

FIMI #1@festival de la fiction TV de La Rochelle

14 septembre 2017

Une synthèse thématique de la table ronde 2 : Le contrat de commande.

Le contrat de commande de la musique à l'image : Quelles en sont les clauses ? Quelles sont les relations et négociations qui s'opèrent entre les acteurs en présence ? Comment définir un nouveau modèle de contrat de commande ?

Modérateur :

Emmanuel de Rengervé – Docteur en droit – juriste en droit d'auteur - Délégué général du SNAC, Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs

Les panélistes :

Christophe La Pinta : Compositeur

Vivien Kipper : Agent de compositeurs, Agence Troisième auteur

Eric Debègue : Editeur, Cristal Publishing

Claire de la Rochefoucault : Réalisatrice, présidente du groupe 25 images

Yan Volsy : Compositeur, Responsable du groupement Musiques à l'image du Snac

Gilles Calvez : Avocat, spécialisé en droits d'auteurs et propriété intellectuelle

Quelles sont les clauses du contrat de commande ?

Ce que l'on constate :

- Il existe un foisonnement de modèles de contrats, qui comportent des clauses très différentes, et ce pour les différents types de films. Les contrats en deviennent très difficiles à lire.

Ce que l'on peut trouver habituellement :

- L'objet comprend : la nature de la commande / la prime de commande / le budget de production (le budget peut être défini par ailleurs).
- Les échéances de paiements
- Le planning
- Les responsabilités
- Les obligations
- L'édition musicale
- La propriété de l'enregistrement
- L'exploitation de l'œuvre (dont promotion, utilisations secondaires)

Ce que l'on remarque d'une manière générale :

- Importance d'énoncer précisément l'étendue des droits. Trop diluer ou trop prévoir noie les clauses essentielles, nuit à la lisibilité.
- « Le mieux est d'être précis dès le départ », « Quand c'est flou, il y a un loup », écrire est facile en quelques lignes, parole d'avocat.
- Le contrat de commande est un contrat non règlementé, on peut donc y mettre ce que l'on veut. On voit apparaître des clauses léonines, abusives et on peut également déplorer l'inexistence de certaines clauses.
- Ecrire permet par exemple de résilier le contrat. Un préjudice non mentionné dans le contrat peut conduire à l'obtention de dommages et intérêts mais pas à la résiliation.
- Un tronc commun à tous les types d'exploitations pourrait définir tout ce dont une production a besoin pour exploiter sereinement la musique de son film. Tout besoin complémentaire pourrait être réglé par avenant.
- Pour garantir une transparence qui permette à chacun de comprendre ce qu'il acquière ou ce qu'il cède, on peut réfléchir à la terminologie employée : « prime de commande » pourrait devenir « prime de création », **et** ce afin de dissocier la création de toutes autres choses, et de garantir des droits afférents à chaque activité du compositeur.

Les clauses en détail, qu'en dit-on ?

- L'objet :

- Dans les usages, le contrat évoque habituellement le contrat de commande et le budget de production. Dans certains cas, le budget peut être défini par ailleurs.
- Actuellement, **le contrat de commande ne distingue pas les différentes activités du compositeur** qui s'opèrent dans la « commande » de la musique, à savoir : **la création, l'interprétation, la production exécutive.**
L'outil de travail du compositeur, le home-studio a fait perdre de vue la distinction entre l'écriture et la fabrication.

Citer les différentes activités du compositeur (compositeur « seulement » / compositeur et interprète/ compositeur et chef d'orchestre/réalisateur artistique...) peut avoir une incidence sur les droits d'auteurs et les droits voisins.

La question du statut du compositeur en fonction de son activité est abordée. Les mentions contractuelles déterminent la position des organismes sociaux.

- Un réalisateur, lui, est lié à la production par deux contrats : un contrat d'auteur et un contrat de « technicien », ce modèle pourrait être repris pour le compositeur.
- « Qui engage les musiciens qui font partie de la commande ? », « c'est toute la question ! », dialogue la salle.
- Le contrat de commande, même quand il distingue l'écriture et l'interprétation, ne tient pas compte du budget de fabrication. Les pratiques et même certaines règles d'aide ignorent cette phase.

- Les responsabilités

- « le compositeur a la responsabilité de... » : il existe dès lors un transfert de responsabilité de la production vers le compositeur. La « multi-casquette » du compositeur aujourd'hui, conduit à cette situation.
- le compositeur doit « garantir une jouissance libre et paisible » de l'œuvre au producteur. Cette mention existe dans tous les contrats de création. Attention lorsqu'une production commandera une musique « à la manière de », elle doit assumer le risque de plagiat, mais ce ne sera le cas que si le contrat est explicite sinon il y aura une responsabilité partagée.

- L'édition musicale

- L'édition musicale fait généralement l'objet d'une clause dans le contrat de commande.

- On peut se demander s'il ne manque pas le formalisme nécessaire pour contractualiser la cession des droits.
- Prévoir la cession de l'édition, « Ce n'est pas illégal, mais glisser cette clause dans le contrat de commande peut être « piégeux », l'idéal serait qu'elle fasse l'objet d'un contrat autonome », parole d'avocat.
- La question de la chronologie des contrats est posée : on voit des producteurs se céder entre eux ou se partager des droits éditoriaux à 100% alors qu'ils n'ont pas toujours acquis les droits du compositeur par contrat. Les tribunaux donneraient sans doute raison au compositeur en cas de problème.
- La CSDEM propose un modèle de contrat d'édition musicale, mais il n'est pas adapté à l'édition de la musique à l'image.
- Pour ratifier une cession, il est nécessaire de signer une cession œuvre par œuvre.

