Bulletin des auteurs

N° 167 - Octobre 2026

Audiovisuel • BD • Doublage - Sous-titrage - Audiodescription • Lettres
Musiques actuelles • Musiques contemporaines • Musiques à l'image
Théâtre - Danse - Scénographie



19, rue du Jour - 75001 Paris

01 48 74 96 30

www.snac.fr

Sommaire



P3 - Et si les auteurs construisaient leurs propres passerelles ? Ou : une réflexion sur une nouvelle ambition internationale pour le Snac - Rencontre avec Ainura YESSENDIKHOVA, directrice générale de KazAK - Par Pierre Thilloy, compositeur, président du Snac, représentant du groupement « Musiques contemporaines ».

P9 – Un contrat-type de commande pour les Musiques à l'image – Un entretien avec Yan Volsy, compositeur, membre du groupement « Musiques à l'image »

P13 - Depuis juin 2026, les organisations d'auteurs membres du CPE sont entrées en concertation avec les éditeurs (SNE, SEA et FEDEI) sous l'égide du ministère de la Culture (Direction générale des médias et des industries culturelles DGMIC) – Un entretien avec Séverine Weiss, traductrice, présidente du Conseil permanent des écrivains, responsable du groupement Lettres du Snac, vice-présidente du Snac.



P15 - Écrire est un métier : comment rendre visibles les scénaristes de Bande dessinée – Un entretien avec Marie Bardiaux-Vaïente, scénariste de Bande dessinée et historienne, représentante du groupement « Bande dessinée » et référente VHSS pour le Snac

P17 - Sans OGC, les artistes-auteurs fragilisés – Un entretien avec Camille Dugas, scénographe, présidente de l'Union des Scénographes, représentante du groupement « Théâtre, Danse, Scénographie », vice-présidente du Snac.



P21 - Ce que peut instituer le contrat-type – Un entretien avec Frédéric Gonant, audiodescripteur, représentant du groupement « Doublage / Sous-Titrage / Audiodescription »

P23 - Contrôler l'intrusion de l'IA dans le domaine artistique – Un entretien avec Pierre-André Athané, compositeur, président d'honneur du Snac, membre du groupement « Musiques à l'image »

P25 - Quand le statut d'artiste précède l'œuvre – Des réseaux sociaux à l'intelligence artificielle, la création entre dans l'âge de la posture – par Sylvain Morizet, pianiste, arrangeur et pédagogue, représentant du groupement « Musiques à l'image ».



P27 - Chez les artistes-auteurs, la souffrance psychique au travail – Un entretien avec Sabine Le Stum, Déléguée générale du SCA [Scénaristes de cinéma associés]

P30 - Être juriste dans un syndicat tel que le Snac – Un entretien avec Louise Beuloir, juriste au Snac



P33 - Brèves :

- **Le scandale « Maison des Artistes »**
- **L'action pour Chloé Wary**
- **La restructuration en cours de la SSAA**

Bulletin des auteurs

N° 167 - Octobre 2026

Édito du Président



Crédit : Loïc Salfati

Et si les auteurs construisaient leurs propres passerelles ? Ou : une réflexion sur une nouvelle ambition internationale pour le Snac

01 : Kazakhstan / France

Rencontre avec Ainura YESSENDIKHOVA, directrice générale de KazAK – Par Pierre Thilloy, compositeur, président du Snac, représentant du groupement « Musiques contemporaines ».

Il y a des rencontres qui s'inscrivent dans un agenda professionnel et d'autres qui ouvrent une perspective. Ma rencontre le 18 juillet dernier avec Ainura Yessendikhova[1], directrice générale (CEO) de la *Kazakhstan Authors' Society*[2] [i] (KazAK – l'équivalent de notre Sacem) appartient incontestablement à la seconde catégorie.

C'est par les soins de Tomislav Šaban, Secrétaire général de la *Croatian Composers' Society* – HDS – (où l'on verra plus tard le rôle et la force de nous fédérer au-delà des frontières) que j'ai rencontré Ainura Yessendikhova dans un lieu tout autant magique que recommandable, que ce soit pour la beauté de la nature ou la curiosité et soif des fins gourmets, à savoir l'inénarrable restaurant AUYL[3], sur les hauteurs d'Almaty, où une brigade aussi impressionnante qu'une nuée d'oiseaux dans un ballet parfaitement réglé vous concocte, avec une qualité sans concession, une cuisine kazakhe traditionnelle revisitée à l'aune du XXIe siècle… une manière de planter un décor suggestif et transposable à nos travaux du jour.

[1]Ainura YESSENDIKHOVA est la directrice générale (CEO) de la Société des Auteurs du Kazakhstan (KazAK), une organisation publique majeure dédiée à la gestion collective des droits d'auteur en Asie centrale. Leader reconnue pour sa rigueur et sa vision modernisatrice, elle incarne le renouveau de la gouvernance culturelle kazakhe face aux défis de l'ère numérique et de la mondialisation des marchés de la création.
Son parcours professionnel se distingue d'abord par une solide expertise technique et financière. Titulaire des titres certifiés d'Auditrice qualifiée et de Comptable professionnelle agréée au Kazakhstan, elle a su transposer les standards internationaux de conformité et de transparence financière au sein des structures collectives de gestion des droits. Cette double compétence d'auditrice et de gestionnaire a permis d'optimiser les mécanismes de perception et de répartition des redevances, renforçant ainsi la confiance des artistes et des institutions partenaires envers la KazAK.
Sous son impulsion, la société a franchi un cap technologique historique en déployant WIPO Connect, un système numérique de pointe développé par l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI). Cette intégration majeure a permis d'automatiser la traçabilité des œuvres et de garantir une redistribution équitable des redevances aux créateurs, alignant ainsi le Kazakhstan sur les meilleures pratiques mondiales.
Parallèlement, Ainura Yessendikhova assure un rôle diplomatique culturel de premier plan en représentant régulièrement son pays lors des comités permanents du droit d'auteur de l'OMPI à Genève, portant la voix des éditeurs et artistes d'Asie centrale sur la scène internationale.
Sur le plan national et stratégique, elle s'est illustrée par sa fermeté et sa capacité de négociation face aux géants du Web. Elle a notamment orchestré des accords d'envergure avec *Meta Platforms* afin d'obtenir une rémunération juste pour la diffusion de la musique kazakhe sur les réseaux sociaux *Instagram* et *Facebook*, tout en instaurant des systèmes de rapports d'utilisation plus stricts. Profondément engagée en faveur de la transparence, elle a également mené de vastes campagnes de communication publique, publiant des listes ouvertes d'artistes éligibles à des redevances non réclamées et incitant activement la communauté artistique à s'impliquer dans la défense de ses droits légitimes.

Nous nous sommes rencontrés avec cette volonté qui m'anime depuis que j'ai accepté la présidence du Syndicat national des auteurs et des compositeurs, à savoir ne pas considérer le Snac comme une organisation refermée sur son seul périmètre national, mais comme une maison ouverte, capable de regarder au-delà de ses frontières, de nouer des relations fortes et amicales, de comprendre les expériences comme le regard des autres et, *in fine*, de construire avec elles le monde des auteurs et compositeurs qui nous ferait rêver. Ici et aujourd'hui, une évidence s'impose avec force et vigueur à tous ceux qui défendent les créateurs : les œuvres ne connaissent définitivement plus les frontières que connaissent encore les institutions. Un compositeur peut être français, son œuvre créée au Kazakhstan, enregistrée au Brésil, diffusée sur une plateforme américaine et écoutée quelques secondes plus tard à l'autre bout du monde. Un auteur kazakh peut voir son travail publié ou interprété en France sans jamais avoir mis les pieds dans notre pays. Une plateforme numérique peut exploiter simultanément des milliers de répertoires appartenant à des créateurs de dizaines de nationalités différentes. Avec le développement de l'intelligence artificielle sous ses formes connues et inconnues, cette circulation prend une dimension nouvelle dont nous commençons à peine à mesurer les effets et encore moins les conséquences. Dans ce monde-là, défendre les auteurs uniquement depuis son territoire national n'est donc plus ni suffisant ni réaliste. C'est précisément pour cette raison que la rencontre avec Ainura Yessendikhova m'a paru si importante.

Ainura Yessendikhova dirige aujourd'hui « KazAK », la société kazakhe des auteurs créée en 1997. L'organisation est membre de la Cisac (Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs) depuis 1999 et participe depuis de nombreuses années aux réseaux internationaux de la gestion collective des droits. Mais réduire son travail à une fonction administrative serait aussi réducteur que profondément injuste. Ce qui m'a frappé en premier lieu chez cette femme, c'est d'abord sa conviction forte et sereine que la défense des auteurs ne peut être efficace que si elle est organisée, structurée et ouverte sur le monde. « KazAK » est une organisation kazakhstanaise qui agit dans un cadre juridique et culturel qui lui est propre, avec les spécificités d'un pays immense, situé au croisement de plusieurs espaces historiques, culturels et géographiques. Mais son action ne s'arrête pas aux frontières du Kazakhstan et travaille avec des organisations étrangères, participe aux réseaux internationaux et s'inscrit dans cette réalité désormais incontournable de la gestion collective : les droits des auteurs sont devenus une question profondément et éminemment d'actualité.

[2]Zoom sur la KazAK : pilier du droit d'auteur au Kazakhstan
Fondée en 1997, l'Association publique républicaine Société des auteurs du Kazakhstan (KazAK) est la plus ancienne et la plus importante organisation de gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins en République du Kazakhstan. Mandatée par l'État et régie par les normes juridiques nationales, elle a pour mission principale de centraliser l'octroi de licences d'exploitation, de collecter les redevances auprès des diffuseurs (chaînes de télévision, stations de radio, salles de concert, établissements publics) et de les redistribuer équitablement aux créateurs.
À l'échelle nationale, la KazAK protège les intérêts patrimoniaux et moraux de milliers d'auteurs, compositeurs, dramaturges et éditeurs kazakhstanais. Sur le plan international, la société jouit d'une reconnaissance institutionnelle majeure en tant que membre de la Cisac (Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs) et de l'IFRRO (Fédération internationale des organisations de droits de reproduction). Grâce à un vaste réseau d'accords de représentation réciproque avec des organisations homologues étrangères (telles que la Sacem en France ou la BMI aux États-Unis), la KazAK gère l'utilisation du répertoire mondial sur le territoire kazakhstanais, tout en assurant la protection des œuvres de ses propres membres à l'étranger. Moderne et transparente, elle s'appuie aujourd'hui sur des outils numériques globaux comme le système *WIPO Connect* de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle pour garantir la traçabilité des œuvres et la juste rémunération de la création.
https://www.kazak.kz/en

[3] Restaurant AUYL / https://www.instagram.com/auyl.almaty/
Adresse : Medeu district, Almaty, 050020, Kerey-Zhanibek Khandar street, 586.
Téléphone : +7 708 709 90 90 (24-hour reservation service phone number)
WhatsApp : +7 708 709 90 90
Email : Admin@qazaqauyl.com

Cette dimension m'intéresse particulièrement car il existe parfois une contradiction dans notre manière de penser le monde de la création. Nous continuons à parler des auteurs en termes de territoires, alors que les œuvres, elles, circulent en permanence. J'ai toujours eu à ce sujet un regard émerveillé sur une des mentions « territoriales » de protection dans la rédaction de nos contrats d'édition et de cession qui mentionne « la Terre et l'espace intersidéral ». Nous continuons à organiser nos réflexions dans des cadres nationaux alors que les grandes transformations qui touchent les créateurs comme les plateformes numériques, l'intelligence artificielle, les nouveaux modes de diffusion, la concentration économique, l'évolution des pratiques culturelles sont – elles – mondiales.

La rencontre avec Ainura m'a très simplement rappelé que nous avons un besoin urgent de construire des ponts. Pas uniquement des ponts diplomatiques ou institutionnels. Des ponts entre les auteurs eux-mêmes. Des ponts entre les créateurs, des ponts entre les hommes, qu'ils soient faits de pierres ou de rêves. En cela, il me paraît incontournable de citer le merveilleux et pourtant assez méconnu conte Das Märchen de Wolfgang Goethe… qui met en scène l'impossible rencontre entre deux jeunes gens vivant au sein d'un monde divisé par un fleuve… et où un certain serpent vert se métamorphosera en pont pour relier les deux rives en symbole d'altruisme et d'acceptation de la fin d'un cycle/monde, ce qui ne peut que créer un ordre nouveau.

