de tous les auteurs ayant participé à l'élaboration de l'œuvre (voir tableau 3). Les auteurs de fictions sont donc de plus en plus nombreux à ne pas pouvoir renégocier les termes du contrat en cas de succès de long terme, et les exploitations de leur œuvre dépendent du bon vouloir du détenteur des droits.

Tableau 3 – Part des contrats d'auteurs selon la durée de cession des droits

Durée	1995-1996	2000-2001	2003-2004	1995-2004
Inférieure à 30 ans	17,9	4,9	5,2	8,5
30 ans	61,8	65,7	39,3	53,6
Entre 31 ans et 50 ans	6,5	7,0	21,5	12,9
Durée légale des droits d'auteurs*	13,8	22,4	34,0	24,9

* 70 ans après la mort de tous les coauteurs.

Source : DEPS

UN PARTAGE RELATIVEMENT ÉGALITAIRE DES RÉMUNÉRATIONS ENTRE AMONT ET AVAL

En principe, l'auteur d'une œuvre audiovisuelle perçoit des sommes avant la diffusion de l'œuvre (amont) et après celle-ci (aval).

Les rémunérations amont

Qu'il s'agisse d'un projet personnel retenu par un producteur⁴ ou d'une collaboration à une fiction, l'auteur perçoit généralement un à-valoir minimum garanti, assorti éventuellement d'une prime.

L'à-valoir minimum garanti (MG) est un acompte sur les pourcentages négociés dans le

contrat, calculés sur les recettes à venir éventuellement lors de l'exploitation de l'œuvre⁵, qui relèvent de la gestion individuelle. Cette avance est définitivement acquise par l'auteur. Le producteur se rembourse de ce minimum garanti sur l'ensemble des sommes dont il est 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 l'auteur 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.

La prime, qualifiée indifféremment dans les contrats de « prime de commande », « prime d'écriture », « prime d'inédit ou d'exclusivité », est un forfait rémunérant le temps passé à la création de l'œuvre ou encore l'exclusivité accordée au producteur.

Ces rémunérations, qui font l'objet d'une négociation entre les parties, avec la médiation éventuelle d'un agent, figurent dans le contrat de cession de droits d'auteur qui lie l'auteur d'une œuvre et le/les producteur(s) ou coproducteur(s). Ces contrats sont déposés au RPCA auprès du Centre national de la cinématographie (CNC⁶).

Deux cas de figure particuliers peuvent se présenter : un auteur peut percevoir des sommes *ex ante* sans que la production de l'œuvre ait été menée à son terme⁷ ; un auteur peut être dessaisi au profit d'un autre, jugé par le producteur plus à même de mener à bien le travail : dans ce cas, la première phase de l'élaboration de l'œuvre est rémunérée en fonction du contrat signé.

Les rémunérations aval

Pour ces rémunérations versées après exploitation de l'œuvre, la forme de gestion des droits dépend des modes d'exploitation.

Dans le cas où les exploitations ne sont pas gérées par les sociétés d'auteurs – commercialisation d'un DVD, réalisation d'un *remake* ou de produits dérivés –, la rémunération de l'auteur est pro-

4. Une chaîne comme Arte reçoit en fiction environ 500 projets par an (depuis des embryons de synopsis, de simples idées, jusqu'à des scénarii complètement écrits) – source : entretien avec François Sauvanargues (directeur de la fiction) et Marie-Pierre Grégoire, 7 avril 2006.

5. C'est-à-dire diffusion télévisée à l'étranger hors sociétés d'auteurs et exploitations secondaires et/ou dérivées.

6. Le Registre stocke et met à disposition du public les contrats de cession de droits d'auteur des œuvres audiovisuelles ayant fait l'objet d'une immatriculation. Alors que l'immatriculation des films de cinéma est obligatoire, celle des œuvres audiovisuelles non cinématographiques est facultative. Toutefois, elle est considérée comme indispensable pour les œuvres de fiction, les documentaires et les œuvres d'animation qui doivent bénéficier de l'apport d'une SOFICA ou d'une aide du COSIP (à l'exception, pour le COSIP, des œuvres unitaires de moins d'une heure et des séries ou collection dont les épisodes ont une durée inférieure à 30 minutes).

7. Les conventions d'écriture constituent des solutions commodes pour le développement de projets, dont peu ont de véritables chances d'aboutir, surtout pour les chaînes les mieux dotées. Les autres ne peuvent se permettre d'interrompre les projets ou de ne pas les diffuser.

portionnelle aux recettes générées par l'œuvre. Les pourcentages sur les recettes sont négociés dans le contrat de cession et les montants versés par le producteur. La gestion est individuelle.

Dans le cas d'une diffusion à la télévision en France ou dans un pays ayant un accord avec la France, et dans celui de la copie privée (enregistrement d'œuvres sur tout support à des fins personnelles⁸), les droits sont perçus et répartis essentiellement par la SACD⁹.

Tableau 4 – Parts des rémunérations amont* et aval par catégorie et par plage horaire

	1995-1996	2000-2001	2003-2004
<i>en %</i>			
Part de la rémunération amont			
Téléfilms	56,1	60,0	61,8
Séries	50,9	55,1	55,5
Courts métrages	25,6	17,1	22,1
1 ^{re} partie de soirée**	55,7	55,8	58,1
Hors 1 ^{re} partie de soirée	44,6	18,3	35,7
Tous formats confondus	53,4	51,5	52,3
Part de la rémunération aval perçue de la SACD			
Téléfilms	44,0	40,0	38,3
Séries	49,1	44,9	45,0
Courts métrages	74,4	82,9	77,9
1 ^{re} partie de soirée	44,3	44,2	42,0
Hors 1 ^{re} partie de soirée	55,4	81,8	64,3
Tous formats confondus	46,6	48,5	47,7

* Prime et/ou à-valoir minimum garanti.
 ** 20 h 30-23 h.

Sources : SACD/DEPS

Poids de la gestion individuelle/ gestion collective

Dans le domaine de la fiction, l'auteur semble être payé à parts quasiment identiques en amont et en aval par les versements effectués par la SACD, la part de la rémunération amont étant simplement légèrement supérieure (voir tableau 4). Ce constat doit être relativisé au regard d'une analyse plus fine par catégories d'œuvres, qui révèle que l'importance de la rémunération amont est très largement supérieure à la moyenne pour les téléfilms et les fictions diffusés en première partie de soirée. En revanche, pour les courts métrages, on ne peut que constater l'importance des versements SACD dans la rémunération totale des auteurs (toujours supérieurs à 70 %).

LE PARADOXE D'UN REVENU PERÇU PAR ŒUVRE EN RECUL DANS UN CONTEXTE D'INFLATION DES COÛTS DES PROGRAMMES

Une tendance à la baisse du revenu moyen par auteur et par œuvre...

En 2004, les auteurs, quel que soit le format des fictions, touchaient en moyenne¹⁰ 33 683 € par œuvre contre 41 767 € en 1995 (– 19 %¹¹). Ce sont les auteurs de courts métrages et de séries télévisées de moins de 60 minutes qui ont été les plus affectés par cette baisse (voir tableau 5). Cette

Tableau 5 – Revenu moyen par auteur (droits forfaitaires amont* et aval [répartitions SACD]) par catégorie

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	Variation 1996-2001	Variation 2001-2004	Variation 1996-2004
	<i>en €</i>	<i>en €</i>	<i>en €</i>	<i>en %</i>	<i>en %</i>	<i>en %</i>
Téléfilms	56 471	51 897	46 676	– 8,1	– 10,1	– 17,3
Séries	38 625	30 119	29 844	– 22,0	– 0,9	– 22,7
<i>dont > 60 minutes</i>	<i>40 509</i>	<i>36 859</i>	<i>39 099</i>	<i>– 9,0</i>	<i>6,1</i>	<i>– 3,5</i>
Courts métrages	11 415	13 018	9 070	14,1	– 30,3	– 20,5
Moyenne à base constante 2003-2004	41 767	36 838	33 683	– 11,8	– 8,6	– 19,4

* Prime et/ou à-valoir minimum garanti.

Source : DEPS

8. Face au développement des enregistrements d'émissions destinés exclusivement à l'usage privé du copiste, la loi du 3 juillet 1985 a instauré une rémunération spécifique, prélevée au moyen d'une taxe sur les supports d'enregistrement vierges, destinée à compenser le préjudice financier causé aux ayants droit.

9. La SCAM, chargée du répertoire des documentaires, peut éventuellement répartir des droits d'auteur pour des œuvres relevant du genre nouveau des « docufictions ».

10. Ces moyennes sont calculées à base constante, c'est-à-dire en pondérant les moyennes par format pour chacune des trois saisons par la structure de la base en 2003-2004.

11. En tenant compte de la structure réelle de la diffusion des programmes, la baisse s'accroît légèrement : elle est estimée à 19,69 % entre 1995 et 2004.

baisse affecte tant les rémunérations amont qu'aval et dans des proportions proches. Cependant, les auteurs de téléfilms et de séries longues (dont la durée est supérieure à 60 minutes) diffusés en *prime time* sont beaucoup moins affectés ; leurs rémunérations amont augmentent même sur la période.

Cette baisse des rémunérations intervient dans un contexte d'inflation des coûts des programmes. Entre 2001 et 2004, le coût horaire moyen pour les courts métrages a augmenté de 27,7 %, passant de 233 € à 298 €, et pour les téléfilms de 0,9 %, passant de 920 € à 1 020 €. En revanche, pour les séries, on note une baisse des coûts (838 € en 2001, 764 € en 2004, soit 8,9 %) moins forte que celle des rémunérations des auteurs¹². Ainsi, non seulement la rémunération des auteurs diminue en valeur mais le poids que celle-ci représente dans le coût des œuvres se réduit également.

... qui s'explique en partie par la montée du poids des charges d'interprétation

Cette diminution de la rémunération moyenne tient-elle à une augmentation du nombre d'auteurs ? Rien ne tend à valider une telle hypothèse puisqu'aucun accroissement significatif du nombre des auteurs répertoriés par œuvre n'apparaît entre les trois saisons (voir tableau 1, p. 3). Une autre explication à cette baisse pourrait tenir à la faible durée d'exploitation des œuvres diffusées pour la première fois lors de la saison 2004, contrairement à ce qui s'était passé lors des deux saisons précédentes : malgré une correction de ce biais, la tendance à la baisse de la rémunération moyenne est confirmée. Enfin, un effet volume pourrait-il compenser le recul de la rémunération moyenne par auteur ou, pour le dire autrement, n'observe-t-on pas sur la période un accroissement du volume de fictions françaises diffusées qui entraînerait une augmentation de la rémunération totale des auteurs, malgré une baisse de la rémunération moyenne par œuvre et par auteur ? À cette question, non seulement la réponse est négative, mais c'est même l'in-

verse qui se produit puisque, entre 1995 et 2004, la fiction télévisuelle a reculé de 68 % (– 1 258 heures) dans les grilles de programme des chaînes hertziennes généralistes¹³.

