



RENCONTRES CINÉMATOGRAPHIQUES DE DIJON

LA FRANCE VA-T-ELLE VERS LE COPYRIGHT ?

SAMEDI 17 OCTOBRE 2009 / 9H30-12H00

Suite au rapport de René Bonnell *Le droit des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence*, une réflexion sur la rémunération des ayants droit d'une œuvre s'est engagée.

Il s'agit aujourd'hui de repenser les relations qui lient producteurs, auteurs, distributeurs et l'ensemble des acteurs de l'économie du film.

Quelles sont les dérives du système et comment y remédier ?

Quelles seront les pratiques les plus pertinentes afin de redonner la confiance dans les partenariats et d'assurer une juste rémunération de chacun ?

Animé par :

Dante DESARTHE Auteur, Réalisateur, Producteur, Vice Président de L'ARP

Jean-Paul SALOME Auteur, Réalisateur, Producteur, Vice Président de L'ARP

Avec :

Eric ALTMAYER Producteur - Mandarin Cinéma, Président de l'APC

René BONNELL Producteur - Octave Films

Elias DAVIS Writers Guild of America, West

Michel HAZANAVICIUS Auteur, Réalisateur, Producteur, Membre de L'ARP

Pascal ROGARD Directeur Général de la SACD

Jean-Paul ROUGIER

François SAMUELSON Agent littéraire et artistique - Intertalent

Jean-Paul SALOME accueille les participants et propose d'emblée que Dante DESARTHE fasse une introduction sur le copyright et les droits d'auteur en France.

Dante DESARTHE présente un historique des droits d'auteur. Il n'existe rien avant l'imprimerie, en 1445. L'auteur est souvent anonyme et l'œuvre se transmet par tradition orale, ou par copie manuscrite, dans des monastères ou lieux de sciences. L'imprimerie facilite la copie, qui devient de la reproduction. Les auteurs sont au forfait et exclus de la répartition des recettes. Ce sont les imprimeurs qui ont le privilège de l'exploitation, concédé par le Roi en France. La première reconnaissance législative du statut d'auteur vient d'Angleterre en 1710. L'auteur jouit alors d'un monopole de 14 ans renouvelable une seule fois, en échange de quoi l'intermédiaire (c'est-à-dire l'éditeur) est considéré comme incontournable. C'est l'invention du copyright.

Les lois révolutionnaires arrivent en France en 1789 et les auteurs se voient accorder le privilège d'autoriser ou d'interdire la reproduction de leurs œuvres ; c'est le droit moral et l'invention des droits d'auteur au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

A la convention de Bern, en 1886, 164 pays sont signataires. Le droit moral des auteurs y est officialisé et la protection des œuvres s'entend pendant au moins 50 ans après la mort de l'auteur. La convention de Berne sera ensuite complétée et modifiée régulièrement jusqu'en 1979, avec des variations, certains pays protégeant les œuvres jusqu'à 100 ans après la mort de leur auteur.

En 1948, année de la déclaration universelle des droits de l'homme, les droits d'auteurs sont reconnus comme devant être protégés, ce qui est peut-être le début des ennuis, et en 1952 le petit signe © apparaît. C'est un peu différent dans le monde anglo-saxon qui a inventé le copyright. Les Etats-Unis adhèrent à la convention de Berne seulement en 1988 mais ils émettent une réserve qui leur permet d'évacuer le droit moral des auteurs. Seul le droit patrimonial compte dans le copyright. L'auteur est, quand l'œuvre est commandée par un producteur, un simple employé et n'a aucune rémunération spécifique en plus de son salaire, sauf en cas de jeux d'influence et de pouvoir.

Le débat va porter sur l'évolution des droits d'auteur, leur dérive éventuelle et la façon dont il évolue ailleurs qu'en France en ces temps de mondialisation et de virtualisation accélérée.

Jean-Paul SALOME explique d'emblée par rapport au thème de la matinée que la France ne va pas vers le copyright sur le plan philosophique par rapport au droit moral mais qu'en revanche le schéma est moins rassurant sur un plan financier concernant les rétributions. Il présente ensuite les différents intervenants.

Dante DESARTHE ouvre le débat, en précisant que selon lui les auteurs et producteurs sont dans le même bateau, celui du cinéma, pour faire en sorte qu'il coule le moins vite possible.

Jean-Paul SALOME souligne qu'à l'heure de la crise des financements les réalisateurs, auteurs et producteurs doivent mieux gérer leurs budgets, ce qui les amène à consentir des efforts sur leurs propres salaires mais nécessite aussi une plus grande transparence de la filière, raison pour laquelle le rapport de René BONNELL suscite autant de discussions.

Dante DESARTHE introduit Michel HAZANAVICIUS, réalisateur d' « OSS 117 », qui précise d'emblée que son film n'a pas valeur d'exemple et explique qu'il a été produit par les frères ALTMAYER et qu'il ne les a rejoint qu'après, Gaumont étant à peu près au même moment devenu coproducteur du film. Il a demandé une fois le film terminé à partir de combien d'entrées tout le monde serait satisfait et on lui a répondu qu'au-dessous de 800 000 ce serait un échec, qu'avec 1 million cela irait et qu'à partir de 1,5 million ce serait le champagne, ce qui s'est produit. Le DVD est sorti quelques mois

après, et a été fêté à nouveau au champagne. Le film a fait 2,3 millions d'entrées en salles et près de 500 000 DVD ont été vendus, soit un taux de 20 % contre une moyenne de 10 %.

En revanche, quelques mois plus tard, plus de champagne : le film est déficitaire de 2,4 M€ et on lui explique qu'au cours des dix dernières années Gaumont n'a gagné de l'argent qu'avec un seul film : « Je vous trouve très beau ». En fait, Gaumont gagne, avec cependant des commissions payées très cher à lui-même, assez peu d'argent en tant que producteur – c'est le seul canal où il y a partage de la recette – mais beaucoup plus avec la distribution, la vente à l'étranger, la distribution des DVD et les ventes télé. La rémunération devrait être proportionnelle au succès de l'œuvre et à son exploitation mais un détournement légal va à l'encontre de cet esprit.

C'est un problème à plusieurs niveaux, qui commence par le fait que l'on paie aux auteurs ce que l'on appelle un « MG » (minimum garanti). Ils n'ont pas un salaire. Ils touchent une somme non remboursable en cas de déficit du film mais toutes les recettes auxquelles ils ont droit en tant qu'auteurs viennent rembourser ce MG. **Michel HAZANAVICIUS** fait un parallèle avec les compositeurs, qui sont aussi soumis aux droits d'auteurs. Ils sont payés sous la forme d'une prime qui leur est versée au départ, plus des rémunérations qui leur sont dues par rapport au nombre de copies, d'entrées, de vidéos, de passages télé et même au moment des ventes à l'étranger, alors que pour les auteurs le seul droit qui n'est pas indexé à la réussite économique du film et au fait qu'il soit bénéficiaire concerne la télé. Les auteurs sont en fait soumis à la recette nette du producteur, non du film.

Dante DESARTHE donne ensuite la parole à **Eric ALTMAYER**, producteur d'« OSS 117 », qui est très content de parler du cas de ce film car il est pour lui un exemple emblématique d'une collaboration réussie entre un auteur et un producteur et représente une expérience très positive, même si les rendus de comptes ont été décevants pour tous, en tout cas dans un premier temps.

Il explique que ce projet avait été considéré comme assez atypique et différent des formats habituels de la comédie. Michel HAZANAVICIUS n'était pas encore le réalisateur extrêmement recherché qu'il est devenu et pour Jean DUJARDIN, star du film, « Brice de Nice » n'était pas encore sorti. La configuration et le fait que l'on ait opté pour un film dense dans tous les sens du terme ont finalement débouché sur un coût très élevé, avec très peu d'interlocuteurs pour aider à faire le film. D'ailleurs, Eric ALTMAYER restera toujours reconnaissant à Gaumont d'avoir su prendre un risque important, avec une contrepartie considérable puisque Gaumont a été coproducteur du film, récipiendaire de 60 % des recettes après amortissement de son coût et détenteur de tous les mandats de distribution, avec des commissions de distribution très importantes (de 30 %) pour la salle et des royalties de 20 % pour les DVD. Cependant en ajoutant l'investissement initial aux frais de sortie et d'édition, les recettes nettes, quand bien même le film est un succès, n'amortissent pas, en tout cas durant le premier cycle d'exploitation, le coût du film.

