



PANTHÉON-ASSAS
UNIVERSITÉ
PARIS

BANQUE DES MEMOIRES

Master de droit des médias
Dirigé par Camille BROUELLE et Denis MAZEAUD
2022

***La difficile adaptation du droit d'auteur
français à la structure sérielle***

Gaspard Dareths

Sous la direction de Dorothée Gardella



Université Panthéon-Assas Paris II

Master 2 Droit des Médias

Dirigé par les Professeurs Camille BROUELLE et Denis MAZEAUD

La difficile adaptation du droit d'auteur français à la structure sérielle

Une approche juridique des auteurs de séries et des ateliers d'écriture

Gaspard DARETHS

Sous la direction de Madame Dorothée Gardella

Promotion 2021-2022

« On va arriver à faire changer le cours de l'histoire : il faut avoir cette arrogance et en même temps il faut avoir l'humilité de penser que si on touche deux personnes on aura réussi quelque chose d'extraordinaire »

JEAN RENOIR,

À propos de ses films, cité par Bertrand Tavernier dans *Voyage à travers le cinéma français*, 2016

« Les liens entre industries culturelles et démocratie sont capitaux. Nous en avons plus que jamais besoin. »

MARGRETHE VESTAGER,

Commissaire européen à la Concurrence,

Dialogues de Lille, 24 mars 2022

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Dorothee Gardella pour son accompagnement lors de la direction de ce mémoire, ainsi que pour son enthousiasme.

Je remercie également Madame la Professeure Camille Broyelle pour ses conseils méthodologique et mon admission au sein du Master.

Ce mémoire n'aurait de toute évidence pas non plus pris la même forme sans les cours dispensés au sein du Master (je pense notamment à ceux concernant la SACD de Pascal Rogard et Hubert Tilliet, ceux sur les contrats audiovisuels de Christian Valsamidis, Laura Cohen et Dorothee Gardella et ceux de propriété littéraire et artistique Nathalie Blanc).

Je me dois aussi remercier d'autres professeurs de cursus précédents ayant contribué à mes connaissances de l'industrie audiovisuelle (les professeurs Valérie-Laure Bénabou et Nicolas Brigaud-Robert, les avocats Karine Riahi et Julien Brunet ainsi que Mathieu Ageron, Simon Rey et Alexandre Michelin).

Je remercie chaleureusement Sabrina B. Karine, Ami Cohen et Denis Goulette qui ont accepté de répondre à mes questions.

Ce travail se nourrit également de la pratique au sein de la société de production Next Episode qui m'a employé pendant un an. Je remercie à ce titre mon tuteur, Henri Debeurme, Aurélie Grossmann et Rebecca Anne pour le temps passé à m'expliquer les tenants et aboutissants des négociations et leur bonne humeur.

Je voulais enfin remercier mes amis et amies de m'avoir soutenu et accompagné dans l'écriture, notamment Marie mais aussi Bastien, Coline, Martin et Miguel.

Liste des abréviations

AES	Atelier d'Écriture Structuré
Agessa	Association de Gestion de Sécurité Sociale des Auteurs
al.	Alinéa
AMAPA	Association de Médiation et d'Arbitrage des Professionnels de l'Audiovisuel
art.	Article
CA	Cour d'Appel
CCas	Cour de Cassation
CCiv	Code Civil
cf	<i>Confer</i>
CNC	Centre National du Cinéma et de l'image animée
Cosip	Compte de Soutien aux Industries de Programme
CPI	Code de la Propriété Intellectuelle
FGE	Fiche Généalogique d'Écriture
i.e.	<i>Id est</i>
MG	Minimum Garanti
OGC	Organisme de Gestion Collective
Op. cit.	<i>Opus citatum</i>
OPCA	Observatoire Permanent des Contrats de l'Audiovisuel
RNPP	Recettes Nettes Part Producteur
RNPP-A	Recettes Nettes Part Producteur opposables aux Auteurs
SACD	Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
SMAD	Services de Médias Audiovisuels à la Demande
SVoD	<i>Subscription Video on Demand</i>
TGI	Tribunal de Grande Instance
TJ	Tribunal Judiciaire

Table des matières

REMERCIEMENTS	4
LISTE DES ABREVIATIONS	5
TABLE DES MATIERES.....	6
PREAMBULE.....	7
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE I : L’AUTEUR, UN MAILLON DE L’INDUSTRIE JURIDIQUEMENT DEFINI AU SINGULIER.....	17
SECTION 1 : AUTEUR, UNE PROFESSION ORGANISEE	17
§1 : <i>Une variété d’auteurs entraînée par la structure des salles d’écriture.....</i>	<i>17</i>
§2 : <i>Un scrupuleux protocole d’identification demandé par la SACD.....</i>	<i>19</i>
SECTION 2 : UN NOMBRE DE REGIMES LEGAUX LIMITE.....	20
§1 : <i>Des qualifications légales au nombre restreint</i>	<i>20</i>
§2 : <i>Une distinction arbitraire effectuée par la Gestion Collective.....</i>	<i>23</i>
CHAPITRE 2 : UN ENCADREMENT DU REGIME ESSENTIELLEMENT ISSU DE LA PRATIQUE	25
SECTION 1 : UN ENCADREMENT LEGAL PERFECTIBLE.....	25
§1 : <i>Un CPI laconique complété par le droit commun</i>	<i>25</i>
§2 : <i>Un accord interprofessionnel insuffisant comme source de droit</i>	<i>28</i>
SECTION 2 : UN REGIME ENRICHIS PAR LA PRATIQUE	29
§1 : <i>Des clauses contractuelles devenues incontournables</i>	<i>30</i>
§2 : <i>Des règles dictées par le fonctionnement de la SACD.....</i>	<i>33</i>
CHAPITRE III : VERS DE NOUVEAUX STATUTS POUR L’AUTEUR.....	36
SECTION 1 : DEMAIN, UN AUTEUR SALARIE ?	36
§1 : <i>Une pratique questionnée par les rapports.....</i>	<i>36</i>
§2 : <i>Un contournement du principe via l’exclusivité</i>	<i>38</i>
SECTION 2 : UN AUTEUR-PRODUCTEUR ?.....	39
§1 : <i>Une pratique entraînée par la structure en atelier</i>	<i>39</i>
§2 : <i>Une pratique plébiscitée par les auteurs</i>	<i>40</i>
CONCLUSION	42
ANNEXE.....	43
GENERIQUE D’ICI TOUT COMMENCE	43
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE.....	44

Préambule

Ce mémoire a été soutenu en septembre 2022, ce préambule est écrit en avril 2023.

Depuis la soutenance, la législation est restée identique mais le régime des auteurs a, lui, évolué. Un nouvel accord professionnel sur les pratiques entre auteurs de fiction et producteurs a été trouvé durant l'édition 2023 de *Séries Mania*¹, créant un régime propre pour les auteurs d'atelier d'écriture structuré et imposant une nouvelle nomenclature et des rémunérations minimales pour les auteurs.

Le combat des auteurs pour élargir leur droit continue aussi. En mars a été créé un « Syndicat des scénaristes »² en France qui vise à défendre les droits des auteurs en amont de l'exploitation³. De l'autre côté de l'Atlantique, une grève des scénaristes menace⁴, rendant le sujet plus que jamais d'actualité.

¹ Accord entre les syndicats de producteurs, la SACD et la Guilde des scénaristes, il devrait normalement être étendu d'ici peu. Il est aujourd'hui accessible via l'URL :

https://www.sacd.fr/sites/default/files/accord_interprofessionnel_22_03_2023.pdf

² Anna MARMIESSE, « Naissance du Syndicat des Scénaristes », *Ecran Total*

³ Il est encore trop tôt pour tirer des conclusions, mais on pourra s'interroger sur ce que cette création révèle du lien entre certains auteurs et la SACD, la Guilde des scénaristes ou mêmes leurs agents...

⁴ Clémentine GOLDSZAL, « Et si, le 1er mai, tout s'arrêtait ? A Hollywood, les scénaristes brandissent la menace de la grève », *Le M (Magazine du Monde)*

Introduction

Quand *Libération* demande en 1987 à David Lynch « *pourquoi filmez-vous ?* », le réalisateur de *Blue Velvet* répond « *pour créer un monde et l'expérimenter* »⁵. Derrière cette réponse en apparence anodine, se cache peut-être l'essence de ce qui renouvelle la création française depuis quelques années. Car si le cinéma a durant longtemps été le medium roi pour expérimenter des mondes, la série nous laisse aujourd'hui les explorer en profondeur pour le bonheur des *binge watchers* (dévoreurs de séries)... et des créateurs et diffuseurs de programmes.

L'audiovisuel emploie directement 114 300 personnes⁶ et contribue davantage au PIB de la France que l'industrie automobile⁷. Tout comme le cinéma, la série est à la fois un art et une industrie. Plus encore, de la même façon que le taylorisme est né d'un besoin d'accroître l'offre d'automobiles, la série impose aujourd'hui de rationaliser les processus de production pour gagner en efficacité.

Traditionnellement, les auteurs de cinéma n'ont que trois étapes d'écriture : le synopsis, le traitement ou séquencier (résumé détaillé scènes par scènes) et la continuité dialoguée. Le « scénario » peut renvoyer au traitement comme aux dialogues.

A l'inverse, un auteur doit être capable de présenter bien plus de documents. On peut citer le « pitch » de sa série, c'est-à-dire un résumé très court donnant au producteur ou au diffuseur (la chaîne télévisée ou plateforme SVoD) envie d'en lire davantage. Il proposera alors éventuellement une « pré-bible » ou « mini-bible » au producteur afin qu'il s'engage sur l'écriture d'une vraie « bible ». La définition de ce document clé comptant entre 5 et 50 pages varie en fonction des sources (SACD, Guilde des scénaristes et producteur ne sont pas forcément d'accord). On peut toutefois affirmer que, matériellement, c'est le document qui permet au producteur de « vendre » la série à un diffuseur. Organiquement, elle doit contenir les éléments qui feront la recette de la série, c'est-à-dire, la plupart du temps un pitch, le concept, les intentions, les personnages principaux, leurs défis, l'arène dans laquelle ils évolueront, les premières intrigues de la série et/ou un synopsis de premier épisode (aussi appelé « épisode pilote »).

⁵ Louis SKORECKI et Serge DANÉY, « Pourquoi filmez-vous ? - David Lynch », *Libération (Hors-Série de mai 1987)*

⁶ Nicolas PIETRZYK, *Le poids économique direct de la culture en 2020*, CNC coll. « Culture chiffres », 2022.

⁷ Aurore BERGE, « Aurore Bergé : «Le cinéma contribue plus au PIB de la France que l'industrie automobile» », *Le Parisien*

Si un « diffuseur » accepte de conventionner l'écriture (appelé « développement » de la série), d'autres documents rentrent alors en jeu. Ces étapes servent, pour le diffuseur, à contrôler l'avancée de l'écriture. Chaque étape nécessite son accord (son « *greenlight* ») pour passer à la suivante. À ce titre, si nous parlons souvent dans ce mémoire du « producteur », il est en réalité bien souvent avant tout un relai du diffuseur dans ses remarques artistiques et ses choix de valider ou non les travaux de l'auteur.

Les intrigues de la série se trouvent ensuite figées dans des « arches », puis des synopsis résumant des épisodes, avant qu'un « traitement » les détaille et que les dialogues indiquent précisément ce que les acteurs doivent dire et faire. Toutes ces étapes peuvent être effectuées par le même auteur ou par plusieurs scénaristes (parfois plus d'une dizaine, notamment dans les feuilletons⁸), chacun chargé d'une étape en particulier.

Enfin, le texte est « lissé », c'est-à-dire qu'un auteur (le plus souvent un directeur de collection) apporte des retouches minimales aux textes pour s'assurer que le ton des dialogues est cohérent tout au long de la série.

Un autre acteur également incontournable en fiction sérielle et un peu plus effacé dans le milieu du cinéma est la SACD. Créé par Beaumarchais en 1777 sous le nom de « Bureau de Législation Dramatique », rebaptisé « Société des auteurs et compositeurs dramatiques » en 1829, cet organisme de gestion collective (OGC) a pour tâche principale de collecter de l'argent auprès de certains diffuseurs (notamment les chaînes télévisées françaises et la plupart des plateformes de SVoD) et de le redistribuer aux auteurs membres au titre de leur droit d'exploitation. Il est d'ailleurs le seul organisme autorisé à collecter ces droits pour les auteurs. Son catalogue se compose de toutes les œuvres passées et futures des auteurs membres.

Pour être étudiés, ces « auteurs » doivent néanmoins être limitativement définis. Dans notre étude, « auteur » sera un équivalent de « scénariste », autrement dit, la personne qui va concrètement écrire une base textuelle dramaturgique (bible, arche, dialogues, ...) à la série dans le but qu'elle puisse être développée, produite et exploitée.