Toutes ces hypothèses étant repoussées, seule une dernière semble pouvoir être avancée pour expliquer la baisse de la rémunération par auteur et par œuvre : la montée du poids des charges d'interprétation. L'analyse de l'évolution des postes de dépenses des devis de production de fictions télévisées aidées par le Compte de soutien à l'industrie des programmes (COSIP) montre que les droits artistiques¹⁴ sont passés de 51 à 41,9 millions d'€ entre 1997 et 2004, soit une baisse de 17,8 %, alors que dans le même temps les charges d'interprétation ont progressé de 60 à 94,7 millions d'€, soit une augmentation de 57,8 %¹⁵.

LES RÉMUNÉRATIONS ISSUES DE LA TÉLÉDIFFUSION EN FRANCE

Le « partage intersocial », une boîte noire injustifiée ?

En France, il n'est pas possible de connaître les consommations individuelles des téléspectateurs, à l'exception du *pay per-view* et de la *video on demand* : le principe de la rémunération proportionnelle des auteurs n'est donc pas applicable strictement. Ceux-ci sont rémunérés une fois que les sociétés de gestion collective ont perçu un certain pourcentage¹⁶ du chiffre d'affaires des diffuseurs (voir graphique 1). Ainsi, grâce aux contrats généraux de représentation conclus avec les sociétés de gestion collective, les chaînes de télévision peuvent « puiser librement » les œuvres de leur choix dans les répertoires des sociétés et les diffuser. Les réseaux câblés et les bouquets satellites reversent également une part de leur chiffre d'affaires auprès de la Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique (SDRM), chargée de répartir ces sommes entre les différentes sociétés d'auteurs (ADAGP, SACEM, SCAM, SACD) selon une clé établie et consignée dans le protocole qualifié de

12. D'après les données du CNC.

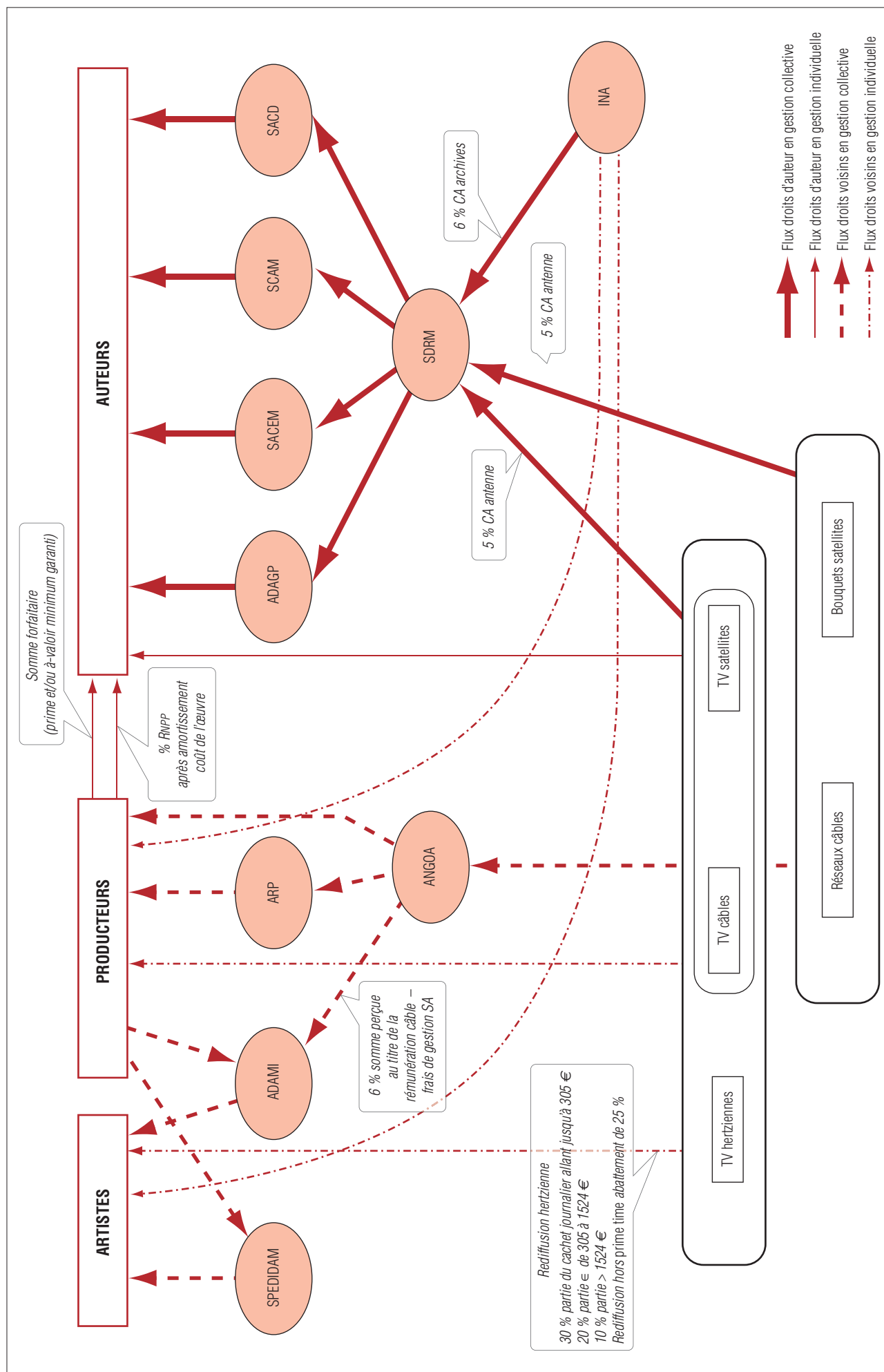
13. Source CSA.

14. Les droits artistiques comprennent : sujet, adaptation et dialogues, droits d'auteur du réalisateur, droits musicaux, traduction et dactylographie, frais sur manuscrits, frais préliminaires, agents littéraires, conseils et droits divers (notamment les droits en achats d'extraits d'œuvres). Ce poste des devis de production représenterait donc un ensemble très hétérogène. Il n'identifie malheureusement pas clairement les seules rémunérations au titre des droits d'auteurs. Voir Claire GIRAUDIN, *Étude sur les délocalisations dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel*, Paris, ADAMI, 2005, p. 6.

15. D'après les données du CNC.

16. Ce pourcentage est fixé à 5 % des recettes, à l'exception de TV5 pour laquelle le taux est de 2 %.

Graphique 1 – Architecture des principaux flux de droits d'auteur et de droits voisins dans le cadre de la diffusion télévisuelle en France



Source : DARS

« partage intersocial » qui est renégocié tous les trois ans mais pas rendu public¹⁷. La difficulté consiste ensuite à répartir cette enveloppe globale entre les œuvres diffusées, puis entre les auteurs car les barèmes de répartition sont relativement complexes : les versements de la SACD et de la SCAM aux auteurs dépendent essentiellement de la durée de l'œuvre, de la chaîne de diffusion, de l'horaire de programmation et du rang de diffusion¹⁸. Outre cette question du barème, les auteurs fixent entre eux la règle de répartition des sommes qui leur reviennent. Les sociétés d'auteurs ont la charge d'effectuer le versement en fonction de cette clé de répartition.

Le poids prédominant des versements issus de la diffusion par les chaînes hertziennes généralistes

Quelle que soit la période d'exploitation, 80 % environ des versements effectués par la SACD correspondent aux œuvres diffusées sur les chaînes hertziennes généralistes (voir tableau 6).

Ce pourcentage très élevé révèle combien, dans ce que perçoivent les auteurs, la part des rémunérations issues des exploitations du câble et du satellite, de l'exportation et de la copie privée est faible : pour une œuvre diffusée en 1995-1996, 39 % des versements SACD proviennent de la première dif-

Tableau 6 – Parts des versements SACD par fenêtre d'exploitation

en %

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	Variation 1996-2001	Variation 2001-2004	Variation 1996-2004
<i>Part de la 1^{re} diffusion/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	38,3	43,8	76,4	14,4	74,4	99,5
Séries TV	41,3	62,8	81,2	51,9	29,4	96,5
Courts métrages	51,7	32,6	52,2	-36,9	60,1	1,0
1 ^{re} partie de soirée	40,9	51,9	78,3	26,8	50,8	91,3
Hors 1 ^{re} partie de soirée	27,3	33,5	52,4	22,5	56,5	91,8
Tous formats confondus	39,0	48,4	75,9	24,1	56,8	94,6
<i>Part de la 2^e diffusion/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	16,4	24,0	2,4	46,1	-89,9	-85,3
Séries TV	28,4	21,5	5,3	-24,3	-75,2	-81,2
Courts métrages	34,5	11,8	11,2	-65,8	-5,1	-67,5
1 ^{re} partie de soirée	19,6	22,7	3,3	15,7	-85,6	-83,2
Hors 1 ^{re} partie de soirée	14,9	11,2	12,6	-25,4	14,2	-14,9
Tous formats confondus	19,0	20,5	4,1	8,3	-79,8	-78,1
<i>Part de la 3^e diffusion/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	6,3	10,0	0,6	58,6	-94,3	-90,9
Séries TV	4,6	0,8	0,0	-82,4	-98,6	-99,8
Courts métrages	1,3	6,2	4,9	364,0	-21,0	266,7
1 ^{re} partie de soirée	5,5	5,8	0,4	6,5	-93,8	-93,4
Hors 1 ^{re} partie de soirée	8,65	5,9	4,7	-31,6	-19,0	-44,6
Tous formats confondus	5,9	5,8	0,8	-1,3	-87,0	-87,2
<i>Part au-delà de la 3^e diffusion/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	19,4	3,10	1,3	-84,3	-57,1	-93,3
Séries TV	1,6	0,48	0,0	-76,2	-96,9	-99,3
Courts métrages	0,9	45,67	28,2	4 989,8	-38,1	3 051,2
1 ^{re} partie de soirée	5,5	5,80	0,4	6,5	-93,8	-93,4
Hors 1 ^{re} partie de soirée	8,6	5,90	4,7	-31,6	-19,0	-44,6
Tous formats confondus	15,7	11,00	3,2	-30,3	-70,8	-79,7

17. On peut s'étonner de ce secret, qui n'en est d'ailleurs pas tout à fait un puisqu'il serait connu d'une large partie de la profession. Les sommes perçues sont réparties en fonction notamment du nombre de minutes des répertoires de chaque société. On note à cet égard de fortes inégalités, liées au rapport de force entre la SACEM (qui représente l'intégralité du répertoire mondial) et les autres sociétés de gestion collective.