Il ajoute cependant qu'« OSS 117 » va être amorti lorsqu'il sera diffusé pour la deuxième fois à la télévision, ce qui permettra à Michel HAZANAVICIUS de percevoir sa part sur les recettes après avoir perçu des rémunérations dans le cadre des droits télévisuels. En revanche, les producteurs délégués du film n'ont pas encore reçu un seul euro de recettes nettes mais, pour lui et son frère, le seuil de satisfaction est complètement décorrélé du seuil d'amortissement économique du coût du film. Le chiffre que l'on espère est celui qui permettra au film d'être reconnu par le public et le marché, qui n'a malheureusement souvent rien à voir.

Michel HAZANAVICIUS pense que le point sur lequel le producteur et l'auteur ne sont pas tout à fait solidaires est le rapport à l'œuvre, les réalisateurs passant de deux à trois ans sur un film. Il souligne par ailleurs que si les remontées de recettes étaient effectives, qu'il s'agisse des acteurs, des scénaristes ou des réalisateurs, ils seraient ravis de jouer ce jeu, ce qui selon lui permettrait de faire

baisser les coûts des films ou d'en augmenter la qualité en augmentant le nombre de journées de tournage. Il pense en tout cas par rapport aux RNPP qu'il serait plus simple de se baser sur les recettes brutes plutôt que sur les recettes nettes. Il précise à cet égard que les 35 % perçus pour la distribution en salle sont basés sur la recette brute.

Dante DESARTHE passe la parole à **Jean-Paul SALOME**, qui précise tout de suite que le cinéma français n'est pas fait que de films lourds avec des budgets conséquents, qui correspondent à des gros mouvements d'argent et sont plus compliqués à gérer.

Il évoque son expérience avec « Belphégor », produit par les Films Alain Sarde, qui a donné lieu à un contrat qui ne comportait pas de notion de coût d'amortissement à partir d'un certain nombre d'entrées. Il se trouve que le film a très bien fonctionné en France et surtout à l'étranger, avec des comptes très réguliers (tous les six mois, établis par Studio Canal) et des remontées de recettes. Son expérience a été totalement différente pour son film « Arsène Lupin », qui pourtant a fait l'objet de plus de 16,8 M€ de financement mais est déficitaire tous les ans ; 1,2 M€ ne seront jamais remboursés. Il ajoute que dans ce chiffre ne rentrent pas des financements qui correspondent à des sommes relativement importantes. Par exemple, il a bénéficié d'un sale and lease back de 2,5 M€. **Dante DESARTHE** précise que le sales and lease back est entre la France et l'Angleterre un système d'abri fiscal. C'est une source de financement et une façon de récupérer de l'argent pour le producteur mais il est légal de ne pas le compter dans l'assiette d'amortissement.

Jean-Paul SALOME ajoute que son film a bénéficié d'une aide de la Région Ile-de-France de 400 000 €, avec en plus les parts de coproducteurs de deux investisseurs (plus de 1,2 M€). Il a généré beaucoup d'argent mais lui-même (comme certains comédiens qui avaient un pourcentage sur les recettes) ne touchera jamais de pourcentage, alors qu'il a été extrêmement bien financé et a généré par exemple 5 M€ de recettes à l'étranger. Le minimum garanti de 2 M€ a été remboursé mais Jean-Paul SALOME s'est rendu dans 25 pays –cela lui a pris six mois- sans que jamais personne ne lui dise merci ou ne lui rembourse ses notes de téléphone.

Le film fait partie d'un catalogue qui a été cédé à M6 dont son film est une pièce maîtresse mais il ne sait pas à quel prix il a été estimé. Il tient à cet égard à préciser que le producteur a touché le salaire le plus élevé du film ; il était même supérieur à celui du cast. Il pense qu'il existe d'autres exemples de ce type mais qu'il ne faut néanmoins pas en faire une généralité.

Alain SUSSFELD trouve très intéressants les exemples qui ont été donnés car ils posent bien tous les problèmes : le coût du film, la confusion entre la notion de droits d'auteur et d'intéressement au résultat de l'œuvre, le financement du film et ce que l'on y met, une relation de confiance entre le producteur et l'auteur, indispensable dans le métier, et les conséquences éventuelles de la rupture de celle-ci.

Le coût du film est pour lui un élément majeur. Il explique que quand il a coproduit et distribué « Un prophète » il savait que la rémunération du distributeur (pour couvrir les frais généraux) commencerait à partir de 1 200 000 entrées. Il a fait le choix de suivre Jacques AUDIARD pour des raisons artistiques, conscient qu'au mieux il récupérerait son investissement. Il a fallu la qualité du film et le miracle qui s'est produit pour qu'il espère pouvoir toucher une partie de sa commission à la fin de sa carrière, les partenaires de Jacques AUDIARD ayant accepté de se voir opposer des coûts très élevés au nom de la solidarité. C'est pour lui un éclairage complémentaire du fait que même lorsque les succès paraissent évidents le coût du film est tel que parfois personne ne gagne de l'argent dans un premier temps. Il manque en fait 400 000 entrées pour récupérer les deux tiers de la commission de distribution et pour la récupérer en entier il en faudra encore 700 000, sachant qu'elle est de 30 % et non de 35 %.

Pour **Pascal ROGARD**, il n'est pas normal qu'un auteur ne sache pas quand il va encaisser des rémunérations. Il pense que le malaise est profond et nécessite une intervention urgente des pouvoirs publics. On ne peut pas selon lui avoir une politique en faveur de la création, de la production et de la défense des œuvres si les auteurs sont aussi maltraités.

René BONNELL reconnaît que des producteurs sont clairs contractuellement, rendent des comptes, respectent leurs engagements et sont en conformité avec le dispositif légal et conventionnel, mais il ajoute que d'autres le font avec une « certaine permissivité » et que d'autres encore ne rendent pas de comptes du tout, raison pour laquelle considérer tous les producteurs de la même façon serait selon lui très caricatural.

Un film est pour lui au départ une aventure commune entre un producteur-entrepreneur et un auteur-réalisateur ou un auteur-scénariste. Leurs intérêts sont très souvent liés et ils ont intérêt à coopérer à une meilleure clarté du dispositif général pour apaiser les tensions dans un univers où les problèmes externes à leurs relations sont nombreux.

Il précise d'emblée qu'il ne rentrera pas dans les détails techniques et en restera aux questions de principe, à partir du cadre conventionnel des droits d'auteurs qu'est leur gestion individualisée posée par la loi de 1957 modifiée en 1985 complétée par des dispositions de gestion collective et de conventions. Il pense qu'à partir de là, en laissant de côté des préalables plus ou moins affectifs et surtout de méfiance, on peut arriver à des dispositifs d'ensemble satisfaisants mais que deux conceptions s'affrontent. Des auteurs, qui disent ne rien entendre aux comptes parce que ce n'est pas leur métier, ne comprennent pas que malgré le grand succès de leur film ils n'aient aucune remontée. Ils pensent qu'il serait simple de retrancher un pourcentage des recettes brutes en enlevant ce qu'ils ont déjà encaissé. D'autres pensent en revanche que le cinéma est une aventure à risque, avec des dépassements et des commissions de toute nature, voire des taxes, et qu'il faut que le coût du film ait été amorti pour donner lieu à des suppléments de rémunération après amortissements. C'est la difficulté, et c'est la raison pour laquelle il a proposé un système optionnel dans le cadre légal : un système fondé sur les recettes brutes ou les recettes nettes après amortissement du coût du film.

Dante DESARTHE sollicite les réactions de la salle. **Isabelle FELDMAN** prend la parole. Elle est Directeur des affaires juridiques et internationales de l'ADAMI, qui gère le droit des artistes interprètes de la musique, de la danse et de l'audiovisuel et a été désignée pour gérer notamment l'accord cinéma conclu par les syndicats d'artistes interprètes et les producteurs le 7 juin 1990. A peu près 3 000 films ont été produits depuis, dont 150 ont été amortis, soit à peu près 7 par an, ce qui représente pour les artistes interprètes un revenu d'environ 100 000 € par an et 800 000 depuis 1990. C'est selon elle un exemple type des dérives de l'économie du cinéma, les artistes interprètes et acteurs ne bénéficiant pas d'une rémunération complémentaire du fait des difficultés soulevées par René BONNELL.