Il serait tellement facile d'insister sur nos différences ! La France et le Kazakhstan n'ont évidemment pas la même histoire culturelle, pas la même organisation institutionnelle, pas les mêmes traditions professionnelles, pas le même environnement juridique. Et pourtant, lorsque l'on parle avec celles et ceux qui consacrent leur vie à la défense des auteurs, les différences s'effacent rapidement devant une réalité commune, celle qu'un auteur souhaite être reconnu, qu'il souhaite que son œuvre soit respectée, qu'il souhaite pouvoir vivre de son travail, qu'il souhaite que ceux qui utilisent son œuvre ne puissent pas s'en emparer sans contrepartie, qu'il souhaite que les transformations technologiques ne se fassent pas contre lui, mais avec lui, et surtout, qu'il souhaite ne pas être seul !

Ce dernier point est peut-être le plus important car l'auteur est souvent seul face à des structures qui disposent de moyens considérables en termes de plateformes, de diffuseurs, de producteurs, d'éditeurs, d'opérateurs technologiques, de groupes internationaux, etc. La création est individuelle. La défense des créateurs doit, elle, être collective. C'est tout le sens de l'existence d'organisations comme KazAK, comme la Sacem, comme les sociétés d'auteurs et les organisations professionnelles qui, comme le Snac, partout dans le monde, cherchent à construire des mécanismes permettant aux créateurs de ne pas devenir la variable d'ajustement des mutations économiques et technologiques.

Cette rencontre m'a donc conforté dans une conviction plus large et plus puissante, à savoir que nous avons la nécessité impérieuse, sinon le devoir, de mieux nous fédérer. Pas seulement entre organisations françaises, pas seulement entre compositeurs, pas seulement entre auteurs, pas seulement entre dessinateurs… Non… Nous avons le devoir de mieux nous fédérer entre tous ceux qui considèrent que la création artistique constitue un élément essentiel et vital de nos sociétés. La fragmentation est notre faiblesse, la coopération est notre force.

Il ne s'agit évidemment pas d'effacer les différences entre les disciplines, les pays ou les statuts, bien au contraire, la richesse d'un réseau international réside précisément dans la diversité des expériences qu'il rassemble, mais nous devons apprendre urgemment à mettre ces expériences en commun et de façon solidaire. Il est plus que probable que lorsqu'un problème apparaît dans un pays, quelqu'un, ailleurs, a déjà rencontré une difficulté comparable. Lorsqu'une organisation invente un dispositif efficace pour défendre les droits de ses membres, pourquoi ne pas partager cette expérience ? Lorsqu'un auteur dispose d'un réseau professionnel à l'étranger, pourquoi celui-ci ne pourrait-il pas devenir également une porte d'entrée pour d'autres créateurs ?

C'est ici que la notion de réseau prend tout son sens car un réseau n'est pas une addition d'organisations mais une capacité collective à agir. Cette réflexion concerne directement le Snac pour qui je souhaite que nous développions une ambition qui ne soit pas uniquement celle d'une structure qui répond aux problèmes lorsqu'ils se présentent.

Bien entendu, nous devons continuer à défendre nos membres, à les accompagner, à les informer et à porter leurs revendications. Mais nous pouvons aller plus loin, au propre comme au figuré. Je crois profondément que chaque membre du Snac comme chaque membre de toute institution équivalente possède une compétence, une expérience, une histoire, un réseau ou une connaissance particulière qui peut contribuer à l'action collective. Notre force ne se trouve donc pas uniquement dans nos instances. Elle se trouve dans nos membres. Un compositeur qui travaille régulièrement à l'étranger possède une expérience précieuse.
Un auteur qui connaît les mécanismes de l'édition peut transmettre son expertise. Un artiste qui entretient des relations avec une institution culturelle en Afrique, en Asie, en Amérique ou en Europe peut ouvrir une porte. Un universitaire peut nous aider à mieux comprendre une évolution juridique ou économique. Un professionnel du numérique peut nous permettre d'anticiper certaines transformations.

« Ne pas parler seulement au nom des auteurs, mais leur donner les moyens de parler, d'agir, de rencontrer et de construire. »

Un créateur qui travaille depuis des années avec des interprètes, des producteurs ou des diffuseurs peut apporter une connaissance concrète du terrain. Pourquoi ne pas faire de toutes ces expériences une force collective ?
C'est cette conception du syndicalisme et de cette universalité que je souhaite défendre, ne pas se contenter de représenter mais mettre en mouvement. Ne pas parler seulement au nom des auteurs, mais donner aussi aux auteurs les moyens de parler, d'agir, de rencontrer et de construire.
Cette évolution suppose également de changer notre manière de concevoir nos actions extérieures, que ce soit le Snac ou KazAK ou toute autre entité œuvrant dans ce sens. Nous devons être davantage présents dans les réseaux internationaux, nous devons davantage rencontrer les organisations qui partagent nos préoccupations, nous devons davantage faire connaître nos positions, nous devons davantage écouter les expériences étrangères, nous devons davantage créer des coopérations. Et nous devons surtout comprendre que chaque relation créée aujourd'hui peut devenir demain une ressource pour les auteurs français, kazakhs, belges, brésiliens ou lapons.
La rencontre avec Ainura Yessendikhova est, de ce point de vue, exemplaire. Elle ne signifie évidemment pas que nous avons déjà construit un partenariat institutionnel abouti entre KazAK et le Snac. Elle constitue quelque chose de plus simple et peut-être de plus important, une première passerelle faite d'une relation humaine et professionnelle, faite d'une possibilité d'échanger, faite d'une invitation à mieux connaître nos réalités respectives et, je l'espère, le début de projets communs.
Il pourrait sembler paradoxal de parler de coopération entre la France et le Kazakhstan car la distance géographique est considérable, les réalités culturelles sont différentes, les déplacements sont complexes, et pourtant, nous vivons précisément à une époque où la distance ne peut plus être utilisée comme argument pour renoncer à travailler ensemble. Les technologies numériques nous permettent de nous réunir en une fraction de seconde, nous pouvons partager des documents, organiser des groupes de travail, échanger des informations, construire des projets communs sans que chaque participant ait besoin d'être physiquement présent dans la même pièce, bref, utiliser tous les outils technologiques et informatiques à notre disposition à ce jour. Cette situation comporte évidemment des risques. Les mêmes technologies qui rapprochent les individus bouleversent aussi profondément les conditions de création et d'exploitation des œuvres.

Il existe là un paradoxe que nous devons savoir exploiter car les outils qui contribuent à abolir les frontières économiques et culturelles peuvent également nous permettre d'abolir certaines des frontières qui séparent encore les créateurs entre eux. Il faut donc apprendre à les utiliser, non pas seulement pour diffuser davantage, mais pour nous organiser davantage. Et cette nécessité apparaît encore plus clairement avec l'intelligence artificielle. Nous sommes probablement au début d'une transformation majeure de l'ensemble de l'écosystème de la création. Les questions que nous nous posons en France sont posées au Kazakhstan, en Europe, en Asie, en Amérique et partout où des auteurs voient leurs œuvres entrer dans de nouveaux systèmes de traitement, d'analyse, d'apprentissage et de génération.

Comment les œuvres sont-elles utilisées, avec quel consentement, dans quelles conditions, comment les auteurs peuvent-ils être informés, comment leur travail peut-il être rémunéré, quelle place voulons-nous donner à la création humaine ?

Ce ne sont pas des questions françaises ou kazakhes, ce sont des questions qui dépassent largement les frontières et nécessitent donc des réponses qui dépassent elles aussi les frontières. C'est pourquoi les relations entre organisations d'auteurs sont aujourd'hui plus nécessaires que jamais. Nous devons être capables d'échanger nos informations, nos expériences et nos stratégies. Nous devons construire une capacité collective de réflexion et de proposition. Nous devons faire entendre une voix qui ne soit pas uniquement celle de tel ou tel pays, mais celle des créateurs.

Je crois finalement que nous devons inventer une forme de diplomatie des auteurs. Elle ne remplacera évidemment pas la diplomatie institutionnelle des États. Elle la complétera. Parce que les créateurs ont eux aussi leurs réseaux, leurs langues, leurs histoires, leurs solidarités et leurs territoires. La culture a depuis toujours traversé les frontières avant même que les institutions ne les franchissent. La musique en est probablement l'un des exemples les plus évidents. Un compositeur peut puiser dans une tradition qui vient d'un autre continent, travailler avec des interprètes d'une autre culture et faire entendre son œuvre dans plusieurs pays. Pourquoi les organisations qui défendent ces créateurs ne pourraient-elles pas fonctionner selon la même logique ? Pourquoi ne pas considérer que chaque rencontre internationale est potentiellement une nouvelle ouverture ? Pourquoi ne pas considérer que chaque membre du Snac peut être, à son niveau, un ambassadeur de cette idée ?

C'est dans cet esprit que je souhaite inscrire la rencontre avec Ainura Yessendikhova. Elle n'est pas un épisode isolé, elle correspond à une orientation. Nous vivons une période où beaucoup de discours constatent les transformations du monde de la création. Nous constatons l'arrivée de nouvelles technologies, nous constatons la fragilisation de certains modèles économiques, nous constatons la concentration des acteurs, nous constatons les difficultés croissantes rencontrées par les auteurs. Mais constater ne suffit plus. Il faut construire, construire des alliances, construire des réseaux, construire des outils, construire des échanges, construire des propositions, construire une capacité collective à peser sur les décisions, et c'est probablement là que se situe aujourd'hui l'une des responsabilités majeures d'une organisation comme le Snac. Notre syndicat possède une histoire, il possède une légitimité, il possède une mémoire. Mais aucune organisation ne peut vivre uniquement de son histoire sans transformer cette histoire en énergie pour l'avenir. Lorsque je repense à ma rencontre avec Ainura Yessendikhova, je retiens donc moins la distance entre la France et le Kazakhstan que la possibilité de la franchir.

Une rencontre peut sembler modeste, une conversation peut sembler ponctuelle, une relation peut commencer par quelques échanges, mais les réseaux internationaux se construisent précisément ainsi, par des femmes et des hommes qui décident qu'il vaut mieux se parler que s'ignorer, partager que conserver pour soi, construire ensemble plutôt que travailler chacun dans son coin.

Je souhaite que cette rencontre soit le début d'une relation durable entre le Snac et KazAK et bien d'autres institutions encore, avec pour point d'origine la rencontre humaine, en chair et en os, la rencontre que l'outil technologique tente de nous faire croire obsolète sinon désuète. Nous avons beaucoup à apprendre l'un de l'autre, nous avons certainement des projets à imaginer et nous avons surtout une conviction commune : les auteurs ne peuvent pas être seuls face aux transformations du monde.

Le Kazakhstan est loin de la France mais nos préoccupations, elles, ne sont pas si éloignées. Et peut-être est-ce précisément cela que cette rencontre nous rappelle, que les frontières existent, que les territoires existent, que les histoires nationales existent mais que les œuvres circulent, les technologies circulent, les idées circulent ! Désormais, c'est la solidarité entre les créateurs qui doit circuler.
C'est dans cette perspective que je souhaite inscrire l'action du Snac : une organisation profondément attachée à sa mission nationale, mais suffisamment ouverte pour comprendre que la défense des auteurs se joue aussi ailleurs ; un syndicat qui s'appuie sur ses membres, sur leurs compétences et leurs parcours pour construire de nouvelles ouvertures ; une organisation qui ne considère pas l'international comme un supplément d'activité, mais comme l'une des dimensions naturelles de son avenir.
La rencontre avec Ainura Yessendikhova constitue une première passerelle, à nous maintenant de la traverser et d'en construire d'autres.

Pierre Thilloy

Un contrat-type de commande pour les Musiques à l'image

Un entretien avec Yan Volsy, compositeur, membre du groupement « Musiques à l'image »



Crédit : Caroline Roussel

Bulletin des Auteurs – Comment s'est imposée la nécessité de proposer un contrat-type pour les Musiques à l'image ?