⁸ Le générique d'*Ici tout commence*, feuilleton quotidien diffusé sur TF1, mentionne une vingtaine de noms de scénaristes intervenant à cinq niveaux d'écritures différents, cf annexe

En ce sens, nous écartons la définition juridique de l'auteur qui est, tautologiquement, le titulaire des droits d'auteur⁹. Plus précisément en définissant ainsi « l'auteur » nous écartons par exemple l'auteur de l'œuvre originale (d'un livre, d'un film ou même d'une musique adaptée par exemple). Si cet auteur jouit de droits sur la série, œuvre dérivée, son régime est trop particulier pour être assimilé aux auteurs de la série.

De la même façon, nous ne traiterons pas non plus du réalisateur et du compositeur. S'ils sont, eux aussi, bien reconnus « coauteurs » de l'œuvre audiovisuelle¹⁰, leur fonction au sens strict ne concerne pas l'écriture de l'œuvre. Également, en dépit du fait que le producteur dispose d'un *final cut* partagé avec le réalisateur¹¹, c'est-à-dire le droit de divulguer leur œuvre, nous ne nous intéresserons à lui que lorsqu'il participera à l'écriture de la série.

Dans cette même logique, nous devons également écarter l'étude des « directeurs d'écriture » qui travaillent, eux aussi, sur les textes mais n'ont pas un rôle d'auteur. Leur rôle au sein de la *writing room* (ou salle d'écriture) est périphérique à l'activité créatrice : ils encadrent l'écriture, prennent des notes des différentes versions, coordonnent les auteurs, s'assurent du bon déroulé et du respect des échéances.

Pour cette même raison, les « consultants » seront écartés. Lors de l'écriture, leur tâche consiste à apporter une expertise sur un sujet qu'ils connaissent (comme des avocats qui expliqueraient en détails les procédures, des spécialistes du troisième âge qui renseigneraient sur la vie en Ehpad). Ils n'apportent pas une création intellectuelle qui leur serait propre mais simplement des témoignages et un avis sur la vraisemblabilité de situations. Ils sont donc payés en salaire avec un tarif horaire puisqu'ils ne prennent concrètement pas part à l'écriture.

Mais pour bien comprendre l'écosystème économique et juridique de la série, définir les auteurs (même au sens large) ne suffit pas. Définir leurs enjeux est nécessaire. Traditionnellement, pour monter une série ou un film, on considère qu'un producteur en plus d'agréger des talents (auteurs donc mais aussi réalisateurs et techniciens) doit aussi réunir

⁹ Bernard EDELMAN, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *La propriété littéraire et artistique*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? »

¹⁰ Code de la propriété intellectuelle, Article L113-7

¹¹ Code de la propriété intellectuelle, Article L121-5

des financements pour faire naître l'œuvre, la finaliser et toucher un public le plus large possible¹².

En matière sérielle, la recherche de financement se fait essentiellement auprès d'un diffuseur qui apporte en général, au moins, 70% du budget de production¹³. Ses contraintes sont toute autre qu'un distributeur qui pourrait être son équivalent dans le cinéma. Ses exigences de temps et de rendement vont se répercuter sur les scénaristes très directement, parfois plus que celles du producteur.

Certains feuilletons peuvent d'ailleurs être davantage considérés par le grand public comme la propriété des chaînes que celle d'une société de production. C'est le cas des feuilletons quotidiens comme *Plus belle la vie* ou *Ici tout commence* qui sont rattachés à France 3 et TF1 quand bien même ces *soap operas* sont tous deux produits par TelFrance, une société appartenant indirectement à TF1. Plus encore, on peut penser à des collections comme les « *Meurtres à...* » succès de France 3, dont la production exécutive de chaque unitaire est confiée à une société différente¹⁴. Les chaînes, et maintenant les agences culturelles régionales¹⁵, n'hésitent d'ailleurs pas à devenir coproductrices de leurs grands succès.

Ces investissements financiers et humains importants sont d'abord une nécessité culturelle et économique. Les séries, et de façon générale, les créations dites « inédites », créent des événements. C'est ce qui justifie le coût élevé des régies publicitaires télévisés : la télévision devient un média fédérateur, capable de réunir comme aucun autre¹⁶. Néanmoins, aborder la série par son ancrage dans le quotidien n'a de sens que si ce rendez-vous est récurrent. Pour ces raisons de saisonnalité (dans tous les sens du terme), les auteurs sont sommés d'écrire vite en répondant à un calendrier plus-ou-moins imposés pour la chaîne et ses nécessaires temps de retours (ou *feedbacks*).

Le fait que les séries coûtent cher (pour peu pertinente que soit cette mesure, l'ordre de grandeur du coût d'un épisode de série destinée à l'hertzien est d'un million d'euros¹⁷) justifie d'ailleurs une intervention si prégnante du diffuseur. Que le diffuseur soit

¹² Nicolas BRIGAUD-ROBERT, *Les producteurs de télévision : socio-économie d'une profession*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Médias », 2011

¹³ Alex BERGER, *Une Nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, Rapport de 2018.

¹⁴ La marque « *Meurtres à...* » déposée à l'INPI est d'ailleurs propriété de France Télévisions

¹⁵ La saison 2 de la série *HPI* est par exemple coproduite par Pictanovo, association dont le rôle principal est traditionnellement d'inciter et d'aider les producteurs à tourner en région Hauts-de-France.

¹⁶ François PELISSIER, « Masterclass organisée avec le M2 Droit des Médias »

¹⁷ Christine LEJOUX, « Ce n'est pas facile de financer une série TV en Europe », *La Tribune*

coproducteur ou que d'autres diffuseurs retransmettent la série après lui, au générique son nom sera apposé comme sa propriété (par exemple « *Une série TF1* »).

Ces logiques commerciales et ce foisonnement d'acteurs sont bien éloignés des conditions de création du droit d'auteur. En France, on date la première loi de protection de ce droit à 1791 sous l'impulsion de Beaumarchais¹⁸. Le Décret-loi des 19 juillet et 6 août 1791 consacre ainsi que :

« Les ouvrages des auteurs vivants [...] ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, [...], sans le consentement formel et par écrit des auteurs sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l'auteur »

Il apparaît alors frappant que si le texte se réfère aux « auteurs », ce n'est jamais que pour désigner leur ensemble puisque le texte finit par individualiser « l'auteur ». Autrement dit, le régime de l'auteur a d'abord été pensé pour un auteur unique de théâtre.

Cette logique dicte aussi la rédaction de la première loi « *sur la propriété littéraire et artistique* » (PLA) en 1957. En son article 14, devenu aujourd'hui l'article L113-7 du CPI, elle mentionne une pluralité d'auteur de l'œuvre cinématographique mais ne reconnaît, formellement, que « *L'auteur du scénario* ».

Plus que de mettre sous silence la disparité de coauteurs que peut avoir un scénario, la loi de 1957 leur confère également un rôle secondaire dans ses dispositions relatives au droit de divulgation. « *L'œuvre cinématographique* » n'est réputée achevée que « *d'un commun accord entre le réalisateur ou éventuellement les coauteurs et le producteur* »¹⁹, c'est à dire si le contrat de l'auteur précise que son accord sera nécessaire²⁰.

Le scénariste est d'ailleurs sans doute resté dans l'ombre de la loi française car dans l'ombre du réalisateur. Popularisée en 1955 par François Truffaut²¹, « la politique des auteurs » prône l'idée que le réalisateur est le seul vrai auteur de l'œuvre.

¹⁸ SACD, document « 200 ans de combats pour les auteurs », 6 février 2017, [en ligne](#)

¹⁹ Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, Article 16 (rédaction de 1957)

²⁰ CA de Paris, 9 septembre 2005, n°03/18513

²¹ Avec notamment un article intitulé « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" » paru dans les *Cahiers du cinéma* de février 1955 dans lequel il affirme qu'« *en dépit de son scénario trituré par dix ou douze personnes, dix ou douze personnes de trop excepté Becker, Ali Baba est le film d'un auteur, un auteur parvenu à une maîtrise exceptionnelle, un auteur de film* »

Loin d'être un cas isolé, d'autres critiques et cinéastes abonderont. Parmi eux, on peut notamment penser au réalisateur Jean-Luc Godard qui déclare « *Le cinéma [ce] n'est pas une équipe. On est toujours seul* »²² ou encore qui décrit le scénario comme un document créé pour des besoins techniques de comptabilité et non pas artistiques²³.

La structure-même du récit a aussi pu être malmenée aux débuts du cinéma où les films étaient projetés lors de foires. Certains forains peu scrupuleux n'hésitaient pas à découper et recoller la bobine, réagaçant ainsi le montage à leur guise mais aussi le scénario²⁴.

Cet effacement de l'auteur convient néanmoins d'être nuancé, d'abord car il reste « *coauteur* » de l'œuvre et que contrairement au *copyright* états-unien, le droit français interdit à l'auteur de se séparer de ses attributs moraux sur son œuvre²⁵.

Ensuite, car le droit a pu s'adapter aux auteurs quel que soit leur support. En 1986, la loi remplace l'adjectif « cinématographique » par « audiovisuel » pour pouvoir englober les séries et téléfilms. L'arsenal juridique s'étoffe également avec le CPI en 1992.

Pour autant, on aurait pu imaginer que les dispositions du CPI relatives au droit d'auteur évoluent davantage depuis sa création. En effet, les mutations du secteur de l'écriture sérielle sont nombreuses ces dernières années.

D'abord, on assiste à un essor exponentiel de l'offre sérielle. Depuis 2014, de nouveaux acteurs parmi les plateformes SVoD (Prime Video, Apple TV+, Netflix, Disney+, ...) sont entrés sur le marché. Ces mastodontes ne fonctionnent qu'en renouvelant en permanence leur catalogue, c'est-à-dire en investissant en continu dans la création.

²² Jean-Luc GODARD, « Bergmanorama », *Cahiers du Cinéma*, janvier 1958

²³ Dans son film *Scénario du film « Passion »* paru en 1985, le réalisateur revient en ces termes sur la naissance du scénario : « *Le cinéma a commencé comme ça : on ne faisait pas de scénarios, on ne les écrivait pas, on parlait et on tournait. [...] Et puis, petit à petit, avec le succès, [Mark Sennet] faisait de plus en plus [de tournage], chaque jour, ça coûtait de l'argent. Puis le comptable s'affolait parce qu'il ne savait pas comment était passé l'argent. Alors le comptable, il a écrit : une baigneuse, 100 francs ; un flic, 50 francs ; un amoureux, 3 dollars. [...] Le scénario vient de la comptabilité, [il] a d'abord été une trace de comment on a dépensé l'argent.* »

²⁴ Martin BARNIER et Laurent JULIER, *Une brève histoire du cinéma : 1895-2020*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2021

²⁵ L'arrêt du 6 février 1986 de la CA de Paris synthétise efficacement la question en statuant que « *le copyright Act de 1956 ne consacre d'aucune manière le droit moral de l'auteur tel qu'il est reconnu en France [...] La cession d'un copyright, selon la loi anglaise, est globale et emporte transfert de tous les droits au cessionnaire qui peut ne pas utiliser l'œuvre, l'adapter sans autorisation de l'auteur, ne pas utiliser certains personnages ou en ajouter d'autres, exploiter commercialement les personnages* »

Leur succès s'est particulièrement illustré pendant les confinements successifs et la fermeture des salles de cinéma. OCS a vu son nombre d'abonnements multiplié par trois pendant le premier confinement²⁶. Plus généralement, le nombre d'utilisateurs des plateformes a augmenté de 45% entre mars et juillet 2020²⁷. Néanmoins ce changement de mode de consommation audiovisuelle semble s'ancrer dans les habitudes de consommation comme le montre le succès de Netflix²⁸.

Ces bouleversements structurels ont également induit des changements réglementaires avec le décret SMAD et, consubstantiellement, un changement de la chronologie des médias. La renégociation de cet accord interprofessionnel n'a pas eu qu'une influence sur les fenêtres de diffusions²⁹. Les plateformes ont maintenant des obligations d'investissement dans le cinéma et l'audiovisuel. Ces investissements peuvent, en partie, être dirigés vers le financement de formations d'auteurs³⁰.

Mais en réalité, investir pour la formation de scénaristes est aussi devenu nécessaire du fait de la concurrence. Netflix a même lancé un « *incubateur* » pour qu'une trentaine de « *talents en devenir* » apprennent en travaillant aux côtés de scénaristes expérimentés et de l'auteur et producteur hollywoodien Neal Baer³¹. Le marché se structure pour l'instant avec une large majorité d'auteurs débutants et/ou non formés³², des auteurs confirmés peu nombreux en regard de la demande³³ et des rares auteurs très confirmés, devenus très couteux par rapport aux budgets traditionnellement réservés au développement³⁴. D'où la nécessité de faire monter en compétences les auteurs débutants, afin de remplacer les plus expérimentés qui seront bientôt assez courtisés pour ne plus vouloir écrire que sur leurs séries.