Prendre comme outil de rémunération et de contrôle une assiette brute des recettes, avec un pourcentage revenant aux artistes interprètes, simplifierait la gestion des rémunérations, les obligations des producteurs à l'égard des artistes interprètes ou la notion de RNPP mais pose la difficulté de la définition du coût d'un film et de ses recettes. Pour elle, une définition plus exhaustive des recettes est nécessaire, en incluant par exemple les aides régionales et européennes et par exemple les soutiens dans les sources de financement. Elle pense à cet égard que le fait que l'accord conclu il y a vingt ans soit aujourd'hui obsolète va peut-être permettre sa renégociation entre les syndicats d'artistes et les producteurs.

Elle rappelle pour mémoire que l'accord de 1990 prévoit le reversement par film de 2 % des recettes nettes par producteur répartis au prorata du cachet de chaque comédien, avec un plafonnement fixé

à sept fois le montant conventionnel, ce qui signifie qu'il ne tient pas compte des mutations de l'économie. Ce problème rejoint pour **François SAMUELSON** celui de la transparence et de la reddition des comptes. Le postulat est simple en France : ce que doit toucher **un auteur (scénariste ou metteur en scène) devrait pouvoir** s'exercer sur le prix public, **ce qui se pratique et fonctionne** dans l'édition. Tous les écrivains touchent un pourcentage sur le prix public de leur livre, qu'il soit vendu dans une librairie ou par correspondance (il y a débat sur le numérique et les ristournes à effectuer **mais c'est une autre histoire**). **Selon le principe du droit d'auteur, on pourrait imaginer que les auteurs soient les** propriétaires de leur œuvre (Le copyright est un autre système).

Et c'est là que selon lui le malentendu réside. Les auteurs croient qu'ils sont les détenteurs de leur œuvre -et ils le sont au nom du droit moral- mais en réalité ce n'est pas le cas. Les propriétaires des films sont ceux qui les **font financer par des tiers**, c'est-à-dire les producteurs. Il reconnaît l'existence d'une complicité de façade **indépendante de la notion de propriété du négatif du film**. Il souligne qu'une agence **qui gère des centaines de contrats d'auteurs depuis une quinzaine d'années permet de constater** que **les contrats** qui produisent des revenus pour les auteurs-réalisateurs se comptent sur les doigts des deux mains, ce qui signifie **finalement** qu'aucun film n'est **amorti**. La conclusion étant selon lui que RNPP = copyright.

François SAMUELSON constate qu'environ 1,5 Md€ vont au cinéma **français** chaque année (grâce à un système qu'il qualifie de « crypto-soviétique »). **Le cinéma français produit environ par an 200 films** dont le prix moyen est 5 M€. **Un demi-milliard d'euros manque donc à l'appel chaque année. Où va t-il ?** Il souligne que dans ce cadre, quand le coût du film a été déposé à l'agrément, c'est celui qui est opposé à l'ensemble des ayants-droit. C'est donc sur ce dernier que les commissions seront distribuées. C'est ce qui constitue le coût du film, sans parler de la question de savoir si celui qui est déclaré **correspond à un devis véritable et sincère**. Par conséquent, si l'on retire à un moment donné le « **sales and lease back** » parce qu'il ne serait pas une recette, cela signifie que le coût du film a été **gonflé et que les redditions de compte sont inexacts**.

La question est pour lui de savoir comment faire pour que la complicité nécessaire entre un producteur, un réalisateur **et/ou un auteur/scénariste** puisse perdurer et que l'on **puisse** continuer à faire des films. Il pense à cet égard que le meilleur moyen d'avoir des comptes clairs est qu'ils puissent être vérifiés par des **auditeurs régulièrement et mandatés par les organismes professionnels de manière mutuelle**.

Pour **Eric ALTMAYER**, le producteur n'est absolument pas un profiteur. Il explique qu'il met systématiquement en participation son poste de salaire pour quasiment tous ses films sauf quand il en fait pour Gaumont, mais en précisant que ce sont ces films qui permettent à des talents et à leurs agents de percevoir et maximiser leur rémunération. **François SAMUELSON** rétorque que même si le producteur ne prend pas de salaire (ce qui est normal puisqu'il ne connaît pas le financement du film au début) cela ne veut pas dire qu'ensuite, **le financement étant acquis, cette rémunération ne sera pas perçue, soit pendant le tournage, soit sur 100% des premières recettes**.

Jean-Paul SALOME demande à Jean-Paul ROUGIER de parler de la filière distribution et de ce qu'il en pense. **Jean-Paul ROUGIER** explique que les distributeurs discutent avec les producteurs pour savoir si le niveau des frais d'édition leur convient ; c'est contractuel. Un état des frais d'édition, avec poste par poste les différentes dépenses, est ensuite soumis au producteur, qui dit souvent que ce n'est pas assez. Cela donne donc lieu à un aménagement poste par poste et des négociations, l'argent dépensé au final étant cosigné par le producteur. Le prix au mètre des copies est ensuite négocié avec le laboratoire qui a fait la postproduction et cela peut donner lieu à une sorte de prime à la négociation, de même que l'affichage est négocié. **Jean-Paul ROUGIER** confirme à **Jean-Paul SALOME** que les frais sont souvent dépassés par rapport aux estimations.

Eric ALTMAYER trouve en effet que les producteurs ont tendance à vouloir se rassurer en demandant des augmentations de frais qui souvent ne sont pas du tout légitimes alors qu'ils devraient s'interroger sur la raison des différents coûts. Il a eu des relations très positives avec tous les distributeurs avec lesquels il a travaillé mais s'est rendu compte avec l'expérience que la dépense était souvent inutile et que l'on pouvait obtenir le même résultat avec des budgets plus limités. Il passe d'ailleurs beaucoup de temps à négocier avec ses distributeurs des budgets plutôt à la baisse, ce qui selon lui contribue à la transparence des remontées de recettes.

Pascal ROGARD, qui rappelle que c'est lui qui a négocié l'accord avec l'ADAMI, explique qu'il pensait de bonne foi qu'il produirait des résultats d'autant plus qu'il s'était inspiré d'un contrat fait par la plus grande agence artistique de France, censée bien défendre les artistes interprètes. Il confirme que les producteurs ont beaucoup de mal à rendre des comptes et à envoyer des chèques, la production française ne produisant jamais de résultats économiques sérieux.

Il évoque le système de la gestion individuelle, qui passe par une relation entre les auteurs et les producteurs et des rendus de comptes qui s'appuient sur des règles précises et stables, qui fonctionne rarement. Il pense qu'il faut pour y remédier définir un certain nombre de règles du jeu qui fassent que les choses soient claires et les comportements normés.

L'avantage majeur de la gestion collective est pour les auteurs qu'ils sont certains d'être payés. C'est le cas des compositeurs de musique de films, qui perçoivent une rémunération sur la totalité des recettes d'exploitation puisque la SACEM perçoit directement les sommes auprès des diffuseurs. Ce système, qui est étendu à la télédiffusion, produit des résultats satisfaisants pour les auteurs, qui sont rémunérés à chaque diffusion, mais il lui est reproché d'empêcher le financement des films et de porter atteinte à la diversité culturelle, or **Pascal ROGARD** souligne que ce qui assure le plus le financement des films français à l'heure actuelle est la télévision, paradoxalement là où la gestion collective est la plus forte. Là où elle n'existe pas, comme pour la vidéo, le financement des films n'est pas véritablement assuré. Ce système porterait également atteinte à la diversité culturelle, mais il souligne que les sociétés de droits d'auteurs en sont les plus grands défenseurs.

Il explique que le Ministère de la Culture a fait faire il y a deux ans par des universitaires totalement indépendants une étude sur l'économie des droits d'auteurs qui a démontré que les auteurs n'avaient pas les comptes ni les remontées de recettes. René BONNELL a ensuite été chargé d'une mission et a fait un rapport (que Pascal ROGARD trouve d'une très grande honnêteté intellectuelle même s'il ne partage pas toutes ses conclusions) qui l'a conduit à faire le même constat et à proposer un certain nombre de solutions dont deux focalisent l'attention : le crédit d'impôt et le compte de soutien.

Dans la pratique, la plupart des contrats prévoient une rémunération sur les recettes et une rémunération plus importante après amortissement, or la tendance actuelle et de considérer que le crédit d'impôt et le compte de soutien seraient hors de l'économie du film, ce qui ferait baisser le nombre de films amortis de façon très sensible car cela voudrait dire que le cinéma français, comme le cinéma américain, ne bénéficie d'aucune aide publique alors qu'il fonctionne avec un encadrement réglementaire extrêmement fort.

