



RENCONTRES CINÉMATOGRAPHIQUES DE DIJON

LA FRANCE VA-T-ELLE VERS LE COPYRIGHT ?

SAMEDI 17 OCTOBRE / 9H30-12H

DROIT D'AUTEUR ET COPYRIGHT
(SOURCE : SACD)

On oppose traditionnellement le système du droit d'auteur à celui du Copyright, surtout dans le domaine de la production audiovisuelle et cinématographique. Ces systèmes reposent sur des fondements différents, le droit d'auteur partant de l'auteur personne physique, alors que le copyright attribue dès l'origine tous les droits au producteur. Mais ces deux systèmes ne sont pas parfaitement homogènes, ni d'application diamétralement opposée. En matière de droits moraux, attachés à la personne de l'auteur, cette opposition est catégorique, puisque le copyright ne reconnaît pas de droit moral aux auteurs tel que défini pourtant dans la Convention de Berne. Mais dans la gestion pratique des droits patrimoniaux, les différences sont plus atténuées (dans les deux systèmes, c'est le producteur qui a la maîtrise de l'exploitation de l'œuvre), et outre la taille de l'industrie et les moyens de production, c'est la capacité des auteurs à s'organiser pour la défense de leur profession en élaborant des règles ' législatives ou contractuelles ' qui fait la différence.

On peut dire que le droit d'auteur d'inspiration latine privilégie la personne de l'auteur et s'oppose en cela au « Copyright » anglo-saxon, c'est-à-dire littéralement au droit de copier (qui est un droit d'exploitant) lié à l'œuvre elle-même.

Afin de mieux comprendre les fondements de chacun des deux systèmes, il est possible de comparer le droit français au droit américain, car c'est en France et aux États-Unis que la défense des intérêts des auteurs a été mise en œuvre de façon élaborée, par des groupements d'auteurs.

La qualité d'auteur

En droit français, l'œuvre audiovisuelle est considérée comme une œuvre de collaboration, c'est à dire une œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs auteurs. La qualité d'auteur est reconnue aux personnes physiques (co-auteurs) ayant créé l'œuvre : auteur du scénario, des dialogues, de l'adaptation, de la composition musicale, de l'œuvre préexistante adaptée, et réalisateur (art. L113-7).

Aux États-Unis, les œuvres audiovisuelles sont considérées comme des « works made for hire » (œuvres réalisées dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrages ou de service), notion qui peut être assimilée à celle d'œuvre de commande. L'auteur d'une œuvre est le producteur, qu'il s'agisse d'une personne physique ou d'une personne morale (société de production). Ainsi, l'auteur d'un film change au gré de la vente des catalogues.

La durée de protection des œuvres

En France, le délai de protection d'une œuvre court à compter de la mort du dernier survivant des co-auteurs ; ainsi, la loi prévoit qu'une œuvre est protégée durant 70 ans à compter de la mort du dernier vivant des collaborateurs suivants : auteur du scénario, auteur du texte parlé, auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre, réalisateur principal.

Aux Etats-Unis, le délai est généralement calculé à compter de la date de publication de l'œuvre : une œuvre audiovisuelle ou cinématographique est protégée pendant 95 années à compter de sa publication.

Le droit applicable aux scénaristes et réalisateurs

La loi française sur la propriété littéraire et artistique reconnaît aux auteurs 2 grandes catégories de droits d'auteurs, les droits moraux et les droits patrimoniaux, et organise les relations entre auteur et producteur, qui doivent être formalisées dans un contrat écrit où l'auteur cède ses droits patrimoniaux au producteur.

Aux Etats-Unis, c'est le droit du travail qui régit les relations entre les créateurs (personnes physiques) et les sociétés de production. Scénaristes et réalisateurs sont par conséquent des employés du producteur et, comme tout employé aux Etats-Unis, peuvent être licenciés à chaque étape de l'écriture ou de la réalisation, remplacés par un autre, et leur nom n'apparaîtra au générique que si leur travail remplit les conditions d'attribution de « credit » prévues au MBA (Minimum Basic Agreement). La loi ne reconnaît pas de droit moral aux créateurs, en tant que droit personnel distinct du droit patrimonial. Des droits apparentés aux droits moraux et patrimoniaux sont négociés ; il s'agit des « creative rights ».