²⁶ Audrey FOURNIER, « Netflix, Disney+, Amazon Prime... 2020, année monstre pour les plates-formes de streaming », *Le Monde*

²⁷ Cf Julie PACAUD, « Un an après le premier confinement : comment le streaming s'est imposé dans nos vies », *France Culture*, reprenant les chiffres du CSA (aujourd'hui ARCOM)

²⁸ En juillet 2022, 10 millions de Français étaient abonnés à Netflix contre 6,7 millions en 2020.

²⁹ Un diffuseur n'achète jamais une série, il achète le droit de la diffuser pendant une période, appelée « fenêtre » précise. En matière de cinéma, les exploitants (*i.e.* les cinémas) ont le droit à l'exclusivité de cette première fenêtre.

³⁰ Le décret « SMAD » du 22 juin 2021 précise que le « *financement de la formation des auteurs* » dans une certaine limite constitue « *une dépense contribuant au développement de la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles* »

³¹ AFP, « Netflix compte plus de 10 millions d'abonnés en France », *Ouest-France*

³² En 2012, d'après la SACD, 87,6 % des scénaristes gagnaient entre 0 et 10 000 euros par an.

³³ Dans son rapport pour le CNC « Une Nouvelle organisation de la fiction sérielle en France », Alex Berger note « *Le marché est énorme et boulimique. Il faut rémunérer les talents confirmés et en trouver d'autres... beaucoup d'autres.* »

³⁴ Simon REY, « Masterclass organisée avec le Master Digital, Médias et Cinéma »

Cette abondance de scénaristes débutants, peu regardants sur leur droit, a aussi pu desservir l'ensemble des auteurs dans leur négociation via un *dumping* juridique. Certains auteurs, également confrontés à la précarité du métier, ont pu se détourner de leur vocation. Cette réalité a notamment pu s'illustrer avec la création en 2021 d'une page Facebook « Paroles de scénaristes » recensant des témoignages d'auteurs sur leurs conditions de travail indignes³⁵. Fort de son malheureux succès, le collectif a même adressé une lettre ouverte à la ministre de la culture d'alors pour demander des États généraux du scénario.

On peut aussi noter que parmi les commentaires relayés, de nombreux expliquent ne pas avoir voulu engager de procès, coûteux, souvent frustrants et systématiquement déséquilibrés, raréfiant par ailleurs la jurisprudence disponible de notre objet d'étude³⁶. La peur de se faire mal voir, et donc, de ne plus être engagé dans un milieu fermé, contribue aussi à la crainte du recours juridique.

L'influence concrète de la polémique reste pour l'heure assez marginale. Les États généraux n'ont jamais eu lieu mais Allociné a accepté de présenter les films comme étant « du » réalisateur mais « par » les scénaristes³⁷. Des scandales continuent néanmoins d'éclater comme encore récemment les cas d'*Eiffel*³⁸, sorti en 2021, ou d'*Arthur, Malédiction*³⁹, sorti en 2022.

Pour autant, les pouvoirs publics n'ont pas tout à fait abandonné la situation : outre la transposition de la directive européenne des droits d'auteurs, plusieurs rapports leur ont été remis pour les aider à légiférer : le rapport de la mission Chevalier sur le « le défi de l'écriture et du développement dans la fiction française » en 2011, le rapport Berger (pour le CNC) sur « une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France » en 2018 et le rapport Racine sur « l'auteur et l'acte de création » en 2020.

³⁵ L'article de Marin Gérard intitulé « Éditorial : Paroles de scénaristes » du 2 mars 2021 disponible sur *Critikat* mentionne notamment des témoignages anonymes dénonçant des travaux jamais rémunérés mais aussi le manque de reconnaissances de scénaristes plus confirmés ayant travaillé sur la saison 1 d'*En Thérapie* ou le film d'Anne Fontaine, césarisé pour son scénario, *Les Innocentes*.

³⁶ Une autre raison expliquant le faible nombre de jugements rendus en matière audiovisuelle comparé à d'autres domaines juridiques est le développement depuis quelques années de procédures de conciliations ou de médiations confidentielles notamment avec l'émergence de l'AMAPA.

³⁷ *Les Innocentes* devient ainsi sur la page Allociné dédiée un film « De Anne Fontaine, Par Anne Fontaine, Philippe Maynial », omettant au passage les noms de Pascal Bonitzer, Sabrina B. Karine et Alice Vial, pourtant scénaristes contrairement à Philippe Maynial, auteur, lui, de l'idée originale.

³⁸ Cf Salim BELGHACHE, « Eiffel : les coulisses infernales du scénario abandonné par Ridley Scott (et pas seulement) », *EcranLarge.com*, 14 juin 2021

³⁹ Cf Robin STALIN, « Arthur, malédiction : plagiat, étudiants exploités et mise en danger, Luc Besson fait l'objet de graves accusations », 1 juillet 2022

En fin de compte, il semblerait que la situation des auteurs soit paradoxale : à la fois ressource rare et indispensable à la production d'un film ou d'une série et pourtant poste déconsidéré⁴⁰. De la même façon, si leur droit moral est protégé, aucun régime propre précis n'est détaillé par le CPI. C'est donc avant tout les négociations entre producteurs et agents qui ont forgé un droit coutumier des auteurs.

La pratique a fait de « l'auteur » un terme qui englobe une myriade de métiers différents bien identifiés, pourtant la loi et la SACD manquent encore de souplesse dans leur approche (Chapitre I). Cette logique se répercute également sur un régime qui peine à être pleinement encadré par le CPI et se fonde, dès lors, essentiellement sur un droit coutumier dit de « *best practices* » (Chapitre II). Cette contractualisation du métier ne va pas sans évolution et le statut d'auteur continue de se renouveler pour se rapprocher de celui de salarié ou de producteur (Chapitre III).

*

* *

⁴⁰ L'écriture d'une série représente en moyenne 5% de son budget contre 10% aux États-Unis (d'après Alexandra ACKOUN dans son reportage « *La France traite-t-elle comme il se doit ses scénaristes de séries ?* » issu du *Zoom de la rédaction de France Inter*)

Chapitre I : L’auteur, un maillon de l’industrie juridiquement défini au singulier

La multiplication des bases dramaturgiques textuelles des séries (bibles, arches, synopsis, ...) est à la fois la cause et la conséquence d’une organisation managériale de l’écriture. Qu’on les appelle « ateliers d’écriture », « *writing room* », « salle d’écriture » ou encore « AES » (pour « atelier d’écriture structuré »), les structures d’écriture sérielles sont nées d’un besoin de hiérarchie fort pour encadrer la pluralité d’auteurs et de postes.

L’industrie s’est organisée en passant de l’auteur-scénariste aux « auteurs » contributeurs (section 1). Le droit, lui, peine à aménager différents régimes pour ces auteurs ou à saisir leur mécanisme d’identification (section 2).

Section 1 : Auteur, une profession organisée

Pour des soucis d’efficacité et de rentabilité, il arrive souvent qu’un auteur n’intervienne que sur des étapes bien définies de la série. La structure en atelier d’écriture a entraîné une variété d’auteurs avec tous des fonctions et responsabilités différentes. Tous ces scénaristes se voient revêtir des termes différents reconnus par l’industrie (§1). Pour faire face à cette complexité, la SACD a cherché à définir au mieux les rôles des auteurs dans la *writing room* ou plus largement dans un processus d’écriture (§2).

§1 : Une variété d’auteurs entraînée par la structure des salles d’écriture

« Créé par », « avec la participation », « adaptation », « synopsis par », « dialogues », ... Les expressions sont légion pour désigner des individus exerçant tous le même métier : celui de mettre leur imaginaire à contribution pour donner vie à des personnages et des conflits⁴¹.

La première catégorie d’auteurs serait celle de ceux qui sont à l’initiative de l’œuvre. Outre les showrunner (*cf infra* III-2), un auteur peut avoir une « idée originale » (au sens artistique du terme) qui se matérialisera notamment en un « concept »⁴² ou un « pitch » (aussi appelé argument), eux plus facilement protégeables et reconnus d’une certaine façon par la loi.

⁴¹ Yves Lavandier, scénariste, explique dans son essai *La Dramaturgie* que c’est du conflit que né la matière dramatique à même de faire naître le sentiment d’identification chez le spectateur

⁴² Pour schématiser, avec une série grand public, on pourrait dire que l’idée de la série *HPI* est celle d’une femme de ménage HPI qui se met à élucider des crimes lorsque son concept détaillerait par exemple le fait qu’elle doit jongler avec sa vie de famille, qu’il existe une tension amoureuse avec son collègue ou encore qu’elle s’attire les foudres de sa hiérarchie.

L'article L132-25-2 du CPI renvoie effectivement à un arrêté d'extension du protocole d'accord sur les pratiques contractuelles entre auteurs et producteurs. Le dernier (et seul) en date de 2013 donne alors une définition du pitch. Il est la « *description sommaire des intentions du scénario, ne dépassant pas deux pages, permettant le début du développement et l'établissement d'un contrat entre le scénariste et le producteur* »⁴³.

Leur auteur sera par souci de simplicité la plupart du temps reconnu artistiquement et contractuellement comme « l'auteur de l'idée originale ». Si l'idée ne mérite pas protection, le réel créateur pourra à titre honorifique écrire « sur une idée [sous-entendue non originale] de : ». Il n'est d'ailleurs pas rare que l'auteur de l'idée ne participe plus à la série par la suite. Il arrive notamment le producteur propose directement à l'auteur un sujet d'écriture et parfois-même des ébauches de lignes dramatiques dans le cas de « commande »⁴⁴.

Il en va de même pour la bible où l'on retrouve de plus en plus de formules telles que « adapté de la bible de... » ou « d'après une bible de... » dans les génériques. L'auteur est dénommé « collaborateur de l'œuvre » s'il participe à son écriture par la suite ou comme « auteur de l'œuvre adaptée » dans le cas inverse. On peut aussi *de facto* les associer à des auteurs de la série dans son ensemble puisqu'ils toucheront des droits sur toute la série qu'ils aient écrit sur l'épisode ou la saison ou non (*cf infra* II-1§2).

D'autres auteurs pourront être en charge des synopsis des épisodes et encore d'autres des dialogues. La division du travail veut que de la bible au dialogue, les auteurs soient de moins en moins expérimentés et se forment *de facto* pour progresser⁴⁵. Dans son AES pour le *Bureau des Légendes*, Eric Rochant introduisait même un intermédiaire supplémentaire avec des « *scénaristes collaborateurs (SC), chargés des recherches et qui écrivent les scènes pour les auteurs d'épisodes.* »⁴⁶

Néanmoins, à l'inverse, on a pu observer des auteurs expérimentés s'atteler aux dialogues afin de s'accaparer davantage de droits d'exploitation SACD. Les dialogues représentent traditionnellement entre 20% et 40% de ces droits alors même qu'ils constituent l'étape considérée comme la moins difficile et nécessitant le moins d'auteurs.

⁴³ Arrêté du 6 mai 2013 pris en application de l'article L. 132-25 du code de la propriété intellectuelle et portant extension du protocole d'accord du 20 décembre 2012 relatif aux pratiques contractuelles entre auteurs scénaristes et producteurs de fiction.

⁴⁴ *Cf infra* II-2§1 : cette pratique se développe pour faire venir des auteurs stars en manque d'inspiration. Si le producteur n'est pas rémunéré en tant que telle sur son idée, il pourra négocier en revanche plus durement le contrat de l'auteur.

⁴⁵ Laurent VALIERE, « La scénariste Fanny Herrero évoque l'écriture des épisodes de la série "Un village français" », *Franceinfo*, L'empire des séries, 19 août 2022

⁴⁶ Alex BERGER, *Une Nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, Rapport, 2018.

Enfin, une dernière activité effectuée sur le texte peut être le travail de retouches ou de lissage. Il consiste à apporter des modifications non substantielles d'un scénario afin de donner une cohérence dans l'histoire et les dialogues. Il peut être effectué par des auteurs, des *scripts doctors* ou encore des directeurs de collection ou d'écriture. Si ce travail est un travail d'auteur au sens artistique du terme, les modifications étant censés être non substantielles, on pourra imaginer, que la personne ne soit juridiquement pas pleinement reconnue autrice des textes pour autant.

§2 : Un scrupuleux protocole d'identification demandé par la SACD

Pour qu'un scénariste touche ses droits SACD de son œuvre, il doit signer un bulletin indiquant qui a écrit avec quelle fonction et surtout à quel pourcentage des droits il peut prétendre. Ainsi, les coauteurs doivent établir entre eux une répartition de gré à gré des droits d'exploitation⁴⁷. La SACD contrôlant si les contrats des auteurs mentionne bien le poste qu'ils s'attribuent, il convient d'identifier correctement les coauteurs de l'œuvre.

Afin d'éviter qu'un auteur découvre au moment de remplir le bulletin qu'il va devoir partager ses droits avec un autre coauteur évincé dans une phase en amont, la SACD demande également à ce que soit annexé aux contrats, une fiche généalogique d'écriture (FGE). Cette obligation a d'ailleurs été reprise par l'accord sur les pratiques contractuelles entre auteurs et producteurs qui décrit le mécanisme en son article 4.