Yan Volsy – Essentiellement pour trois raisons : 1/ la prolifération de ce qu'on appelle les contrats « Frankenstein » ; 2/ la nécessité de mieux séparer l'acte de composition de l'acte de réalisation de la musique, et 3/ la poursuite de notre combat contre l'édition coercitive.

Que fait un producteur qui démarre un projet et n'a pas forcément de contrat-type sous la main ? Il va demander à un autre producteur, mieux expérimenté, comment s'y prendre pour passer commande d'une musique.

Le producteur senior lui envoie un modèle de contrat qu'il a dans son disque dur, dont les origines peuvent remonter au siècle dernier, avec des mentions obsolètes, parfois des mentions techniques, qui a été amendé, au cours des années, par différents juristes, qui ont rajouté des clauses et parfois ont complètement perdu le sens de l'équilibre de la relation entre producteur et compositeur, voire le sens des obligations légales vis-à-vis du droit d'auteur, je parle notamment du droit moral. Perdu également le rapport qu'entretient le compositeur à l'organisme de gestion collective, qui est souvent la Sacem, à laquelle ont déjà été apportés un certain nombre de droits, qui peuvent être ignorés par le contrat de commande. Les producteurs n'ont pas le temps de lire les contrats de commande, ils confient cette tâche aux juristes, qui ont tendance à durcir le contrat en faveur de la production, quittes à gauchir le droit, voire à le transgresser.
J'ai signé mon premier contrat de commande pour un documentaire en 1998, il tenait sur deux pages. Aujourd'hui nous recevons des contrats, qu'il s'agisse de la série, de l'unitaire, du court-métrage, du cinéma, de l'audiovisuel, longs de trente à quarante pages.
À ce propos j'ai formulé l'expression de « Contrat Frankenstein », du nom du fameux docteur, qui fabrique une créature de toutes pièces, laquelle finit par échapper à son contrôle. L'image parlait bien, elle a été reprise et adoptée.

Quelques exemples :

– L'an dernier on m'a proposé un contrat qui voulait m'interdire, à moi compositeur, à partir du moment où j'avais livré ma musique, d'enregistrer ma composition pendant quarante ans. Ça n'a aucun sens, surtout pour un compositeur de mon âge, c'est illégal, et puis, pourquoi quarante ans ? D'où sort ce nombre ?

– Nous commençons à voir apparaître des clauses pour la mise à disposition de notre travail à des IA, afin de reproduire éventuellement notre musique, par exemple pour une Saison 2.

– Mais aussi des clauses qui prennent de l'avance sur tous les modes d'exploitation susceptibles d'advenir dans le futur : Saison 2, Saison 3, *Spin-off,* anglicisme qui désigne le fait, sur la base d'un unitaire ou d'une série, de produire une autre série, un autre unitaire, mais qui peut se passer dix ans avant l'histoire portée par le premier projet.

Tous les droits potentiels deviennent acquis d'emblée par le producteur. Alors qu'il s'agit de nouveaux droits, qui doivent être négociés de bonne foi.

– Par ailleurs il nous est le plus souvent demandé de céder les droits d'exploitation pour la durée légale de la propriété intellectuelle, soit soixante-dix ans après notre mort, quand d'autres ayants droit, les détenteurs de musiques préexistantes ou d'archives par exemple, ne cèdent les droits que pour cinq, quinze ou trente ans.

– Nous voyons aussi des demandes de livraison sous des formats tels que la cassette DAT, qui n'existe plus depuis vingt ans.

Voilà ce que sont « les contrats Frankenstein ».

La deuxième raison, c'est aussi que ce contrat est l'occasion de remettre en valeur le travail et le coût de la réalisation technique de la musique, qui a progressivement disparu avec l'avènement du home-studio.

Dans un précédent entretien paru dans le « Bulletin des Auteurs » du Snac, en Septembre 2020, nous avions évoqué le rôle prépondérant du compositeur, sur le plan technique, dans la fabrication des musiques. J'y établissais un parallèle entre le compositeur et le réalisateur, auteur d'une mise en scène, lequel touche des droits d'auteur pour sa conception, mais doit être aussi payé en salaire pour la partie technique, à proportion de 50/50, usage exigé par le CNC et la convention collective.
On nous demande de composer une musique, mais aussi de l'interpréter, de l'enregistrer, de la mixer, de la monter à l'image, de la livrer, autant de fonctions purement techniques, qui nous sont payées uniquement en droits d'auteur. Nous devons exercer plusieurs métiers comme si nous ne faisions que de la composition.
Une semaine de montage image, entre le salaire du monteur et la location du studio, coûte 3 000 euros au producteur. Nous, 3 000 euros, c'est ce qui est devenu la somme classique et quasi généralisée, quelle que soit la quantité de la musique, pour un documentaire télé. Cette prestation nous est payée sous la forme d'un forfait en droits d'auteur. Ainsi, si une semaine de montage son supplémentaire est nécessaire au producteur, elle lui coûte 3 000 euros.
Si, pour une raison ou pour une autre, le compositeur doit revisiter la musique, il est engagé par son contrat initial et ne touche rien de plus. Par ailleurs, il travaille chez lui, sur son propre matériel, qu'il finance lui-même.

Selon moi, car je précise que ce n'est pas une opinion totalement partagée au sein du Snac, cette partie technique implique un lien de subordination au producteur, puisque le format dans lequel je dois livrer ma musique, le calage avec l'image, les paramètres techniques, obéissent aux instructions du producteur. Cela déborde le cadre du droit d'auteur. Les jeunes compositrices et compositeurs partagent mon opinion, parce qu'ils entrent dans le métier à une époque où le droit d'auteur proportionnel à l'exploitation a énormément baissé. D'autant plus que, quand on est jeune compositeur, on fait du court-métrage, du documentaire, sur des petites chaînes, où les droits de diffusion sont négligeables. La norme s'installe, où la composition est payée au départ, et plus du tout par la suite, parce que la diffusion, que ce soit sur YouTube, les chaînes câblées, la TNT, n'est plus rémunérée, ou alors en centimes. Certaines plateformes ne donnent pas leurs chiffres de diffusion, ce qui empêche de calculer des droits de diffusion, qui sont proportionnels. Dans ce nouveau cadre il devient donc indispensable de toucher une rémunération juste dès la commande.

Notre contrat-type veut faire œuvre pédagogique auprès des jeunes compositeurices comme auprès des jeunes producteurices, afin qu'iels se rendent compte que notre métier aujourd'hui n'est pas que de la composition, mais aussi un travail technique.

La troisième raison est la continuité de notre combat contre l'édition coercitive.
Nous ne mentionnons pas la cession de l'édition dans le contrat, car le fait de financer la commande ne confère au commanditaire aucun droit « automatique » de propriété sur l'édition musicale : 100 % des droits d'auteur appartiennent au compositeur. Par déduction, nous le soulignons dans nos commentaires qui accompagnent le contrat-type, si on demande au compositeur de céder son droit à l'édition, ce doit être en échange de sa liberté de choisir son éditeur, apte à conduire un vrai travail d'éditeur, ce qui n'empêche pas que le producteur conclue un accord avec lui s'il le souhaite. Ou bien, si le producteur tient absolument à la cession de ce droit d'édition, ce doit être en échange d'une compensation financière, une rémunération complémentaire à la commande. On en profite pour rappeler que la détention des droits d'édition par le producteur n'est absolument pas nécessaire pour une exploitation pérenne de la musique au sein du film. D'autres droits oui, mais pas celui d'édition.

« L'idée n'est pas de placer les personnes les unes contre les autres, mais dans un rapport d'échange équilibré. »

Voilà les trois raisons. Une, le « Contrat Frankenstein ». Deux, séparer le travail de composition de la musique et le travail de réalisation de la musique. Trois, combattre l'édition coercitive.

B. A. – Comment s'est élaboré ce contrat-type ?

Yan Volsy – Ce contrat-type est spécifique à la relation contractuelle entre le producteur d'une œuvre audiovisuelle, et la compositrice ou le compositeur à qui ce producteur commande une musique originale.
Siegfried Canto, responsable de notre groupement « Musiques à l'image », Joshua Darche et moi-même, représentants du même groupement (de temps en temps d'autres compositeurices nous ont rejoints), nous avons tenu des réunions régulières par visio, une dizaine, de l'ordre de deux heures chacune, distribuées sur une année. En comptant la préparation, notre travail représente une trentaine d'heures, pour des personnes évidemment bénévoles. Nous avons été assistés par Louise Beuloir, juriste au Snac. Maïa Bensimon, notre déléguée générale, a relu les divers projets et a finalisé le projet avec nous.
Nous sommes partis de plusieurs contrats que nous avions reçus et que nous avons échangés. Une autre référence a été un contrat que nous avions finalisé avec Emmanuel de Rengervé voilà une dizaine d'années, pour le secteur spécifique des courts-métrages d'école. Nous avons comparé les clauses, évacué ce qui nous paraissait illisible ou qui nous semblait illégal. Dès que l'on parle en termes juridiques, le sens échappe vite au commun des mortels. Il y a un jargon, une façon spéciale de s'exprimer. Nous voulions présenter un texte qui soit lisible et compréhensible, tout en respectant le lexique juridique. C'est pourquoi les contributions de Louise Beuloir et de Maïa Bensimon ont été essentielles.
Nous souhaitons que ce contrat-type permette une prise de conscience commune aux producteurices et aux compositeurices de leur responsabilité respective. L'idée n'est pas de placer les personnes les unes contre les autres, mais dans un rapport d'échange équilibré. Moi, compositeurice, je vous apporte ce dont vous avez légitimement besoin pour exploiter le film de manière pérenne. Mais ce dont vous n'avez pas besoin pour exploiter le film de manière pérenne, les droits superfétatoires, les « au cas où », qui ne seraient que l'expression d'une position de force, raisonnablement je ne peux pas vous les apporter. Car ils ne feraient que créer de la confusion et un sentiment d'injustice.
Par exemple, les producteurs n'ont absolument pas besoin d'obtenir l'édition pour exploiter un film de manière pérenne.

Soit ils se figurent qu'ils en ont besoin juridiquement, et c'est une erreur ou une méconnaissance, soit ils en attendent un complément de revenu, et dans ce dernier cas cela mérite compensation financière.
Les producteurs n'ont pas non plus besoin que leur soient concédés les droits sur une période de soixante-dix ans après la mort du compositeur. N'importe comment une partie des droits sur le film vont tomber au bout de trente ans.
Interdire à un.e compositeurice d'exploiter sa musique, ou demander une exclusivité sur la musique, est contradictoire avec le contrat initial que nous passons avec la Sacem. Pourquoi, à ce moment-là, en parler ?
Les compositeurices doivent apprendre à négocier. Mais pour négocier, il faut des outils. Parmi les outils, nous avons la grille des tarifs recommandés, qui sert de repère, et dorénavant nous aurons notre contrat-type.



B. A. – Comment ce contrat-type sera-t-il diffusé ?

Yan Volsy – Nous avons présenté ce contrat-type au Marché des Musiques actuelles [MaMA] au cours d'une conférence le 15 octobre dernier. Une trentaine de compositeurices, débutants ou confirmés, étaient présents, et ils nous ont chaleureusement remerciés d'avoir mené ce travail. Ils et elles sont unanimes pour dire qu'ils ont besoin de cet outil : même s'ils doutent de pouvoir l'imposer, ils ont conscience que ce sera utile sur un plan pédagogique, et pour mener leurs négociations. Dans la foulée nous l'enverrons aux adhérents du Snac dans la dernière semaine d'octobre, puis il sera disponible en accès libre à tous sur le site du Snac (les deux versions «Compositrice» et «Compositeur» sont à retrouver sur ce lien). Nous espérons que cette nouvelle ressource sera partagée avec les autres organisations professionnelles, telles que l'Unac et l'U2C. Ainsi qu'avec la Sacem, qui ne se mêle pas des relations entre compositeurices et producteurices, mais qui est concernée, tant par les droits que par les aides qu'elle accorde à la musique de film, dans le domaine du cinéma comme de la série. Nos considérations peuvent lui servir à distinguer les contrats quelque peu iniques et les contrats vertueux.
Nous ne voulons pas imposer notre contrat-type. Ce contrat est à options, notamment en ce qui touche à la fabrication de la musique : par exemple on peut composer et effectuer l'ensemble des tâches techniques tout seul chez soi, ou écrire une composition qui sera enregistrée en studio avec des interprètes. Nous savons pertinemment qu'il ne sera jamais adopté tel quel par le cinéma et par une partie de l'audiovisuel, qui sont très gourmands en demandes de droits, mais il demeurera comme une base d'apprentissage et de négociation. Nous souhaitons qu'il soit une base pédagogique de réflexion et de compréhension.