La rémunération

En France, la loi prévoit au profit des auteurs une obligation de rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation de l'œuvre, en contrepartie de la cession des droits au producteur. Les sociétés de gestion collective des droits d'auteurs ont donc négocié avec les utilisateurs des contrats généraux prévoyant le paiement de cette rémunération proportionnelle.

Aux Etats-Unis, les syndicats représentant les scénaristes (WGA, Writers Guild of America) et les réalisateurs (DGA, Directors Guild of America) ont négocié avec les producteurs américains des conventions collectives de travail ou « Minimum Basic Agreement » (MBA).

Ces accords-cadres négociés par les Guildes font l'objet d'une renégociation tous les 3 ans. Ils sont extrêmement précis et détaillés et visent :

- les droits économiques des scénaristes et réalisateurs, en prévoyant des seuils minimaux de rémunération (fonction de la durée du film, de son budget, etc.) ; généralement, les auteurs négocient contractuellement des rémunérations plus élevées que ces seuils minimaux.
- le paiement aux scénaristes et réalisateurs de « residuals », rémunérations complémentaires visant à rémunérer les auteurs pour toute exploitation secondaire de leurs œuvres (vente à une chaîne, ventes à l'étranger, vidéo, etc.), aux Etats-Unis et à l'étranger. Ces « residuals » sont perçus auprès des producteurs par les Guildes (WGA, DGA). Contrairement aux droits patrimoniaux reconnus en France aux auteurs par la législation, les residuals trouvent leur origine dans les négociations contractuelles et dépendent de la force de négociation des parties en présence.
- les « creative rights », droits reconnaissant aux auteurs une certaine forme de paternité sur l'œuvre (« a film by... », etc.), ainsi que les Credits : mentions portées au générique des films (placement, position, taille).
- les conditions de travail : paiement des heures supplémentaires, jours de repos, etc.
- les fonds de pension (régimes de retraite) et la sécurité sociale : les producteurs contribuent au fonds de pension et à la sécurité sociale, en plus des residuals payés aux scénaristes et réalisateurs.

La philosophie des accords négociés par les Guildes est d'associer l'auteur au profit, et au succès de son œuvre, et les « residuals » constituent en quelque sorte la rémunération proportionnelle des auteurs.

Contrairement aux idées reçues, le copyright américain n'équivaut pas à une rémunération forfaitaire des auteurs, car les scénaristes et les réalisateurs américains ont su se regrouper au sein de puissants syndicats pour négocier les conditions de travail et la rémunération de leurs membres. Cette solidarité est un élément clé dans le succès des négociations avec les producteurs ; en tant qu'employés, scénaristes et réalisateurs ont la capacité de se mettre en grève et de bloquer totalement une industrie qui compte parmi les toutes premières contributrices au PIB américain...



15 décembre 2008

L'UPF tire à boulets rouges sur le rapport Bonnell

Dans un courrier adressé en fin de semaine dernière à la Dg du CNC, l'Union des producteurs de films fait part de sa stupéfaction après la lecture du rapport René Bonnell.

L'UPF dénonce "avec force l'essentiel des conclusions, tristement démagogiques, de ce rapport". Elle considère que celles-ci "sont en complète opposition avec la réalité économique de la fabrication et de l'exploitation des films et en flagrante contradiction avec la législation".

Les producteurs appellent non pas à un changement de la loi, jugée "extrêmement pertinente et respectueuse à l'endroit des auteurs", mais à son application "scrupuleuse".

L'UPF estime encore que les préconisations du rapport Bonnell « n'aboutiraient pas à une simplification du rapport auteur-producteur, mais plutôt à un déséquilibre supplémentaire, qui fragiliserait in fine [sa] capacité à produire les œuvres et bloquerait beaucoup de projets dans une vision théorique ».