La FGE mentionne qui a apporté l'idée de la série puis la liste des auteurs ayant écrit (sur) le projet et les conditions opposables aux autres coauteurs. Aucun formalisme particulier n'est exigé⁴⁸ et si les auteurs doivent être tenus au courant des évolutions de la FGE, un mail peut suffire. Il doit être rempli d'un commun accord entre l'auteur et le producteur. Leur responsabilité peut en effet être engagée en cas de manquement à cette obligation.

Pourtant, dans les faits, cette obligation est peu respectée. En 2015, 23,2% seulement des contrats analysés par la SACD respectaient l'obligation de prévoir la FGE⁴⁹.

Et pour cause, si cette FGE est obligatoire, son absence n'est pas en elle-même sanctionnée. Ce n'est que si un auteur ne signale pas une collaboration antérieure sur le même projet, que

⁴⁷ SACD, « Résolution ordinaire n° 11 - Politique générale de répartition des droits de la SACD ».

⁴⁸ Pierre SIRINELLI, Michel VIVANT et Joséphine DE ROMANET, « Immatériel Annexe 4. Fiche Généalogique d'écriture (FGE) », in *Formulaires ProActa droit de l'immatériel*, Wolters Kluwer France, 2017

⁴⁹ SACD, *Rapport OPCA 2017*, 2017. Cette proportion était la même sur l'année 2014

cette contribution artistique a pour autant été conservée et qu'il n'existe pas de contrat initial de cession entre le producteur et l'auteur que le responsable de cette omission verra sa responsabilité engagée.

La sanction est purement civile : il s'agit pour le responsable de cette omission de payer le coût du contrat de cession à régulariser en négociant « *selon les usages en vigueur* ». Si l'auteur devait par ailleurs figurer sur le bulletin SACD, sa part de droits SACD pourra se substituer à celle de l'auteur « *figurant sur la FGE* »⁵⁰ à l'origine de l'omission. Si sa part de droit est insuffisante, l'auteur de l'omission est tenu de verser le complément. Si l'omission est due au producteur, l'auteur non mentionné dans le bulletin pourra l'intégrer en réduisant proportionnellement la part des autres auteurs qui, afin de ne pas être pénalisés d'une faute d'un tiers seront remboursés par le producteur « *à due concurrence* ».

Section 2 : Un nombre de régimes légaux limité

Si la reconnaissance factuelle du statut d'auteur est facilitée par une grande souplesse contractuelle des différents métiers de scénaristes et par des processus d'identification institutionnalisés, la reconnaissance par la loi (§1) et la gestion collective (§2) des différences entre ces métiers est, elle, assez pauvre.

§1 : Des qualifications légales au nombre restreint

Le CPI distingue peu les différents métiers du scénario.

En son article L113-7, le Code précise que sont présumés coauteurs d'une œuvre audiovisuelle : l'auteur du scénario, celui de l'adaptation et celui du texte parlé (*i.e.* du dialoguiste).

Néanmoins cette distinction n'a en réalité que peu d'intérêt légal puisqu'elle ne donne lieu à aucune différenciation de régime. L'auteur du scénario ne dispose pas de plus de droit que celui du texte parlé ou même que le réalisateur. De plus, le scénario pouvant aussi renvoyer au texte parlé, l'article semble curieusement rédigé.

À l'inverse de ces catégorisations sans régime, l'article L131-4 a créé un régime sans réelle qualification : celle des « auteurs aux forfaits ». Il précise les seuls cas dans lesquels les auteurs peuvent être payés de façon non proportionnelle (*cf infra* II-2-1). Le 4°, dispose ainsi

⁵⁰ Théoriquement et *stricto sensu*, il serait donc dans l'avantage d'un auteur malhonnête de ne pas faire de FGE puisque cet article ne semble s'appliquer qu'aux auteurs figurant sur une FGE.

qu'un forfait est envisageable quand « *la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre* » ou « *que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité* ».

Imaginé davantage pour le milieu de l'édition, par exemple pour un auteur n'écrirait qu'un article d'une encyclopédie⁵¹, on a pu néanmoins voir ce régime s'appliquer dans le domaine de la mise en scène pour le créateur des décors par exemple.

Certains auteurs sériels se sont aussi vu attribuer ce régime quand leur apport au scénario était minime. On peut notamment penser à un auteur qui n'aurait fait qu'un travail de retouche sur quelques scènes, qui aurait donné un nombre restreint d'idées, voire une simple idée de départ, ou un historien qui aurait ajouté quelques passages anecdotiques au scénario pour le rendre plus crédible⁵². Bien que la qualification ne lie pas le régime ou ne donne lieu à aucune présomption, il est d'usage que cet auteur soit mentionné au générique comme « avec la participation de... ».

Cette hypothèse est néanmoins assez rare dans le domaine de l'audiovisuel. Premièrement, car le travail des auteurs est généralement plus conséquent ; deuxièmement, car des minimums garantis (« MG ») viennent déjà souvent neutraliser les rémunérations proportionnelles.

En 2020, le rapport Racine recommandait d'ailleurs de modifier l'article pour limiter son recours « *par voie d'accords spécifiques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre les organisations représentatives d'auteurs et de cessionnaires* »⁵³.

Des catégories d'auteurs reconnus ont aussi pu être ignorées. Ainsi, à moins qu'un contrat en dispose autrement, l'auteur instigateur de l'œuvre n'a pas plus de droit que les coauteurs adjoints par la suite⁵⁴.

Plus encore, des prétendants au statut d'auteur du scénario n'ont pas pu être reconnus comme tels. Les réalisateurs ne sont pas reconnus comme des auteurs de la bible de la série quand

⁵¹ TGI Paris, 13 décembre 1978

⁵² À noter qu'il est nécessaire que le consultant écrive concrètement sur le scénario pour se voir reconnaître ce régime. Le TGI de Paris dans un arrêt du 6 novembre 2015, *Manipulations*, a pu estimer que ne pas payer un consultant technique en salaire était une façon pour la société de production de s'exonérer, fautivement, du paiement de cotisations sociales dues à l'Urssaf.

⁵³ Bruno RACINE, *Rapport Racine - L'auteur et l'acte de création*, 2020, p. 109.

⁵⁴ CA de Paris, 10 septembre 2019, n°16/24984

bien même ils fixent les personnalités des personnages au travers de leur mise en scène⁵⁵, et quand bien même l’auteur de l’épisode pilote est reconnu auteur de la bible par la SACD (cf I-2§2).

Les trois types d’auteurs donnés par l’article L113-7 n’ont beau qu’être des exemples présumés, ceux-ci peuvent pourtant avoir influencé le juge. Ainsi, les auteurs d’« idée originale » voire de concept ont du mal à être reconnus comme auteurs pour une contribution si minime, notamment en matière de concepts d’émission de divertissement⁵⁶. Selon la formule consacrée, « *les idées étant de libre parcours* », il appartient à l’auteur de développer la sienne pour en prouver l’originalité. La matérialiser en l’écrivant⁵⁷ ou en la « déposant »⁵⁸ n’aura pas d’importance de fond aux yeux du juge.

De la même façon, les acteurs ne sont pas auteurs des dialogues ou du scénario quand bien même ceux-ci improvisent dans la mesure où cette improvisation est cadrée par un réalisateur⁵⁹.

On peut d’ailleurs craindre qu’en poussant cette logique plus loin, des auteurs ne soient plus légitimes à détenir cette qualification. Dans un arrêt récent le TJ de Paris a considéré qu’un graphiste « *ayant suivi des directives précises afin de réaliser par le biais d’un logiciel une prestation purement technique pour se conformer à la stratégie de communication du client* » avait « *un apport trop limité pour démontrer l’empreinte de sa personnalité dans le film d’animation* »⁶⁰. Les dialoguistes dont le travail est contrôlé par les scénaristes comme celui d’un comédien en s’appuyant sur un canevas strict devraient donc théoriquement ne

⁵⁵ TGI de Nanterre, 2 novembre 2006, *Julie Lescaut*

⁵⁶ La jurisprudence est constante mais on peut citer à titre d’illustration : TGI Paris, 12 novembre 2009, N. D. c/ SA Métropole Télévision ou TGI Paris, 17 nov. 2016, n° 14/03954

⁵⁷ Ce faire n’aurait en théorie que peu d’importance puisque « *l’œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l’auteur* » (CPI, art. L111-2)

⁵⁸ Déposer son œuvre pour la protéger, par exemple à la SACD, est uniquement utile en matière de preuve mais ne constitue en rien une démarche obligatoire pour attaquer en contrefaçon et encore moins l’assurance de pouvoir rapporter la preuve de l’originalité de son idée.

⁵⁹ De jurisprudence constante, à titre d’exemple TGI Paris, 5 février 1981 ou CA Paris, 16 janvier 1992. Les motifs généralement utilisés posent d’ailleurs question. Les juges considèrent que leur réalisateur choisissant l’improvisation comme méthode et ayant le pouvoir de garder celle-ci au montage ou non, en est finalement le vrai auteur. Ainsi, à la question « les comédiens sont-ils coauteurs du scénario ? », les juges répondent « c’est plutôt le réalisateur qui est le vrai coauteur de l’œuvre »

⁶⁰ TJ Paris, 18 mars 2022, n°20/07917

pas être considérés comme auteurs. On peut d'ailleurs se demander si la question ne se posera pas encore plus concrètement avec le développement des intelligences artificielles.⁶¹

§2 : Une distinction arbitraire effectuée par la Gestion Collective

La SACD fait également état de plusieurs statuts d'auteurs dans ses bulletins de déclaration de droit. Si ces catégories ont l'air plus économiques que juridiques, cette impression est à nuancer puisque même si le juge ne se fie pas aux catégories de la SACD pour appliquer le CPI, il considère qu'il est compétent pour juger si les règles de l'OGC sont bien appliquées et par conséquent, pour reconnaître un auteur au sens de son règlement⁶².

De prime abord, l'existence de deux bulletins de la SACD crée une *suma divisio* entre deux types d'auteurs : les auteurs de la bible et les auteurs des textes.

La SACD intègre les auteurs de l'épisode pilote aux auteurs de la bible dans la mesure où la chaîne se fie généralement à ces deux documents pour se lancer dans un projet et dans celle où d'éventuels coauteurs adjoints au projet se fonderont sur le ton donné par le pilote pour continuer l'écriture. Le régime des auteurs bibles est différent de celui des auteurs des textes, puisqu'ils auront un droit à recette sur l'ensemble de la série, même sans écrire dessus⁶³.

Dans un second bulletin pour les déclarations textes, la SACD renvoie à toutes sortes de catégories d'auteurs différentes que l'on pourrait catégoriser en ceux du scénario d'un épisode (scénariste, auteur synopsis, dialoguiste), ceux d'un élément de fil rouge (arche narrative) et ceux d'une œuvre préexistante (créateur du personnage)⁶⁴.

Au sein de ces sous-catégories, les distinctions, comme dans le CPI, sont purement cosmétiques et permettent à la SACD de vérifier une équité dans la répartition⁶⁵ ou la réalité des tâches accomplies par rapport aux contrats.

⁶¹ Outre les actuelles IA qui posent problème car elles génèrent des scénarios quasi *ex-nihilo*, il existe déjà actuellement des IA de « *copywriting* » capable de développer un texte à partir d'idées directrices. Si elles sont utilisées dans le domaine marketing, on pourrait imaginer les utiliser dans le domaine artistique.

⁶² Voir TGI de Paris, 5 mai 2017, n°13/14293 : « *Cette règle interne [de la SACD], ne saurait s'imposer au tribunal à qui il appartient d'apprécier la qualité d'auteur [...] de Monsieur X de la bible littéraire de la saison 2* »

⁶³ SACD, « Bulletin SACD de déclaration création séries TV ».

⁶⁴ SACD, « Bulletin SACD de déclaration texte (TV - Radio) ».

⁶⁵ Le médiateur de la SACD encouragerait un dialoguiste qui voudrait s'accaparer 60% à revenir sur l'importance de son travail

Parfois cette distinction n'est pas inutile mais sa présence est questionnable. Sachant que les arches narratives concernent tous les épisodes d'une même saison – de même que l'œuvre préexistantes – on peut se demander l'intérêt de déclarer les auteurs par épisode.

Chapitre 2 : Un encadrement du régime essentiellement issu de la pratique

La restriction d'appellation possible pour les auteurs a pu les mener à une uniformisation de leur régime. Celui-ci fait l'objet de nombreuses critiques : si quelques principes légaux protègent les auteurs (section 1), leur régime s'est surtout forgé au fil des négociations avec les agents, les producteurs et la SACD (section 2).

Section 1 : Un encadrement légal perfectible

Alors qu'aux US, un salaire minimal (« MBA ») a été négocié par un syndicat d'auteur (« la WGA »), en France, peu de règles issues de la loi ou d'accords étendus sont à observer concernant le traitement des auteurs et encore moins en matière de rémunération.

Le CPI permet surtout une reconnaissance pécuniaire à l'auteur qui doit être intéressé au succès de l'œuvre, se référant pour le reste surtout au droit commun (§1) ou à un accord interprofessionnel étendu pour compléter la protection des auteurs. Celui-ci est pour autant, lui aussi, jugé trop peu protecteur par les organismes de défense des auteurs (§2).