18. De plus, il existe des clés de répartition différentes suivant le rang de diffusion. Ainsi la SACD propose-t-elle à ses membres une clé de répartition différente entre la première et les diffusions ultérieures. Pour une diffusion par les chaînes hertziennes nationales, la répartition sera la suivante : 1^{re} diffusion : réalisation 10 %, texte 90 % ; autres diffusions : réalisation 20 %, texte 80 %.

fusion, 19 % de la deuxième et 6 % de la troisième, 16 % des rediffusions au-delà de la troisième fenêtre d'exploitation et 20 % de toutes les autres exploitations. Une œuvre exploitée depuis dix ans rapporte en moyenne autant à l'auteur en première

diffusion (39 %) que toutes les diffusions ultérieures en France (hors câble et satellite) (41 %). Dans ce contexte, la baisse du volume horaire des rediffusions sur les grandes chaînes hertziennes généralistes, essentiellement en dehors du *prime time*,

Tableau 6 – Parts des reversements SACD par fenêtre d'exploitation (suite)

en %

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	Variation 1996-2001	Variation 2001-2004	Variation 1996-2004
<i>Part TV France/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	80,5	80,9	80,7	0,5	-0,2	0,3
Séries TV	76,0	85,4	86,6	12,6	1,3	14,1
Courts métrages	88,4	96,3	96,5	8,8	0,4	9,2
1 ^{re} partie de soirée	79,5	83,3	82,7	5,0	-0,7	4,2
Hors 1 ^{re} partie de soirée	81,2	96,3	96,9	18,6	0,7	19,4
Tous formats confondus	79,6	85,9	84,0	7,7	-210	5,6
<i>Part réseau câblé bouquet satellite/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	5,3	2,5	1,5	-53,4	-38,5	-71,3
Séries TV	5,0	1,9	0,9	-61,4	-55,8	-82,9
Courts métrages	0,0	0,7	0,2	-	-68,9	-
1 ^{re} partie de soirée	5,0	2,2	1,3	-56,5	-41,0	-74,3
Hors 1 ^{re} partie de soirée	6,7	0,8	0,3	-87,8	-64,5	-95,7
Tous formats confondus	5,2	2,0	1,2	-63,3	-37,7	-77,1
<i>Part pays à intervention directe/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	4,9	7,3	6,0	47,9	-18,1	21,2
Séries TV	11,4	6,9	5,5	-39,9	-19,7	-51,7
Courts métrages	0,0	0,7	0,5	-	-30,4	-
1 ^{re} partie de soirée	6,0	6,9	5,8	15,5	-15,6	-2,5
Hors 1 ^{re} partie de soirée	7,5	0,6	0,2	-91,5	-67,2	-97,2
Tous formats confondus	6,2	5,8	5,3	-7,18	-7,2	-13,9
<i>Part étranger/total perception SACD</i>						
Téléfilms et collection	2,1	1,0	0,4	-52,3	-64,9	-83,3
Séries TV	2,0	0,7	0,2	-65,2	-78,9	-92,6
Courts métrages	2,7	0,3	0,1	-89,6	-61,7	-96,0
1 ^{re} partie de soirée	2,3	0,9	0,3	-63,4	-67,7	-88,2
Hors 1 ^{re} partie de soirée	0,7	0,3	0,2	-62,2	-41,3	-77,8
Tous formats confondus	2,1	0,7	0,3	-64,7	-64,4	-87,4
<i>Part copie privée/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	7,0	7,9	11,3	13,9	42,6	62,4
Séries TV	4,1	3,0	4,8	-27,1	62,7	18,7
Courts métrages	8,9	0,9	0,9	-89,7	-0,7	-89,8
1 ^{re} partie de soirée	7,1	6,4	9,8	-11,1	54,9	37,8
Hors 1 ^{re} partie de soirée	2,0	0,1	0,1	-94,8	14,9	-94,0
Tous formats confondus	6,7	5,5	9,0	-17,7	63,7	34,7
<i>Part autres répartitions/total perceptions SACD</i>						
Téléfilms et collection	0,2	0,4	0,2	153,4	-65,3	-12,0
Séries TV	0,2	0,4	0,2	109,0	-39,0	27,5
Courts métrages	-	0,2	0,1	-	-13,7	-
1 ^{re} partie de soirée	0,2	0,4	0,2	104,3	-53,6	-5,3
Hors 1 ^{re} partie de soirée	0,1	0,2	0,1	260,7	-43,4	104,1
Tous formats confondus	0,2	0,4	0,2	105,1	-50,4	1,8

Sources : SACD/DEPS

représente un manque à gagner pour l'auteur qui ne peut espérer toucher que les versements issus de la première diffusion.

La part de la première fenêtre d'exploitation dans le revenu de l'auteur croît de façon continue sur la période observée : en ce qui concerne les fic-

tions, alors qu'elle était de 39 % en 1995-1996, cette part a gagné 37 points pour celles diffusées en 2003-2004. Toutefois, la faiblesse des rediffusions n'explique pas tout : l'importance de cette hausse s'explique par le manque de temps dont disposent les fictions récentes pour être amorties sur d'autres fenêtres d'exploitation.

Tableau 7 – Répartitions moyennes SACD par auteur pour la télédiffusion en France par format et par plage horaire

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	Variation 1996-2001	Variation 2001-2004	Variation 1996-2004
	en €	en €	en €	en %	en %	en %
<i>Répartitions moyennes par auteur, 1^{re} diffusion</i>						
Téléfilms	10 247	9 649	14 228	-5,8	47,5	38,9
Séries	6 942	8 357	10 462	20,4	25,2	50,7
<i>dont > 60 minutes</i>	7 058	11 879	13 780	68,3	16,0	95,2
Courts métrages	4 390	3 524	3 617	-19,7	2,6	-17,6
1 ^{re} partie de soirée	9 773	8 813	13 779	-9,8	56,4	41,0
Hors 1 ^{re} partie de soirée	5 984	3 428	2 642	-42,7	-22,9	-55,8
Tous formats confondus	9 201,12	7 321,78	10 923,34	-20,4	49,19	18,72
<i>Répartitions moyennes par auteur, 2^e diffusion</i>						
Téléfilms	5 809	5 909	2 254	1,7	-61,9	-61,2
Séries	5 102	3 853	3 312	-24,5	-14,1	-35,1
<i>dont > 60 minutes</i>	5 102	5 100	6 157	-0,0	20,7	20,7
Courts métrages	2 926	1 514	1 205,7	-48,3	-20,3	-58,8
1 ^{re} partie de soirée	5 860	4 649	3 750	-20,7	-19,3	-36,0
Hors 1 ^{re} partie de soirée	3 719	1 459	981	-60,8	-32,8	-73,6
Tous formats confondus	5 512	3 806	2 114	-31,0	-44,5	-61,6
<i>Répartitions moyennes par auteur, 3^e diffusion</i>						
Téléfilms	2 964	5 219	1 870	76,1	-64,2	-36,9
Séries	1 441	965	44	-33,1	-95,4	-97,0
<i>dont > 60 minutes</i>	1 441	1 030	-	-28,5	-	-
Courts métrages	113	845	676	648,0	-20,0	Ns
1 ^{re} partie de soirée	2 561	3 580	1 870	39,8	-47,8	-27,0
Hors 1 ^{re} partie de soirée	21 407	829	597	-61,2	-28,0	-72,1
Tous formats confondus	2 463	2 205	852	-10,5	-61,4	-65,4
<i>Répartitions moyennes par auteur au-delà de la 3^e diffusion France</i>						
Téléfilms	11 325	2 122	8 384	-81,3	295,0	-26,0
Séries	1 341	1 366	44	1,8	-96,8	-96,7
<i>dont > 60 minutes</i>	1 341	-	-	-	-	-
Courts métrages	76	7 193	4 553	9 364,5	-36,70	5 891,1
1 ^{re} partie de soirée	8 427	2 562	8 384	-69,6	227,3	-0,5
Hors 1 ^{re} partie de soirée	13 341	7 687	3 910	-42,4	-49,1	-70,7
Tous formats confondus	9 363	5 380	4 468	-42,5	-17,0	-52
<i>Répartitions moyennes par auteur, bouquet satellite/réseau câblé</i>						
Téléfilms	1 699	943	766	-44,5	-18,8	-54,9
Séries	969	408	639	-57,9	56,6	-34,0
<i>dont > 60 minutes</i>	971	411	963	-57,7	134,1	-0,9
Courts métrages	-	749	221	-	-70,5	-
1 ^{re} partie de soirée	1 449	618	770	-57,3	24,5	-46,9
Hors 1 ^{re} partie de soirée	1 666	749	145	-55,1	-80,6	-91,3
Tous formats confondus	1 484	627	704	-57,7	12,3	-53,0

Ces moyennes sont calculées sans tenir compte des non-réponses.

Sources : SACD/DEPS

Si l'on compare les structures des revenus d'exploitation des fictions en fonction de la plage horaire de la première diffusion, on constate que pour les fictions diffusées initialement en *prime time*, les multiples rediffusions (au-delà de la troisième) contribuent marginalement au revenu moyen des auteurs (moins de 3 % en 2000-2001). Le contraste est saisissant avec les fictions hors *prime time*, puisque pour ces dernières, la quatrième diffusion et les suivantes génèrent jusqu'à la moitié des revenus des auteurs (46 % en 2000-2001).

Les séries, quant à elles, relèvent d'un mode d'exploitation atypique, comme le montre une analyse par catégorie. En effet, pour ce format, les revenus des auteurs sont essentiellement concentrés sur les deux premières diffusions : en 2000-2001 par exemple, la part de ces deux fenêtres d'exploitation sur le total des revenus perçus de la SADC approche, en moyenne, 85 % contre 69 % pour l'ensemble de l'échantillon.

Une évolution inattendue de structure des revenus par fenêtre de diffusion

La baisse de la moyenne des versements de la SADC ne touche pas de façon homogène l'ensemble des fenêtres de diffusion (voir tableau 7).

En effet, si les répartitions moyennes par auteur pour la première diffusion sont en hausse, sur l'ensemble des autres diffusions les auteurs voient leur rémunération diminuer, ce qui indique que l'érosion des rémunérations moyennes constatée précédemment doit donc être moins rapportée aux premières diffusions qu'aux autres diffusions. Les auteurs de téléfilms ou de séries, plus particulièrement de séries de plus de 60 minutes, ont respectivement enregistré une hausse de rémunération de 39 % et 50 % entre 1995-1996 et 2003-2004, alors que les auteurs de courts métrages, même lors de la première diffusion, voient leurs répartitions baisser. Les auteurs de fictions de *prime time* ont vu leur situation s'améliorer (+ 41 % entre 1996 et 2004), tandis que, à l'inverse, les rémunérations des scénaristes et réalisateurs sur les autres cases de programmation se sont réduites de plus de la moitié (+ 56 % entre 1995-1996 et 2003-2004). L'analyse

par chaîne de première diffusion laisse apparaître des évolutions différenciées : une hausse sur TF1 et M6 et une baisse sur France 2, France 3, Arte, France 5 et Canal +¹⁹.

Les résultats relatifs aux versements de la SADC au titre de la diffusion des fictions sur le câble et le satellite apparaissent surprenants (voir tableau 8).