A la remise du rapport Bonnell, intitulé *Le droit des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence*, le CNC avait déclaré souhaiter connaître les réactions des professionnels d'ici à la fin de l'année et ce, afin de mettre en œuvre de mesures permettant à chacun d'exercer, dans une plus grande transparence et plus efficacement, ses responsabilités.

Véronique Cayla, Dg du CNC, avait confié à René Bonnell en avril une mission visant à clarifier des notions essentielles dans la gestion et l'exploitation commerciale des films, telles que le coût de production, son amortissement ou encore les recettes nettes part producteurs au moment du partage des recettes générées par les différents modes d'exploitation de ces œuvres.

SECTION I - LE CHAMP DES DEBATS

I. LA REMUNERATION DES AUTEURS ET LA CESSIION DE LEURS DROITS

De la convention de Berne (1886) jusqu'aux lois du 11 mars 1957 et du 3 juillet 1985 pour la France, aujourd'hui codifiées au sein du Code de la propriété intellectuelle (CPI), le droit des auteurs n'a cessé de se renforcer. La rémunération des auteurs est fondée sur quatre principes :

- les auteurs doivent être rémunérés en proportion de l'usage fait de leur œuvre ;
- la rémunération des auteurs est due pour chaque mode d'exploitation ;
- leur rémunération est proportionnelle au prix de vente au public.
- la fixation du montant du pourcentage (sous réserve qu'il ne soit pas dérisoire), assorti ou non de MG ainsi que l'étendue des droits patrimoniaux cédés sont laissés à la liberté contractuelle du producteur et de l'auteur

PROPOSITION : *Le montant des MG versés aux auteurs et des pourcentages consentis devrait refléter l'étendue et la durée des droits cédés ; le champ des droits cédés devrait se limiter aux droits nécessaires à la production et à l'exploitation cinématographique normale de l'œuvre compte tenu de l'état de développement des technologies de diffusion. Tout usage ultérieur partiel ou total de ces droits (remake, adaptation télévisuelle ...) devrait faire l'objet d'une rémunération plus généreuse ou d'un contrat séparé (adaptation théâtrale) ; toute clause sur les modes d'exploitation futurs doit être expresse et stipuler une participation proportionnelle.*

II. LE POSITIONNEMENT JURIDIQUE DES INTERVENANTS

Les producteurs

Le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une œuvre audiovisuelle emporte, sauf clause contraire, cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre. Seuls les droits patrimoniaux (représentation et reproduction) sont ici visés à l'exclusion des droits moraux légalement incessibles.

De la même façon, la signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour sa contribution à une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste interprète.

Les sociétés de perception et de répartition des droits (SPRD)

L'auteur leur fait apport de ses droits d'autoriser et d'interdire l'utilisation de son œuvre, ce qui donne à celle-ci la légitimité pour traiter avec les utilisateurs. Hors les cas prévus par la loi (transmission par câble et copie privée), la gestion collective est optionnelle. Leur compétence est obligatoire pour la gestion des droits relatifs à la copie privée et de la retransmission par câble d'une œuvre diffusée depuis la France. Elles assurent de l'ordre du cinquième au quart des revenus encaissés par les auteurs. Ce résultat démontre leur utilité face à des producteurs dont les paiements dépassent rarement les MG versés aux auteurs en raison de l'insuffisance des rendus de compte ou des résultats commerciaux obtenus par les films.

La jurisprudence tend à renforcer leur rôle en légitimant leur intervention en justice aux côtés des auteurs même quand ces derniers ont cédé leurs droits à un producteur.

Enfin le Conseil de la concurrence, dans une décision du 26 avril 2005, ne décèle aucune contradiction entre la cession des droits d'auteur à un producteur et l'acte d'adhésion d'un auteur à une SPRD. Pour cette instance, les rôles sont distincts : le producteur négocie les droits d'exploitation tandis que la SPRD perçoit certaines rémunérations liées à une convention.