§1 : Un CPI laconique complété par le droit commun

Peu de dispositions particulières du CPI concernent les auteurs de scénario. Leur droit moral est assez limité : leur droit de divulgation (le *final cut*) ne leur revient que s'il est contractuellement précisé et leur droit au respect de l'intégrité de leur œuvre est strictement encadré (le travail de l'auteur doit pouvoir être individualisé⁶⁶ et le recours ne peut se faire qu'une fois l'œuvre achevée⁶⁷).

Tout au plus ont-ils un droit de paternité sur l'œuvre, quand bien même ils choisiraient eux-mêmes de ne pas achever leur tâche (à défaut de pouvoir s'opposer à ce que leur travail soit réutilisé)⁶⁸.

Leur seule vraie protection découle de celle de leur droit patrimonial. En consacrant l'œuvre audiovisuelle comme une œuvre de collaboration⁶⁹, le CPI a voulu garantir aux auteurs un

⁶⁶ CA de Paris, 10 septembre 2019, n°16/24984

⁶⁷ CPI, Article L121-5 al. 5

⁶⁸ CPI, Article L121-6

⁶⁹ CPI, Article L113-7 al. 2

droit propriété sur l'œuvre⁷⁰. L'article L131-4 du CPI dispose en son alinéa premier que lorsque l'auteur cède ses droits sur son œuvre, il doit toucher des recettes proportionnelles à sa vente ou à son exploitation.

Si en principe, c'est au producteur cinématographique de partager ses recettes d'exploitation⁷¹, il en va de toute autre façon en matière sérielle. Le juge considère en effet que c'est aux chaînes et non plus au producteur de verser ces rémunérations proportionnelles aux auteurs. La SACD a donc pour mission d'aller elle-même négocier avec les chaînes françaises et les plateformes au nom des auteurs qui en sont membres⁷² une licence pour diffuser ces œuvres.

La SACD touche un pourcentage du chiffre d'affaires de ces diffuseurs et le répartit ensuite entre les œuvres au prorata de leur succès. À la télévision, la tranche horaire dans laquelle le programme est diffusé influera directement sur les droits à rémunération⁷³. Pour la SVoD, les plateformes donnent un décompte approximatif d'œuvres regardées. La méthodologie ne donne pas un chiffre exact mais une clé de répartition entre les œuvres qui permet une équitable rémunération. La SACD renforce d'ailleurs cette équité en évitant de favoriser excessivement les grands succès en salle qui seraient réexploités par les plateformes. Diffuser de façon inédite son film ou sa série sur une plateforme permet de générer 10 fois plus de droits que de le diffuser en seconde fenêtre. Un taux de rémunération dégressif est également mis en vigueur : plus l'œuvre est vue, moins la vue supplémentaire rapporte⁷⁴.

La SACD ne peut pour autant intervenir sur tous les territoires⁷⁵, et le producteur peut alors être sommé de rémunérer l'auteur directement de façon proportionnelle. Pour autant, un mécanisme de minimum garanti permet de neutraliser cette rémunération proportionnelle.

⁷⁰ CPI, Article L113-2 al. 1 : « *L'œuvre de collaboration est la propriété commune des coauteurs.* »

⁷¹ CPI, Art. L132-25, al. 2 : « *lorsque le public paie un prix pour recevoir communication d'une œuvre audiovisuelle déterminée et individualisable, la rémunération est proportionnelle à ce prix [...] ; elle est versée aux auteurs par le producteur* »

⁷² « Les auteurs membres de la SACD » apparaît finalement comme un pléonasme au vu de la renommée de l'organisation et de l'absence de toute concurrence.

⁷³ Une fiction diffusée entre 19h et 23h générera 5 fois plus de revenus pour l'auteur que si elle est diffusée entre minuit et 6 heures

⁷⁴ SACD, « Rapport annuel de la SACD (2021) », en ligne, et Pascal ROGARD et Hubert TILLIET, « Cours de "Gestion Collective" dispensé au M2 Droit des Médias

⁷⁵ Pour une liste de ses territoires d'intervention : <https://www.sacd.fr/fr/les-territoires-d%E2%80%99intervention-de-la-sacd-%C3%A0-l%E2%80%99%C3%A9tranger-pour-laudiovisuel>, sont par exemple exclus les États-Unis, pourtant troisième pays à importer le plus de séries françaises (d'après la présentation du CNC « L'exportation des programmes audiovisuels français en 2020 » présentée en septembre 2021 au Rendez-Vous Bi@rritz).

Le « MG » se définit comme un à-valoir, une avance non remboursable faite à l'auteur. En choisissant de donner un MG correct à l'auteur mais un pourcentage très faible sur les ventes futures, la rémunération proportionnelle est *de facto* neutralisée⁷⁶.

Par exemple, le producteur peut tout à fait proposer à l'auteur un intéressement de 0,1% aux recettes des ventes de la série à l'international, tout en s'engageant lui à garantir une avance de 1 000€. Il faudra donc que la série ait généré 1 million d'euros de recettes pour le producteur (aussi appelées RNPP-A) pour que l'auteur commence à gagner une rémunération proportionnelle.

Ce mécanisme a été reconnu comme légal⁷⁷, tant que le pourcentage n'est pas dérisoire⁷⁸.

En dehors de ces exemples, le juge utilise surtout le Code civil pour qualifier les contrats d'auteurs lors des conflits.

Ainsi, on peut rappeler que le contrat qui lie le scénariste au producteur contient tout un volet relatif à la cession de droits mais contient également des dispositifs relatifs à la commande de l'œuvre qui reste largement soumis au régime du louage d'ouvrage tel que défini sommairement à l'article 1710 du Code civil⁷⁹.

Ce régime étant bien moins encadré, il s'avère protecteur du scénariste quand il a pour conséquence de le rémunérer au forfait, c'est à dire pour son travail d'écriture et donc indépendamment de toute acceptation du travail rendu par le producteur⁸⁰. Toutefois, il se retourne aussi contre lui, avec des clauses d'adjonction de scénaristes qui sont fréquemment prévues (*cf infra* II-2§1 sur cette pratique).

Le Rapport Racine incite d'ailleurs le législateur à ce que soit plus expressément nommé ce contrat comme tel et qu'il soit séparé du contrat de cessions de droits. En l'état, les contrats

⁷⁶ C'est d'ailleurs un des combats de la SACD qui s'est notamment engagée au moment de la traduction de la directive européenne sur le droit des auteurs, pour que les pourcentages de rémunération de l'auteur augmentent avec le succès de l'œuvre comme on peut l'observer dans l'édition littéraire avec l'article L131-5 du CPI.

⁷⁷ CA de Versailles, 27 janvier 1988

⁷⁸ CA de Paris, 13 octobre 1998

⁷⁹ « Le louage d'ouvrage est un contrat par lequel l'une des parties s'engage à faire quelque chose pour l'autre, moyennant un prix convenu entre elles. » L'article n'a jamais été modifié depuis la création du Code et s'applique, par exemple, aux clauses encadrant les échéances ou l'adjonction d'auteur.

⁸⁰ Le producteur a, dépendamment du diffuseur ou non, un pouvoir quasi-discretionnaire de ne pas « accepter » le travail de l'auteur. Il ne pourra alors pas l'utiliser mais il n'aura pas à le payer non plus. Ce refus doit d'ailleurs être motivé et ne concerne que la dernière échéance afin que la clause ne soit pas jugée « potestative » (régime décrit à l'article 1304-2 du CCiv) et donc écartée.

précisent souvent que l'auteur ne touche qu'une seule rémunération séparée en la forme d'un forfait, prime d'inédit (qui correspond le louage d'ouvrage) et d'un à vouloir (qui correspond au MG sur les droits d'auteurs).

De la même façon, lorsqu'un auteur propose un projet déjà écrit à un producteur (une bible notamment), ce dernier s'engage via une « option ». L'auteur promet la vente des droits de son œuvre au cas où le producteur arriverait à vendre son projet à un diffuseur. Dans la mesure où un prix est immédiatement payé à la prise d'option (généralement 10% du prix de la cession), le juge a pu rapprocher ce mécanisme de la promesse unilatérale de vente (décrite par l'article 1124 du Code civil).

Cette liberté contractuelle laisse d'ailleurs place à des confusions juridiques sur la nature des contrats d'auteurs. Un protocole d'accord pour la commande et la cession de droits d'auteurs (parfois appelé « contrat de production audiovisuel » pour entretenir la confusion) est-il une option sur leur bible, une cession de droit, un louage d'ouvrage ou un contrat d'exclusivité innommé avec l'auteur ?⁸¹

Les qualifications ne manquent pas et, de la même façon que le réalisateur et le compositeur sont à la fois rémunérés en droits d'auteur pour la cession de leurs droits d'exploitation et en salaire pour leur prestation technique, on pourrait imaginer que l'auteur cumule également ces deux rémunérations avec deux contrats différents (*cf infra* III-1).

§2 : Un accord interprofessionnel insuffisant comme source de droit

Un protocole d'accord du 20 décembre 2012 a donc été signé par des représentants d'auteurs scénaristes et de producteurs de fiction pour encadrer les pratiques contractuelles et ainsi compléter la loi.

S'il établit un glossaire des métiers du scénario et la nécessité d'une FGE (sans pour autant que cette mesure précise ait été étendue, *cf supra* I-1§2), il propose également de consacrer les pratiques contractuelles en les détaillant.

⁸¹ Cet argument du rapport Racine est repris par le document « Le contrat de louage d'ouvrage » crée par la Guilde française des scénaristes pour faire état de leurs revendications.

Il explique ainsi qu'un retard sur les échéances dues peut justifier que le producteur remplace l'auteur sans lui accorder de dommages et intérêts. A l'inverse un retard de paiement de plus de 30 jours de la part du producteur peut occasionner des dommages et intérêts.

Concernant la durée du contrat, si un auteur propose un projet, il devra être engagé pour écrire son scénario jusqu'aux dialogues. S'il est évincé avant, des indemnités sous la forme d'un pourcentage du montant total des rémunérations doivent être prévues ainsi que la garantie qu'il gardera les rémunérations déjà versées.

Ultime mesure protectrice des auteurs, l'article 7 précise que 30% de la rémunération de l'auteur doit être constituée par « la prime d'inédit », c'est-à-dire sous la forme d'un forfait dû indépendamment de l'acceptation du travail de l'auteur par le producteur (*cf supra* 2-1§2).

Des critiques ont pu être émises à l'encontre de cet accord. On peut notamment citer la Guilde des scénaristes qui déplore que cet accord reprenne des évolutions acquises plutôt que de consacrer de nouveaux droits ou qu'il ne fasse que quatre pages contrairement à celui de la Guilde des scénaristes américaine qui s'étend sur 671 pages⁸².

Le rapport Berger appelle, lui, à l'aboutissement d'un accord entre producteurs et scénaristes. Le rapport critique en effet cet accord qui ne suffirait pas à encadrer correctement l'écriture et donc qu'il risquerait de gêner le développement de la France comme un pays de séries⁸³.

Un autre accord, plus marginal, a été conclu en 2021 à La Rochelle pour subordonner les aides du CNC à l'ajout de clauses-types dans les contrats d'auteurs⁸⁴. L'ambition de l'accord était assez faible : contraindre les plateformes SVoD à respecter la loi française en matière de droit moral et de rémunération proportionnelle⁸⁵. Jusqu'alors, les plateformes avaient pour coutume de pratiquer le *buy-out*, *i.e.* d'acheter tous les droits de l'œuvre pour ne plus devoir payer aucune rémunération proportionnelle.

Section 2 : Un régime enrichi par la pratique

⁸² LA GUILDE FRANÇAISE DES SCENARISTE, « Le contrat de louage d'ouvrage »

⁸³ Alex BERGER, *Une Nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 2018, pp. 40-41

⁸⁴ Accord relatif aux clauses types subordonnant l'attribution des aides du CNC en application de l'article L.311-5 du code du cinéma et de l'image animée du 17 septembre 2021.

⁸⁵ Dans la mesure où la SACD s'est félicitée d'un accord apportant une « avancée majeure », on peut se demander la place du CPI par rapport à celle des financements dans la pyramide des normes des plateformes...

Faute d'un régime encadré, la liberté contractuelle a largement façonné le régime des auteurs. Les contrats prennent appui sur deux sources devenues juridiques : les *best practices* et les usages du marché (§1) ainsi que le fonctionnement de la SACD qui vient orienter plus-ou-moins directement ces négociations (§2).

§1 : Des clauses contractuelles devenues incontournables

Ce sont finalement les relations entre agents et producteurs qui modèlent en plus grande partie le droit des auteurs. Une analyse économique de leur rôle pourrait même être de dire que moyennant 10% de la rémunération de l'auteur, ils lui assurent que son contrat respecte les « *best practices* » (les pratiques en vigueur sur le marché).

