



QUELS STATUTS
POUR LES AUTEURS
DU LIVRE À L'ÉTRANGER ?

**RENCONTRES AVEC LES SYNDICATS
NORD AMÉRICAINS DE DÉFENSE
DES AUTEURS ET AUTRICES**

Version 1.1 – Février 2020

Texte de Samantha Bailly
Illustrations de Brice Cossu

Site :
<https://ligue.auteurs.pro/>

Contact :
<https://ligue.auteurs.pro/contact/>

Tous droits réservés © Ligue des auteurs professionnels

Ligue des auteurs professionnels

Association fondée le 6 septembre 2018.
Déclarée le 5 octobre 2018 à la Préfecture de Police de Paris.
Parution au Journal officiel : [annonce n°20180041-1430](#).
Numéro RNA : W751246288.

QUELS STATUTS POUR LES AUTEURS DU LIVRE A L'ETRANGER ?

RENCONTRES AVEC LES SYNDICATS NORD AMÉRICAINS DE DÉFENSE DES AUTEURS ET AUTRICES

Texte de Samantha Bailly – illustrations de Brice Cossu

Version 1.1 – Février 2020

PRÉSENTATION

Si vous lisez ces lignes, c'est que d'une façon ou d'une autre, vous êtes intéressé par la protection des droits des créateurs et créatrices. Peut-être créez-vous vous-même ? Ou bien êtes-vous sensibilisé aux difficultés que rencontrent les artistes-auteurs pour vivre décemment de leurs créations ? Ne vous êtes-vous jamais demandé comment fonctionne la protection des auteurs et autrices, au-delà des frontières françaises ? Quelles ressemblances et quelles différences émaillent les existences des créateurs et créatrices du monde entier ? Voici l'invitation : **une exploration d'autres systèmes, d'autres paradigmes et points de vue, pour mieux déchiffrer nos propres difficultés.**

À travers des rencontres avec des syndicats étrangers de défense des auteurs et autrices, mettons en perspective un certain nombre de présupposés très ancrés dans nos esprits. Ce travail de recherche et d'analyse s'efforce de ne jamais perdre de vue les vécus et expériences très concrètes de mes collègues.

Pour commencer, sentiment typiquement humain : l'herbe paraît toujours plus verte ailleurs. En France se posent des questions dérangeantes, si l'on regarde en face la dégradation brutale des revenus des créateurs et créatrices. Pourquoi le droit d'auteur est-il porté comme étendard de notre pays alors qu'en parallèle, la situation économique et sociale des auteurs et autrices ne cesse de se dégrader ? Est-ce que les artistes-auteurs sont des propriétaires d'œuvres et/ou des travailleurs ? Comment est-il possible qu'aucun système de réglementation ne vienne encadrer leurs conditions de création ?

À travers ces rencontres avec nos homologues étrangers, j'ai confirmé certaines informations accessibles à travers la documentation disponible, mais aussi découvert des aspects insoupçonnés qui m'ont beaucoup étonnée. Quand il s'agit des auteurs et autrices de livre, peu importe nos différences de systèmes, le problème commun international demeure **l'absence de dialogue social collectif, une dégradation rapide des revenus, l'absence de reconnaissance comme travailleurs, et une insatisfaction du statut en place.** Ces difficultés majeures ont été en partie résolues par d'autres secteurs créatifs nord américains, comme par exemple l'audiovisuel, et il convient alors d'élargir le périmètre de la comparaison.

Rencontrer d'autres organisations professionnelles de défense des auteurs et autrices, comprendre leur fonctionnement, le contexte dans lesquelles elles travaillent, est un début pour étendre son champ de compréhension des difficultés qu'éprouvent les auteurs et autrices en France, mais également les organisations – associations ou syndicats – dédiées à leur protection. Pour commencer, le périmètre est confiné aux pays nord américains, et s'étendra sûrement par la suite à l'Europe. **Quelle est la situation des auteurs et autrices de livre au Canada et aux États-Unis ? Quelles sont les différences entre droit d'auteur et copyright ? Comment s'organisent les organisations professionnelles pour défendre leurs professions ?**