Concernant le crédit d'impôt, l'Etat affecte une aide à l'œuvre dont l'objectif est de faire baisser le coût du film quand il est tourné en France par rapport à un tournage dans un pays moins coûteux, or elle est étrangère aux comptes qui sont rendus, ce qui pour **Pascal ROGARD** est une aberration car cela veut dire que les auteurs et les producteurs qui sont normalement dans le même bateau auraient des intérêts différents. L'auteur aurait intérêt à ce que l'on tourne en Roumanie, car le coût du tournage qui lui sera opposable sera plus faible, alors que le producteur aurait quant à lui intérêt que l'on tourne en France parce que le coût sera le même avec la déduction du crédit d'impôt. Le

crédit d'impôt, qui n'est pas une recette, doit pour **Pascal ROGARD** être déduit du coût amortissable. Il en est de même pour le compte de soutien car il s'agit d'une aide publique qui fait baisser le coût du film pour le producteur. Ce sont pour lui deux questions importantes que les Pouvoirs Publics doivent régler pour rétablir la confiance des créateurs dans leurs producteurs et que ces derniers soient sécurisés dans leurs relations avec les auteurs.

Ce qui complique les choses pour lui est que les producteurs sont incroyablement divisés : il suffit qu'une organisation de producteurs fasse une proposition pour qu'une autre en fasse une différente parce qu'elle n'a pas été émise par elle, ce dont René BONNELL a fait les frais dans les critiques qu'il a subies sur son rapport. Cela complique d'ailleurs les négociations avec certains opérateurs. **Pascal ROGARD** lance à cette occasion un appel à l'union des organisations de producteurs pour engager des négociations afin de régler ce problème.

Il ne veut plus que l'on laisse passer des mesures en faveur de la production sans régler ces questions à l'égard des auteurs et des salariés du cinéma, qui ne sont pas encore couverts par une convention collective étendue, ce qui selon lui devrait être le cas depuis longtemps. Il ajoute que c'est d'ailleurs le cas de la quasi-totalité des secteurs d'activité français. Il pense que le cinéma doit rentrer dans la norme et qu'entre personnes de bonne foi il sera facile de se mettre d'accord.

Manuel MUNZ se déclare également partisan d'une structure d'audits des comptes à la disposition des auteurs. **Jean-Paul SALOME** note à cet égard l'effet vertueux du crédit d'impôt, à savoir que les comptes sont un peu surveillés.

Pour **Manuel MUNZ**, l'accord de l'ADAMI illustre le fait que la gestion collective n'est pas toujours une bonne solution. Quant à la gestion collective par la SACD des droits télé, il évoque le coût pour les auteurs. Il se demande à cet égard quel est l'intérêt d'une gestion collective vis-à-vis des auteurs et des chaînes de télévision.

Il ne croit pas pour sa part que de réels problèmes se posent entre les auteurs et les producteurs et relève une certaine « indécence » de certains propos tenus. Il explique par exemple que les 800 000 € qu'ont perçus les interprètes en dix ans en termes d'intéressements est la part de la gestion collective et que les intéressements aux films qu'ils ont touchés depuis une vingtaine d'années sont très largement supérieurs à la part de la gestion individuelle de leurs droits. Il souligne aussi la différence de rémunération entre les interprètes au chômage et les autres que génère forcément une gestion collective.

Le fait que 150 films aient été amortis sur 3 000 ne veut pas dire selon lui que le cinéma ne fonctionne pas et n'est pas une économie rentable, même s'il est peut-être une industrie qui engloutit plus d'argent qu'elle n'en génère. De même, il souligne que ce n'est pas parce que 1,5 Md€ vont au cinéma et que les films coûtent 1 Md€ qu'il y a 500 M€ à répartir.

Il reconnaît que le crédit d'impôt a été créé pour diminuer le coût de fabrication des films et pense donc qu'il serait logique qu'il vienne en réduction du coût du film, mais il souligne que la situation est totalement différente pour le compte de soutien, qui est une subvention accordée aux producteurs pour réinvestir dans d'autres films (et en particulier pour payer d'autres droits d'auteur).

Enfin, il précise en réponse à François SAMUELSON que de la même façon que les écrivains touchent de l'argent sur le prix public de leur livre tous les réalisateurs en touchent sur celui d'un film ; c'est une obligation légale. **François SAMUELSON** souligne que les auteurs de livres touchent 10 à 18 % sur le prix public contre 0,2 ou 0,3 % pour les auteurs. L'esprit de la loi est ainsi détourné.

Pascal ROGARD explique que l'Etat avance des sommes aux producteurs dans le cadre de l'avance sur recettes qu'il doit normalement se faire rembourser quand un certain niveau de recettes est atteint mais qu'il s'est aperçu après de nombreuses années qu'il n'était pas bien remboursé par les producteurs. Il a donc modifié le système et est allé chercher l'argent directement sur le compte de soutien. Il ne voit donc pas comment les auteurs pourraient y arriver facilement.

Alain SUSSFELD ajoute que les auteurs disent explicitement qu'un problème de relations se pose avec les producteurs et qu'il faut en tenir compte, la question étant pour lui de savoir comment reconstruire la confiance. Il se déclare absolument opposé à la généralisation de la gestion collective et donc déterminé à favoriser la transparence des comptes et des gestions individuelles.

Il est fasciné par le décalage entre les pratiques et le discours des producteurs et pense que s'ils veulent en rester à une rémunération complémentaire après l'amortissement du coût du film il faut être clair sur la façon de l'amortir, or il ne sait pas comment défendre intellectuellement le fait que le crédit d'impôt ne vient pas réduire le coût de la production. Il est par ailleurs d'accord sur le fait que le fonds de soutien n'est pas totalement une recette, mais il est pour lui incontestable qu'il est généré par celle réalisée par le film.

Il lui paraît indispensable lors de la mise en production que le producteur ait un dialogue avec l'auteur dans un cadre contractuel et puisse lui dire qu'en fonction du coût du film et des éléments connus à ce moment-là il recevra x % après x entrées, x vidéocassettes et x ventes à l'étranger. C'est pour lui la seule façon d'établir clairement une relation avec le producteur sans passer par le prélèvement sur la recette brute, qu'il considère comme absolument inadapté à l'économie du cinéma.

Il faudrait à son avis que les auteurs et producteurs puissent faire appel à une structure qui pourrait jouer le rôle de témoin de moralité et puisse leur dire en fonction de la situation et des contrats signés à quoi ils ont droit. Il souligne que les syndicats de producteurs sont prêts à accepter cette idée de même que la PROCIREP.

Jean-Paul SALOME donne la parole à Elias DAVIS pour qu'il parle de la vie des auteurs aux Etats-Unis, explique le principe des fameux « residuals » et fasse un point sur ce qu'a apporté le mouvement de grève qui s'est produit il y a un an, qui a été très dur et très suivi.

Elias DAVIS (*Interprétation*) explique qu'il travaille et écrit à Los Angeles et qu'étant donné la comptabilité d'Hollywood il est souvent très difficile pour les écrivains, les auteurs, etc. de participer aux bénéfices d'un film et aux profits d'une émission de télé. Les scénaristes américains (que ce soit pour la télé ou le cinéma) sont en fait rémunérés sous la forme de paiements de frais qui sont établis dans un contrat de façon très précise (sous l'égide de leur syndicat) pour chaque projet afin qu'ils puissent obtenir une rémunération à différentes étapes et ensuite sous la forme de « residuals » lorsque l'œuvre est exploitée, mais c'est en train de changer pour des raisons économiques.

Aucun intéressement n'est garanti à l'auteur qui peut néanmoins, s'il a suffisamment de pouvoir, négocier un pourcentage sur les bénéfices, mais nets. Il est donc très rare qu'il touche de l'argent dans ce cadre, et ce n'est possible que si un auditeur ou un comptable vient examiner sa position dans la comptabilité générale.

Les auteurs cinéastes sont considérés comme des employés et le copyright est en général détenu par leurs employeurs. L'inconvénient est que les scénaristes ne sont pas considérés comme des auteurs et qu'une fois que le producteur détient les droits de l'œuvre il peut en embaucher d'autres pour réécrire le scénario, sans aucune mention du premier au générique. C'est en fait le syndicat des

auteurs qui fixe ce qui doit être mentionné. Cependant, le système prévoit très souvent un bon niveau de rémunération pour les auteurs, le syndicat des auteurs comptant 5 700 membres votants.