La négociation commence bien souvent par le sujet de la rémunération des auteurs. Les agents deviennent ainsi en quelque sorte les gardiens d'un revenu minimal pour les auteurs. De plus, leur commission étant indexée sur les revenus de l'auteur⁸⁶ et celui-ci étant libre de changer d'agent, ils ont tout intérêt à maintenir cette rémunération haute.

Les modalités de rémunération peuvent aussi faire débat. Un auteur peut tout à fait demander à ce que sa cession de droit soit payée, au moins en partie, à la remise de son travail plutôt qu'à l'acceptation du producteur.

Un autre point de négociation habituel est le « retour des droits ». Pour les auteurs qui apportent un projet, il n'est pas rare qu'ils demandent à ce que la société de production ne puisse l'exploiter que pendant une durée limitée et de pouvoir récupérer leurs droits après ce terme. Contrairement à la loi (*cf supra* I-2§2), la pratique a *in fine* répondu à cette demande en créant deux catégories d'auteurs : ceux qui sont à l'initiative du projet et ceux qui développent l'idée d'un tiers (le plus souvent, une thématique, un personnage, une arène que le producteur pense vendeur).

Dans le cas premier l'usage est plutôt de concéder les droits d'exploitation pendant deux ou trois ans au producteur (le prix à payer augmentant avec la durée d'exclusivité). À charge également pour le producteur d'être attentif au calendrier d'écriture : un délai d'un an d'exclusivité à compter d'une remise de première version du texte (appelée v1) est plus

⁸⁶ Le Décret n° 2011-1018 du 25 août 2011 relatif à la rémunération des agents artistiques rappelle bien que le plafond de rémunération de l'agent de 10% se calcule sur les rémunérations brutes de l'auteur.

avantageux qu'un délai de deux ans qui courrait à partir de la signature si l'auteur ne commence à travailler sur son texte qu'un an et demi après.

Pour le cas d'un auteur non-initiateur, les retours du droit se fera alors plutôt en faveur du producteur : l'auteur ne pourra pas proposer librement son projet à un autre producteur (typiquement, le producteur exigera du premier le remboursement de ses frais engagés pour le développement et une part de coproduction).

De la même façon, le contrat de production audiovisuelle n'emportant pas « *cession au producteur des droits graphiques et théâtraux sur l'œuvre* »⁸⁷, il sera plus facile pour un auteur-créateur qu'un auteur de commande de conserver ses droits d'adaptations.

Autre avantage pour l'auteur qui apporterait son projet : il sera plus aisé pour lui de négocier un dédommagement s'il venait à être écarté du développement⁸⁸. L'accord interprofessionnel ne fixe que des pourcentages minimums sur la rémunération totale de son contrat d'auteur, une négociation est toujours possible (*cf supra* 2-1§2).

Également, un auteur qui amène son propre sujet ou qui a déjà fait ses preuves, sera bien plus libre de négocier les clauses de remplacement d'auteur. Étant entendu que le producteur peut avoir intérêt à remplacer un auteur qui ne rend pas un travail conforme à ses attentes, le but est, pour lui, de pouvoir écarter l'auteur le plus simplement possible.

Dans la mesure où aucune source légale ne vient encadrer le mécanisme⁸⁹, c'est contractuellement qu'est encadré l'attachement de l'auteur au projet.

Des clauses d'adjonction de scénaristes sont aussi fréquemment prévues. Elles déterminent dans quelles conditions cette adjonction peut advenir, même si, à partir du moment où elle est prévue, il s'agit souvent, *in fine*, d'une décision qui reviendra au producteur. On peut d'ailleurs trouver des clauses stipulant, en substance, que l'adjonction d'un auteur doit se

⁸⁷ CPI, Art. L132-24, al. 4

⁸⁸ Dans de rares cas (notamment CA de Paris, 10 septembre 2019, n°16/24984 ou CA de Paris, 18 avril 1956, *Grimault et Prévert*), on peut aussi imaginer que l'auteur se détourne lui-même du projet. Il est alors particulièrement mal perçu par le juge qu'il vienne faire ensuite état de son droit moral, l'article L121-6 du CPI rappelant que « *si l'un des auteurs refuse d'achever sa contribution à l'œuvre audiovisuelle [...] il ne pourra s'opposer à l'utilisation, en vue de l'achèvement de l'œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée.* »

⁸⁹ Pour rappel, l'auteur ne peut pas faire valoir l'inaliénabilité de son droit moral garantie à l'article L121-1, al. 3 du CPI qu'une fois l'œuvre achevée (CPI, art. L121-5 dernier al.)

faire d'un commun accord entre auteur et producteur mais que l'avis de ce dernier l'emporte en cas de désaccord persistant.

L'échéancier et ses *step deals* peuvent, eux aussi faire l'objet d'âpres négociations. D'abord, la question de savoir quel pourcentage de la rémunération totale donner pour chaque étape d'écriture se pose. Ensuite, vient celles des délais entre les étapes : des échéances resserrées conduisent l'auteur à ne se consacrer qu'à un seul projet à la fois⁹⁰. Après, peut être évoquée la question du nombre de versions que l'auteur doit rendre de son texte. Demander un nombre important de versions est la garantie de garder son exclusivité pour un temps long et de rassurer le diffuseur plus que d'avoir un texte toujours meilleur⁹¹. Aucune disposition licite ne vient d'ailleurs encadrer le délai qu'a le producteur pour faire ses retours à l'auteur.

Le contrat ne dépend pas toujours que du statut de l'auteur mais peut aussi dépendre du diffuseur. S'il est souvent prévu que l'auteur recevra une prime si jamais un diffuseur participe finalement au développement de la série, le contrat peut prévoir que son montant diffère en fonction du diffuseur – certains (notamment les plateformes) étant connus pour être plus généreux que d'autres avec le producteur.

Plus qu'un amas de règles, l'usage du marché est devenu une quasi source du droit aussi bien aux yeux de la jurisprudence⁹², que pour les accords interprofessionnels⁹³ que certains contrats. Faire référence aux pratiques est utile pour fixer des règles qui ne seraient pas aisément définissables. On peut notamment penser à la question de savoir quelle modification le producteur peut demander à l'auteur d'effectuer sur son texte avant d'accepter (et de rémunérer) son échéance de rendu⁹⁴.

⁹⁰ Cela peut s'avérer problématique dès lors que certains auteurs n'arrivent à vivre qu'en multipliant les projets rémunérés. De même, certains auteurs sont aussi comédiens par exemple et doivent jongler entre l'écriture et le plateau dans leur emploi du temps.

⁹¹ Frédéric Azémar, un auteur, témoigne ainsi dans le rapport Berger : « *Les chaînes françaises doivent arrêter de demander des étapes d'écriture trop nombreuses : elles ralentissent les processus (sauf sur les séries déjà établies, comme Chéris) et outrepassent leurs prérogatives.* »

⁹² Les montants de rémunération proportionnels des auteurs étant très faible, le juge ne peut les évaluer qu'en les comparant à l'usage au risque de tous les déclarer dérisoires.

⁹³ Dans son article 4 relatif à la FGE, l'accord de 2012 mentionne « *le coût du/des contrat(s) de cession qui devra/devront être impérativement régularisé(s) selon les usages en vigueur avec le ou les auteurs concernés.* »

⁹⁴ On trouve ainsi dans les contrats des clauses comme « *Après l'acceptation par le producteur de la version définitive de l'ouvrage, l'auteur s'engage à procéder à tous remaniements qui pourraient lui être demandés*

§2 : Des règles dictées par le fonctionnement de la SACD

Dans sa mission d'OGC, la SACD plus qu'une société de perception est aussi un cessionnaire des droits, chargé de la défense de leurs droits individuels d'auteur⁹⁵. Elle peut à ce titre contrôler les contrats qui la mentionne. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle peut alimenter ses études de l'Observatoire des contrats audiovisuels (OPCA).

La SACD édicte des règles qui concernent la répartition des revenus entre auteurs (un auteur de la bible ne peut prétendre qu'à 10% maximum des épisodes qui feront sa série, « *il n'y a pas de nouveaux droits bible sur les suites de la série* »⁹⁶).

Ces règles ne sont pas toujours efficaces au sens économique du terme et il est possible de les contourner. L'auteur de la bible peut par exemple se voir accorder contractuellement, directement par le producteur cette fois-ci, un forfait supplémentaire pour chaque épisode écrit par des tiers. On le qualifiera de « droit de suite » ou « de prime au succès ».

La SACD peut aussi s'immiscer dans les relations entre auteur et producteur. Elle met à disposition des modèles de contrat-types (rarement adoptés car trop favorables aux auteurs) et peut même accompagner les auteurs en les conseillant pendant la phase de négociation.

La SACD se propose même d'être agent d'auteur (la partie démarchage de nouveaux producteurs en moins). L'OGC propose de négocier les premiers contrats des auteurs débutants avec le producteur voire de cosigner avec eux. Cette cosignature permet à la SACD de facturer, auprès du producteur, les échéances de paiement et de s'assurer que le contrat est bien exécuté en échange d'une retenue de 10 % sur les droits perçus⁹⁷.

Mais on a aussi pu reprocher à la SACD d'orienter, parfois malgré elle, les négociations dans un mauvais sens.

par le producteur [...] et ce, sans rémunération additionnelle, sous réserve que lesdits remaniements soient non substantiels et conformes aux usages de la profession »

⁹⁵ CA de Paris, 18 avril 1956, *Grimault et Prévert c/ Société Les Gémeaux*.

⁹⁶ CA de Paris, 14 septembre 2018, n°17/11020 : un auteur avait collaboré à la bible d'une saison 2 et voulait à ce titre toucher des droits SACD sur cette seconde bible. La CA a considéré que sa participation était trop marginale pour justifier ses revendications tout en précisant néanmoins que cette règle de la SACD ne s'imposait, *a priori*, pas au juge.

⁹⁷ Les 10% semblent correspondre au plafond de la rémunération de l'agent artistique et semblent finalement être devenus la norme.

L'OGC peut mener à d'après négociations entre auteurs. Si certains auteurs n'hésitent pas à proposer une répartition des droits SACD au moment où un nouvel auteur va signer le contrat⁹⁸, ce n'est en rien indispensable. Le bulletin de déclaration est en effet à envoyer au moment de la diffusion de l'œuvre. La SACD exige néanmoins que tous les auteurs signent le bulletin et peut intervenir comme médiateur en cas de litige. Les auteurs sont donc incités à s'entendre car l'OGC cherchera davantage à cerner les contributions matérielles (quel pourcentage du texte représente la contribution de chacun ?) plutôt que le temps effectif de travail pour suggérer de nouvelle répartition. En cas d'échec de la médiation, un recours pourra toujours être porté devant le juge qui fixera lui-même les pourcentages⁹⁹.

Elle examine également que les contrats, et uniquement les contrats, soient cohérents avec les déclarations. À ce titre, cela a pu poser problème pour des étapes comme les séquenceurs. Il arrive que les auteurs soient tous officieusement chargés d'y réfléchir en groupe lors d'ateliers, mais que leur contrat ne porte que sur ceux qu'ils écriront effectivement. Ils ne pourront donc toucher des droits SACD que sur les épisodes explicitement mentionnés par le contrat¹⁰⁰.

Le producteur, lui, ne peut décider de ce partage de droit. Promettre à un auteur un pourcentage précis des droits ne fera qu'engager sa responsabilité sur le fondement de l'article 1204 du Code civil.

Les négociations de la SACD avec les chaînes peuvent avoir un impact sur les négociations entre auteurs et producteurs.

Un débat concerne ainsi la transparence sur les contrats passés avec les chaînes et plateformes. Si nous avons par exemple mentionné des « *taux dégressifs* » (cf *supra* II-1§1) au succès de l'œuvre versés par la SACD sans plus de détails, c'est qu'ils sont inconnus. Il s'agit là d'une volonté assumée de la SACD¹⁰¹. La crainte de l'OGC est que le producteur puisse calculer avec trop de précision la rémunération proportionnelle de l'auteur et la fasse peser comme argument dans la négociation pour moins le payer.

⁹⁸ C'est notamment la pratique de Frédéric Krivine.

⁹⁹ A titre d'exemple, dans l'arrêt TGI de Paris, 23 septembre 1992, *Voisin Voisine*, le juge cherche à délimiter qu'est-ce que la contribution de chacun a apporté concrètement à la série pour ne donner que 20% des droits aux auteurs de la bible, là où ils en avaient prévu 40% et la SACD 0%.

¹⁰⁰ Ami COHEN, scénariste et auteur, « Entretien mené dans le cadre du mémoire »

¹⁰¹ Pascal ROGARD et Hubert TILLIET, « Cours de "Gestion Collective" dispensé au M2 Droit des Médias »

Si l'on peut objecter que cette confidentialité n'existe pas dans le cinéma où le producteur se doit d'être transparents sur ses comptes, le rapport Berger se montre critique sur cette volonté pour une autre raison. Selon lui, ce choix gênerait les négociations entre auteurs et producteurs puisqu'il les empêcherait d'avoir une information pure et parfaite et de vraiment savoir à quelle rémunération l'auteur pourra prétendre en fonction du diffuseur choisi¹⁰².