Les agents artistiques

Ils veulent se voir confortés dans leur fonction et se jugent indûment concurrencés par les SPRD qui, selon eux, outrepassent leurs droits et dont ils contestent le droit des SPRD de négocier, hors les cas prévus par la loi, modes et niveaux de rémunération de leurs adhérents.

Les artistes interprètes

Ils sont rémunérés au titre des droits voisins du droit d'auteur.

Un 1er accord de 1986 leur prévoit pour 3 ans une rémunération complémentaire assise sur la RNPP (0,5% avant amortissement du coût du film et 1,5% après ce seuil).

Un 2è accord de 1990 entre leurs syndicats et les syndicats de producteurs définit le mode d'attribution de la rémunération et s'applique à tous les producteurs ayant engagé des artistes interprètes. Sa mise en œuvre pose quelques problèmes en particulier sur la définition imprécise du coût du film et des RNPP. L'ADAMI et les syndicats d'interprètes veulent donc le renégocier.

PROPOSITION : *Un accord pourrait être trouvé autour de trois principes : substituer à une rémunération après amortissement un pourcentage légèrement progressif sur les RNPP ; instituer une première tranche à taux zéro pour soulager les films à faibles recettes ou en déficit ; plafonner la rémunération complémentaire à un pourcentage de la masse salariale déjà versée aux artistes interprètes en n'intégrant les gros cachets que dans la limite d'un multiple du salaire conventionnel minimum. Cette méthode permettrait d'assurer un réel revenu complémentaire aux artistes interprètes, d'assurer une redistribution des revenus à l'intérieur de la masse salariale et de ne pas trop peser sur le compte d'exploitation des producteurs.*

III. GESTION INDIVIDUELLE ET GESTION COLLECTIVE

Gestion individuelle : la gestion des droits d'auteurs s'inscrit dans un rapport contractuel entre producteurs et auteurs.

Gestion collective : des auteurs confient à des sociétés civiles auxquelles ils adhèrent la responsabilité de collecter auprès des utilisateurs de leurs œuvres des redevances destinées à les remplir de leurs droits patrimoniaux.

Position des SPRD

GESTION COLLECTIVE : elle est assise sur des assiettes simples facilement identifiables ; elle débarrasse les producteurs des tâches comptables et leur offre une grande sécurité juridique ; elle est simplement optionnelle quand l'auteur ne souhaite pas y être soumis ; elle est le seul moyen de collecte et de répartition des droits d'auteur et des droits voisins dispersés ;

GESTION INDIVIDUELLE : ses bases de calcul sont hétérogènes et opaques ; les producteurs ne s'intéressent pas assez à l'état de commercialisation du film, se reposent excessivement sur les MG de préfinancement, effectuent des rendus de compte trop sommaires.

Position des producteurs

Une partie d'entre eux respectent correctement leurs engagements vis-à-vis des auteurs ; ils ne peuvent rendre des comptes que lorsque leurs clients leur en fournissent. Or, recettes salles, royalties vidéo et recettes étrangères leur parviennent au rythme des différentes exploitations ; en matière de recettes salles, les distributeurs leur opposent des frais d'édition amputant la recette à partager ; le niveau des MG accordés aux auteurs atténue l'incidence pratique d'une telle situation, peu de films français générant assez de recettes.

Ils recourent à la gestion collective pour la collecte et la répartition de leurs droits voisins par l'intermédiaire de la PROCIREP et de l'ANGOA.

IV. VIDEO

A ce jour, la situation est la suivante :

- l'accord du 12 octobre 1999 fixant l'assiette pour le marché de la vidéo n'étant plus applicable, la plupart des contrats d'auteurs conclus depuis reprennent malgré tout le même mécanisme de définition de l'assiette servant à la rémunération des auteurs,
- l'accord sur la VOD (redevance de 1,75€ du prix HT payé par le public) qui s'impose à tous les contrats est appliqué,

- les négociations étant bloquées par L'ARP et la SACD, le bordereau unique de déclaration de recettes n'a pas été publié.