Tableau 8 – Répartitions moyennes par auteur perçues de la SADC liées aux réseaux câblés et bouquets satellites

	1995-1996	2000-2001	2003-2004
Effectif concerné (en %)	83,0	46,2	24,4
Minimum (en €)	28	47	66
Maximum (en €)	8 048	4 484	1 547
Moyenne (en €)	1 484	627	704
Médiane (en €)	938	348	598

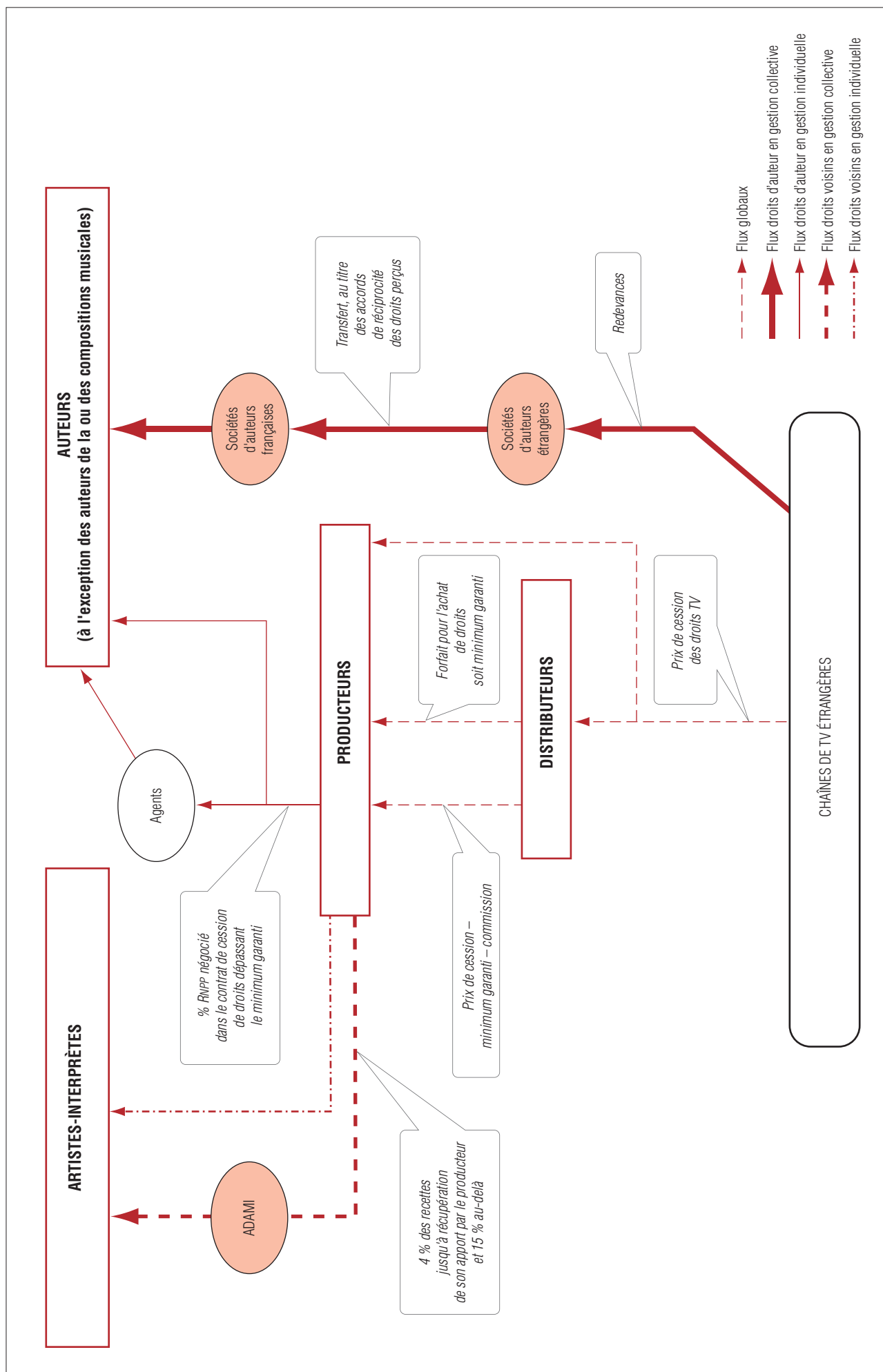
Sources : SADC/DEPS

Compte tenu de la multiplication des fenêtres de diffusion sur ces nouveaux supports, on aurait pu s'attendre à ce que la proportion des œuvres donnant lieu aux versements de rémunérations câble/satellite s'accroisse dans le temps. Pourtant, on constate qu'elle faiblit. Le nombre d'œuvres ayant perçu des versements a été divisé par presque quatre entre 1995 et 2004. Cette baisse peut certes s'expliquer en partie par le fait que les fictions de 2003-2004 sont encore sous exclusivité des chaînes généralistes hertziennes. Cependant, le nombre d'œuvres bénéficiant de ce type de versements a été divisé par deux entre 1995-1996 et 2000-2001 alors qu'elles sont *a priori* « libres » de toute exclusivité. Ce constat souligne la faiblesse du second marché²⁰ pour les fictions françaises malgré la multiplication des canaux de diffusion, faiblesse qui se reflète dans la baisse de plus de 50 % des répartitions moyennes par auteur. Si l'érosion des rémunérations est moins marquée pour les auteurs de séries, particulièrement de séries de plus de 60 minutes, en revanche, elle est vertigineuse pour les fictions diffusées en dehors des heures de grande écoute : 96 % entre 1995 et 2004. Les possibilités offertes par le câble et le satellite ne profiteraient donc vraiment ni aux œuvres, ni aux auteurs.

19. Ces évolutions sont à interpréter avec la plus grande prudence, dans la mesure où elles s'expliquent en grande partie par des différences dans la structure de diffusion par formats entre les chaînes de notre échantillon. C'est pourquoi nous avons choisi de nous en tenir à une analyse par format et par plage horaire de diffusion dans la suite de cette analyse.

20. « Le second marché désigne un marché complémentaire de celui de la première diffusion des œuvres audiovisuelles sur les chaînes de télévision hertziennes en clair, constitué des diffuseurs secondaires (chaînes du câble, du satellite) ainsi que des rediffusions sur les chaînes ayant procédé à la première diffusion », dans Raphaël HADAS-LEBEL, *Mission de réflexion et de médiation sur la rediffusion des fictions françaises sur les chaînes de télévision*, rapport au ministre de la Culture et de la Communication, Paris, 2006.

Graphique 2 – Architecture des flux de revenus au titre de l'exploitation à l'étranger d'œuvres audiovisuelles françaises



Source : DARS

Tableau 9 – Répartitions moyennes SACD par auteur pour l'exportation par format et par plage horaire

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	Variation 1996-2001	Variation 2001-2004	Variation 1996-2004
	en €	en €	en €	en %	en %	en %
<i>Pays à intervention directe</i>						
Téléfilms	3 243	2 761	1 940	- 14,9	- 29,7	- 40,2
Séries	2 053	1 367	1 285	- 33,4	- 6,0	- 37,4
<i>dont > 60 minutes</i>	2 148	2 019	1 453	- 6,0	- 28,0	- 32,4
Courts métrages	–	159	475	–	198,0	–
1 ^{re} partie de soirée	2 572	1 841	1 704	- 28,4	- 7,5	- 33,8
Hors 1 ^{re} partie de soirée	3 275	147	106	- 95,5	- 28,4	- 96,8
Tous formats confondus	2 669	1 485	1 617	- 44,4	8,9	- 39,4
<i>Étranger</i>						
Téléfilms	603	236	155	- 60,8	- 34,5	- 74,3
Séries	332	95	50	- 71,3	- 48,0	- 85,1
<i>dont > 60 minutes</i>	351	106	65	- 69,9	- 38,6	- 81,5
Courts métrages	231	39	52	- 83,3	35,4	- 77,3
1 ^{re} partie de soirée	569	148	117	- 74,0	- 20,9	- 79,4
Hors 1 ^{re} partie de soirée	182	39	41	- 78,6	4,4	- 77,6
Tous formats confondus	516	124	106	- 76,0	- 14,4	- 79,4

Ces moyennes sont calculées sans tenir compte des non-réponses.

Sources : SACD/DEPS

L'EXPLOITATION TÉLÉVISUELLE À L'ÉTRANGER

Lorsqu'une fiction est diffusée à l'étranger, le mode de rémunération des auteurs dépend du pays dans lequel l'œuvre est diffusée (voir graphique 2).

Dans les pays où la SACD intervient directement (essentiellement en Belgique, en Suisse et au Canada) ou dans ceux où elle a conclu des accords de réciprocité avec ses homologues étrangers, la rémunération ne transite pas par le producteur mais par elle. Dans les autres, la somme perçue par l'auteur s'inscrit en dehors de toute gestion collective des droits : il perçoit directement du producteur une rémunération proportionnelle, qui représente un pourcentage de la recette nette producteur (recette nette perçue par le producteur pour l'exploitation de l'œuvre dans ces pays). Ce versement ne sera toutefois effectué que sous une condition : que les sommes obtenues en application des taux de rémunérations prévus par le contrat dépassent l'avance (à-valoir minimum garanti) accordée par le producteur.

L'analyse présentée ici porte sur les seuls versements effectués par la SACD, les données concernant les recettes nettes perçues par les producteurs lors de l'exportation de leurs œuvres n'étant pas disponibles.

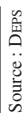
Les répartitions de la SACD liées à l'exportation

Les montants moyens par auteur perçus en provenance de pays à intervention directe – versés par des chaînes souvent francophones au chiffre d'affaires et donc aux moyens importants – sont sensiblement plus élevés que ceux en provenance des autres pays étrangers (voir tableaux 9 et 10). Si un téléfilm diffusé en 1996 rapportait à chacun de ses

Tableau 10 – Répartitions moyennes SACD par auteur au titre de l'exportation de fiction

	1995-1996	2000-2001	2003-2004
<i>Répartitions moyennes par auteur pour les pays à intervention directe</i>			
Effectif concerné (en %)	54,7	58,5	47,4
Minimum (en €)	244	42	96
Maximum (en €)	10 298	6 506	4 935
Moyenne (en €)	2 669	1 485	1 617
Médiane (en €)	1 837	921	1 479
<i>Répartitions moyennes par auteur pour les autres pays étrangers</i>			
Effectif concerné (en %)	96,2	90,8	35,9
Minimum (en €)	14	2	1
Maximum (en €)	3 796	858	431
Moyenne (en €)	516	124	106
Médiane (en €)	257	80	80

Sources : SACD/DEPS

14 — **culture études** — 2007-6

auteurs en moyenne plus de 3 000 € pour les exportations vers les pays à intervention directe, cette somme n'atteignait que 600 € pour les autres pays étrangers. Notons également que les montants minima reversés sont parfois aberrants en regard de l'ampleur des coûts de transaction, d'identification et de perception des œuvres.