Elias DAVIS explique ensuite que la grève de fin 2007-début 2008 qui a duré 100 jours portait principalement sur les nouveaux médias -Internet va en effet devenir le plus grand moyen de distribution-, les auteurs ne voulant pas être exclus des flux de rémunération qui en résulteront. Ils ont réussi à obtenir une partie du brut des distributeurs, ce qui est une grande victoire pour eux.

Gérard KRAWCZYK indique qu'il a toujours travaillé avec des producteurs très honnêtes et qu'il a de bons rapports avec eux mais que, même parmi les plus honnêtes et les plus gentils, certains ont de mauvaises pratiques. La preuve en est qu'il n'a pas eu les comptes de films amortis depuis longtemps, ce qu'il trouve choquant car cela fait l'objet d'un contrat. De même, ses contrats stipulent qu'il participe au mixage, au montage et au tournage et il n'a jamais dérogé à ses engagements en 25 ans. Il est également stipulé que des comptes lui seront fournis tous les ans mais cela n'existe que rarement et il se demande pourquoi ce qui est contractuel pour lui ne le serait pas pour le producteur. Il ajoute à ce propos que l'audit en France est vécu comme une déclaration de guerre par les producteurs et génère des tensions avec eux. Les auteurs se contentent donc de ce qui leur est envoyé, des éléments ayant été ajoutés les uns aux autres au fil des années, ce qui représente à son sens un « mille-feuilles obsolète » qui ne tient pas compte du fait que les œuvres valent de l'argent même quand elles n'ont pas fonctionné.

Il donne l'exemple de certains de ses films qui sont amortis depuis très longtemps et qui maintenant passent de catalogue en catalogue : il n'a pas plus de recettes mais le producteur les a vendus pour beaucoup d'argent à un grand groupe qui demain pourra les revendre à Orange ou SFR pour son catalogue de VoD. Cela signifie qu'ils vont continuer à générer des recettes mais qu'ils ne rapporteront pas d'argent aux auteurs. Il trouve donc légitime que les auteurs réfléchissent concrètement sur les recettes, car demain d'autres apparaîtront dont ils risquent de ne jamais connaître le bénéfice.

Elias DAVIS (*interprétation*) reprend la parole pour évoquer le système résiduel, qui peut paraître mystérieux aux français. Son syndicat a commencé à négocier des paiements pour les auteurs lorsque leurs œuvres sont exploitées à la télévision et sur le câble. Il est basé pour celles créées avant 1977 sur le nombre d'exploitations, de façon dégressive, et pour celles qui l'ont été après les auteurs reçoivent des paiements à perpétuité, de façon annuelle. Ces « residuals » sont très importants pour eux ; c'est très souvent ce qui leur permet de payer leur loyer.

Jacques FANSTEN estime le rapport de confiance entre le producteur et l'auteur essentiel, parce que la défiance totale par rapport à la rémunération proportionnelle crée une inflation du coût des films. L'absence de rendus de comptes fait qu'il est compliqué de faire un film dans des conditions plus difficiles, en prenant un risque conjoint. Il pense à cet égard que rétablir la confiance est le meilleur moyen de travailler ensemble à l'économie du cinéma.

Il sollicite ensuite la réaction d'Eric ALTMAYER aux propos d'Alain SUSSFELD. **Eric ALTMAYER** est d'accord sur le fait que le problème est la transparence du coût du film et l'accès à la recette et non le choix d'une gestion collective ou individuelle. Il pense aussi que ce manque de transparence a un effet inflationniste sur le coût des films dans la mesure où, n'ayant pas accès aux recettes, producteurs, auteurs et réalisateurs ont tendance à forcer sur les rémunérations garanties. Il se déclare à cet égard prêt à être très créatif sur la question du crédit d'impôt et même du solde entre le fonds de soutien investi et le fonds de soutien généré. Il regrette comme Pascal ROGARD la diversité des producteurs indépendants et pense qu'il y a toutes les raisons de pouvoir présenter un front uni, ce qui permettrait d'avancer plus vite.

Dante DESARTHE tient à souligner comme une avancée considérable le fait que tout le monde semble d'accord à ce sujet car ce n'est pas ce qui apparaît lors des réunions du CNC. Pour **Alain SUSSFELD**, on ne peut pas dire que tout le monde est d'accord, loin de là, et les entreprises ne sont pas unanimes. Il pense qu'il faut du temps et du dialogue pour parvenir à une homogénéisation et qu'il faut avancer même si un certain nombre d'organisations ne participent pas à ce mouvement.

Laure TARNAUD, qui représente la Société des Réalisateur de Films et participe à ce titre aux discussions au CNC avec les producteurs, est satisfaite d'entendre que certains reconnaissent enfin l'existence d'un problème dans la relation entre auteurs et producteurs, hormis certains membres de syndicats de producteurs, ce qu'elle regrette.

Elle se demande si la transparence des comptes ne pourrait pas être améliorée par la promotion d'un coût unique des films, sachant que la liste établie ne s'impose pas aux producteurs et que cela reste dans le domaine du contrat individuel. **Eric ALTMAYER** se déclare très favorable à l'unification de la définition de ce qui rentre dans l'amortissement du coût des films mais il pense qu'il serait illogique d'uniformiser le coût des films dans un processus de fabrication de prototypes ; cela lui paraît très inapplicable concrètement. **Laure TARNAUD** voit mal comment dans ce cas les auteurs auront la possibilité d'avoir une vision synthétique de ce qui doit entrer ou non dans le coût du film.

Eric ALTMAYER explique qu'il a proposé s'agissant des frais financiers - souvent très douloureux pour les producteurs mais aussi facteur de confusion énorme que les auteurs détestent parce qu'ils ont l'impression que cela retarde d'autant l'amortissement du film -, de les arrêter à un instant T après la délivrance de l'agrément.

Pascal ROGARD rappelle que le Parlement a dans le cadre de la loi sur la télévision du futur voté un amendement qui permet, lorsqu'il y a accord sur un sujet entre organisations d'auteurs et de producteurs, de rendre la disposition obligatoire pour l'ensemble du secteur. Il indique à cet égard que si les différentes organisations représentant les auteurs et certaines organisations de producteurs arrivent à se mettre d'accord elles se retourneront vers les Pouvoirs Publics pour que ce soit rendu obligatoire. Il faut selon lui trancher rapidement et il répète qu'il s'opposera violemment à toute mesure générale en faveur de la production si cette question n'est pas réglée. Il pense que l'on ne peut pas continuer dans un climat de défiance dont l'inconvénient majeur est de majorer le coût des films, et pour lui l'intérêt des producteurs est de régler cette question. Ne pas régler ce problème est faire selon lui la promotion de la gestion collective. Il incite à penser aux intérêts des uns et des autres à long terme, en essayant de ne pas se combattre mutuellement.

Anne DURUPTY précise qu'en moyenne 8 % des avances sont récupérées. Le fait de récupérer sur le soutien n'est pas tant lié à la volonté de récupérer des recettes qui, sinon ne seraient pas remontées, qu'à celle d'une gestion simplifiée, et que le changement de système n'a pas fondamentalement modifié le niveau de récupération des avances.

Elle remercie le CNC d'avoir commandé le rapport BONNELL et ajoute que les discussions avancent et que le CNC est déterminé à trouver des solutions. Elle trouve à cet égard logique de lier dans le temps les mesures de renforcement du rôle et des recettes du producteur délégué et les solutions à trouver s'agissant de la relation auteurs-producteurs.

Pascal ROGARD pense qu'il n'est jamais trop tard pour bien faire et rappelle que c'est le Ministère de la Culture et de la Communication qui le premier s'est penché sur le problème en commandant une étude sur le cinéma et l'autre sur l'audiovisuel. En revanche, les organisations de producteurs ont pour l'audiovisuel reconnu l'existence d'un problème et y travaillent alors que pour le cinéma elles ont longtemps refusé de le faire. **Eric ALTMAYER** objecte que ce n'est pas le même métier, mais c'est bien le cas pour **Pascal ROGARD** sur le plan des comptes et de la mécanique des cessions de droits. Il

note que le CNC a l'intention d'aller vite, qu'il n'a pas l'intention d'enterrer le problème et qu'aucune nouvelle mesure ne sera prise avant qu'il ait été réglé. Il remercie sur ce point Anne DURUPTY de son intervention.

Maître JOFFRE*, qui a été entendu par René BONNELL dans le cadre de sa mission avec la SRF, note toujours le même paradoxe dans la définition de la rémunération de l'auteur et le fait qu'à partir du moment où elle est fixée par contrat on peut faire n'importe quoi (avec des définitions qui font 8 à 10 pages).