Le projet de bordereau unique pourrait rapidement compliquer le système d'exploitation de la vidéo pour plusieurs raisons :

- il est lourd à mettre en œuvre,
- la Loi de Modernisation de l'Economie (LME) qui permet aux grandes surfaces de négocier directement avec leurs fournisseurs pourrait accroître la variété des prix de détails,
- la crise de débouchés du DVD accentue la concurrence par les prix et la volatilité des pratiques,
- le développement des ventes de titres par Internet facilite une certaine désorganisation des circuits traditionnels tandis que la VOD par abonnement repose la question de l'individualisation du prix de l'œuvre.

PROPOSITION : Progresser sur les voies d'un accord interprofessionnel réglant à la fois la question du marché du DVD et de la VOD par abonnement.

Sur quelle assiette calculer ces droits ?

- les auteurs rappellent la nécessité légale d'asseoir leur rémunération sur le prix public. Mais ceci soulève le problème des remises commerciales que supportent ces prix pour parvenir aux prix réels.
- la proposition d'établir un prix unique se heurte au caractère international du marché de la vidéo.
- le prix de gros catalogue (prix publié par le distributeur ou l'éditeur avant remise, rabais, ristourne et participations publicitaires) semble le plus vérifiable mais va devenir moins fiable compte tenu de la concurrence entre éditeurs.

PROPOSITION : Repenser la Recette Nette Editeur (RNE), considérée avec méfiance par les auteurs parce qu'elle n'est pas le prix affiché et serait manipulée. Si la référence au prix public restait légalement en vigueur, la RNE conserverait toute sa pertinence et le pourcentage de reconstitution du prix qu'on lui appliquerait devrait être supérieur au 1,5 % de l'accord de 1999 censé être calculé sur la recette éditeur brute. Si la législation amendée le permettait, la RNE serait retenue pour le DVD comme assiette de la rémunération des auteurs, sur laquelle seraient directement appliqués les pourcentages prévus aux contrats avec les précautions déjà décrites. Pour la VOD, l'accord 1999 serait reconduit.

V. LA QUESTION DES CATALOGUES

Une douzaine de sociétés concentrent une majorité de titres français ; cela engendre :

- lourdeur dans la gestion des rendus de compte,
- imprécision dans l'information fournie par les producteurs initiaux sur leurs obligations vis-à-vis des auteurs,
- manque de clarté sur les conditions de renouvellement de certains droits,
- confusion dans les coûts de restauration et de numérisation des supports.

Accord SACD / Canal Plus / Gaumont / TF1 du 24 juin 2008 sur les rapports entre auteurs et détenteurs de catalogues au moment du renouvellement des droits. Il définit la notion de Recette nette de commission et celle de RNPP issue de la première par déduction de frais techniques opposables. La liste de ces frais est strictement limitée mais il plafonne les frais techniques déductibles et organise leur report sur les exercices suivants.

PROPOSITION : Ce type d'accord pourrait inspirer les producteurs pour la gestion de leurs droits et notamment au moment de leur renouvellement.

Selon les auteurs, la cession des catalogues soulève la question du sort des plus values générées dont ils ne profitent pas alors qu'ils estiment en être à l'origine.

PROPOSITION : Identifier la valeur attribuée au film à l'intérieur du prix de cession du catalogue pour permettre à l'auteur d'escompter ses revenus futurs ou faire jouer un droit de préemption. Faire bénéficier l'auteur d'un MG renforcé au moment du renouvellement des droits avec une société différente de celle du producteur initial.

SECTION II. HETEROGENEITE ET LIMITES DES PRATIQUES CONTRACTUELLES : QUEL RENOUVELLEMENT ENVISAGER ?

Comment unifier le coût du film ?