En ce qui concerne l'évolution sur la période 1996-2004 des montants perçus des opérations d'exportation, on constate que la baisse est générale, quels que soient le format²¹, la plage horaire ou les pays de destination. Il faut certes tenir compte du fait que les œuvres diffusées pour la première fois en 2004 sur les écrans français n'ont probablement pas eu le temps de bénéficier de l'exploitation de tout leur potentiel à l'exportation : leurs auteurs peuvent donc espérer voir le nombre de pays dans lesquels elles se vendent s'accroître dans les années qui viennent. Toutefois, la comparaison des montants perçus à l'exportation pour les œuvres de 1996 et de 2001 témoigne également d'une baisse, ce qui fait donc pencher la balance du côté d'une chute structurelle plutôt que vers un biais méthodologique. Ce constat corrobore les informations collectées par le CNC, qui indiquent une baisse des recettes à l'exportation des programmes français depuis 2000 et une baisse encore plus marquée de la part des fictions dans ces recettes depuis 1996. Sur la période 1998-2003, les recettes des exportations de fictions ont ainsi chuté de 35 %.

LA COPIE PRIVÉE

La rémunération due par les fabricants et importateurs de supports vierges est perçue par deux sociétés différentes : par la Société pour la rémunération de la copie privée sonore (SORECOP) pour les copies sonores analogiques et par COPIE France pour les supports vierges audiovisuels. Cependant, depuis l'extension de la rémunération pour copie privée aux supports numériques, en janvier 2001, la frontière entre ces deux SPRD devient plus floue en raison de l'existence de supports numériques

« hybrides », qui servent aussi bien à la copie de musique que de vidéo, voir d'autres types de contenus²².

Les montants perçus par COPIE France obéissent à une clé de répartition fixée par le CPI (article L. 311.7) : pour les vidéogrammes, un tiers pour chacune des catégories des ayants droit (auteurs, artistes-interprètes et producteurs). La somme revenant aux auteurs est reversée par COPIE France à la SDRM qui se charge de la répartition entre les différentes sociétés de perception et de répartition des droits concernés (SACEM, SACD, SCAM, ADAGP), le partage s'effectuant en fonction de l'importance de l'utilisation de leurs répertoires respectifs telle qu'elle est révélée par des sondages²³. Ces sondages servent de base pour la répartition, après déduction de 25 % pour actions culturelles²⁴ et frais de gestion (voir graphique 3).

Les répartitions SACD liées à la copie privée

L'étude montre que la quasi-totalité des auteurs de fictions de l'échantillon perçoivent des reversements au titre de la copie privée (voir tableau 11).

Pour des fictions diffusées en 2004, un auteur touche en moyenne 1 311 €, soit 9 % des reversements provenant de la SACD, les évolutions étant très contrastées selon les formats. Toutes catégories confondues, on observe, en moyenne, qu'après une forte diminution en 2000-2001 par rapport à 1995-1996, la rémunération copie privée est remontée en

Tableau 11 – Répartitions moyennes SACD au titre de la copie privée

	1995-1996	2000-2001	2003-2004
Effectif concerné (en %)	100	100	98,7
Minimum (en €)	73	16	10
Maximum (en €)	13 001	7 774	27 523
Moyenne (en €)	1 576	831	1 312
Médiane (en €)	1 046	513	805

Sources : SACD/DEPS

21. Seuls les courts métrages, peu nombreux, suivent une évolution atypique entre 2000-2001 et 2003-2004, avec une croissance des rémunérations étranger et pays intervention directe.

22. En effet, les droits de copie privée relatifs aux supports tels que les cédéroms et les CD-RW informatiques sont collectés par SORECOP, qui reverse à COPIE France la part des droits correspondant à la copie d'œuvres audiovisuelles sur ces supports.

23. Initialement administrés deux fois par an par la SOFRES, ils sont, depuis 1994, réalisés en continu, au même titre que l'audience, par Médiamétrie auprès d'un panel de 2 800 foyers. Ces derniers fournissent les taux de copiage observés par chaîne (TF1, France 2, France 3, Canal +, France 5, Arte et M6) et par genre (films français, films étrangers, séries françaises, séries américaines, sketches, concerts).

24. Cette part des sommes perçues utilisée pour l'action culturelle, prévue par la loi (article L. 321-9, alinéa 1^{er} du CPI), a un effet redistributif mal connu ; elle accentue sans doute les risques de distorsion entre les œuvres diffusées réellement et les sommes reversées aux auteurs et ayants droit.

Tableau 12 – Répartitions moyennes SACD par auteur pour la copie privée par format et par plage horaire

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	Variation 1996-2001	Variation 2001-2004	Variation 1996-2004
	en €	en €	en €	en %	en %	en %
Téléfilms	1 858	1 742	2 164	-6,2	24,2	16,5
Séries	935	628,6	861	-32,8	37,0	-7,9
dont > 60 minutes	985	857	1 159	-13,1	35,3	17,6
Courts métrages	753	208	176	175,9	-15,5	-76,6
1 ^{re} partie de soirée	1 704	1 078	1 730	-36,7	60,0	1,6
Hors 1 ^{re} partie de soirée	856	187	119	-78,1	-36,6	-86,1
Tous formats confondus	1 575,9	831,3	1 311,8	-47,3	57,8	-16,8

Ces moyennes sont calculées sans tenir compte des non-réponses.

Sources : SACD/DEPS

2003-2004 mais sans parvenir à atteindre le niveau enregistré en 1995-1996 (voir tableau 12).

Les téléfilms et les séries au format long de plus d'une heure se démarquent nettement de cette tendance générale : leur niveau de rémunération est nettement plus élevé en 2003-2004 qu'en début de période. Quant à la rémunération moyenne pour reproduction des œuvres de courts métrages, elle a continuellement baissé, ce qui n'est pas surprenant puisque la pénétration des équipements de reproduction dans les foyers profite aux auteurs d'œuvres inédites principalement diffusées en première partie de soirée, et qui sont les plus copiées. Il convient de noter également l'extrême hétérogénéité des revenus : le téléfilm de l'été diffusé sur TF1 en *prime time* peut rapporter en moyenne 27 522 € supplémentaires à chaque auteur, alors que l'auteur d'une série de France 3 programmée à une heure matinale ne touche que 9,50 €. Indépendamment de ces écarts frappants, les sommes perçues sont à une écrasante majorité relativement faibles : plus de 90 % des auteurs perçoivent une somme inférieure à 2 500 € au titre de la copie privée.

UNE RÈGLE DE PARTAGE SALAIRE/ DROITS D'AUTEUR PEU RESPECTÉE

Le réalisateur a un statut hybride. Il est traité en auteur et en salarié, selon une fourchette fixée en principe à 40 % de droits d'auteur et à 60 % minimum de salaire (dit « salaire technicien ») qui rémunère son travail d'encadrement de la production.

Non seulement cette norme est loin d'être respectée par tous, mais la tendance est même à s'en

Tableau 13 – Poids du salaire technicien par rapport aux droits d'auteur dans la rémunération des réalisateurs

	1996	2001	2004
Moins de 40 %	22,6	15,4	15,8
De 40 % à 50 %	16,1	20,5	23,7
De 50 % à 60 %	35,5	38,5	50,0
60 % et plus	25,8	25,6	10,5
Tous formats confondus	100,0	100,0	100,0

Source : DEPS

écarter : on constate que, sur la période 1996-2004, les producteurs ont montré une légère tendance à l'augmentation de la part versée en droits d'auteur. Ceci tient au fait que les charges sociales sur le salaire sont élevées, plus que sur les droits d'auteur²⁵.

DES INÉGALITÉS DE REVENUS ENTRE AUTEURS ET ENTRE CATÉGORIES D'AUTEURS

Rémunérations amont : évaluation du différentiel de revenus entre réalisateurs et scénaristes

Les rémunérations des réalisateurs et des scénaristes sont très inégales (voir encadré p. 17) : pour en mesurer l'ampleur, deux approches sont possibles. La première approche consiste en la comparaison de l'ensemble des rémunérations des réali-

25. Le producteur, depuis le 1^{er} janvier 2005, cotise pour la retraite des auteurs sur la base d'un barème en progression (1,5 % depuis janvier 2006, 2 % à partir de janvier 2008) : il ne paye (hormis cette cotisation) que 1 % de charges sociales en cas de versements en droits d'auteur. Sur les salaires, les charges atteignent environ 40 % du salaire.

sateurs (droits d'auteur et salaire technicien) avec celles des scénaristes (voir tableau 14). On constate alors que les secondes sont nettement inférieures aux premières.

En 1995-1996, 2,5 % des contrats de réalisateurs sont inférieurs à 15 000 € et 47,6 % en ce qui

Les top ten des rémunérations forfaitaires des réalisateurs et des scénaristes

Pour les réalisateurs, l'écart entre le *top* (109 764 € en 1995 et 215 383 € en 2004) et le *ten* (56 213 € en 1995 et 64 486 € en 2004) tend à s'accroître entre 1995-1996 et 2003-2004. La tendance est la même chez les scénaristes : le *top* atteint 66 468 € en 1995 et 121 959 € en 2004, et le *ten* 32 318 € en 1995 et 48 021 € en 2004. Non seulement les écarts au sein du *top ten* s'accroissent, mais encore le différentiel entre moyenne des rémunérations des réalisateurs et moyenne du *top ten* tend à se creuser : celle-ci est 1,6 fois plus élevée que la moyenne des rémunérations des réalisateurs en 1996, et 2,3 fois en 2004. De même pour les scénaristes la moyenne des rémunérations du *top ten* est 2,6 fois plus élevée que la moyenne des rémunérations des scénaristes en 1996 et 3,2 fois en 2004.

Quelques caractéristiques des œuvres les mieux payées ressortent : toutes les fictions des *top ten* sont diffusées en première partie de soirée (à l'exception d'une seule). Si toutes les fictions des *top ten* des réalisateurs sont des téléfilms de long métrage en 1996, on voit apparaître après 2000 des séries, genre de plus en plus prisé des Français. De même, la part des longs métrages, très présents côté scénaristes en 1996, régresse ensuite au profit des séries.

Quelles sont les chaînes concernées ? Sous réserve de la représentativité de la base, on note que les chaînes publiques dominent le *top ten* des réalisateurs en 1996, mais que la part public/privé devient égale ensuite. Pour les scénaristes, chaînes publiques et privées sont également présentes. Parmi les chaînes privées, TF1 apparaît quasi exclusivement. Les producteurs et les auteurs concernés ne sont pas toujours les mêmes : sur les trois périodes, quatre maisons de production sont présentes deux fois ou plus côté réalisateurs comme côté scénaristes. Deux auteurs réalisateurs seulement reviennent à deux ou trois reprises.