Depuis juin 2026, les organisations d'auteurs membres du CPE sont entrées en concertation avec les éditeurs (SNE, SEA et FEDEI) sous l'égide du ministère de la Culture (Direction générale des médias et des industries culturelles DGMIC)

Un entretien avec Séverine Weiss, traductrice, présidente du Conseil permanent des écrivains, responsable du groupement Lettres du Snac, vice-présidente du Snac.



Crédit : DR

Bulletin des Auteurs – Quel était l'objet de cette concertation et à l'initiative de qui a-t-elle été mise en place ?

Séverine Weiss – Depuis plusieurs années, les auteurs et les éditeurs discutent afin de faire évoluer les usages et les textes au sein du Code de la propriété intellectuelle. Les accords de 2022 et la concertation de 2023 ont permis à des sénatrices (Laure Darcos et Sylvie Robert) de mettre sur la table une proposition de loi sur le contrat d'édition. Cette PPL a fait l'objet de nombreux échanges avec les parlementaires, mais également entre auteurs et éditeurs, en amont de sa rédaction. Elle a été adoptée au Sénat le 10 juin 2026, et nous espérons qu'elle sera bientôt débattue à l'Assemblée nationale.

En parallèle de ce travail sur la PPL sont apparues des questions relatives à l'intérêt moral des auteurs en cas de changement d'actionnaire principal d'un groupe d'édition. Sylvie Robert a d'ailleurs déposé un amendement sur le sujet au Sénat, évoquant l'idée d'une « clause de confiance », inspirée du principe de la « clause de conscience » existant déjà pour les journalistes, mais adaptée aux auteurs. Le ministère a donc proposé un bref cycle de concertation sur le sujet, entre juin et septembre.

B. A. – Quels étaient les thèmes abordés et quel était le rôle du CPE dans cette concertation ?

Séverine Weiss – Au cours de ces cinq séances, nous avons parlé de cette « clause de confiance », ainsi que de la durée de cession des droits et de l'intelligence artificielle.
Les organisations membres du CPE, très actives dans la concertation auteurs/ éditeurs (notamment la SGDL et la Scam, aux côtés du Snac) discutent depuis très longtemps avec les éditeurs, notamment de la durée des cessions, et il fallait profiter de cette concertation pour avancer sur des sujets pouvant potentiellement intégrer la PPL des sénatrices Darcos et Robert.

B. A. – Quelles étaient les demandes du CPE, quelles ont été les avancées attendues ?

Séverine Weiss – À l'évidence, le CPE recherche depuis très longtemps à améliorer les rémunérations des auteurs et des autrices dans le secteur du livre. C'est pourquoi il demande depuis plus de dix ans un minimum garanti non remboursable et non amortissable.
Certes, ce sujet n'était pas sur la table lors de cette concertation, mais quand on parle de la durée de cession (et du périmètre des cessions !), on parle encore et toujours de la valorisation de la cession des droits dans le contrat d'édition.
Pendant cette phase de la concertation, nous avons rappelé que la durée de cession devait absolument être distincte de la durée de protection de la propriété littéraire artistique.

Les auteurs du livre ne devraient pas céder leurs droits pour toute la durée de la protection de la propriété intellectuelle, c'est à dire soixante-dix ans après leur mort ! (durée plus longue que l'enregistrement d'une société commerciale de quatre-vingt-dix-neuf ans). Une cession de dix ans semblerait raisonnable pour que les parties puissent à nouveau se parler et décider ensemble si elles décident ou non de prolonger le contrat. Il ne s'agit pas forcément pour un auteur de récupérer ses droits – beaucoup d'auteurs souhaitent voir leur œuvre continuer à être exploitée. Cette échéance limitée permettrait au contraire de poursuivre une exploitation en partenariat avec l'éditeur : prévoir de nouvelles promotions, peut-être une nouvelle édition, peut-être de nouvelles cessions, peut-être une augmentation des droits en raison d'un certain succès, etc.
Concernant la « clause de confiance », l'idée est de permettre à un auteur de rompre son contrat d'édition *via* une procédure devant le juge, dans l'hypothèse où il y aurait un changement capitalistique provoquant un changement de contrôle d'une maison d'édition, ainsi qu'un changement de politique éditoriale au sein de la maison. Nous avons eu l'occasion de faire part de nos demandes devant la DGMIC et de dialoguer avec les éditeurs à ce sujet.
Du côté de l'IA, les participants à la concertation ont souhaité reporter cette discussion *sine die* par manque de temps, les enjeux étant importants et l'IA particulièrement complexe à aborder en une heure à peine de discussion. Nous mettons toutefois en garde nos membres sur l'apparition de clauses IA dans leurs contrats d'édition, et nous les invitons à se tourner vers nous pour toute question liée à ce sujet.

B. A. – Quels étaient les points de blocage ? Quelles sont les perspectives ?

Séverine Weiss – Sans surprise, le SNE reste très fermé à l'idée de réduire la durée de cession des droits ; mais il a acté le principe de faire évoluer le Code de la propriété intellectuelle pour permettre une résiliation du contrat dans le cadre d'une clause de confiance. Nous espérons qu'un amendement sur le sujet pourra intégrer la PPL Darcos sur le contrat d'édition.

Écrire est un métier : comment rendre visibles les scénaristes de Bande dessinée

> Un entretien avec Marie Bardiaux-Vaïente, scénariste de Bande dessinée et historienne, représentante du groupement « Bande dessinée » et référente VHSS pour le Snac.



Crédit : Francesca Mantovani.

Bulletin des Auteurs – Le 23 septembre à l'ADAGP, vous avez restitué votre enquête sur la situation des scénaristes de Bande dessinée.

Marie Bardiaux-Vaïente – Le 23 septembre a été une journée d'étape, et non d'aboutissement. Véro Cazot et moi-même avons conduit une enquête sur le terrain, à la faveur des festivals où nous étions invitées, en allant à la rencontre des scénaristes de Bande dessinée, dans le cadre de réunions en non-mixité, c'est-à-dire tous genres mais uniquement des scénaristes (ou dont l'activité principale en Bande dessinée est celle de scénariste). Sur dix-huit mois nous avons recueilli des témoignages anonymisés d'une cinquantaine de scénaristes, de tous les âges, de tous les niveaux de carrière, ce qui correspond déjà à un bon panel de notre profession.

Des thèmes principaux se sont dégagés des récits de notre vécu : l'invisibilité des scénaristes et ses conséquences dans l'application du droit d'auteur ; la réalité de notre métier, dont peu de gens se rendent compte.
Le chemin vers notre reconnaissance est en construction.
Nous souhaitions, par cette journée consacrée aux scénaristes de Bande dessinée, amorcer et nourrir notre réflexion par l'apport du public présent, des professionnel.les de la Bande dessinée, qui étaient majoritairement non-scénaristes. Marc-Antoine Boidin était le médiateur du débat qui a suivi la présentation de notre enquête.
Nous avons bénéficié d'un public important, des étudiant.es de l'école Jean-Trubert, d'au moins quatre éditeurices, des représentant.es du Syndicat national de l'Édition, des scénaristes, des dessinateurices, d'au moins un coloriste, en la personne de Christian Lerolle, des journalistes BD. Notre déléguée générale, Maïa Bensimon, a pris la parole sur des questions juridiques. Les gens ont été attentifs tout au long de la discussion et des débats, soit pendant deux heures et demie. De nombreuses questions ont été posées.
Les réactions à notre enquête n'ont jamais été négatives. Les personnes qui étaient présentes sont déjà conscientes de l'enjeu du sujet.
Ce point d'étape va se poursuivre au festival BD « Quai des Bulles » à Saint-Malo, sur un temps plus court, sous la forme d'un dialogue entre Marc-Antoine Boidin et moi, avec un moment de participation du public et des professionnel.les. La journée du 23 septembre a été filmée, sa captation est en cours de montage et sera bientôt disponible sur le site du Snac.
Il existe des pratiques illégales que nous n'accepterons plus, comme l'omission de notre nom sur les cartels d'une exposition de planches de Bande dessinée. Des questions urgentes se posent, comme notre rémunération à l'occasion d'une exposition et des ventes que l'exposition peut générer. L'ADAGP redistribue les droits d'exposition au prorata du nombre d'auteurices présent.es dans la création d'un album.
Le ministère de la Culture prévoit une rémunération du droit de présentation publique. Ce sont des droits qui existent déjà, mais qui, en ce qui nous concerne, ne sont pas appliqués.
Notre projet est d'arriver à une publication dans un an, qui présentera des éléments mieux affinés, illustrés par des cas concrets, bien entendu anonymisés, dans lesquels chacun.e pourra se retrouver, comme ce qui a été fait dans le contrat BD commenté. Cette publication, qui sera une charte des bonnes pratiques, est attendue, le public de la journée du 23 septembre souhaite que nous allions plus loin.

Elle permettra de fluidifier les relations au sein de l'ensemble de la chaîne de la Bande dessinée, entre les co-auteurices, les éditeurices, les libraires, les organisateurs de festivals, les galeristes, les journalistes BD.



Crédit : Léa Farissi

Sans OGC, les artistes-auteurs fragilisés

Un entretien avec Camille Dugas, scénographe, présidente de l'Union des Scénographes, représentante du groupement « Théâtre, Danse, Scénographie », vice-présidente du Snac.



Crédit : Julia Her

Bulletin des Auteurs – Pourquoi les scénographes n'ont-ils pas d'OGC ?

Camille Dugas – C'est une vraie question dont je n'ai malheureusement pas la réponse. Pourtant, les scénographes sont bien des artistes-auteurs* et, à ce titre, bénéficient de droits d'auteur lors de la diffusion de leurs œuvres.

Les autres auteurs qui ont un OGC éprouvent peut-être une certaine inquiétude de voir leur part diminuer si les scénographes, ou d'autres auteurs, arrivaient à la SACD ou à l'ADAGP.

Or, ce n'est absolument pas ce que nous demandons. Dans le spectacle vivant par exemple, il ne s'agit pas d'ajouter des auteurs dans la part standard de la SACD (jusqu'à 12 % des recettes du spectacle à Paris) mais d'appliquer un pourcentage supplémentaire s'il y a de la scénographie (décors, costumes ou lumière) dans le spectacle. Exactement comme cela se passe actuellement pour les compositeurs de musique de scène s'il y a de la musique dans un spectacle.

C'est d'ailleurs ce qu'il se produit déjà pour les scénographes : leurs droits d'auteur viennent s'ajouter actuellement à la part perçue directement par les OGC. Aujourd'hui, c'est à chaque auteur/autrice d'aller négocier personnellement ces droits d'auteur avec le diffuseur et ces négociations sont de plus en plus difficiles (l'UDS relève une baisse drastique du pourcentage de cession). Comme le prélèvement des droits d'auteur liés à la scénographie n'est pas automatique, certains producteurs en profitent pour ne pas rémunérer la diffusion des œuvres scénographiques ou pour céder un pourcentage indécent.

En plus de la négociation en tant que telle, nous devons vérifier par nous-mêmes le montant des recettes si nous sommes au pourcentage ou le nombre de jours d'exploitation si nous sommes au forfait. Ces démarches nous prennent un temps infini et ne sont évidemment pas aussi efficaces que dans un système automatisé comme celui des OGC.

C'est un manque à gagner évident pour les scénographes qui n'arrivent souvent même pas à obtenir un contrat de cession de droit !

B. A. – Une part de votre travail est payée en salaire.

Camille Dugas – Dans le domaine du spectacle vivant, la direction artistique de l'œuvre (réalisation des documents nécessaires à la réalisation de l'œuvre, suivi de chantier, répétitions, montage…) doit être rémunérée en salaire sous le régime de l'intermittence. Certains producteurs essaient de payer une partie de ce salaire en droits d'auteur, en la faisant passer pour des droits d'auteur au titre de l'exploitation !