¹⁰² Alex BERGER, *Une Nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 2018, p. 41.

Chapitre III : Vers de nouveaux statuts pour l'auteur

Pour concurrencer les États-Unis en matière de création sérielle, créer un écosystème contractuel similaire au leur a été l'idée de certains producteurs. Deux grandes innovations semblent se développer en France : le statut d'auteur-salarié. Bien qu'en principe impossible, certains contrats s'en rapprochent (section 1). À l'inverse des auteurs-producteurs veulent se rapprocher du *showrunner* (section 2).

Section 1 : Demain, un auteur salarié ?

Le CPI s'ouvre sur l'idée que l'auteur d'une œuvre est son créateur¹⁰³. Cette considération a pu mener le juge à déterminer qu'embaucher un auteur ne donnait pas le droit à l'employeur d'exploiter ses créations¹⁰⁴.

Pour autant, des dispositions inspirées du modèle salarié sont aujourd'hui réclamées par les auteurs (§1) et des sociétés de production emploient presque des auteurs en signant avec eux un contrat d'exclusivité (§2).

§1 : Une pratique questionnée par les rapports

Les AES états-uniens fonctionnent sur le modèle du *works made for hire*¹⁰⁵. À la manière d'une œuvre collective, l'auteur écrit pour son producteur et peut se voir licencié assez facilement s'il ne participe pas assez activement au *brainstorming*.

En France, avant 1977, on a pu voir les auteurs et les scénaristes payés en honoraires, à la façon des avocats. Ce n'est qu'en 1977, avec l'instauration d'une branche de la sécurité sociale dédiée aux auteurs (l'Agessa) que le régime dérogatoire des droits d'auteur s'installe réellement.

En choisissant de payer l'auteur à 70% en « droits d'auteur »¹⁰⁶, celui-ci ne gagne de revenus presque en cédant ses droits. Cet acte semble ainsi donner une imprévisibilité à l'auteur sur sa capacité à dégager des revenus à long terme. Les paiements sont échelonnés au fur et à

¹⁰³ CPI, Art. L111-1 : « L'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral [...] »

¹⁰⁴ CCas Civ. 1^{ère}, 23 janvier 2011

¹⁰⁵ Pour un panorama plus complet des différences entre le modèle du *copyright* états-unien et le nôtre du droit d'auteur : <https://www.sacd.fr/fr/droit-dauteur-et-copyright-les-diff%C3%A9rences>

¹⁰⁶ La rémunération minimale de 30% sous forme de prime de commande du contrat de production audiovisuelle imposée par l'accord étendu, est souvent entendue comme un nombre fixe et non pas un plancher.

mesure des rendus mais ils peuvent aussi s'arrêter si la série ne va pas jusqu'au bout. Ces paiements intermédiaires n'ont donc rien d'encadrés ou de stable.

Deborah Hassou, scénariste ayant participé à l'écriture d'une vingtaine de séries résume ainsi les problématiques des auteurs : « *Le problème du statut des auteurs c'est que pour gagner leur vie, ils sont obligés de cumuler les projets. Ce qui fait que lorsqu'ils avancent sur un projet, ils avancent lentement donc l'industrialisation n'est pas possible. Si on avait une sorte de fixe qui nous assure un salaire à la fin du mois, et que le reste soit en droit d'auteur, on pourrait rester plus longtemps sur les projets et finalement les projets avanceraient plus vite* »¹⁰⁷.

Depuis le 28 août 2020, un décret¹⁰⁸ précise d'ailleurs que si l'auteur perçoit des « *revenus artistiques* », que ce soit au titre de la cession de son droit d'exploitation mais aussi au titre de son contrat de louage d'ouvrage, il pourra les déclarer sous forme de facture avec ses « *droits Agessa* ». Cette réforme suggérée par le rapport Racine ouvre donc la voie à des salariés-auteurs, rémunérés pour leur louage d'ouvrage et pour leur cession de droit à la manière d'un réalisateur (*cf infra* II-1§1).

Mais cette question de salariat, amène aussi dans certains cas à se poser la question du lien de subordination. Pierre angulaire du droit du travail, il se « *caractérise par l'exécution d'un travail sous l'autorité de l'employeur qui a le pouvoir de donner des ordres et des directives, d'en contrôler l'exécution et de sanctionner les manquements de son subordonné.* » Le travail au sein d'un service organisé peut aussi constituer un indice de la présence de ce lien, particulièrement lorsque l'employeur détermine unilatéralement les conditions d'exécution du travail¹⁰⁹.

Or, force est de constater qu'au sein de certains AES, notamment pour des quotidiennes, l'encadrement est tel (horaires déterminés, consignes données précises et contrôle de leur exécution) qu'il pourrait relever du contrat salarié. Cette idée a notamment pu être retenue

¹⁰⁷ Alexandra ACKOUN, « *La France traite-t-elle comme il se doit ses scénaristes de séries ?* », *Le Zoom de la rédaction de France Inter*

¹⁰⁸ Pour être exhaustif, « Décret n° 2020-1095 du 28 août 2020 relatif à la nature des activités et des revenus des artistes-auteurs et à la composition du conseil d'administration de tout organisme agréé prévu à l'article R. 382-2 du code de la sécurité sociale ».

¹⁰⁹ CCas, 13 novembre 1996, n°94-13.187

en Espagne dans les *telenovelas* quotidiennes sans pour autant faire barrage à ce que les auteurs soient aussi rémunérés au titre de la cession de leurs droits d'auteur¹¹⁰.

En droit français, on peut aussi penser au statut des artistes-interprètes liés au producteur de phonogramme par un contrat de travail, dont ils peuvent par exemple démissionner¹¹¹, tout en étant également rémunérés au titre de leurs droits voisins.

Le régime du salariat permettrait une meilleure couverture. Si l'auteur cotise pour sa retraite¹¹² ou son assurance maladie, aucune disposition n'est prévue pour son chômage ou pour le protéger face au harcèlement par exemple.

§2 : Un contournement du principe via l'exclusivité

Ainsi, s'il est impossible d'embaucher un auteur dans le but d'acheter par la même occasion ses droits de ses créations, il est aussi *a priori*, impossible de préacheter ces mêmes créations. L'article L131-1 du CPI qui ouvre le titre relatif à l'exploitation des droits de l'auteur dispose ainsi que « *la cession globale des œuvres futures est nulle.* »

Pourtant, outre la pratique qui consiste à commander systématiquement des œuvres à un auteur pour s'assurer qu'il n'ait pas le temps de contracter avec un autre producteur, on retrouve de plus en plus d'auteurs « *in house* »¹¹³, chargés d'écrire en exclusivité pour une société de production. Cette pratique n'est pas sans rappeler les contrats d'exclusivité que Netflix peut passer avec des talents à bien plus grande échelle¹¹⁴ et semble gagner en popularité.

S'il ressemble au pacte de préférence, strictement encadré dans le domaine de l'édition¹¹⁵, en France, le régime s'apparente davantage à celui d'un contrat de priorité¹¹⁶. Aucune

¹¹⁰ Denis GOULETTE (chargé de cours de droit à la Fémis, ancien délégué général de la Guilde des scénaristes), « Entretien mené dans le cadre du mémoire ».

¹¹¹ CCas, 20 décembre 2006, 05-43.057

¹¹² Cette cotisation a néanmoins pu s'avérer théorique, voir le reportage « Pendant 40 ans, la sécurité sociale des auteurs a oublié de prélever les cotisations retraite » issu de *L'Oeil du 20 heures* diffusé sur *France 2* ou le Rapport Racine

¹¹³ Sur le site d'une agence, on trouve par exemple des formules comme « En 2021, [l'autrice] a travaillé en binôme avec Armand Robin, comme scénariste maison en exclusivité chez Elephant Story [(une société de production)] pour créer des concepts de série de tous formats »

¹¹⁴ Netflix a signé un contrat avec la société de la *showrunneuse* Shonda Rhimes représentant, droits compris, 150M\$ pour le développement de séries sur les prochaines années.

¹¹⁵ D'après l'article L132-4 du CPI, le pacte n'est valable que pour genre d'œuvre doit être « *nettement déterminé* » et pour les cinq prochains ouvrages ou les cinq années suivant le contrat.

¹¹⁶ Cf TGI de Paris, 16 janvier 2015 : ces contrats ne peuvent être des pactes de préférence puisqu'ils ne portent pas sur des projets définitifs et surtout qu'ils n'opèrent pas non plus un transfert systématique au profit du

disposition particulière ne le tempère en droit de l'audiovisuel. Le producteur peut donc payer une somme forfaitaire et définitive à l'auteur afin de se faire concéder une exclusivité et une priorité sur les œuvres futures de l'auteur.

L'exclusivité peut aussi avoir pour intérêt d'augmenter la valeur d'une société de production. En plus de son traditionnel catalogue d'œuvres diffusées, elle détient alors des talents identifiés par les diffuseurs. Elle peut également chercher à rentabiliser ce forfait en trouvant de nouveaux partenaires de coproduction.

Ce régime peut néanmoins s'éloigner du salariat pour deux raisons. Cet accord peut d'abord tout à fait être tempéré¹¹⁷. Également, si le producteur refuse le projet, l'auteur a, théoriquement, le droit de le proposer à un autre producteur.

Section 2 : Un auteur-producteur ?

Un autre statut inspiré du droit américain est celui de *showrunner* ou d'auteur-producteur. S'il n'existe pas en France du point de vue juridique, l'AES l'induit quand même dans la pratique (§2). De plus en plus d'auteurs le réclament d'ailleurs afin de toucher davantage de revenus sur l'exploitation de la série (§2).

§1 : Une pratique entraînée par la structure en atelier

Assez ironiquement, l'article 17 de la loi de 1957 sur la PLA qui disposait que « *le producteur peut être l'auteur ou l'un des coauteurs de l'oeuvre s'il répond à la définition de l'article 14* » a disparu en 1986.

Pourtant, aujourd'hui plus que jamais, le rôle du *showrunner* se développe comme celui d'un auteur avec un rôle de producteur.

Le définir est peu aisé tant ses attributions changent en fonction des pays, des séries et des auteurs. En tant que producteur-auteur, il garantit la bonne fin créative de la série, là où producteur délégué s'intéresse traditionnellement davantage à la bonne fin juridico-financière¹¹⁸.

producteur des droits de l'auteur : la cession des droits est renvoyée à une ou plusieurs conventions devant être arrêtée ultérieurement d'un commun accord.

¹¹⁷ Par exemple en autorisant à ce que l'auteur puisse par exemple travailler avec une autre société de production si elle venait à lui apporter un projet qu'il n'aurait pas créé

¹¹⁸ Éric ROCHANT, « Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV », *Le journal de l'école de Paris du management*, n°127-5, 2017, p. 21-27.

Alex Berger dans son rapport propose trois critères pour définir sa fonction¹¹⁹. Premièrement, il est créatif : il écrit sur la série¹²⁰, harmonise les dialogues et les choix artistiques principaux (il valide les chefs de postes, le casting, les décors et les lieux de tournages). Deuxièmement, il doit aussi être capable de maîtriser les notions de budget pour superviser des arbitrages afin de servir la série. Enfin, il doit être un manager et savoir recruter, former et encadrer des talents.

Cette fonction n'a de sens que si le *showrunner* n'a pas de manager au-dessus de lui car il doit être l'interlocuteur direct du diffuseur¹²¹. Cette collaboration entre eux et d'autant plus importante qu'elle répond à un besoin de rapidité. Pour diffuser une saison du *Bureau des Légendes* tous les ans, Canal+ a par exemple dû s'engager à en commander deux à la signature du contrat, les producteurs commençant à préparer le deuxième alors même que la première était encore en montage¹²².

Néanmoins, il existe autant de séries que de modèles de « *showrunning* ». Le rapport Berger en cite trois grandes catégories, sans qu'aucune ne fasse école¹²³ :

1. le modèle pyramidal, états-unien, très structuré avec un auteur-producteur qui co-écrit et co-réalise, comme avec le *Bureau des Légendes* ;
2. le modèle triangulaire dans lequel le *showrunning* est partagé entre un auteur, un réalisateur clé et un producteur exécutif, comme dans *Un village français* ;
3. le modèle duopolistique : le *showrunner* écrit tout mais il est conseillé par des scénaristes et consultants dans l'écriture de ses scénarios, comme avec *Engrenages*.

À ce titre, certains médias n'hésitent pas à qualifier de *showrunner* aussi bien le créateur d'une série, le directeur de collection chargé de l'harmonie de la série que l'auteur-producteur dont le périmètre de compétences n'est pas délimité de la même façon.

§2 : Une pratique plébiscitée par les auteurs

¹¹⁹ A. BERGER, *Rapport Berger...*, *op. cit.*, pp. 35-36

¹²⁰ À ce titre, il se rapproche de la conception américaine où l'*executive producer* créateur de la série doit concrètement écrire sur la série pour être reconnu comme tel.