Ces caractéristiques sont en phase avec l'évolution récente du statut de la fiction, qui se traduit par une hausse des rémunérations relatives des auteurs les plus payés, dans un contexte où TF1 domine le jeu. On aperçoit aussi la dispersion des structures de la production audiovisuelle française. La faible récurrence des auteurs peut en revanche être analysée comme un signal de diversité.

concerne les scénaristes ; quant aux tranches les plus élevées (plus de 45 000 €), elles rassemblent 45 % réalisateurs et seulement 8 % des scénaristes.

En 2000-2001, si la tranche la plus basse touche une proportion devenue équivalente (20 %) de réalisateurs et de scénaristes, la proportion de réalisateurs situés dans les tranches élevées bien qu'en baisse demeure importante (34 %), et elle est très faible pour les scénaristes (2,4 %).

Lors de la troisième période, on retrouve, dans des proportions un peu modifiées, les inégalités initiales entre les deux fonctions : 49 % de réalisateurs se situent dans les tranches les plus élevées contre 9,6 % de scénaristes ; mais l'accroissement de la proportion de réalisateurs mal rémunérés se confirme : plus de 25 % d'entre eux sont en dessous de 15 000 € contre près de 32 % des scénaristes. En d'autres termes, la situation des auteurs réalisateurs les plus mal rémunérés se rapproche de celle des scénaristes, tandis que les écarts restent élevés entre les scénaristes et les réalisateurs les mieux rémunérés.

Une seconde approche consiste à écarter le salaire technicien afin de ne comparer que ce qui relève du droit d'auteur. Pour les réalisateurs comme pour les scénaristes, on assiste à un phénomène de polarisation. Pour les premiers, les tranches les plus basses (moins de 15 000 €) prennent de l'importance (de 13,1 % en 1996 à 32 % en 2004) au détriment des tranches moyennes, tandis que la tranche la plus élevée (au-delà de 30 000 €) se renforce (de 34,3 % à 37,8 %). Pour les seconds, tandis que la proportion des tranches les plus basses diminue légèrement (de 46,8 % en 1996 à 41,8 % en 2004), celle des tranches les plus élevées s'accroît (de 21 % en 1996 à 25,3 % en 2004).

La plage horaire affecte-t-elle la rémunération des auteurs ? Après 2001, quel que soit le mode de rémunération, la première partie de soirée conduit

Tableau 14 – Comparaison des montants des droits d'auteur forfaitaires (prime + à-valoir minimum garanti) scénaristes et réalisateurs

	Droits d'auteur des scénaristes	Droits d'auteur des réalisateurs (sans salaire technicien)	Droits d'auteur forfaitaires scénaristes/ droits d'auteur forfaitaires réalisateurs en %	Rémunération des réalisateurs (avec salaire technicien)
Moyenne 1995-1996	18 226	27 288	66,8	46 095
2000-2001	14 539	19 667	73,9	33 283
2003-2004	21 604	27 726	77,9	43 752
Évolution 1995-2001	- 25,4	- 38,8	-	- 38,5
Évolution 2001-2004	32,7	29,1	-	23,9
Évolution 1995-2004	18,5	1,6	-	- 5,1

Source : DEPS

à des sommes nettement plus élevées (y compris dans le cas du salaire technicien du réalisateur), indiquant en cela que les rémunérations dépendent de plus en plus étroitement des audiences attendues des chaînes sur la plage horaire de première diffusion. Quelle que soit sa fonction, l'auteur est mieux rémunéré lorsque l'œuvre est destinée au *prime time*, ce qui donne une idée des exigences qui pèsent sur ces œuvres en provenance des chaînes généralement coproductrices.

Concernant les catégories d'auteurs, ce sont les auteurs de séries qui sont désavantagés par rapport aux auteurs de téléfilms, cette inégalité pouvant aussi bien tenir à des considérations de durée et de plage horaire qu'au fait que le téléfilm est supposé plus créatif, et de ce fait associé à une rémunération relativement plus élevée (voir tableau 15).

Rémunérations aval : la répartition entre les auteurs efface-t-elle les inégalités de l'amont ?

Les droits d'auteur reversés par la SACD sont partagés de gré à gré entre les coauteurs des œuvres télévisuelles selon une clé de répartition assez simple pour le partage entre réalisation et texte :

- pour les diffuseurs hertziens nationaux, 10 % pour la réalisation et 90 % pour le texte en première diffusion, 20 % pour la réalisation et 80 % pour le texte ensuite ;

- pour les autres diffuseurs, 20 % pour la réalisation et 80 % pour le texte dès la première diffusion.

Lorsque l'œuvre préexistante ne bénéficie plus de la protection légale, les auteurs de l'adaptation reçoivent 80 % des droits revenant au texte.

Cette clé peut être appliquée aux répartitions moyennes au titre des différentes diffusions, pour les téléfilms et les séries (voir tableau 16).

Pour étudier l'incidence des rémunérations aval sur le différentiel de rémunérations entre les réalisateurs et les scénaristes, l'analyse est partie de l'hypothèse, validée par l'échantillon, que les œuvres mobilisent un seul réalisateur et plusieurs autres auteurs, généralement scénaristes ; et que, pour chaque œuvre, les répartitions SACD vont donc en moyenne à un réalisateur et au nombre moyen des auteurs restants (connu par catégorie et par saison).

Cette prise en compte de la somme des rémunérations aval (voir tableaux 17 et 18), qu'il s'agisse des téléfilms ou des séries, fait 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 technicien.

C'est sur la base de ce constat, souvent avancé mais non chiffré, semble-t-il, 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.

Tableau 15 – Moyennes des rémunérations amont des réalisateurs et des scénaristes par plage horaire et par catégorie, saisons 1995-1996, 2000-2001 et 2003-2004

	Réalisateurs									Scénaristes		
	Salaire technicien			Somme des rémunérations non proportionnelles*			Montant droits d'auteur forfaitaires**			Montant droits d'auteur forfaitaires**		
	1996	2001	2004	1996	2001	2004	1996	2001	2004	1996	2001	2004
<i>Plage horaire</i>												
1 ^{re} partie de soirée	25 860	20 471	27 573	46 341	41 570	49 988	27 716	24 996	31 989	18 843	16 403	24 504
Autres horaires	27 155	435	4 495	43 877	1 058	7 117	22 296	720	3 746	14 593	373	3 662
<i>Catégorie</i>												
Téléfilms et collection	27 048	22 293	31 869	46 799	50 286	53 631	28 006	31 862	34 281	19 244	21 978	25 933
Séries TV	21 775	19 128	18 996	42 773	35 690	38 016	24 109	20 318	23 546	16 720	13 483	16 977
Courts métrages	–	697	7 598	–	1 219	7 586	–	677	3 787	–	887	927
Tous formats confondus	26 027	16 875	24 023	46 095	33 283	43 752	27 288	19 667	27 726	18 226	14 539	21 604

* Montant droits d'auteur forfaitaires + salaire technicien.

** Prime + à-valoir minimum garanti.

Source : DEPS

Tableau 16 – Estimation des répartitions moyennes texte/réalisation pour les téléfilms et les séries

	Téléfilms			Séries		
	1995-1996	2000-2001	2003-2004	1995-1996	2000-2001	2003-2004
Répartitions (1 ^{re} diffusion)	23 047	29 490	42 231	29 143	33 954	33 235
<i>Réalisation</i>	2 305	2 949	4 223	2 914	3 395	3 323
<i>Texte</i>	20 743	26 541	38 008	26 229	30 559	29 911
Répartitions (2 ^e diffusion)	12 532	18 192	6 690	19 015	16 893	11 283
<i>Réalisation</i>	2 506	3 638	1 338	1 902	1 689	1 128
<i>Texte</i>	10 025	14 554	5 352	17 114	15 204	10 155
Répartitions (3 ^e diffusion)	6 104	11 490	5 553	5 887	4 104	352
<i>Réalisation</i>	1 221	2 298	1 111	589	410	35
<i>Texte</i>	4 883	9 192	4 442	5 298	3 694	317
Répartitions au-delà de la 3 ^e diffusion	26 053	6 518	25 151	5 054	6 830	352
<i>Réalisation</i>	5 211	1 304	5 030	505	683	35
<i>Texte</i>	20 842	5 215	20 121	4 548	6 147	317
Somme totale rediffusions	47 966	52 663	44 605	51 041	46 551	35 593
<i>Réalisation</i>	7 288	7 584	4 698	5 104	4 655	3 559
<i>Texte</i>	40 677	45 079	39 907	45 937	41 896	32 034

Source : DEPS

Tableau 17 – Estimation de la somme des rémunérations moyennes amont et aval, téléfilms, toutes rediffusions

	1995-1996			2000-2001			2003-2004		
	Réalisateur (sans salaire technicien)	Scéna- -riste*	Réalisateur (avec salaire technicien)	Réalisateur (sans salaire technicien)	Scéna- -riste**	Réalisateur (avec salaire technicien)	Réalisateur (sans salaire technicien)	Scéna- -riste***	Réalisateur (avec salaire technicien)
Droits d'auteur forfaitaires	28 006	10 658	46 799	31 862	21 978	50 286	34 281	25 933	53 631
Répartitions SACD	7 288	24 213	7 288	7 584	22 540	7 584	4 698	19 659	4 698
Total	35 294	34 870	54 088	39 445	44 518	57 870	38 979	45 592	58 329

* Sur la base de 1,68 auteur par œuvre.
 ** Sur la base de 2 auteurs par œuvre.
 *** Sur la base de 2,03 auteurs par œuvre.

Source : DEPS

Tableau 18 – Estimation de la somme des rémunérations moyennes amont et aval, séries, toutes rediffusions

	1995-1996			2000-2001			2003-2004		
	Réalisateur (sans salaire technicien)	Scéna- -riste*	Réalisateur (avec salaire technicien)	Réalisateur (sans salaire technicien)	Scéna- -riste**	Réalisateur (avec salaire technicien)	Réalisateur (sans salaire technicien)	Scéna- -riste***	Réalisateur (avec salaire technicien)
Droits d'auteur forfaitaires	24 109	16 720	42 773	20 318	13 483	35 690	23 546	16 977	38 016
Répartitions SACD	5 104	13 238	5 104	4 655	13 647	4 655	3 559	11 319	3 559
Total	29 213	29 959	47 877	24 973	27 130	40 345	27 105	28 296	41 575

* Sur la base de 3,47 auteurs par œuvre.
 ** Sur la base de 3,07 auteurs par œuvre.
 *** Sur la base de 2,83 auteurs par œuvre.

Source : DEPS

UN FAIBLE PARTAGE DU RISQUE

Le partage du risque entre producteurs et auteurs se joue selon deux modalités : l'arbitrage entre rémunération fixe et proportionnelle, et une éventuelle modification des taux de rémunération proportionnelle une fois le seuil d'amortissement du coût de l'œuvre franchi.