Cela leur permet de payer à la fois moins de charges sur le salaire et de ne payer aucun droit d'auteur ensuite sur la diffusion.

Résultat, les scénographes ne parviennent plus à justifier des 507 heures de travail nécessaires (alors même qu'ils travaillent à temps plein) pour ouvrir leurs droits au régime de l'intermittence et perdent une nouvelle fois les droits d'auteur qui leur sont dus au titre de l'exploitation de leurs œuvres.

B. A. – Que vous apporterait l'appartenance à un OGC ?

Camille Dugas – L'appartenance à un OGC permettrait de sortir les scénographes de la précarité dans laquelle ils se trouvent actuellement et de traiter équitablement l'ensemble des artistes-auteurs.

D'autre part, ils pourraient bénéficier d'un suivi juridique. Actuellement l'Union des Scénographes, par des lettres, des mises en demeure, tente bénévolement d'arranger des situations bloquées, la plupart du temps sur ces questions de droits d'auteur. Le Snac prend le relais dans les cas plus difficiles. Mais ne pas être protégés par un OGC signifie encourir des risques contentieux non couverts.

Enfin, les OGC disposent de réseaux internationaux. Les scénographes sont amenés à travailler à l'étranger et sont, là encore, exposés à tous les aléas juridiques. Aujourd'hui les droits des scénographes sont la plupart du temps complètement ignorés à l'étranger.

Pour le spectacle vivant, la SACD serait l'OGC naturel des scénographes (auteurs/autrices de décors, costumes et lumière) et, pour l'exposition, ce serait l'ADAGP. La part prélevée sur les droits d'auteur des scénographes est aussi un manque à gagner pour ces OGC.

De nombreux autres artistes-auteurs sont concernés par le fait de ne pas avoir d'OGC. C'est un sujet global qui devrait être porté par la SSAA afin que tous les artistes-auteurs puissent bénéficier d'un OGC. Ce manque crée un déséquilibre entre les artistes-auteurs, qui ne sont pas égaux devant la mise en œuvre du droit d'auteur.

B. A. – Comment l'Intelligence artificielle vient-elle heurter la pratique de votre métier ?

Camille Dugas – Nos scénographies sont la plupart du temps photographiées, filmées et publiées sur internet. Il y a une documentation considérable qui circule : décors, costumes, lumière… Les scénographes eux-mêmes exposent leurs travaux sur leur site internet et les réseaux sociaux. C'est le seul moyen pour eux de faire connaître leurs travaux et d'espérer avoir de nouveaux projets.

Aujourd'hui, nous ne pouvons pas savoir si ces photos, ces vidéos, sont utilisées par l'Intelligence artificielle. Quand vous assistez à un spectacle, il est interdit de photographier ou de filmer. Nous n'avons pas les moyens d'interdire à l'IA de visiter et de piller nos sites. Les OGC essaient de s'allier pour contrer ce phénomène, contre lequel nous ne sommes pas protégés. Quand une opacité complète règne sur ce que l'IA pille pour entraîner ses modèles, c'est toujours aux artistes-auteurs de prouver que leur œuvre a été utilisée. Là aussi, appartenir à un OGC aiderait grandement à la bonne gestion de notre rémunération et à la protection de nos œuvres.

B. A. – La technique de l'IA, qui progresse, menace-t-elle votre métier ?

Camille Dugas – Des donneurs d'ordre viennent parfois nous voir avec des images créées par l'IA. Pour nous scénographes, ces images ont la même valeur qu'une image de référence, pas plus, pas moins.

Sauf que certains considèrent, parce qu'ils ont généré cette image, qu'ils sont de fait l'auteur de la scénographie qui en découlera. Au mieux, il nous propose d'être co-auteur !!

Paraît-il que des IA seront bientôt capables, à partir d'un croquis, ou d'une image, de dessiner les plans ou la représentation en 3D de l'image. Une telle évolution toucherait gravement le cœur de notre métier.

Si vous générez, grâce à une IA, l'image de la maison de vos rêves, cela ne fait pas de vous un architecte ! Mais si, à partir d'une image, vous arriviez à générer les plans, les maquettes et tous les documents techniques nécessaires à sa réalisation, et que vous savez conduire un suivi de chantier, vous n'auriez probablement plus besoin d'un architecte ou d'un scénographe.

« Si vous générez, grâce à une IA, l'image de la maison de vos rêves, cela ne fait pas de vous un architecte ! »

B. A. – L'IA peut-elle attaquer aujourd'hui la scénographie ?

Camille Dugas – Ce serait pour le moment assez difficile.
Il y a trois grandes étapes dans la vie d'une scénographie : la conception ; la direction artistique ; la diffusion.
Un.e scénographe est artiste-auteur pour la conception ; salarié ou indépendant pour la direction artistique ; artiste-auteur pour les droits d'auteur liés à la diffusion.

La conception, assez peu quantifiable en heures, est la première des trois étapes. C'est la naissance d'une idée qui doit mûrir pour faire sens, tout en répondant à une commande (de mise en scène, d'exposition…), à des œuvres existantes (texte de théâtre, livret, œuvres plastiques…) mais aussi à des lieux (scène de théâtre, d'opéra, musée, stade…). Nous concevons notre scénographie sur la base de plusieurs contraintes et paramètres, difficilement perceptibles par l'IA à l'heure actuelle.

La partie du travail entre la conception et le moment où ce que nous avions en tête est finalisé dans la réalité, s'appelle la direction artistique. C'est la deuxième étape. Il faut d'abord matérialiser cette scénographie, sous forme de croquis, maquette, plan, dessins, animation… pour qu'elle soit réalisée comme elle a été conçue (forme, matière, couleurs, mouvement…).

Ensuite c'est le suivi de chantier : nous nous rendons sur place pour suivre l'élaboration des décors, des costumes, valider des échantillons de matières, de couleurs, de textures… Peintres, sculpteurs, menuisiers, serruriers, tapissiers, perruquiers, cordonniers, machinistes, habilleuses, électros, accessoiristes, cintriers… toute une chaîne de métiers à qui nous indiquons la direction à prendre pour que nous puissions arriver à ce que nous avons imaginé.

Puis nous assistons aux répétitions. Nous adaptons notre scénographie aux demandes de la mise en scène, aux besoins des interprètes. Nous dessinons ou trouvons les accessoires qui peuvent s'ajouter à ce stade du travail.

Enfin, c'est le temps du montage sur les lieux de l'exploitation où nous allons finaliser l'image attendue. Nous travaillons depuis le regard du public et ajustons au mieux notre travail en fonction des autres corps de métier. Une scénographie est réussie lorsque les auteurs de décors, costumes et lumière travaillent ensemble et se complètent sans se faire de l'ombre. Ils sont garants du rendu esthétique de l'image scénographique qu'ils ont imaginée.

En comparaison à d'autres artistes, les scénographes ont besoin d'énormément de métiers et de personnes différentes, pour que ce qu'ils ont conçu, parfois deux ans avant la première représentation, puisse être réalisé. C'est pourquoi la direction artistique est essentielle dans notre œuvre.

La diffusion est la troisième et dernière étape. La scénographie doit être adaptée à chaque espace dans lequel elle est représentée. Certaines scénographies font le tour du monde sans que cela rapporte quoi que ce soit à leurs auteurs. Dans un contexte où les budgets de la culture s'effondrent, il n'est plus possible que les scénographes ne touchent pas les droits d'auteur qui leur sont dus. Nous appelons donc les OGC à prendre leurs responsabilités pour que ces artistes auteurs ne soient plus autant fragilisés.

*Le décret du 28 août 2020 a fait officiellement entrer les scénographes à la Sécurité sociale des artistes-auteurs.



Ce que peut instituer le contrat-type

Un entretien avec Frédéric Gonant, audiodescripteur, représentant du groupement « Doublage / Sous-Titrage / Audiodescription »



Crédit : Agence Cute, photographe Pierre Nicou

Bulletin des Auteurs – Pourquoi un contrat-type est-il nécessaire aux audiodescripteurs ?

Frédéric Gonant – Tout simplement parce que, à l'heure actuelle, nous travaillons sans contrat. Vous recevez une commande, elle vous parvient par courriel, ou par téléphone, avec quelques éléments, tels que la date limite à laquelle remettre votre travail et le prix à la minute.
Au-delà du cadre juridique et financier, un contrat de travail c'est un engagement à ce que chacun donne les meilleures conditions pour le meilleur résultat. C'est un cahier des charges précis que les deux parties doivent respecter. Je donnerai comme base : une image parfaitement lisible avec le scénario (si existant) et un time-code intégré à l'image discrètement.

En effet pouvoir lire le scénario, même s'il est souvent modifié en cours de tournage, c'est un point de repère, une source documentaire utile. De son côté, l'auteur s'engage à respecter les délais et à fournir un travail de qualité.
Aujourd'hui, il n'y a pas de contrat, les droits d'auteur ne sont donc pas cédés. Il existe pourtant de nombreuses rediffusions et certains films sont sur des plateformes payantes.
De plus, sans contrat, nous sommes corvéables à merci, des relectures non rémunérées, des délais raccourcis… et pour finir nous subissons des retards de paiement hors norme, qui peuvent atteindre cinq ou six mois.

B. A. – Quelle est votre protection contre l'utilisation par l'IA de votre travail ?

Frédéric Gonant – Le contrat est également une protection contre l'usage de l'IA. Dans notre contrat-type, il est clairement signifié que nos commanditaires s'engagent à ne pas utiliser nos textes, nos voix, pour l'IA. Bien sûr, l'IA peut toujours piller le film diffusé. Mais une telle inscription dans le contrat est une protection de principe. Nous sommes dans cette période où, soit on ne fait rien, on accepte que ce soit fichu, soit on essaye de cadrer, on dit qu'on n'est pas d'accord. Le contrat est tout simplement le prolongement logique du Pacte d'engagement éthique que nous avons mis en place l'an dernier.

Le fait que nous n'ayons pas de contrat implique que nous ne cédons pas nos droits, que notre travail ne peut donc être utilisé par l'IA.
On ne peut revendre notre travail si on ne l'a pas acheté. Si nous cédons nos droits dans le cadre d'un contrat, nous devons cadrer les conditions dans lesquelles nous les cédons. Je cède mes droits, seulement pour telle utilisation, pas au-delà. Si mon travail est utilisé au-delà, cela s'appelle du vol.

B. A. – Aujourd'hui, vous êtes payés au forfait en droits d'auteur. Le contrat-type prévoit-il une rémunération proportionnelle à la diffusion ?

Frédéric Gonant – C'est l'idée. Nous sommes reconnus comme artistes-auteurs par le décret du 28 août 2020 relatif à la nature des activités et des revenus des artistes-auteurs, mais nous n'avons pas d'OGC. Nous n'avons pas de contrat, nous n'avons pas d'OGC, et, en même temps, nous travaillons et nos créations sont cédées.
Le contrat-type a aussi pour fonction d'affirmer nos compétences, d'auteurs audiodescripteurs. Notre savoir-faire doit être légitimé.
Depuis le 1er janvier 2020, la présence d'une audiodescription et du sous-titrage dans les films de long métrage français est obligatoire en cas d'une part de production majoritaire française et d'autre part d'agrément du CNC.

« On ne peut nous enfermer comme des salariés et nous payer comme des auteurs. »

Le ministère de la Culture devrait intervenir pour établir notre statut avant que notre métier ne soit complètement dévoré par l'IA.

B. A. – Quelles sont les attaques de l'IA à l'endroit de votre métier ?

Frédéric Gonant – L'IA est déjà présente avec les voix de synthèse dans l'audiodescription.
Pour l'instant nous réussissons encore à travailler comme avant, mais les laboratoires veulent nous obliger à travailler en ligne, c'est-à-dire sur leur plateforme. Ce que l'on écrirait, à la seconde où on l'écrirait, ne nous appartiendrait plus, mais deviendrait la propriété du commanditaire. Cela reviendrait à céder nos droits, en dehors de tout contrat.
De plus, nous pouvons travailler où nous voulons, quand nous voulons. Ce ne serait plus le cas. On ne peut nous enfermer comme des salariés et nous payer comme des auteurs.
Nous arrivons à résister au rapport de forces, parce que nous nous sommes regroupés, et syndiqués.