Il note aussi qu'il a été dit qu'il était important de fixer la rémunération après amortissement du coût du film et pense que pour déterminer à combien il s'élève il faut mettre en place un dispositif relativement simple, mais il faudrait selon lui au préalable une rémunération proportionnelle simple dont on devrait rendre les comptes tous les ans, comme la loi le dit. Il remarque par ailleurs que pour le CNC ou les coproducteurs on parvient à déterminer le coût des films, avec d'ailleurs des définitions très différentes. Il pense que ce serait beaucoup plus simple, plus clair et plus évident si elles étaient les mêmes pour tous et qu'elles ne pourraient pas prêter à contestation.

Il explique que la technique des producteurs est en général de renvoyer au contrat, donc à une définition individuelle qu'il est très difficile de contrôler car aucune disposition ne permet un calcul. Il pense aussi qu'un audit ou un contrôle des comptes déclencherait la guerre et ajoute que cela aurait un coût très sérieux, que supporterait l'auteur dans un premier temps sans garantie d'avoir accès aux comptes et qui pourrait poser des difficultés relationnelles.

René BONNELL reconnaît que ce problème est très compliqué. Il explique qu'il y a deux aspects dans le coût d'un film : d'une part les salaires, les décors, les frais de déplacement, les comédiens, les auteurs, etc. et d'autre part ce qu'il appelle une « zone grise » qui englobe les frais généraux, qui sont plus ou moins financés, avec quelques impasses. Les recettes permettent d'équilibrer les coûts objectifs les plus immédiats mais il reste les frais généraux que l'on a le droit de récupérer, les agios, etc. Plus il reste d'éléments à amortir, plus les agios se cumulent, et le point d'amortissement est sans cesse repoussé. Dans la mesure où la rémunération des auteurs s'entend en partie après l'amortissement du film, ils sont frustrés et ont le sentiment qu'il n'est jamais amorti.

Marie MASMONTÉIL (SPI) accredit ce qui a été dit et indique au nom du SPI qu'il serait extrêmement favorable à une procédure confiée à la PROCIREP ou un autre organisme pour, à la demande des ayants-droit au sens large, vérifier la réalité de certaines remontées de recettes qui paraîtraient opaques. Le SPI est également d'accord pour être créatif sur la question du crédit d'impôt qui serait réintroduit dans l'amortissement du coût du film, même si réfléchir à la question du compte de soutien est très important pour lui. Il souhaite avoir une démarche positive et pouvoir sortir rapidement des relations parfois délicates ou suspicieuses qui existent entre les producteurs et les réalisateurs. Elle souligne d'ailleurs à cet égard que même au sein du syndicat des producteurs certains ne sont pas d'accord entre eux. **Jean-Paul SALOME** se déclare réjoui par ce changement de mentalité.

Pascal ROGARD explique que pour lui le compte de soutien est central dans le système du cinéma français et que d'ailleurs il en est tenu compte dans l'accord signé avec les artistes interprètes pour déterminer le seuil d'amortissement de l'œuvre, même s'il n'en est pas tenu compte pour déterminer leurs revenus, ce qui est selon lui un compromis assez intelligent. Ce qui compte pour lui est que les auteurs soient rémunérés, le système en lui-même lui étant complètement égal.

Il ajoute que le soutien financier est déduit de l'assiette de la rémunération proportionnelle des auteurs, qui sont d'ailleurs les seuls intervenants français à ne pas avoir droit au soutien automatique, ce qui est leur principale demande afin qu'ils puissent avoir un peu de temps pour

travailler, trouver un producteur et faire de nouvelles œuvres, toutes les organisations d'auteurs ayant demandé à être reçues par Frédéric MITTERAND, qui a dit lors de sa première intervention à l'Assemblée Nationale que sa première préoccupation était la rémunération des auteurs.

Jean-Paul SALOME explique que pour le dernier film qu'il vient de tourner aux Etats-Unis, qui a coûté 5 M€, ce qu'il estime ne pas être très cher, il a dû abandonner 50 % de son salaire mais qu'il l'a fait parce qu'il a pu négocier en tant que coproducteur et que si ce film génère des recettes dans le monde il retrouvera l'argent qu'on lui a demandé d'y mettre deux semaines avant le début du tournage en participation.

Un intervenant pense qu'il faudrait pour rétablir la confiance entre les producteurs et les auteurs cesser de payer les scénaristes aussi mal. Il est pour lui ridicule qu'une industrie se fonde sur le fait qu'un scénario représente 2 % du coût du film et souligne que beaucoup de scénaristes sont obligés de travailler sur plusieurs scénarios dans l'année pour gagner à peu près leur vie. **Jean-Paul SALOME** va dans son sens, en expliquant que même sur des films avec des budgets de développement qui paraissent confortables il doit travailler avec des scénaristes qui eux-mêmes travaillent sur plusieurs films à la fois, ce qui n'était pas le cas il y a cinq ans, prend beaucoup plus de temps et occasionne un travail en dents de scie. Cela va devenir selon lui problématique.

Michel HAZANAVICUS estime que la gestion collective est une manière de sortir du rapport frontal auteur-producteur en faisant intervenir un tiers. C'est pour lui une bonne manière de rétablir de la confiance sans passer par les rapports de force que sont les audits ou les grèves. Il est selon lui acceptable que des auteurs ne soient pas bien payés au départ mais il faut qu'ils soient intéressés au succès du film pour favoriser la confiance.

OLIVIER WOTLING (CNC) se réjouit de l'ouverture que ce débat a permis, dans la lignée des groupes de travail qui se réunissent régulièrement à Paris. Il ajoute que même si les conditions de rémunération sont un volet important cela n'exclut pas d'autres actions, qui ont déjà été mises en œuvre. Il rappelle que le budget du CNC pour les aides à l'écriture a triplé en trois ans et que celles destinées aux producteurs, au développement et à la préparation ont également été augmentées. Il ajoute que de nouvelles mesures vont être mises en œuvre : une aide à la conception et une bonification du soutien investi lorsqu'il est destiné à rémunérer les auteurs avant l'entrée en production du film.

Antoine DESROSIERES demande pourquoi la définition du pourcentage qui revient aux auteurs dans les contrats n'est pas telle que le minimum garanti soit amorti en même temps que le coût du film. Les auteurs pourraient ainsi toucher une rémunération proportionnelle en même temps que le producteur commencerait à gagner de l'argent. **Dante DESARTHE** souligne que ce pourcentage varierait car le coût du film n'est pas forcément connu au début. **Antoine DESROSIERES** pense qu'il faudrait l'évaluer ou le redéfinir une fois le coût du film établi, c'est-à-dire après sa fabrication.

Pascal ROGARD rappelle que le principe de la loi est un pourcentage sur les recettes d'exploitation, pas forcément après amortissement ; c'est un usage qui s'est développé. La loi ajoute que lorsque le public paie un prix déterminé (comme pour la salle de cinéma, la VoD et le DVD) la rémunération est proportionnelle à ce prix. En revanche, le secteur vidéo n'a jamais appliqué cette règle, alors que la logique était que les éditeurs de vidéos obtiennent des grandes surfaces le prix public. Il a développé de façon importante, parce qu'il est lié à la grande distribution, des systèmes de marges arrières d'une très grande opacité car il est très compliqué d'avoir des comptes. C'est la raison pour laquelle le SACD est un farouche partisan du développement des vidéos à la demande, parce que ce système pourra être totalement transparent et assurer la remontée de la recette de façon équivalente à celle des salles de cinéma. En revanche, **Pascal ROGARD** pense que parfois le coût de sortie est majoré de façon artificielle, avec des marges arrières vis-à-vis des laboratoires inconnues des auteurs.

Jacques TOUBON retient du débat qui vient d'avoir lieu que cela va aller mieux, ce qu'il juge très concluant, mais il se demande si les nouvelles formes de diffusion, les plates-formes et les réseaux numériques n'exigeront pas demain, dans le cadre du rapport de force qui existe et qui est de plus en plus en leur faveur, d'avoir en face d'eux un seul propriétaire des droits des œuvres, ce qui s'appellera le copyright.