Composé des prix de cession des droits d'auteur, montants des assurances, dépenses de fabrication, frais généraux du producteur, agios, il permet de déterminer le niveau de recettes nécessaires à l'amortissement du film et le palier à partir duquel augmente en général le pourcentage de recettes revenant à l'auteur.

On relève selon les contrats, des divergences liées aux pratiques professionnelles :

- rémunération du producteur délégué : généralement fixée à 5% du coût du film ; elle est plus ou moins définie selon les contrats.

PROPOSITION: Prévoir un pourcentage inférieur pour les gros budgets. Ne pas inclure les frais financiers, les frais généraux et le salaire du producteur délégué dans le coût du film.

- frais généraux : 7% du coût du film

PROPOSITION: Fixer cette marge opérationnelle par voie de convention interprofessionnelle. Pour déterminer le coût définitif du film, appliquer à son coût de fabrication, un coefficient conventionnel de revalorisation, fixe ou dégressif.

- frais financiers : 8 à 10% du coût d'un film avec de grandes différences selon les contrats.

PROPOSITION: Harmoniser le calcul des frais financiers (date butoir, définition du reste à financer, marge forfaitaire...).

- imprévus : 10 % du budget (parfois hors frais généraux en cas d'allongement de la durée du tournage ou de la postproduction, qui ne devraient être retenus qu'à hauteur de leur consommation réelle.
- le crédit d'impôt est-il une recette : oui selon les agents artistiques et les auteurs, car il allège les coûts de production. Non selon les producteurs, car il est un avantage lié à l'ensemble de l'activité de l'entreprise.

PROPOSITION : Inclure le crédit d'impôt en amortissement du coût du film, sécuriser les producteurs en demandant que l'administration fiscale précise sa doctrine sur la rétroactivité de certaines dépenses, le régime des aides publiques, le champ de la rémunération des auteurs, la prise en compte de certains sous-traitants, la nature des auteurs éligibles...

- dépenses non remboursables et apports en industrie

PROPOSITION : les faire intervenir en déduction du coût du film, préciser le traitement des apports en industrie, intégrer aux recettes l'apport étranger contre exclusivité territoriale, voir l'apport en coproduction comme un moyen de financement en capitaux propres.

Vers un coût de film équitable

On constate des disparités entre devis prévisionnel et coût définitif du film.

PROPOSITION : Certificat du coût par le commissaire aux comptes ou l'expert-comptable à l'occasion de la mise en œuvre du crédit d'impôt. Définition du coût par agrégation pour les cocontractants qui ne souhaitent pas recourir à la méthode du coût certifié ou qui ne bénéficient pas du crédit d'impôt. Réviser le Plan Comptable de 1970 pour plus d'authenticité dans la réalité comptable.

II. SUR QUEL TYPE DE RECETTES ASSEOIR LA REMUNERATION DES AUTEURS ?

Recettes Nettes Part Producteur

Ensemble de toutes les recettes HT, quelles qu'en soient la nature et la provenance, encaissées par le producteur, provenant de l'exploitation du film et de tout ou partie de ses éléments, dans le monde entier, en tous formats, en toutes langues, sous tous titres, par tous modes, moyens et procédés connus ou à découvrir, sous déduction des frais justifiés entraînés par l'exploitation et mis à la charge du producteur.

Or, plus l'auteur bénéficie d'une forte valeur marchande, plus la définition des recettes lui est favorable.

- Certains contrats omettent de spécifier que les recettes à prendre en compte incluent celles qu'anticipent les à-valoir de distribution sur tous les supports pour financer le film.

PROPOSITION : y préciser que les recettes sur lesquelles sont calculés les pourcentages revenant aux auteurs incluent celles nées des préventes. Intégrer le montant de la redevance supportée par le producteur et versée par la SPRD, au MG initial encaissé par l'auteur ; y associer éventuellement une rémunération assise sur les recettes en amortissement.

- clause de « réserve » des SPRD : confusion entre les rémunérations dues au titre de la gestion individuelle et de la gestion collective.