Contrôler l'intrusion de l'IA dans le domaine artistique

Un entretien avec Pierre-André Athané, compositeur, président d'honneur du Snac, membre du groupement « Musiques à l'image »



Crédit : Tony Sears

Bulletin des Auteurs – Dans votre « Tribune libre » intitulée. « Tristesse de l'IA », parue dans le « Bulletin des Auteurs » n° 165 du Snac, en avril 2026, vous envisagiez deux manières de contrôler l'intrusion de l'IA dans le domaine artistique, un label « Non IA », et des outils de détection de la présence d'IA.

Pierre-André Athané – J'ai adhéré à « No AI » mais je suis un peu déçu. Je ne vois pas par ailleurs apparaître un courant tangible de personnes qui revendiquent de ne pas utiliser l'IA. Mais cela va peut-être changer.
Récemment, dans un contrat de commande de musique où l'on me demandait de le signaler si j'utilisais l'IA, j'ai modifié la clause et proposé d'écrire : « L'Auteur déclare s'engager à n'utiliser aucun outil d'IA générative dans sa création. »

Car je veux être très clair : je n'utiliserai jamais l'IA générative dans ma musique. J'aurais honte de le faire. Je veux que ce soit ma musique à 100 %.
Je suis loin d'être le seul, fort heureusement. Le refus du recours à l'IA monte en puissance, notamment chez les jeunes.
Je ne pense pas que l'IA va tuer les auteurs. Ce que régurgite l'IA va sans doute s'« améliorer » encore mais, quel que soit le « niveau » atteint, on restera par définition hors de la création humaine, donc dans un champ très différent, qui aura peut-être ses amateurs, mais nombreux seront ceux, parmi les créateurs comme parmi le public, qui s'en écarteront. En tout cas je fais ce pari, on verra si je me trompe… De mon côté je veux être l'auteur total et indéniable de mon travail d'artiste créateur. Qu'il soit bon ou mauvais c'est le mien et le mien seulement.
L'« Affaire Thélyson Orélien » a permis d'aborder la question de la supercherie dans le domaine littéraire. Le recours à l'IA fait plutôt moins de bruit quand il s'agit de la composition musicale, cette fois c'est un tollé, peut-être parce qu'il y avait l'enjeu du prix Goncourt ?
Le principe même de se prétendre auteur, que l'on soit assisté par l'IA ou qu'on ait tout écrit par IA, choque. Pourquoi ? Parce que la lectrice ou le lecteur, les auditeurs et auditrices, les éditeurs, les journalistes, désirent majoritairement que l'auteur écrive lui-même son œuvre. En tout cas ils ne veulent pas qu'il ne dise pas qu'il a utilisé l'IA. Ils veulent pouvoir attribuer le texte à une personne, qui est identifiée, et à laquelle ils puissent aussi s'identifier. Les lecteurs sont toujours un peu auteurs par procuration. Ils prennent part à la création en tant que lecteurs.
L'identification se fait d'humain à humain. Dans ce contexte, une tricherie scandalise.

Il n'est pas interdit de se servir de l'IA. Mais il faut signaler sa présence. Il faut que chaque image, chaque musique, chaque texte créé avec de l'IA, soit identifié comme tel. Une œuvre dans le domaine de la création, c'est forcément une œuvre de l'esprit. Ce qui n'est pas œuvre de l'esprit ne peut pas donner lieu à des droits d'auteur. Par contre cela peut engendrer des profits, comme les musiques générées par l'IA qui sont proposées sur les plateformes et trouvent des auditeurs, (passifs ou actifs) qui génèrent des écoutes donc des profits. Pour moi l'envahissement des plateformes de streaming par les produits IA est le dommage le plus manifeste fait aux vrais créateurs actuellement dans la musique. L'IA capte frauduleusement des profits qui leurs sont destinés.

B. A – Des outils de détection seraient une deuxième voie, complémentaire ?

Pierre-André Athané – Il nous faut des outils efficaces et fiables de détection de l'IA. Je le dis depuis toujours, on me regardait bizarrement, or on s'en sert beaucoup maintenant.
L'IA est un formidable outil pour de nombreux secteurs, c'est indéniable. Dans le domaine de la création artistique, en dehors du débat sur sa qualité ou l'opportunité de son existence même, nous devons être capables d'identifier sa présence de manière irréfutable. Seule l'IA peut le faire. Ces outils de détection devront se perfectionner à hauteur des perfectionnements de l'IA générative.

« Il faut que la détection de l'IA ait valeur légale. L'enjeu est énorme et il porte un nom : la transparence. »

Et l'IA qui détecte doit être elle-même labellisée par une instance de contrôle. Il faut que sa détection ait valeur légale. L'enjeu est énorme et il porte un nom : la transparence. Chez les diffuseurs, l'usage du Watermark, qui signifie « Filigrane », une sorte de tatouage numérique qui peut être intégré à un fichier audio, vidéo, image, ou à tout document numérique, pourrait donner des informations de copyright, de présence ou non de l'IA, donc éviter les supercheries et informer le consommateur. Les plateformes de streaming s'y mettent doucement mais on est encore loin du compte. Il faut une exigence, donc une loi qui impose cette transparence.

Chez les sociétés d'auteurs, la Sacem par exemple empêche le dépôt de produits obtenus uniquement par IA. Elle utilise un outil de détection, mais est ennuyée par les produits composites, plus difficiles à détecter. Situation compliquée qui donne lieu à des contestations mais il va falloir forcément trancher en faveur de la vraie création. Affaire à suivre.

La PPL portée par la sénatrice Laure Darcos, qui proposait que soit inversée la charge de la preuve du pillage des répertoires par l'IA (ce ne serait plus au créateur de prouver le pillage de son œuvre, mais au fournisseur d'IA de justifier qu'il ne l'a pas fait) a été adoptée au Sénat, puis rejetée de manière scandaleuse, sacrifiée aux intérêts industriels, par l'Assemblée nationale. Son parcours législatif reprendra-t-il ? On ne perd pas espoir.
Mais cette PPL a pour but de forcer les entreprises d'IA à négocier des licences en échange de ce pillage. Selon moi, réside ici un danger : certes il faut que des licences soient instaurées. Les IA ont probablement déjà programmé le financement de telles licences, qui s'imposeront à courte ou moyenne échéance. Mais attention ! Si les licences sont nécessaires, elles posent de nombreuses questions : notamment celles des montants négociés en échange d'un accès (illimité ?) au pillage des œuvres, et celle du retour des profits générés aux auteurs eux-mêmes, sous forme individuelle ou collective. Si le résultat signifie, comme c'est le cas pour la diffusion sur les plateformes, qu'on obtiendra des miettes en échange de ce droit d'utilisation, quelle déception ! Et surtout l'accès, même payant, à ce droit ne doit surtout pas permettre aux produits générés d'être considérés comme des œuvres de l'esprit, cela va de soi. Enfin les auteurs doivent pouvoir garder le droit de refuser l'accès à leurs œuvres (« *opt out* »), même si cela implique le risque de ne pas avoir de retour financier sur les licences en cas de répartition individuelle.

Identifier la présence ou non de l'IA, réserver le droit d'auteur aux seules œuvres de l'esprit, promouvoir le principe idéologique de l'humain créant pour les humains et en leur nom : ces trois axes sont pour moi à la base de l'action à mener pour contrôler durablement l'intrusion de l'IA dans le domaine de la création artistique.

Tribune Libre - Quand le statut d'artiste précède l'œuvre

> Des réseaux sociaux à l'intelligence artificielle, la création entre dans l'âge de la posture – par Sylvain Morizet, pianiste, arrangeur et pédagogue, représentant du groupement « Musiques à l'image ».



Crédit : Julie Landozzi

Les réseaux sociaux nous ont appris à exposer nos vies. L'intelligence artificielle nous apprend maintenant à exposer nos œuvres avant même qu'elles n'existent vraiment. Ce n'est pas une rupture totale. C'est plutôt une continuité. Pendant quinze ans, nous avons vécu dans une société où chacun a été invité à devenir le metteur en scène de sa propre existence. Il fallait donner une forme à sa vie, fabriquer un récit, produire des images, montrer ses voyages, ses indignations, ses réussites, ses corps, ses lectures, ses engagements. L'existence est devenue une surface de publication. On ne vivait plus seulement. On se montrait en train de vivre.
L'IA générative déplace aujourd'hui ce phénomène vers la création. Elle ne permet pas seulement de produire plus vite des textes, des images, des musiques ou des vidéos.

Elle permet de fabriquer les signes extérieurs de la création : une esthétique, une pochette, une bio d'artiste, un clip, un manifeste, une identité visuelle, une direction artistique, parfois même une œuvre entière.
Le problème n'est donc pas seulement que l'IA puisse produire des contenus médiocres en grande quantité. Le problème est plus profond : elle permet au statut d'artiste de précéder l'œuvre. Autrefois, l'œuvre venait d'abord. Pas toujours, bien sûr. Les impostures, les postures et les effets de mode ont toujours existé. Mais, dans la durée, une œuvre devait résister. Elle devait être travaillée, approfondie, confrontée au réel, au public, au jugement, à l'échec. Le statut d'artiste était fragile, lent, parfois injuste. Il se construisait par le métier, par l'obstination, par la singularité d'un geste.
Aujourd'hui, on peut commencer par l'apparence. On peut avoir une identité d'artiste avant d'avoir une pratique. Une image avant une pensée. Un *storytelling* avant une nécessité intérieure. Une esthétique avant un langage. Une présence publique avant une œuvre. C'est l'une des grandes mutations culturelles de notre époque : la création devient elle aussi un espace de simulation sociale.
Les réseaux sociaux avaient transformé l'existence en vitrine. L'IA transforme la création en vitrine disponible.
Il ne s'agit pas de dire que toute personne utilisant l'IA serait un faux artiste. Ce serait absurde. L'histoire de l'art est aussi l'histoire des outils. Le piano, l'orchestre, l'enregistrement, le montage, le *sampling*, les synthétiseurs, les logiciels de production ont tous modifié les pratiques artistiques. Un outil ne disqualifie pas celui qui l'utilise.
La vraie question est ailleurs : que fait-on avec cet outil ? Sert-il une vision, une nécessité, un travail ? Ou sert-il à produire les signes d'une vision que l'on n'a pas encore construite ? C'est là que l'IA devient révélatrice. Elle ne crée pas seulement des œuvres. Elle révèle notre rapport à l'œuvre. Elle distingue ceux qui cherchent un outil pour aller plus loin de ceux qui cherchent un raccourci pour être perçus autrement.
Il y a une différence entre utiliser l'IA pour explorer une idée, accélérer une maquette, tester une forme, chercher une texture, ouvrir des pistes ; et l'utiliser pour fabriquer immédiatement une identité artistique complète, prête à être publiée, commentée, valorisée. Dans le premier cas, l'outil prolonge un travail. Dans le second, il remplace la traversée du travail. C'est cette traversée qui manque souvent dans les productions générées. Non pas parce que la machine serait incapable de produire quelque chose de séduisant. Au contraire. L'IA est souvent très forte pour séduire immédiatement.

Elle sait produire du style. Elle sait imiter les surfaces. Elle sait fabriquer de la cohérence visuelle, de la fluidité textuelle, de l'efficacité sonore. Mais elle ne sait pas pourquoi elle le fait. Et c'est précisément là que commence l'art.

L'art n'est pas seulement la production d'un objet esthétique. C'est une nécessité qui prend forme. C'est une tension entre une personne, un monde, une technique, une époque, une limite. C'est parfois un métier. C'est parfois une blessure. C'est parfois une obsession. C'est souvent du temps. Or notre époque aime de moins en moins le temps. Elle préfère l'apparition à la maturation. La publication à la recherche. Le récit de soi à la construction de soi. L'effet à la densité.

L'IA arrive dans ce contexte. Elle ne l'a pas créé. Elle l'amplifie. Elle offre à chacun la possibilité de produire rapidement l'apparence d'une œuvre, comme les réseaux sociaux offraient la possibilité de produire rapidement l'apparence d'une vie accomplie.