Il reconnaît qu'il est difficile d'évacuer les dépenses d'origine publique pour considérer qu'elles n'entrent pas dans le coût de la production mais pense qu'il y a derrière la question des droits d'auteurs un enjeu qui est méconnu, à savoir que la profession est forcément destinée à satisfaire la demande d'une pompe à œuvres à laquelle elle ne pourra pas échapper. Il faut se demander selon lui comment transformer révolutionnairement les systèmes français et continental et il évoque pour exemple la négociation entre la guilde américaine des scénaristes et les puissants réseaux des Etats-Unis. Il pense à cet égard que l'on n'en est qu'au début du chemin.

Jean-Paul SALOME pense que le chemin financier qui mène au copyright abîme la relation entre le réalisateur et le producteur et qu'il faut pour que l'accord qui existe entre eux puisse continuer à exister qu'il porte aussi sur la question financière. Il évoque Steven SODERBERGH, qui a presque envie d'arrêter de faire du cinéma tant c'est compliqué, parce que le droit moral n'existe pas aux Etats-Unis et que l'emprise des financiers est totale.

Pascal ROGARD espère que la loi Hadopi, complétée par des mesures fortes en faveur de l'offre légale, arrêtera le piratage, en ajoutant que les discussions avec les opérateurs sur la partie légale se déroulent normalement. Ils reconnaissent tous qu'ils doivent rémunérer les auteurs. Ils ne contestent pas non plus le fait qu'ils doivent le faire sur les offres VoD, et les systèmes pourront être parfaitement transparents, l'univers numérique étant pour Pascal ROGARD justement l'occasion de remettre de l'ordre et de la transparence dans les systèmes de ventes de vidéos qui étaient opaques et ont fait perdre beaucoup d'argent aux auteurs et aux producteurs parce qu'ils ont été incapables de s'entendre pour assurer un contrôle du marché. Il est donc plutôt optimiste sur l'apport du numérique si l'on arrive à résoudre le problème du piratage, qu'il juge cancérigène pour l'ensemble du secteur.

Jacques TOUBON met un bémol à cet optimisme. Il reconnaît que la prise en compte de l'univers numérique est une manière de clarifier et remettre tout en ordre pour que les principes fondamentaux soient appliqués mais souligne que ce n'est pas du tout l'opinion de la Commission européenne et de la plupart des partenaires, qui au contraire pensent que l'univers numérique doit permettre d'éviter de contourner ou de casser le système actuel. Il évoque à cet égard le dernier compte rendu de la consultation du Livre vert sur la mise en œuvre de la directive de 2001, qui est accablant. Il est important pour lui de comprendre que la question qui se pose est transfrontières, l'action des professionnels, des gouvernements, etc. vis-à-vis de Bruxelles étant à son avis très insuffisante.

C'est à **Dante DESARTHE** qu'il revient de conclure. Il rappelle non seulement que les auteurs, réalisateurs et producteurs sont idéalement tous des amoureux du cinéma et qu'à ce titre ils sont tous dans le même paquebot, mais aussi que dans le film de James Cameron, « Titanic », il y avait l'armateur, l'ingénieur, l'ingénue et le passager clandestin. Il pense qu'il faut avoir l'humilité de ne pas penser que ce bateau est insubmersible, de se tenir éloigné des icebergs, d'être vigilant et au pire de faire en sorte qu'il y ait assez de chaloupes pour tout le monde. **Dante DESARTHE** donne ensuite la parole au Ministre de la Culture et de la Communication.

Frédéric MITTERAND - *Je voulais vous dire que je suis très heureux d'être parmi vous. Je vois quelques visages amis, qui n'ont jamais manqué une occasion de me manifester leur amitié, ce qui me fait très*

plaisir. Je suis aussi très heureux d'être parmi vous parce que j'attache la plus grande importance à ce que vous êtes et à vos travaux.

Je fais depuis trois jours une sorte de mini marathon qui m'a conduit un peu partout dans la mesure où je travaille maintenant beaucoup sur le dossier de la numérisation et où je voulais prendre un certain nombre de contacts, mais je n'aurais manqué pour rien au monde la journée d'aujourd'hui et les instants que je passerai avec vous. J'ai noté quelques petites choses, sous la forme d'un discours traditionnel que je vais donc prononcer devant vous.

Cher Radu MIHAILEANU, Monsieur le Président de la Société civile des auteurs, réalisateurs, producteurs, cher François SAUVADET, Président du Conseil général, Cher François REBSAMEN, Sénateur maire, chers amis, si je vous dis « Ensemble c'est tout », vous comprendrez tout de suite le sens de ma visite à Dijon et de ma présence parmi vous. C'est d'abord pour rendre hommage au créateur de L'ARP et de ces Rencontres, dont vous avez honoré la mémoire hier, à celui qui a rejoint au début de cette année d'autres figures illustres du cinéma français qui nous manquent tellement aujourd'hui. Je pense à Daniel TOSCAN DU PLANTIER et à Humbert BALSAN, par exemple.

La première raison de ma présence parmi vous est de l'ordre de l'émotion, de la mémoire et du souvenir, qui sont les moteurs de nos métiers. C'est une pensée intense qui me porte vers Claude BERRI, qui était l'exemple même de l'auteur-producteur et qui a marqué d'une manière si profonde et tellement singulière les quarante dernières années de notre cinéma. Il sera toujours présent parmi nous puisque par le cinéma -nous le savons tous- la mort cesse d'être absolue. C'était un homme avec toutes ses souffrances, qu'il nous avait dépeintes sans ornements, de manière touchante et juste dans son livre de mémoires. C'était un amateur d'art hors pair et un ami fidèle et engagé, dont j'appréciais personnellement très fortement l'estime qu'il avait la gentillesse de me porter. Avec vous, je pense à lui. Je pense à sa famille, qui va poursuivre son œuvre.

La seconde raison de ma présence parmi vous est que j'ai voulu marquer ma reconnaissance à l'égard de l'ensemble des membres de L'ARP, qui ont été ces derniers mois un soutien précieux parce qu'indéfectible et courageux lors des débats que nous avons menés ensemble en faveur de la défense et de la réhabilitation des droits d'auteur avec les deux lois dites Hadopi, car cet engagement -qui sans doute allait de soi pour une société civile d'auteurs- a été renforcé -c'est un point capital- par des prises de position individuelles courageuses qui sont allées très largement à contre-courant d'un certain laxisme qui n'était en fait que le masque aimable d'un réel défaitisme.

Les droits des auteurs ont été conquis de longue lutte au fil des siècles -vous le savez- depuis Beaumarchais et au gré des évolutions technologiques qui les ont régulièrement mis au défi. Hadopi n'est qu'une nouvelle page de cette histoire des droits d'auteurs et je suis heureux de constater que cet engagement a été partagé par les élus de la Ville et de la circonscription où les Rencontres de L'ARP ont désormais depuis quatre ans leur domicile. J'ai donc à cœur de remercier François SAUVADET, dont le soutien a été sans faille et qui a entraîné dans son sillage la majorité de son groupe à l'Assemblée Nationale, mais je tiens aussi à remercier François REBSAMEN, qui avec nombre de collègues et de son groupe au Sénat a adopté une attitude souvent bienveillante et de réflexion constructive à l'égard des intentions du Gouvernement sur ce texte. Merci à chacun d'entre eux.

Le texte -vous le savez- a été adopté. Le Conseil constitutionnel ne devrait maintenant plus tarder à se prononcer. Le processus -est-il besoin de le rappeler?- est plus préventif que répressif. La mise en place de la Haute Autorité pour la Diffusion des Ouvres et la Protection des droits sur Internet sera effective dans les semaines qui viennent, avec toutes ses phases préalables qui devraient certainement éviter que l'aspect répressif prenne le pas sur l'aspect essentiel qu'est l'aspect préventif et pédagogique.

L'envoi du premier mail d'avertissement à l'Internaute indélicat va sans doute soulever bien des commentaires et nourrir des blogs incandescents, mais cela ne doit pas nous détourner de ce qui pour le Ministre de la Culture et de la Communication que je suis constitue l'essentiel.

Comment faire pour que l'offre légale des films de cinéma sur Internet devienne un succès ? Notre devoir à tous est de réinventer des règles du jeu favorables au cinéma français et à sa créativité dans l'horizon numérique qui est désormais le nôtre, car c'est dans l'écran d'Internet, notamment, que nous trouverons un des instruments du renouvellement et de l'élargissement du public du cinéma. La dernière enquête sur les pratiques culturelles des Français, publiée cette semaine au Ministère de la Culture et de la Communication, le confirme amplement, en appelant des réflexions et des questions qui véritablement nous obligent à remettre en cause tant de nos habitudes et tant de nos fonctionnements.