PROPOSITION : Quand le producteur supporte la redevance versée à la société d'auteurs (VoD), ajouter, pour le support considéré, la rémunération collective au MG encaissé par l'auteur et pratiquer son amortissement en réintégrant son pourcentage sur les RNPP issues de l'exploitation du support. Sinon (TV), régler la rémunération collective complémentaire par contrat.

- la rémunération des auteurs doit-elle supporter les frais de commercialisation ? Pour calculer la RNPP, tous les contrats prévoient de retirer de la recette brute le coût des frais de commercialisation sur chacun des supports. Or la multiplication des sorties de film a fait exploser les frais d'édition, amortis sur très peu de films.

PROPOSITION : Diligenter des audits par tirage au sort, sur les films ayant dépassé un certain niveau d'entrées et rétablir s'il y lieu les auteurs et les producteurs dans leurs droits.

- le soutien automatique au producteur doit-il être considéré comme une recette entant dans la rémunération des auteurs ? Agents artistiques et SPRD veulent comptabiliser l'équivalent de l'aide automatique à la production dans les recettes ce qui permettrait d'atteindre plus vite l'amortissement du coût du film. Face à la remontée très lente des RNPP, elle est la seule ressource fiable et vérifiable réalisée par le film. Mais les producteurs y sont opposés, l'aide automatique n'étant pas discrétionnaire, et devant être réinvestie.

PROPOSITION : permettre à un auteur de profiter du succès de son œuvre sans entamer la capacité de financement du producteur via son compte de soutien, en prenant en compte la différence positive entre l'aide générée par l'exploitation du film et l'aide investie pour le produire. Si le solde est négatif, il n'en est pas tenu compte.

- un amortissement plutôt rare : 10 % des films produits depuis 1990 seraient amortis et il demeure que les pourcentages revenant après amortissement aux auteurs demeurent généralement théoriques.

La base de calcul de rémunération des auteurs : recettes brutes ou recettes nettes ?

Des organisations d'auteurs réclament une assiette simple et aisément identifiable pour calculer les droits revenant aux auteurs, à savoir la recette brute HT du support concerné. La recette brute est déclarée au CNC pour y asseoir des aides publiques. Elle est aussi plus proche des exigences de la loi et à sa référence au prix public. Les producteurs sont réservés sur cette approche et estiment que les auteurs doivent supporter les coûts de commercialisation de leurs œuvres sur tous les supports. Ils font valoir que la recette brute n'est pas nécessairement connue et contrôlable (ventes à l'étranger) et craignent que l'élargissement de l'assiette n'entraîne une forte progression de la rémunération des auteurs.

PROPOSITION

- **recettes de TV** : *retenir la recette brute serait plus simple et plus fidèle à la notion de « prix public » : peu de frais techniques, commission de 10 à 15%. Faible impact sur la rémunération des auteurs. Le producteur pourrait laisser le choix à l'auteur : opter pour la méthode traditionnelle des RNPP, ou asséoir sa rémunération sur la recette brute avec un taux réduit de 10% (0,45% au lieu de 0,5 % par exemple). Pour les producteurs qui tiennent à soustraire les frais techniques (moins de 100 euros de différence), un accord interprofessionnel les imputerait forfaitairement sous forme de franchise.*
- **recettes étrangères** : *retenir aussi la recette brute*
- **recettes vidéo** : *adopter comme assiette la recette nette éditeur et non la recette brute pour des raisons liées aux caractéristiques de ce marché.*
- **recettes des salles France** : *retenir la recette brute distributeur HT déclarée au CNC qui prendrait en compte l'incidence réelle de la variation des taux de location au lieu de l'approximation actuelle (40 à 50%) et permettrait de partir sur une recette sincère.*

Retenir la recette brute distributeur comme base de la rémunération des auteurs suppose que l'on passe un compromis où l'on échange la simplification des rendus de compte contre une légère approximation du calcul des droits. Cela n'est possible que si l'on arrive à déterminer très précisément le coût de la commercialisation des films en salles.