L'arbitrage entre rémunération fixe et rémunération proportionnelle

Un contrat comporte une part variable prévue et négociée *ex ante*, versée *ex post*. Selon la théorie économique, un contrat a une fonction incitative – la part variable est destinée à inciter à l'effort – mais aussi une fonction de partage du risque. Plus

l'auteur est connu, plus il est capable de négocier une somme forfaitaire élevée, en regard de laquelle le risque est reporté sur le producteur. La question est donc de savoir si le producteur négocie en retour des rémunérations proportionnelles plus faibles afin de compenser l'effort consenti en matière de rémunération forfaitaire. Si tel est le cas, on doit observer une corrélation négative entre montant des rémunérations forfaitaires et pourcentages octroyés en matière de rémunérations proportionnelles. Mais il n'en est rien puisqu'en 2004, la corrélation est même positive pour les scénaristes. Diverses explications peuvent être mobilisées, qui renvoient au pouvoir de négociation des auteurs (ou de certains d'entre eux), ainsi qu'au fait que le risque est relativement faible, du fait que la production s'inscrit dans une économie de commandes. C'est là une différence notable avec ce qui se produit dans le cinéma.

Le franchissement du seuil d'amortissement du coût de l'œuvre modifie-t-il les rémunérations proportionnelles ?

Les contrats d'auteurs peuvent prévoir une rémunération une fois que l'œuvre a été amortie. Si cette clause n'est mentionnée que dans moins de 20 % des contrats, elle est toutefois de plus en plus fréquente tant pour les exploitations télévisuelles hors sociétés d'auteurs que pour les exploitations secondaires et/ou dérivées (voir tableau 19).

Derrière cette clause se cachent deux situations différentes : celle des auteurs qui acceptent d'être payés une fois seulement l'œuvre amortie, et celle des auteurs dont les œuvres sont plus difficilement commercialisables. Parmi les premiers, figurent les auteurs de fictions à succès : pour eux, renoncer à une rémunération avant amortissement présente un risque faible d'autant plus qu'il peut être largement

compensé par le versement de minima garantis importants. Il n'en va pas de même pour les seconds, les créateurs de courts métrages par exemple : étant donné la faible probabilité que leur œuvre soit diffusée à l'étranger ou fasse l'objet d'exploitations secondaires, les auteurs, même en négociant des taux très élevés (jusqu'à 100 %), ne percevront jamais rien en contrepartie de leur travail de création. Le cas de figure de l'auteur de court métrage, prêt à tout pour que son œuvre voie le jour, révèle le caractère extrêmement précaire de cette situation. Mais c'est un cas de moins en moins dominant. Le second cas de figure est bien plus fréquent : nombre d'auteurs parviennent à négocier un taux de rémunération variable selon que l'œuvre est amortie ou non, obtenant ainsi un taux plus élevé après amortissement s'ils acceptent une plus faible rémunération avant que le seuil de rentabilité ne soit atteint.

UNE PROPENSION À LA FORFAITISATION

Selon le code de la propriété intellectuelle (art. L. 131-4), lorsque le public paie pour recevoir communication d'une œuvre audiovisuelle déterminée et individualisable (donc pour toutes les exploitations autres que les télédiffusions financées par la publicité et par abonnement en France), la rémunération est proportionnelle au prix de ce service, compte tenu des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant ; elle est versée aux auteurs par le producteur. Or, dans les faits, pour les exploitations hors SADC, les taux de rémunération proportionnelle sont en règle générale si faibles que l'auteur ne perçoit rien au-delà de l'avance reçue (à-valoir minimum garanti). L'analyse détaillée des contrats laisse en effet apparaître des pourcentages singulièrement bas en moyenne, même s'ils sont un peu plus élevés pour les réali-

Tableau 19 – Rémunérations proportionnelles après amortissement du coût de l'œuvre

	TV hors SA après amortissement du coût de l'œuvre (% RNPP*)			Exploitations secondaires et/ou dérivées après amortissement du coût de l'œuvre (% RNPP*)		
	1995-1996	2000-2001	2003-2004	1995-1996	2000-2001	2003-2004
Moyenne	5,76	8,40	7,27	6,05	7,45	7,95
Minimum	0,20	0,45	0,05	0,20	0,45	0,05
Maximum	50,00	40,00	100,00	50,00	40,00	100,00

* RNPP : recette nette part producteur.

Source : DEPS

Tableau 20 – Rémunérations proportionnelles des réalisateurs et scénaristes

	Réalisateurs						Scénaristes					
	TV hors SA			Exploitations secondaires et/ou dérivées			TV hors SA			Exploitations secondaires et/ou dérivées		
	(% RNPP*)			(% RNPP*)			(% RNPP*)			(% RNPP*)		
	1995-1996	2000-2001	2003-2004	1995-1996	2000-2001	2003-2004	1995-1996	2000-2001	2003-2004	1995-1996	2000-2001	2003-2004
Moyenne	1,72	4,07	3,44	1,60	4,24	3,47	1,21	1,93	1,04	2,08	1,70	0,99
Médiane	1,00	0,90	0,90	1,00	1,00	0,90	1,00	0,75	1,41	6,57	6,14	1,40
Minimum	0,10	0,25	0,05	0,10	0,20	0,05	0,09	0,10	0,10	0,09	0,10	0,10
Maximum	10,40	80,00	50,00	9,00	80,00	50,00	100,00	85,00	100,00	50,00	50,00	100,00

* RNPP : recette nette part producteur.

Source : DEPS

sateurs que pour les scénaristes : 1,60 % à 4,24 % pour les premiers, 0,99 % à 2,08 % pour les seconds (voir tableau 20).

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. S'il arrive que ce soit le cas, la faiblesse des taux de rémunération négociés rend la somme versée à ce titre le plus souvent dérisoire²⁶. Les producteurs préféreraient s'acquitter d'une somme élevée en amont pour ne pas avoir à gérer ultérieurement les sommes versées aux auteurs, notamment lors de l'exportation des œuvres²⁷. L'auteur est donc généralement payé uniquement au forfait, sans aucun intéressement au produit de son œuvre.

LE RÔLE DES AGENTS ARTISTIQUES

Les agents artistiques, bien au fait des pratiques financières et juridiques en vigueur sur le marché audiovisuel, mettent à profit leurs réseaux relationnels pour placer les auteurs auprès des employeurs potentiels, ils les guident dans la négociation de leurs contrats et s'occupent éventuellement des relances en cas de mauvais payeurs : « ils permettent de préserver la relation avec le producteur pour pouvoir se consacrer entièrement à la création²⁸ ». Pourtant, le recours aux agents est plutôt en recul : alors que plus de 46 % des auteurs de fictions (hors

courts métrages) ont négocié leurs contrats en présence d'un agent en 1995-1996, ils ne sont plus que 40 % en 2004, quel que soit l'organisme de diffusion, à l'exception de France 2 (un peu moins des deux tiers des auteurs passent en 2003-2004 par un agent contre seulement un tiers en 1995-1996).

Le marché des agents artistiques

La structure du marché des agents artistiques est mal connue. Très concentrée, elle a tendance à l'être de moins en moins. En 2003-2004, quatre agences représentaient 70 % des contrats d'auteurs passés en présence d'un agent, contre 73,2 % et 82,7 % respectivement en 2000-2001 et 1995-1996. Trois agences dominent le marché sur l'ensemble de la période : Cinéart, Lise Arif et Artmédia. Cette situation peut présenter un risque pour l'émergence de nouveaux talents qui ne figurent pas déjà dans le portefeuille de ces trois agents. Au vu des résultats financiers des agences déposant leurs comptes au greffe du tribunal de commerce, cette activité est en apparence relativement rentable. Ainsi, la marge nette dégagée par Artmédia est de 35,7 %, de Lise Arif de 10 % et de Cinéart de 4,6 %.

La profession d'agent artistique est strictement réglementée²⁹. Pour prétendre à cette fonction, la personne doit fournir la preuve qu'elle a obtenu des mandats de plus de deux talents. La notoriété du portefeuille de talents de l'agent détermine le nombre des artistes qu'il représente plus que son niveau de rémunération, qui atteint en règle générale 10 % de la rémunération des auteurs, soit le taux maximal autorisé³⁰. La plupart des agents ne se rémunère pas uniquement sur la somme forfaitaire versée à l'auteur mais également sur les rému-

26. De nombreux exemples peuvent être fournis, y compris pour des œuvres très prisées des téléspectateurs : le cas de la série à succès *P.J.* Il faudrait, selon le réalisateur-scénariste de certains épisodes de la série, qu'un épisode génère 60 millions d'€ de recettes pour que l'à-valoir soit dépassé.

27. Les réalisateurs du Groupe 25 images, notamment, regrettent cette situation : « En nous octroyant des pourcentages ridicules sur les droits d'exploitation qui ne sont jamais couverts par les minima garantis, ils [les producteurs] s'estiment dédouanés de tous comptes », Groupe 25 images, *Un film comment*, décembre 2004.

28. Selon Luc Beraud et Roger Kahane du Groupe 25 images, entretien du 6 octobre 2005.

29. Articles L 762-3 et suivants du Code du travail.

30. Arrêté du 22 octobre 1973.

nérations proportionnelles au succès des œuvres suivant les différentes fenêtres d'exploitation. Dans une grande majorité des contrats, la rémunération de l'agent est déduite des sommes versées à l'auteur. Seuls de rares auteurs parviennent à négocier que la commission de l'agent s'ajoute à leurs rémunérations.

Tableau 21 – Part des contrats d'auteurs signés en présence d'un agent par catégorie d'œuvre

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	Total
Téléfilms et collection	43,0	53,3	34,0	41,1
Séries TV	53,9	44,4	48,7	48,1
Courts métrages	0,0	0,0	0,0	0,0
Tous formats confondus	46,0	39,2	36,5	39,9
Total hors contrats court métrage	46,4	47,9	40,2	44,2

Source : DEPS

UNE FAIBLE TRANSPARENCE

La qualité des informations fournies aux auteurs est insuffisante, alors que, selon les textes (article L. 132-28) le CPI est tenu de leur fournir au moins une fois par an un état des recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre selon chaque mode d'exploitation, ainsi que, à leur demande, toute justification propre à établir l'exactitude des comptes. Or, ces dispositions ne sont jamais appliquées, la reddition des comptes apparaît comme une fiction, et les auteurs sont d'autant moins incités à demander l'état des comptes que les revenus qu'ils peuvent escompter à la lecture de ces documents, au demeurant opaques, sont à peu près nuls.

Dans la plupart des cas, on constate que les contrats sont à la fois très détaillés et insuffisamment précis : les caractéristiques de l'œuvre sont décrites peu finement faute d'expertise de la part

des producteurs ; les contrats sont peu explicites sur la question d'une éventuelle rupture de la relation auteur/producteur, ce qui augmente les risques de malentendus.

Cette pénurie d'information concerne en particulier la vidéo alors que le chiffre d'affaires du hors film en vidéo représentait 247,82 millions d'€ pour la fiction et 37,21 millions pour le documentaire en 2005. Mais on notera que la fiction en vidéo est largement dominée par les œuvres américaines avec une part de marché de 83,6 % la même année et que, à l'inverse, la part de marché du documentaire français est élevée : 77,3 %³¹.