¹²¹ Perrine QUENNESSON, « Masterclass Showrunner: Michael Hirst (Les Tudors, Vikings, Billy The Kid) » à *Séries Mania* 2022.

¹²² Cela a aussi pu parfois jouer des tours au diffuseur comme Netflix qui a annulé la saison 2 de *Drôle* que la créatrice, Fanny Herrero, avait pourtant commencé à écrire.

¹²³ A. BERGER, *Rapport Berger...*, *op. cit.*, pp. 34-35

Dans le pays de la politique des auteurs (*cf supra* Introduction), il s'avère donc compliqué pour un auteur de réfuter le titre de *showrunner*. C'est en effet pour lui, la seule façon de s'assurer que son nom sera accolé à la série comme « sa » série.

Ce titre a des avantages significatifs car outre le pouvoir de décision artistique, il permet de revendiquer un titre de manager, chargé de gérer sa série en tant que marque ou ses auteurs en tant qu'apprenants¹²⁴.

Cette reconnaissance peut aussi être financière. À ce titre, l'auteur peut aussi demander à être encore davantage lié au succès de l'œuvre en réclamant à ce que sa rémunération proportionnelle ne soit pas annihilé par le MG en demandant une proportion non négligeable des RNPP-A. Ainsi, plus que de toucher des droits pour l'exploitation de l'œuvre via la SACD, il peut aussi être intéressé à son succès commercial direct en touchant aussi une part sur les reventes à l'étranger ou à d'autres chaînes ou plateformes pour d'autres fenêtres.

Mais surtout pour être « producteur », il peut aussi créer une société de production¹²⁵ et demander des parts de coproduction. Il participe ainsi au financement de sa propre série et en récupère les recettes. Contrôler le développement ou vendre la série à une chaîne, rentrent tout à fait à la fois dans les missions attendues d'un producteur mais aussi les missions effectuées par des auteurs stars.

* *

*

¹²⁴ Des auteurs de niveaux différents, allant des stagiaires sortis d'école au scénaristes confirmés collaborent à l'écriture d'une série et apprennent le ton et « la musique » de la série sous la supervision du *showrunner*.

¹²⁵ Pour délivrer l'agrément d'investissement, le CNC vérifie néanmoins que les sociétés (co)productrices aient un capital social 45 000 €. Cet agrément est nécessaire pour obtenir les aides ou pour que le producteur utilise son « compte automatique », appelé COSIP en matière audiovisuelle.

Conclusion

S'il est communément admis que le droit public s'est construit comme prétorien ou que le droit de la presse est aujourd'hui essentiellement irrigué par la jurisprudence de la CEDH, il apparaît que le droit de l'audiovisuel est, lui, avant tout un droit de contrats (et d'arbitrages) privés.

Les sources légales (CPI, CCiv), paralégales (statuts SACD, accords de branches élargis) et coutumières (l'usage) sont nombreuses et le CPI est loin d'être la plus influente. On ne peut certes nier la protection qu'il apporte aux auteurs au moment d'exploiter leur création (leur droit moral est alors consacré, ils bénéficient d'une rémunération proportionnelle). Pour autant, l'auteur reste une partie faible au moment de signer son contrat (malgré l'existence d'agents) et peu protégée. L'absence d'encadrement du régime du contrat de louage d'ouvrage ou la non-reconnaissance dans certains cas de son statut de salarié rendent sa position dans la *writing room* extrêmement précaire.

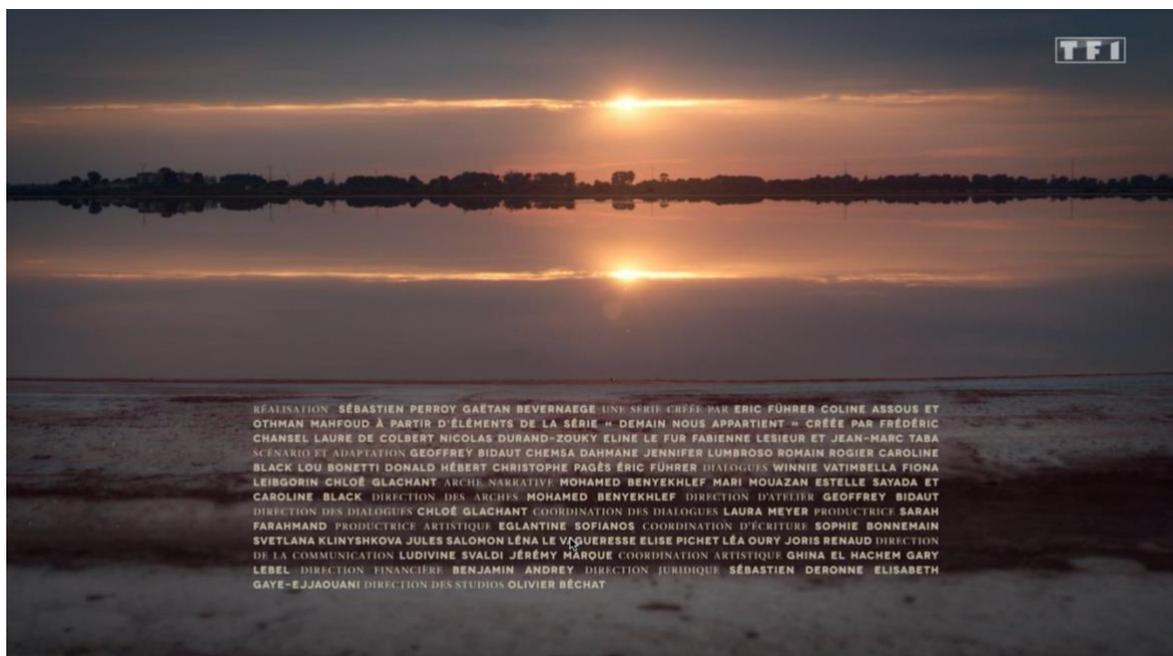
Finalement, ce sont donc surtout les auteurs « stars » qui ont les moyens de réellement négocier leurs clauses, de suggérer des répartitions SACD, voire de (co)produire leur série, qui profite d'un régime très avantageux et d'une rémunération très favorable.

Il appartient donc au législateur mais aussi très largement aux accords de branche de renforcer la protection de l'auteur afin de pérenniser ce métier. Une autre piste efficace pourrait être de tendre vers davantage de transparence sur les rémunérations des scénaristes dans une France qui se voulait être, d'après les mots de Frank Riester, alors ministre de la culture, « *une terre de séries* »¹²⁶.

¹²⁶ Frank RIESTER, *Discours à Séries Mania*, 27 Mars 2019

Annexe

Générique d'*Ici tout commence*



Bibliographie sélective

Convention, codes, loi et décret

Décret-loi des 19 juillet-6 août 1791

Convention de Berne

Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique

Code de la propriété intellectuelle

Arrêté du 6 mai 2013 pris en application de l'article L. 132-25 du code de la propriété intellectuelle et portant extension du protocole d'accord du 20 décembre 2012 relatif aux pratiques contractuelles entre auteurs scénaristes et producteurs de fiction et le glossaire fiction

Décret n°2021-793 du 22 juin 2021 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande, 2021

Décret n° 2020-1095 du 28 août 2020 relatif à la nature des activités et des revenus des artistes-auteurs et à la composition du conseil d'administration de tout organisme agréé prévu à l'article R. 382-2 du code de la sécurité sociale

Grands arrêts

TGI de Paris, 5 mai 2017, n°13/14293, *S.A. Futurikon*

CA de Paris, 14 septembre 2018, n°17/11020, *S.A. Futurikon*

CA de Paris, 10 septembre 2019, n°16/24984, *Jeremy Ferrari*

CA de Paris, 18 avril 1956, *Grimault et Prévert c/ Société Les Gémeaux*

CCas, 13 novembre 1996, 94-13.187

CCas, 20 décembre 2006, 05-43.057

CCas, 29 mars 1989, *Rutman c/ SGDL*

Livres

BARNIER M., JULIER L., *Une brève histoire du cinéma : 1895-2020*, Fayard, Pluriel, 2021

MONTELS B., *Contrats de l'audiovisuel: cinéma, télévision et numérique*, Paris, LexisNexis, Droit & professionnels Propriété intellectuelle, 3e édition, 2017

SIRINELLI P., VIVANT M., DE ROMANET J., *Formulaires ProActa droit de l'immatériel*, Wolters Kluwer France, 2017

BRIGAUD-ROBERT N., *Les producteurs de télévision : socio-économie d'une profession*, Presses universitaires de Vincennes, Médias, 2011

BERTRAND A., *Droit d'auteur*, Paris, Dalloz, Dalloz action, 3e éd., 2010

EDELMAN B., *La propriété littéraire et artistique*, PUF, Que sais-je ?, 2008

Mémoire

PETSOPOULOU-DOUKA C., « *La rémunération des auteurs du cinéma* », 2012

Articles de revues

MONTELS B., « Pratique contractuelle. Les “clauses types” dans les contrats entre auteurs et producteurs audiovisuels », *Communication commerce électronique*, 2022, vol. n°1, p. 39-41

ROCHANT É., « Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV », *Le journal de l'école de Paris du management*, Association des amis de l'école de Paris, 2017, vol. 127, n° 5, pp. 21-27

Rapports

BERGER A., *Une Nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 2018

CHEVALIER P., PIALAT S., PHILIPPON F., *Rapport de la Mission Chevalier - Fiction Française, Le Défi de l'écriture et du développement*, mars 2011

PIETRZYK N., *Le poids économique direct de la culture en 2020*, Culture chiffres, 20 mai 2022

RACINE B., *Rapport Racine - L'auteur et l'acte de création*, 2020

SACD, *Rapport Annuel 2021*, 2021

SACD, *Rapport OPCA 2017*, 2017

SACD, *Rapport OPCA 2017 (Synthèse)*, 2017

Billets de blogs

FOURLON A., « De la qualification du contrat d'option en matière de production audiovisuelle Nomos », *Nomos*, 10 mai 2015, en ligne <https://www.nomosparis.com/de-la-qualification-du-contrat-d-option-en-matiere-de-production-audiovisuelle/>

FREDERIC DE « NETFLIXERS », « La question des droits d’auteur payés par Netflix à la SACD en France. », *Netflix & Chiffres*, 15 août 2022, en ligne <https://netflixandchiffres.substack.com/p/les-droits-dauteur-payes-par-netflix>

NAHON J., « Bible littéraire et droit d’auteur : une qualification soumise à l’appréciation souveraine des juges. Nomos », *Nomos*, 2 août 2017, en ligne <https://www.nomosparis.com/bible-litteraire-et-droit-d-auteur-une-qualification-soumise-a-l-appreciation-souveraine-des-juges/>

Articles de journaux

LEJOUX C., « Ce n’est pas facile de financer une série TV en Europe », *La Tribune*, 21 septembre 2016, en ligne <https://www.latribune.fr/entreprises-finance/banques-finance/ce-n-est-pas-facile-de-financer-une-serie-tv-en-europe-600137.html>

SKORECKI L., DANAY S., « Pourquoi filmez-vous », *Libération (Hors-Série)*, Libération, mai 1987, en ligne <https://www.instagram.com/pourquoifilmezvous/?hl=fr>

SOURDES L., « Les acteurs français sont trop payés ? Les scénaristes, pas assez ! », *L’Obs*, 7 janvier 2013, en ligne <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cinema/20130107.RUE2295/les-acteurs-francais-sont-trop-payes-les-scenaristes-pas-assez.html>

TRUFFAUT F., « Ali Baba et la “Politique des Auteurs” », *Cahiers du cinéma*, 44^e éd., février 1955, pp. 45-47.

ZILBERTIN O., « Gardien de la bible », *Le Monde.fr*, 25 juillet 2008, en ligne https://www.lemonde.fr/vous/article/2008/07/25/gardien-de-la-bible_1077065_3238.html

Articles de magazine

GERARD M., « Éditorial : Paroles de scénaristes », *Critikat*, 2 mars 2021, en ligne <https://www.critikat.com/panorama/editoriaux/paroles-de-scenaristes/>

VALIERE L., « La scénariste Fanny Herrero évoque l’écriture des épisodes de la série “Un village français” », *Franceinfo* (L’empire des séries), 19 août 2022, en ligne https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/l-empire-des-series/l-empire-des-series-la-scenariste-fanny-herrero-evoque-l-ecriture-des-episodes-de-la-serie-un-village-francais_5271481.html

Documents divers

LA GUILDE FRANÇAISE DES SCENARISTE, « Le contrat de louage d'ouvrage », en ligne
<https://www.guilledesscenaristes.org/wp-content/uploads/2020/06/Le-contrat-de-louage-douvrage-1.pdf>

SACD, « Bulletin SACD de déclaration création séries TV »

SACD, « Bulletin SACD de déclaration texte (TV - Radio) »

SACD, « La définition de la bible littéraire et de la bible graphique », en ligne
https://www.sacd.fr/sites/default/files/bulletin_declaration_crea_serie_def_bible_fr.pdf