SECTION III. LA RATIONALISATION ET L'OPTIMISATION DU SYSTEME EXISTANT

Le système actuel de cession et de rémunération des auteurs aurait tout à gagner à recevoir un certain nombre de corrections pour en améliorer le fonctionnement. Toutes les parties concernées pourraient passer un accord d'ensemble sur les points faisant litige : étendue des droits cédés ou fixation des pourcentages relevant de la liberté contractuelle.

I. HARMONISER LES DEFINITIONS ET LES MODES DE CALCUL

Sur les coûts de films et sur la recette servant d'assiette au calcul des droits d'auteur.

II. AMELIORER LA GESTION DES RENDUS DE COMPTE

La majorité des producteurs ne dispose pas de services juridiques et financiers suffisants pour rendre des comptes précis et réguliers, notamment aux auteurs. Des solutions pourraient être étudiées :

Mutualisation de la gestion des rendus de comptes :

PROPOSITION : *Une société constituée en GIE de producteurs et de distributeurs mettrait à leur disposition un logiciel reprenant les paramètres les plus courants entrant dans le calcul de la répartition de la recette.*

Recours aux « collecting accounts » :

Les partenaires de production confient à un tiers le soin de collecter et de répartir les recettes d'un film selon les termes du contrat.

Précompte :

PROPOSITION : *quand le financement du film est bouclé et quand est connu le niveau des préventes de toutes natures, le producteur établit une sorte de précompte déterminant le niveau d'amortissement du MG versé à l'auteur pour l'impliquer dans la commercialisation du film.*

III. S'ÉLOIGNER DE LA NOTION DE COUT DE FILM ET D'AMORTISSEMENT ?

Cette notion d'amortissement du coût du film soulève de nombreux problèmes. Pourquoi s'y accrocher ? Pourquoi ne pas calculer des pourcentages progressifs par niveau de recettes ? Craint-on que le MG ne s'amortisse trop vite parce que l'auteur exigera un pourcentage d'emblée plus élevé ?

PROPOSITION : *Définir des paliers de RNPP s'inspirant du devis du film qui rythmeraient l'éventuelle progression des pourcentages reconnus à l'auteur. Cependant, maintenir la notion de coût de film dès lors qu'il s'agit de calculer un intéressement aux bénéfices du film intervenant comme complément d'une rémunération de collaborateurs de production qui ne sont pas des auteurs.*

IV. SOLIDARISER LES INTERETS DU PRODUCTEUR DELEGUE ET DE L'AUTEUR : LE SYSTEME DU BONUS

Un film est d'abord une aventure commune initiée par une petite équipe composée d'un producteur et d'un ou plusieurs scénaristes et un réalisateur.

PROPOSITION : *Versement d'un bonus à l'auteur à travers un pourcentage sur les recettes des différents modes d'exploitation et/ou la RNPP. Versement à l'auteur par le producteur d'une rémunération complémentaire constituée par un pourcentage sur les RNPP à revenir au producteur délégué dès le 1^{er} euro de recette au titre de l'exploitation du film. Bonus payé indépendamment de l'amortissement du coût du film ou du MG versé à l'auteur.*

SECTION IV. POUR UNE CO-ADMINISTRATION OPTIONNELLE DES INTERETS DES AUTEURS ET DES PRODUCTEURS

PROPOSITION

Le producteur aurait le choix de proposer à l'auteur d'adopter :

- *soit un système de gestion des droits d'auteurs tel qu'il aurait été amendé par convention interprofessionnelle (cf. supra)*

- *soit un système de co-administration. Les producteurs créent avec les SPRD une société d'administration commune des droits d'auteurs où siègeraient également les représentants des agents. Chaque partie reste titulaire de ses droits dont elle confie la gestion administrative à la société agissant sur délégation des producteurs et des SPRD. Chaque auteur et chaque entreprise de production disposent auprès de la Société d'un compte qui enregistre la situation réciproque d'une partie par rapport à l'autre au regard notamment du degré d'amortissement du MG.*