CONCLUSION

Si l'on n'est pas surpris par les fortes inégalités en matière de rémunérations des auteurs³², on peut en revanche s'interroger sur le bien-fondé de l'existence de différentiels de traitements significatifs entre catégories d'auteurs (entre scénaristes et réalisateurs), et surtout sur la polarisation qui caractérise la distribution des rémunérations. Résultat d'un effet-qualité ou d'un effet de l'audimat réel ou bien attendu, il n'est pas sûr que cette distribution soit de nature à inciter à l'innovation ni à la prise de risque.

Comment, dans ce cadre, le droit d'auteur régule-t-il le niveau des rémunérations ? Certes, il demeure la récompense du succès, mais l'étude montre qu'il ne conduit que bien faiblement, en particulier pour toutes les exploitations dérivées, à des versements significatifs. Si l'on ajoute à ce constat celui de la propension à la forfaitisation, on est en droit de poser la question d'un système dont les coûts d'application sont élevés sans que, pour autant, les résultats soient à la hauteur des espérances dont ont témoigné les batailles que son adoption a suscitées. ■

31. Source : CNC-GFK.

32. Ce résultat a notamment été mis en avant dans une étude publiée dans la *Gazette des scénaristes* de mai 2007, mais uniquement à partir de l'analyse des rémunérations amont.

Méthodologie

Afin de mener à bien cette étude, trois sources principales ont été mobilisées : un ensemble d'entretiens a été conduit avec des représentants d'institutions et de professions, ainsi qu'avec quelques auteurs ; l'analyse détaillée de contrats de cession de droits d'auteur déposés au Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel (RPCA^a) ; et des données fournies par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), qui portent sur les rémunérations ayant transité par cette société de perception et de gestion des droits et qui correspondent aux œuvres dont les contrats ont été analysés. Les œuvres de fiction sélectionnées ont été diffusées au cours de trois saisons de télévision (respectivement 53 pour 1995-1996, 65 pour 2000-2001 et 78 pour 2003-2004^b, voir tableau A).

Tableau A – Structure de l'échantillon des œuvres de fiction
en %

	1995-1996	2000-2001	2003-2004
<i>Nombre d'observations</i>	53	65	78
Chaînes publiques	49,1	58,5	65,4
<i>dont France 2</i>	17,0	21,5	21,8
<i>France 3</i>	15,1	15,4	26,9
<i>Arte/France 5</i>	17,0	21,5	16,7
Chaînes privées	50,9	41,5	34,6
<i>dont TF1</i>	18,9	13,8	19,2
<i>M6</i>	17,0	13,8	5,1
<i>Canal +</i>	15,1	13,8	10,3
Téléfilms et collection	69,8	29,2	44,9
Séries TV	28,3	41,5	37,2
Courts métrages	1,9	29,2	17,9
1 ^{re} partie de soirée	84,9	72,3	74,4
Hors 1 ^{re} partie de soirée	15,1	27,7	25,6

Source : DEPS

Le choix des œuvres a été effectué en croisant deux critères : la disponibilité des contrats d'auteurs, et la représentation la plus équilibrée possible de toutes les catégories d'œuvres et de toutes les chaînes hertziennes.

À partir de la publication *Télévision française*, un échantillon de fictions françaises inédites diffusées sur les principales chaînes hertziennes pour les trois saisons télévisées retenues a tout d'abord été sélectionné aléatoirement. Les aléas de la sélection ont été ensuite corrigés pour assurer la validité des valeurs moyennes des rémunérations des auteurs par diffuseur, par type de programme et par plage horaire de diffusion. Cet objectif n'a été que partiellement atteint en raison de la non-exhaustivité des dépôts de l'ensemble des contrats d'auteurs au RPCA. Toutes les œuvres audiovisuelles ne font pas, en effet, l'objet d'un dépôt, qui au demeurant est payant, et qui n'est le plus souvent effectué que lorsque le

producteur demande une aide publique. Les œuvres déposées ne sont donc pas nécessairement le reflet de la totalité de la production. La base révèle une sous-représentation des fictions diffusées sur les chaînes privées, surtout pour M6 et Canal +, pour les saisons 2000-2001 et 2003-2004 et des courts métrages en 1995-1996. En termes de plage horaire, la domination de la première partie de soirée pourrait créer un biais de surestimation des droits ; mais elle est cohérente avec les politiques de programmation des chaînes^c, qui tendent à privilégier la commande d'œuvres de fiction à destination du *prime time*. Toutefois, les spécificités de la base ont conduit à effectuer certains redressements dès lors que cela s'est avéré nécessaire. La base ainsi constituée représente 196 fictions (53 en 1995-1996, 65 en 2000-2001 et 78 en 2003-2004).

La collecte des informations a ensuite été effectuée en deux temps. Tout d'abord, les principales caractéristiques des contrats afférents aux œuvres sélectionnées dans l'étude, disponibles sur le site internet du RPCA, ont été analysées. Pour chaque œuvre, plusieurs contrats peuvent avoir été signés et déposés, correspondant soit à des auteurs différents, soit au même auteur mais pour des fonctions distinctes (réalisateurs, scénaristes y compris auteurs de la bible et/ou auteurs du synopsis, et autres fonctions identifiées : adaptateur, dialoguiste). Les œuvres audiovisuelles sélectionnées ont fait l'objet de 461 contrats d'auteurs^d signés avec 120 producteurs différents et de 184 contrats d'agents dont ont été relevées les clauses ayant trait à la rémunération.

Pour les auteurs, ont été notés la durée de cession des droits, les montants de l'à-valoir minimum garanti, de la prime, du salaire technicien pour le réalisateur et l'ensemble des pourcentages négociés par mode d'exploitation servant de base de calcul aux versements effectués par le producteur après exploitation. Lorsqu'un même auteur a signé plusieurs contrats, ses rémunérations ont été additionnées afin de reconstituer le total des sommes perçues. Pour chaque œuvre, ont été aussi identifiées sa catégorie (série, téléfilm, collection, court métrage), la chaîne sur laquelle elle a été diffusée initialement, sa plage horaire de première diffusion^e et sa durée (si elle est disponible). Ces données ont ensuite été croisées avec les données ayant trait aux rémunérations.

Dans un deuxième temps, la SACD a bien voulu fournir les données ayant trait au nombre d'auteurs concernés ainsi qu'aux répartitions effectuées pour chaque œuvre de la base. Nous avons pu en déduire une répartition moyenne par auteur et par œuvre.

Cette méthodologie permet de dresser un tableau inédit des rémunérations complètes des auteurs de fictions (amont et

a. Le RPCA a aussi pour fonction de garantir la sécurité juridique des tiers qui peuvent prendre connaissance des titulaires de droits sur une œuvre audiovisuelle.

b. À partir de la liste des fictions diffusées lors des trois saisons retenues sur les chaînes hertziennes, recensée dans la publication *Télévision française* et des contrats disponibles auprès du RPCA.

c. R. HADAS-LEBEL, *Mission de réflexion et de médiation sur la rediffusion des fictions françaises...*, op. cit.

d. Ces contrats concernent exclusivement des auteurs français.

e. Cette dernière information a été recueillie auprès de la SACD.

aval), notamment pour les trois premières diffusions séparément, ainsi que pour les (rares) autres diffusions. Elle se heurte toutefois à d'indéniables limites. La sélection d'un échantillon et le caractère incomplet des contrats disponibles auprès du RPCA rendent fragile une analyse des rémunérations encore plus fine en croisant la chaîne de première diffusion, la catégorie et la plage horaire de diffusion. Les sommes figurant dans les contrats correspondent à ce qui

était convenu entre le producteur et l'auteur, ce qui n'est pas forcément équivalent à ce qui a été versé. Les données nominatives étant confidentielles, les exemples concrets manquent à cette étude, alors que la singularité des œuvres télévisuelles (et la notoriété de certaines d'entre elles) incite à la présentation de cas réels ; mais le respect de la clause de confidentialité nous a permis de disposer d'une masse de données tout à fait satisfaisante.

RÉSUMÉ

L'étude explore la question de la rémunération des auteurs de télévision. Après avoir procédé à une identification des flux de droits d'auteur, qui transitent soit directement des producteurs vers les auteurs, soit indirectement *via* les sociétés de perception et de gestion collectives, l'étude s'attelle à une évaluation des rémunérations des auteurs telles qu'elles résultent notamment de l'application du Code de la propriété intellectuelle dans le domaine de l'audiovisuel. L'étude se centre sur la fiction, mais les auteurs ont aussi recueilli un certain nombre de données sur le documentaire, qu'elles tiennent à disposition des personnes intéressées. Elle repose sur la collecte puis l'exploitation de données de première main, recueillies dans les contrats de cession de droits d'auteur déposés au Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel (RPCA), sur trois périodes qui se situent entre 1995-1996, 2000-2001 et 2003-2004. Ces données constituent une valeur ajoutée précieuse pour la connaissance des rémunérations des auteurs de télévision. La mise en regard des rémunérations négociées en amont de la diffusion des œuvres (forfaitaires et proportionnelles) avec les rémunérations aval (versées par la SACD) permet d'apprécier l'ampleur des sommes en jeu, ainsi que leur répartition entre auteurs et entre catégories d'auteurs. Parmi les résultats et conclusions, on relève l'insuffisante transparence du système, la propension à la forfaitisation, ainsi que la faiblesse des rémunérations moyennes, alors même que l'offre de programmes s'accroît, que les coûts des programmes ne cessent d'augmenter, et que de nouveaux supports et de nouvelles fenêtres de diffusion sont proposés. Les auteurs s'interrogent sur l'efficacité d'un système qui, censé être plutôt protecteur pour les auteurs et favoriser la transparence, remplit encore bien mal ces deux objectifs.

ABSTRACT

The essay explores the retribution of television writers and film makers. It first examines royalty flows, which transit either directly from producers to writers or indirectly via collective fee gathering and management agencies. The essay goes on to assess the remuneration of writers, particularly as it proceeds from application of the Intellectual Property Code in the audiovisual field. While the study concentrates on fiction-writing, its authors have collected a stock of data on documentaries, which they will gladly supply to anyone interested. The essay is based on the gathering and processing of first-hand data found in copyright-ceding contracts deposited with the Public Registry of Cinematography and Audiovisual Media (RPCA) over three periods – 1995-1996, 2000-2001 and 2003-2004. The data are a valuable new asset in ascertaining the remuneration of television writers. A comparison of the fees negotiated prior to broadcasting (either flat sums or graduated amounts) with what is paid afterwards (disbursed by the SACD) gives an idea of the volume of money involved, as well as its distribution among writers and categories of writer. The findings and conclusions include the system's poor transparency, the tendency towards flat-rate fees, and the low level of average reward, at a time when the supply of programmes is expanding, their cost is constantly growing and new media types and broadcasting opportunities are becoming available. The essay's authors are led to wonder about the efficacy of a system supposed to protect writers and favour open dealing, but which still falls a long way short of these goals.

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 |