C'est pourquoi j'ai toujours dit que les lois Hadopi ne sont qu'un préalable nécessaire mais non suffisant. La régularisation mise en place est le premier trait d'un cercle vertueux du financement de la création et notamment du cinéma. C'est pourquoi je veux aussi vous inviter à ce que nous élaborions ensemble un nouveau pacte pour la création cinématographique à l'ère numérique. Ce nouveau pacte, qui réunira tous les acteurs de la filière numérique, doit nous permettre de construire un nouveau cycle équivalent à celui qui présidait au financement du cinéma à l'ère analogique. Je sais que les débats et les propositions vont bon train. On a parlé de contributions créatives et on parle aussi de nouvelles taxes, mais pour moi le chantier qui s'ouvre à nous ne peut évidemment se réduire à de telles formules.

Je souhaite que le nouveau dispositif s'inscrive dans la continuité du financement solide et durable de la création cinématographique tel que nous l'avons connu dans l'ère analogique. Je tiens en particulier au principe d'une contribution active à l'économie du secteur de la part de tous ceux qui diffusent le cinéma. C'est le sens de ce nouveau pacte, auquel je vous engage aujourd'hui à associer les nouveaux acteurs de la diffusion cinématographique.

Je sais qu'à travers les thèmes des différentes tables rondes que vous avez organisées ici à Dijon, dans cette magnifique salle, se dégagent une même attente et un même principe : le besoin absolu de solidarité de l'ensemble de la filière, qui est le soubassement de notre système de régulation culturelle à la française. Ce nouveau pacte de développement de la création nous demandera d'articuler et de faire converger intelligemment les différentes pistes de travail explorées actuellement et que je voudrais rappeler brièvement.

Autour de la loi Hadopi, nous avons -par l'accord signé rue de Valois le 6 juillet dernier- modernisé sérieusement la chronologie des médias, qui est un élément déterminant du financement des films. Cet accord me semble adapté à la situation de transition dans laquelle nous nous trouvons, où les services dits non linéaires sont en train de se développer sans avoir encore pris le relais des financements traditionnels de la création. Il a certainement vocation à évoluer à l'avenir et doit le faire en fonction de ce que sera la contribution de ces nouveaux services, car il faut maintenant définir les contributions au financement de la création cinématographie apportées par les services de médias audio-visuels à la demande des fameuses SMAd. C'est un exercice très complexe, compte tenu de la diversité des offres et des opérateurs, et un défi que là aussi nous ne pourrions relever qu'ensemble.

Enfin, je vais bientôt présenter au Conseil des Ministres une ordonnance qui prévoit le principe d'une rémunération minimale des ayants-droit quel que soit le prix payé par le public pour l'accès à une œuvre. Il me semble que c'est un progrès important dans les relations entre les éditeurs, les distributeurs et les ayants-droit.

J'ai aussi –vous le savez- souhaité que s'ouvre une réflexion plus large sur le développement de l'offre légale. Patrick ZELNIK, Jacques TOUBON et Guillaume CERRUTI, qui ont d'ores et déjà mené un travail efficace de consultation des organisations professionnelles, des entreprises, des associations de consommateurs et d'Internaute, me remettront dans les prochains jours leurs propositions.

Je voudrais vous dire qu'au-delà des conclusions des rapporteurs, je n'exclus pas la création d'un groupe de travail permanent de veille sur ces sujets, en évolution constante et rapide. Je vous rappelle de même la mission que le Premier Ministre vient de confier à Marie-Dominique HAGELSTEEN sur les relations d'exclusivité dans le domaine de la télévision payante et qui doit retenir toute notre attention. La question d'exclusivité est en effet au centre des accords que je vous encourage à conclure avec les opérateurs de télévision. Le régime des exclusivités dans le cinéma doit être mesuré à l'aune de la question du financement des œuvres, dans l'intérêt général.

Enfin, je vous rappelle que je souhaite que soit inscrit dans le cadre du grand emprunt lancé par le Président de la République un plan de numérisation du patrimoine, qu'il s'agisse bien évidemment de livres, de programmes audio-visuels ou de films.

Vous savez sans doute que j'ai souhaité dès cet été apporter un véritable apaisement dans la controverse légitime qui était en train de naître à propos de la numérisation du patrimoine de la Bibliothèque nationale de France. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je consulte mes principaux collègues, de manière à définir un socle qui nous permettrait de retourner ensuite vers les principaux opérateurs de la numérisation, mais à cet égard j'utilise la même méthode que pour le poste Hadopi, c'est-à-dire la formation d'un groupe de travail dont la présidence est assurée par Marc TESSIER. J'attends de ce groupe de travail qu'il me remette rapidement la liste des principales questions –et Dieu sait s'il y en a et si elles sont souvent complexes- concernant ce problème de la numérisation, or la numérisation –c'est bien évident- n'est pas uniquement le problème des livres ; c'est aussi celui des films.

Les travaux de ce comité, la définition (autant que possible) d'une plate-forme commune avec les autres institutions culturelles européennes et les discussions à mener avec Bruxelles très vite face au véritable tsunami qui s'annonce, voilà un enjeu culturel de premier ordre et un investissement pour l'avenir, qui concerne tout autant le cinéma que les livres, d'autant plus que l'exception culturelle n'aurait plus grand sens si les œuvres n'étaient plus aux normes techniques exigées pour leur diffusion. L'enjeu concerne aussi bien la création d'aujourd'hui que celle du passé dont la pérennité dépend aussi des techniques que nous sommes capables de mettre à leur service.

Dans le même ordre d'idées, il faut garantir la possibilité que les œuvres soient légalement exploitées. Vous avez je crois évoqué ce matin le copyright et le droit français. Je ne souhaite plus que des organisateurs de rétrospectives puissent se plaindre de ne pas avoir accès à telles ou telles copies de films, pourtant essentielles à la culture de tous, à cause d'un conflit entre ayants-droit que plus personne ne comprend alors que des versions pirates d'un même film circulent souvent allègrement sur Internet. La numérisation et la garantie d'une exploitation permanente et suivi des œuvres vont me semble-t-il de pair. C'est donc à partir de l'ensemble de ces travaux que nous devons rassembler des propositions cohérentes permettant à tous les cinémas d'entrer avec assurance dans le monde numérique.

J'ai déjà eu l'occasion de dire en d'autres lieux que mon projet le plus cher est de développer dans notre pays la culture pour tous mais aussi pour chacun. L'évolution des pratiques culturelles de nos concitoyens montre qu'il reste encore beaucoup à faire et renforce en ce sens ma détermination à agir. Il apparaît aussi clairement que c'est dans le domaine du cinéma que l'accès du plus grand nombre à la culture a connu les progrès les plus tangibles au cours de ces dernières années. C'est ma

responsabilité mais c'est aussi la vôtre de faire en sorte que cette tendance se confirme et qu'Internet y participe pleinement en facilitant l'accès aux œuvres.

Vous allez cet après-midi évoquer les salles de cinéma. Je voudrais redire ici le message que j'ai transmis il y a quelques semaines et à plusieurs reprises d'ailleurs aux exploitants : je suis profondément attaché à l'existence des cinémas, des salles de cinéma et à leur proximité, qui sont une spécificité très française. Je mettrai tout en œuvre pour les aider à retrouver un nouveau souffle au moment où certaines d'entre elles se sentent fragilisées par la crise. Là encore la solidarité doit être totale.

Depuis plusieurs mois, beaucoup de films m'ont convaincu de la vitalité et de la créativité remarquable de notre cinéma aujourd'hui. Croyez que je suis plus que tout autre conscient que cette créativité a un prix et qu'elle ne s'impose pas toujours comme une évidence à ceux qui ont le pouvoir de décider du financement d'un projet.

En somme, le nouveau pacte auquel je vous appelle aujourd'hui n'est qu'un moyen en vue d'une fin qui est toujours de favoriser et de développer une production vivante et abondante mise au service de l'exigence, de l'audace et de l'innovation afin que le cinéma puisse continuer de nous étonner, de nous enchanter et de nourrir nos interrogations sur le monde comme il va. Pour défendre cette conception, vous savez que vous me trouverez toujours à vos côtés.

Louis DELLUC –j'aime bien toujours terminer par une citation- a dit du cinéma qu'il était le fils de la mécanique et de l'idéal des hommes. Aujourd'hui, alors qu'il est devenu en quelque sorte aussi le fils du numérique, c'est notre ambition qu'il continue d'incarner effectivement aussi l'idéal des hommes. Merci pour votre attention.

(Applaudissements)