- Les échéances de paiement

Il existe un décalage entre le moment où le compositeur commence à travailler (et même parfois termine le travail), et le moment où se clôt la négociation sur l'enveloppe budgétaire allouée à la musique. L'agent peut avoir à gérer cette question d'importance en veillant à réduire et équilibrer le nombre et les dates des différents paiements.

- La signature du contrat

On constate que les contrats sont très souvent signés tardivement, à savoir après livraison, parfois même après diffusion. Refuser la livraison pour obtenir la signature du contrat peut être une issue mais elle n'est pas souhaitée par les participants. En cas de différends sur le contrat, la signature tardive peut être favorable au compositeur.

Les relations contractuelles, qu'en dit-on ?

- Quel est le rôle de l'agent ?

- « Je suis content d'avoir un agent pour cela, je suis musicien », parole de compositeur.
- Dans la mesure où les budgets sont limités, « l'agent doit pouvoir être une valeur ajoutée, et non une valeur retranchée »
- Il est souvent espéré comme un apporteur d'affaires, alors qu'il est aussi et surtout présent dans les négociations.

- Dans un contexte généralisé de dévalorisation de la musique, le métier d'agent est nécessaire. « Tout le monde veut un agent », parole d'éditeur.
- Quel est le rôle de l'éditeur ?
 - Depuis 10 ans, la distinction entre les métiers s'est effacée.
 - Même si ce n'est pas directement son métier, l'éditeur accompagne aujourd'hui le compositeur dans la lecture de ses contrats, voire même dans leur négociation. Cette négociation peut être déséquilibrée dans les forces (« pot de fer contre pot de terre », parole d'éditeur), par exemple lorsque la production dispose d'un service juridique. Pour un compositeur, être accompagné d'un avocat peut être vécu comme une menace.
 - Le métier d'agent est encore peu répandu, le recours aux avocats est le plus souvent disproportionné dans le cadre de l'économie du compositeur.
 - Difficile de vivre aujourd'hui du métier d'éditeur, la part éditoriale étant souvent limitée à une coédition avec le producteur-diffuseur.
 - Difficile de signer un pacte de préférence avec un compositeur : ce pacte l'empêcherait de travailler. « J'ai la chance d'avoir des pactes non écrits », parole d'éditeur, contraint à se perfectionner sur les phases périphériques de son métier.
 - La tentative d'un éditeur : limiter la coédition à l'exploitation de l'œuvre dans le cadre du film, et conserver l'entièreté de l'édition pour tout le reste.
 - Pour la musique, à l'inverse du livre où c'est l'éditeur qui rémunère l'auteur, le compositeur perçoit, lui, ses droits de la Sacem. L'éditeur prend ainsi sa part éditoriale sur les droits du compositeur. En contrepartie, l'éditeur est tenu à certaines obligations.
 - Le dépôt de l'œuvre fait partie des obligations de l'éditeur. Mais il peut être parfois conseillé aux compositeurs d'effectuer la déclaration et la documentation des œuvres auprès de la Sacem par eux-mêmes, puis de rappeler à leur éditeur de faire la déclaration.
 - L'édition musicale n'est pas « coercitive » si l'éditeur « fait son travail ». « Ce qui peut être gênant, c'est que le compositeur n'ait pas le choix de qui le représente », parole d'éditeur.
- La relation réalisateur/compositeur
 - **« Il y a différents co-auteurs sur un film : le scénariste, le compositeur et le réalisateur »**, parole de réalisatrice.

- « Il devrait être naturel qu'un artiste (le réalisateur) puisse choisir un autre artiste (le compositeur), primordial pour le film », parole de réalisatrice.
- Dans la réalité actuelle on constate un accès difficile au dialogue entre ces co-auteurs, un dialogue que la production ne rend pas toujours possible, le prisme de la négociation étant les contrats. Il s'agirait de renouer un dialogue incluant réalisateur, compositeur, producteur, diffuseur.
- Le métier de réalisateur consiste aussi à arbitrer : les choix artistiques, les moyens afférents. Il doit pouvoir défendre ses choix auprès de la production pour le compte du compositeur, tout en tenant compte des réalités budgétaires. « Le budget d'un film étant fermé, le principe des vases communicants s'applique ».
- « Il est toujours possible de proposer et de vendre une idée à une production », parole d'agent.
- « ce qui compte, c'est de travailler en direct avec le réalisateur », parole de compositeur.
- La relation compositeur/production
 - Dans un contexte généralisé de dévalorisation de la musique, on constate un manque de respect pour le travail des compositeurs. Par exemple, un compositeur livre les œuvres demandées, la production ne paiera que ce qui sera effectivement utilisé.
 - Le paradoxe sur la valeur donnée à la musique par les productions c'est que plus les budgets alloués sont minces, plus les parts éditoriales sont recherchées.
 - Les compositeurs préfèrent travailler plutôt que d'aller devant les tribunaux « mieux vaut un mauvais arrangement qu'un bon procès », parole d'éditeur.

Intentions en conclusion

- Le CDUBP (Code des usages et des bonnes pratiques) du secteur musical qui va être signé le 4 octobre en présence de la ministre donnera certaines réponses aux attentes des compositeurs. Si certains principes du CDUBP sont étendus à tout le secteur de l'édition musicale, la situation pourra évoluer car le rapport avec les éditeurs et les interlocuteurs des compositeurs changerait.
- Dans un contexte en pleine mutation, il convient d'être solidaires avant même de parler de contrats. « C'est l'homme qui fait la loi, et pas la loi qui fait l'homme », parole de réalisatrice.
- « La clarté contractuelle illumine l'ensemble des signataires », parole d'avocat.