Dans les deux cas, le même mécanisme est à l'œuvre : fabriquer une surface désirable, lisible, partageable.

La société d'exposition devient une société de génération. Et cette société de génération pose un problème particulier au monde artistique : elle brouille la différence entre créer et se présenter comme créateur. On peut désormais produire un album sans être musicien, un livre sans être écrivain, un film sans être cinéaste, une exposition sans avoir développé de regard. Techniquement, c'est fascinant. Culturellement, c'est vertigineux. Car cela ne signifie pas seulement que davantage de personnes peuvent créer. Cela signifie aussi que davantage de personnes peuvent occuper l'espace symbolique de la création sans en avoir traversé les exigences.

Cela ne veut pas dire qu'il faut réserver l'art à une caste de professionnels diplômés. Ce serait une erreur. Beaucoup d'artistes importants sont venus d'ailleurs. Beaucoup ont échappé aux institutions. Beaucoup ont commencé sans légitimité. Mais venir d'ailleurs ne dispense pas d'avoir quelque chose à dire. Ni de travailler. Ni d'affronter la matière.

La démocratisation des outils est une bonne nouvelle. La démocratisation de la posture est plus ambiguë. Car une culture saturée de postures finit par ne plus savoir reconnaître le travail. Elle confond l'intention et l'accomplissement. Le désir d'être artiste et le fait de construire une œuvre. L'émotion ressentie et la forme donnée à cette émotion.

Il y a pourtant une phrase simple à garder en tête : être artiste n'est pas un statut que l'on revendique. C'est une exigence que l'on vérifie dans le travail. L'IA ne rend pas cette exigence caduque. Elle la rend plus nécessaire encore.

Plus il devient facile de produire des signes artistiques, plus il devient important de regarder ce qu'il y a derrière : une pensée, une pratique, une langue, une écoute, une responsabilité, une durée. Le danger n'est pas que des amateurs créent. Au contraire, c'est souvent ainsi que naissent des formes nouvelles. Le danger est que l'écosystème valorise davantage l'emballage que la nécessité. Que l'on récompense la capacité à se présenter comme artiste plutôt que la capacité à faire œuvre.

Les réseaux sociaux avaient déjà installé cette logique dans nos vies personnelles. Il fallait être visible, identifiable, racontable. L'IA l'installe maintenant au cœur de la création. Demain, beaucoup auront une direction artistique. Beaucoup auront une esthétique. Beaucoup auront des images, des textes, des musiques, des clips. Beaucoup auront même un discours sur leur démarche. La question sera donc de moins en moins :

« Peut-il produire quelque chose ? »

Et de plus en plus :

« Y a-t-il quelqu'un derrière ? »

C'est peut-être cela, le vrai critère qui restera.

Non pas l'authenticité au sens naïf. Non pas le refus des outils. Non pas la nostalgie d'un âge artisanal fantasmé. Mais la présence d'un sujet réel derrière la forme produite.

Une œuvre n'a pas seulement besoin d'exister. Elle doit venir de quelque part.

Et c'est ce « quelque part » que l'IA ne pourra jamais inventer à notre place.

Sylvain Morizet

Informations Générales

Chez les artistes-auteurs, la souffrance psychique au travail

Un entretien avec Sabine Le Stum, Déléguée générale du SCA [Scénaristes de cinéma associés]



Crédit : DR

Bulletin des Auteurs – Le SCA a été auditionné par la mission d'information diligentée par le Sénat sur la souffrance psychique au travail.

Sabine Le Stum – Dans l'exposé de la mission, il était explicitement fait mention du fait que le périmètre de son étude comprenait bien entendu les salariés, les fonctionnaires, mais aussi les travailleurs indépendants et les artistes-auteurs, qui étaient nommément cités. Nous nous en sommes félicités, parce qu'il est rare que les artistes-auteurs soient inclus dans le champ des missions de ce type. Nous avons donc demandé à être auditionnés collectivement. Le SCA représente les scénaristes de cinéma.

Chaque champ artistique possède ses situations particulières, ses pratiques, bonnes et mauvaises : toutefois existent également des points communs forts, et nous avons immédiatement jugé qu'il était intéressant de faire valoir ensemble, de manière transversale, nos analyses concernant la souffrance psychique au sein de nos métiers. Nous avons préparé notre audition avec le Snac, la Guilde française des scénaristes, la SACD, et l'Union des photographes professionnels [UPP]. Nous avons pu échanger les uns avec les autres à propos du travail que nous avions mené, chacun de notre côté, sur cette question. Le Snac avait conduit une réflexion sur les rapports entre auteurs et éditeurs et nous a transmis beaucoup d'éléments, tels que ses publications sur les « Dérives comportementales ». La SACD avait fait réaliser, dans le cadre d'un partenariat de recherche, une « Étude sur les conditions de travail des scénaristes du cinéma d'animation », réalisée par Maxime Besenval. Au SCA, nous avions travaillé sur une enquête, que nous avions publiée en janvier 2025, sur le harcèlement et les violences morales, sexistes et sexuelles. Il était très utile de mettre toutes nos données et nos chiffres en commun.

B. A. – Avez-vous eu le sentiment d'être écoutés lors de votre audition ?

Sabine Le Stum – Deux sénatrices nous ont auditionnés, dont Mme Annick Girardin, la rapporteure de la mission. Nous avons eu le sentiment d'une écoute de qualité, d'une bonne compréhension des enjeux que nous avons exposés. Par contre, nous avons été extrêmement déçus que le rapport ne soit pas publié. C'est complètement incompréhensible. Pour exprimer notre désaccord, et faute de voir paraître les conclusions de notre audition dans le rapport de la mission, nous avons écrit à l'ensemble des sénateurs membres de la commission des Affaires sociales et membres de la commission des Affaires culturelles pour leur adresser la note que nous avions rédigée en commun à la suite de notre audition. Ainsi, ils pourront lire notre contribution. Nous avons eu le sentiment d'une occasion manquée, alors que nous avions travaillé pour contribuer à ce rapport.

B. A. – Pensez-vous publier cette note ?

Sabine Le Stum – Elle va nous servir de base pour nos travaux ultérieurs. Nous ne sommes plus dans le contexte de cette mission spécifique. Nous allons nous appuyer sur ce travail commun pour continuer à travailler ensemble, avec les autres organisations professionnelles.

Nous partageons nos constats. En mettant en commun nos différentes études, nous voyons bien que le phénomène de la souffrance psychique au travail est très fort chez les artistes-auteurs. De façon structurelle, les artistes-auteurs subissent des facteurs de fragilité, d'exposition.
Le premier problème est celui de la précarité économique, qui se traduit par la faiblesse des revenus, leur irrégularité, laquelle engendre une incertitude, donc une inquiétude. Un artiste-auteur connaît des variations de revenus, d'une année sur l'autre, supérieures à 10 %. Cette variation est mesurée par l'Observatoire de l'activité et de la rémunération des artistes-auteurs.
S'ajoutent d'autres facteurs d'exposition, notamment l'isolement, et la forte sujétion aux enjeux de réputation.
Est largement constatée, et de façon trans-sectorielle, la violence que portent toutes les atteintes au droit d'auteur, qui touchent à l'identité du créateur, par l'invisibilisation de son travail, ou la dépossession, paternité/maternité non respectée, non-mention de l'auteur, modifications sans l'accord de l'auteur, ou encore confiscation d'un travail collectif au profit d'un.e seul.e.

« On est plus faible face aux injonctions contradictoires, aux situations abusives, aux relations asymétriques de travail, quand on est précaire. »

Un autre facteur d'exposition est le manque d'accompagnement collectif, la faiblesse des réponses collectives. Nos organisations font beaucoup mais ne disposent pas de moyens suffisants. C'est pourquoi notre union fait notre force.
Ces facteurs d'exposition se retrouvent dans toutes les activités artistiques, d'une manière propre à chaque métier. Il faut à la fois individualiser les réponses en fonction des champs, et partager nos constats, nos préconisations, pour promouvoir nos solutions.

B. A. – Quelles sont vos préconisations ?

Sabine Le Stum – Plusieurs axes s'ouvrent à notre action. Nous devons répondre à la précarité économique et juridique, éviter aux artistes-auteurs la souffrance administrative et instaurer une vraie protection sociale.
Nous demandons que les aides qui ont été votées dans le cadre du plan de transformation de la Sécurité sociale des artistes-auteurs, adopté par le conseil d'administration de la SSAA en septembre 2025, soient mises en place le plus rapidement possible.
Nous demandons que le scandale des Agessa et de la MdA sur les cotisations retraite soit apuré. Nous préconisons un dispositif forfaitaire de régularisation des cotisations prescrites pour simplifier les dossiers qui peuvent l'être, la prolongation du dispositif existant et l'amélioration de traitement par la Cnav des dossiers de régularisation.
Nous demandons la mise en place du médiateur prévu dans le cadre de la transformation de la SSAA, pour que les administrations soient en mesure de répondre correctement aux artistes-auteurs. Nous portons aussi un projet de sécurisation des parcours professionnels, qui est traité en ce moment par une mission confiée par le ministère de la Culture à trois Inspections générales : Inspection générale des Affaires culturelles [Igac], Inspection générale des Affaires sociales [Igas], Inspection générale des finances [IGF].
Répondre à la précarité économique et juridique est une voie pour lutter contre la souffrance psychique au travail des artistes-auteurs. On est plus faible face aux injonctions contradictoires, aux situations abusives, aux relations asymétriques de travail, quand on est précaire.
Dans ce que nous pouvons faire pour renforcer les auteurs, nous avons identifié des enjeux de formation initiale, mais surtout continue, à la négociation individuelle des contrats, à la maîtrise du droit d'auteur, à la connaissance du caractère contraignant du respect des accords interprofessionnels signés dans les différents secteurs.

Doit être consolidée l'action publique en faveur du respect du droit d'auteur, concernant les redditions de comptes, les clauses abusives, la lutte contre le travail hors contrat.
Dans le cadre de la mission sur la souffrance psychique au travail, nous avons rappelé les présomptions de contrats, pour mettre fin à l'insécurité où se trouvent les artistes et les auteurs quand ils travaillent sans contrat.
Concernant le harcèlement, les violences sexistes et sexuelles, nous voulons négocier par secteur des clauses types pour que les artistes-auteurs soient mieux protégée.es, en les incluant dans les dispositifs de signalement, de protection, de prévention. Nous avons entamé cette démarche pour le champ audiovisuel-cinéma et nous savons le Snac très mobilisé sur ce sujet, notamment à travers la création de sa cellule VHSS. Nous demandons l'élargissement du périmètre de la cellule Audiens au harcèlement moral. Des formations gratuites aux VHSS, qui soient adaptées au cas singulier des artistes et des auteurs.
Nous appelons enfin, comme le Snac, à la reconnaissance de la maladie professionnelle et des accidents du travail pour les artistes-auteurs.
Enfin il faudrait aussi de la cohérence institutionnelle : l'exploitation illégale, le pillage, des œuvres par les fournisseurs d'IA est honteuse au regard des investissements consentis dans les infrastructures. Il y a une forme d'insulte à l'intelligence humaine qui est une violence générale mais réelle.

B. A. – La précarité économique semble être la source première.

Sabine Le Stum – La précarité oblige à jongler avec différents contrats, avec des calendriers qui ne sont pas cohérents entre eux, par nature puisqu'il s'agit de travaux parallèles, qui ne communiquent pas entre eux ; il est également très difficile de prendre des vacances, de s'arrêter, ou de refuser un contrat, une opportunité, quand on ignore de quoi demain sera fait. La précarité a pour effet que les artistes-auteurs sont concernés au premier chef par l'épuisement professionnel. D'où l'importance cruciale d'assurer un meilleur partage de la valeur d'une part, et de renforcer les droits d'autre part.

Être juriste dans un syndicat tel que le Snac

Un entretien avec Louise Beuloir, juriste au Snac



Crédit : Lise Adrien

Bulletin des Auteurs – Vous êtes juriste au Snac, au côté de notre Déléguée générale, Maïa Bensimon.

Louise Beuloir – Après une classe préparatoire et une licence de droit, j'ai suivi le master Droit économique de SciencesPo Paris, une formation assez généraliste, dans laquelle j'ai abordé la propriété intellectuelle sans m'y spécialiser à proprement parler. Je me suis orientée dans ce domaine progressivement par mes stages, d'abord en cabinet d'avocats, puis dans une entreprise audiovisuelle, et enfin au Snac, que j'ai rejoint en décembre 2024.
Les problématiques que nous y rencontrons sont extrêmement diverses, à l'image des secteurs couverts par le Snac (livre, musique, audiovisuel, spectacle vivant), et dont les métiers sont vraiment très différents les uns des autres.

On accompagne les auteurices dans de nombreux aspects de leur vie professionnelle : leurs contrats, leurs relations avec leurs partenaires professionnels, leur statut social et fiscal, la vie de leur(s) œuvre(s), ou plus largement, les conditions dans lesquelles leur activité est exercée. Cela demande beaucoup d'adaptabilité, mais l'environnement est aussi dense que passionnant !

B. A. – Comment avez-vous rencontré le Snac ?

Louise Beuloir – Après avoir découvert, lors de ma césure, le fonctionnement d'un cabinet d'avocats puis le métier de juriste en entreprise, je souhaitais explorer un autre type de structure, associative ou syndicale, avec une dimension plus engagée. Le rôle du Snac, à la fois dans la représentation et la défense des intérêts des professionnel.les de la création, répondait pleinement à cette volonté.

B. A. – Comment s'est passée cette année et demie ?

Louise Beuloir – Mon arrivée s'est faite pendant une période charnière au Snac, ce qui m'a finalement permis de me plonger très rapidement dans le fonctionnement d'un syndicat, d'en comprendre les rouages, et de prendre part à ses différentes activités. Je tiens particulièrement à remercier Maïa, Sylvie ainsi que tout le conseil syndical pour leur chaleureux accueil et leur confiance.
Mon stage m'a permis de prendre mes marques dans l'écosystème culturel, au contact des différents acteurs (organisations professionnelles, organismes de gestion collective, institutions) et d'appréhender la multitude de sujets traités par le syndicat.
Depuis mon passage en CDI, mon implication a pris une nouvelle dimension. Mes missions se sont diversifiées, avec notamment une implication plus importante sur les sujets institutionnels et la négociation collective. Le syndicat fonctionne comme une véritable courroie de transmission entre les situations individuelles, traitées au service juridique, et les actions de défense collective portées plus largement par le syndicat : nous pouvons par exemple identifier des problématiques récurrentes, ou encore constater que certaines pratiques ne sont pas des cas isolés. Cela me permet d'intervenir à titre individuel et collectif, et de faire le lien entre ces deux échelles d'action du travail syndical. Je suis également présente sur les festivals auxquels participe le syndicat, soit en participant aux tables rondes, soit en assurant une permanence juridique.

Ces « cafés conseils » sont l'occasion de venir échanger sur une question ponctuelle ou d'amorcer une consultation juridique lorsque le sujet demande un travail plus approfondi.

B. A. – Quels seraient les dossiers qui vous ont le plus marquée ?

Louise Beuloir – Le service juridique est très sollicité, nous traitons une multitude de dossiers individuels, sans compter les cas où un même éditeur met en difficulté toute une série d'auteurices. Les problématiques juridiques peuvent alors prendre une dimension systémique au sein par exemple d'une même maison d'édition, et nous sommes alors amenés à accompagner plusieurs auteurs et autrices, parfois une dizaine !
Sans citer de consultation juridique en particulier, les dossiers les plus marquants sont aussi, pour moi, ceux pour lesquels notre accompagnement s'étend dans le temps, parfois sur plusieurs mois consécutifs.

« Le syndicat fonctionne comme une véritable courroie de transmission entre les situations individuelles, traitées au service juridique, et les actions de défense collective portées plus largement par le syndicat. »

Ces situations, qui demandent une implication du Snac sur le long terme, sont finalement assez fréquentes et surviennent souvent dans un contexte de dégradation des relations avec les partenaires professionnels (éditeur, producteur, voire entre coauteurs).
Ainsi, les questions ne se limitent pas toujours aux seuls aspects juridiques, et peuvent aussi révéler des dérives comportementales. Cela fait écho au travail mené par le Snac sur ces sujets, notamment avec la création de la cellule VHSS, à laquelle le service juridique est pleinement intégré, ainsi qu'à notre participation à la mission d'information du Sénat sur les souffrances psychiques au travail.

B. A. – Vous avez travaillé sur un guide de la musique à l'image.

Louise Beuloir – Tout à fait. Nicolas Pansieri a initié le projet lorsque j'étais en stage, et nous avons pu reprendre le travail cette année. L'objectif est de proposer un outil à la fois juridique et pratique pour accompagner les différentes étapes de la vie d'une œuvre originale destinée à être adaptée à l'image, de sa création à son exploitation. Le guide revient notamment sur des notions essentielles du droit d'auteur, propose quelques recommandations contractuelles, et décrypte les usages du secteur. Nous réfléchissons à la diffusion de ce guide, notamment à son impression papier, qui pourrait être distribuée dans le cadre du Forum itinérant des Musiques à l'image.
Le guide est le fruit d'un travail commun, je remercie vivement Nicolas, les représentant.es de groupement et l'équipe interne pour leur disponibilité et leur implication dans ce projet. Ce guide pourrait être le premier d'une série consacrée aux différents pans de la création, plusieurs pistes sont déjà en réflexion… Affaire à suivre !
Ce type de projet constitue une autre facette du travail mené au sein du service juridique, qui vient compléter les consultations que nous assurons au quotidien. Il est important de prendre le temps de developper des outils qui seront utiles au-delà d'une actualité ou d'un besoin ponctuel, et de construire progressivement des ressources susceptibles d'accompagner les autrices et auteurs tout au long de leur parcours professionnel : c'est le cas, par exemple, des modèles de contrats militants, ou encore du glossaire (encore en construction) qui s'attachera à définir les notions juridiques, sociales, fiscales, et celles propres à chaque domaine de la création.

B. A. – Que signifie pour vous travailler dans un syndicat tel que le Snac ?

Louise Beuloir – Le Snac est une petite structure qui porte pourtant de grands enjeux : il permet de faire vivre une forme de collectif dans des métiers où l'on travaille souvent seul.e. Être juriste au Snac, c'est bien sûr accompagner les artistes auteurices face aux difficultés rencontrées sur le plan juridique, mais c'est aussi contribuer à faire évoluer les règles qui encadrent ce statut et, plus largement, à rééquilibrer les rapports de force.
J'ai la chance de pouvoir exercer mon métier au plus près des réalités professionnelles. Quand on accompagne quelqu'un dans une situation difficile, qu'on parvient à débloquer un dossier ou simplement qu'on permet à la personne de mieux comprendre ses droits, on mesure très concrètement l'utilité de ce que l'on fait. Il y a quelque chose de très gratifiant dans le fait de voir qu'une connaissance juridique, qui peut sembler très abstraite, devient un outil concret pour quelqu'un.
Cela peut paraître anecdotique, mais j'ai commencé un livre d'or dans lequel je rassemble les chaleureux et nombreux messages de remerciements que nous recevons : c'est très précieux ! Ces retours me rappellent régulièrement que notre travail peut réellement avoir un impact.
Sur un plan plus personnel, je suis fière de pouvoir mettre mes compétences au service du Snac, des artistes auteurices, et plus largement, de la culture : mon travail fait sens ici.

Brève - Le scandale « Maison des Artistes »

Lors du conseil d'administration d'approbation des comptes pour l'exercice 2025, la Sécurité Sociale des Artistes Auteurs a fait remonter auprès des organisations siégeant en son sein une problématique propre à la Maison des Artistes (MDA).
Pendant plusieurs années, les cotisations sociales précomptées chez les artistes auteurs n'ont pas pu être attribuées aux artistes auteurs qui avaient été précomptés.
Ces montants ont été reversés au pot général de l'Urssaf. On chiffre les montants à hauteur de 37 millions d'euros.
Les organisations qui siègent à la Sécurité Sociale des Artistes Auteurs réclament aujourd'hui que ce montant leur soit réattribué d'une façon ou d'une autre, ces précomptes dits « orphelins » ne pouvant pas être fléchés à des personnes identifiables.
Un autre problème s'est cumulé avec celui-ci : celui du double paiement pour certains artistes auteurs qu'on sait avoir été précomptés deux fois sans pouvoir également être identifiés.
Le gouvernement est dorénavant saisi de cette problématique grave et des attentes claires qui ont été formulées.

Brève - L'action pour Chloé Wary

Le Snac s'est engagé en 2025 aux côtés de Chloé Wary pour contester en justice l'effacement d'une fresque de 23 mètres sur un mur appartenant à la commune de Champigny-sur-Marne (94).
Le jugement rendu le 1er octobre dernier a donné raison à notre action en justice en condamnant la commune de Champigny-sur-Marne pour atteinte au droit moral de l'artiste (atteinte à l'intégrité de l'œuvre). La commune avait en effet procédé à cet effacement sans autorisation de l'autrice.



Crédit : Chloé Wary

Brève - La restructuration en cours de la SSAA

Dans le cadre de la restructuration de la Sécurité sociale des artistes auteurs, vient de paraître le décret n° 2026-897 du 24 septembre 2026. Les principales évolutions sont les suivantes : (1) – le décret prévoit les modalités du transfert des compétences d'**affiliation** et de contrôle du champ du régime de sécurité sociale des artistes-auteurs de la Sécurité sociale des artistes-auteurs (SSAA) à l'Urssaf du Limousin. (2) – Il apporte des précisions sur les **nouvelles missions** de l'association agréée (jusqu'à présent, la structure agréée est la Sécurité Sociale des Artistes Auteurs – SSAA), désignée comme compétente pour veiller à la mise en œuvre des règles applicables au régime. Notamment, il est prévu que le futur conseil d'administration de l'association agréée comprendra « 20 représentants des artistes-auteurs, répartis selon les branches professionnelles » du code de la sécurité sociale. Peuvent également siéger au CA sans voix délibérative : un représentant de la Caisse nationale de l'assurance maladie, un représentant de l'Agence centrale des organismes de sécurité sociale et quatre représentants d'organismes de gestion collective. Le décret prévoit également la mise en place d'un « **médiateur** » qui veille à la bonne application des règles relatives à la protection sociale et à la qualité du service rendu aux artistes-auteurs et peut recevoir notamment et dans certaines conditions des réclamations formulées par les artistes-auteurs. L'association agréée conserve également une mission de définition des **orientations** de l'action sanitaire et sociale et des prérogatives relatives à l'accompagnement social. (3) – Par ailleurs, le décret modifie le seuil de rachat et de validation des trimestres dans certains cas, le seuil étant atteint à 150 SMIC horaire au lieu de 600 SMIC horaire. (4) – Enfin, les **déclarations** des artistes auteurs et des tiers déclarants pour les artistes-auteurs deviennent dématerialisées (sauf demande expresse contraire). Ce nouveau décret entrera en application à compter du 1er janvier 2027 et en fonction du PLFSS 2026 voté en 2025.

Bureau du Snac 2026-2027

Président



Pierre Thilloy

Membres de droit du Bureau : les prédisent.e.s d'honneur



Pierre-André Athané



Bessora



Maurice Cury



Simone Douek



Claude Lemesle

Vice-président.e.s auteurs / autrices



Marco Attali



Wally Badarou



Marie Bardiaux-Vaïente



Marc-Antoine Boidin



Vincent Dheygre



Camille Dugas



Dominique Mangin



Sylvestre Meininger



Tatiana Taburno



Severine Weiss

Vice-président.e.s compositeurs / compositrices



Olivier Calmel



Joshua Darche



Béatrice Thiriet

Trésorier et vice-trésorier



Siegfried Canto



Gérard Guéro

19 rue du Jour - 75001 Paris

01 48 74 96 30

www.snac.fr

Informez vous et soutenez le Snac en vous abonnant à nos réseaux et en partageant

@snac_auteurs_compositeurs

@snac.auteurs.compositeurs

@snac.fr

@syndicat-national-des-auteurs-et-compositeurs

@snac_auteurs

Adhérez en ligne sur snac.fr

Découvrez le Snac en vidéo



19 rue du Jour - 75001 Paris

01 48 74 96 30

www.snac.fr