En préambule, je vous propose de lire **le constat de la Ligue des auteurs professionnels**¹, un travail d'analyse inédit qui pose les principaux enjeux que rencontrent aujourd'hui en France les auteurs et autrices de livre, en sachant que le périmètre peut s'étendre à bien des professions créatives. L'une des conclusions de ce constat, est **que le droit d'auteur en France protège le droit des œuvres**, elles-mêmes propriétés cédées le plus souvent à des tiers, et non pas **les droits des individus qui créent ces œuvres**. Cette analyse est partagée par de nombreux chercheurs et juristes en propriété intellectuelle, ayant déjà soulevé ce paradoxe. C'est un premier pas qui invite à déconstruire un certain nombre de raccourcis, le terme de « droit d'auteur » étant devenu la formule magique synonyme de défense des auteurs et autrices, alors qu'il est évident aujourd'hui que le problème majeur rencontré par les créateurs et créatrices est autant la protection de leurs œuvres, qui existe et est bien encadrée par la loi, que la protection de leurs conditions de création. Là se situe une différence subtile mais pourtant essentielle, entre **droit des œuvres** et **droit des individus**, **l'esprit et le corps**, qui semblent aujourd'hui amalgamés dans un tout qui invisibilise la notion de **travail créatif**. L'un et l'autre vont pourtant de pair et doivent nécessairement se compléter.

Êtes-vous prêts pour partir de l'autre côté de l'Atlantique, à la rencontre d'autres systèmes, d'autres façons de travailler ? Êtes-vous prêts à remettre en question certaines croyances et représentations ? Pour comprendre la complexité et l'étendue des enjeux qui sous-tendent l'amélioration des conditions de création des auteurs et autrices du livre, l'ouverture d'esprit est essentielle.



IL ÉTAIT UNE FOIS...

Je me souviens très nettement de la première réunion de concertation au Ministère de la culture, après 5 ans d'attente, au sujet des réformes en cours du régime social et fiscal des artistes-auteurs. Quelques mois auparavant, #Payetonauteur avait marqué le début d'un mouvement inédit de prise de conscience des auteurs et autrices de tous les secteurs du livre. Autour d'une vaste table, rue de Valois, l'heure était à un

¹ Cf. <https://ligueauteurs.pro/documents/statut-le-constat/>

dialogue trop longtemps demandé. À cette époque, présidente de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, mon mandat était d'y porter la parole de nos 1400 adhérents et adhérentes, pour dépeindre notre réalité : précarité grandissante, baisse de la rémunération, chaos administratif, problèmes d'accès aux droits sociaux élémentaires, incompréhension de la multiplicité des démarches volontaires, la liste est longue. Le plus étonnant est que beaucoup des interlocuteurs et interlocutrices peinaient à croire les problèmes soulevés par cette association dédiée aux auteurs et autrices jeunesse, comme ce fut le cas quelques années auparavant quand fut publiée l'enquête des États Généraux de la BD et son constat social plus qu'alarmant. Ce qu'ont en commun les créateurs et créatrices en jeunesse et BD ? Leur taux très élevé de professionnalisation. Sans l'ombre d'un doute, dessiner et écrire est pour eux un **métier** et non pas un **loisir**.

Un choc s'est produit durant ces mois de discussions. La figure imaginaire de l'artiste intégrée par les institutions est entrée en collision avec la réalité pragmatique du quotidien des artistes-auteurs. Ce même été, l'un des représentants du Ministère de la culture nous a demandé directement de formuler de façon concrète le statut auquel nous aspirions pour les auteurs, face au détricotage du régime social actuel. C'est de cette question si simple, dans ce contexte social critique, qu'est née en urgence l'idée de la Ligue des auteurs professionnels. À l'époque, les auteurs et autrices derrière ce projet ignoraient à quel point ce sursaut était en réalité un acte révélateur de multiples sujets, comme la représentation professionnelle, la notion de métier ou encore le besoin de défendre les conditions de création. Désormais, nous sommes nombreux à être convaincus que le temps est à la clarification, à l'information et au changement de paradigme. Car, soyons honnêtes, il est aujourd'hui impossible pour un artiste-auteur hors des sphères de l'engagement syndical de déchiffrer les tenants et aboutissants d'un système qui repose pourtant, en théorie, sur la défense de ses droits.

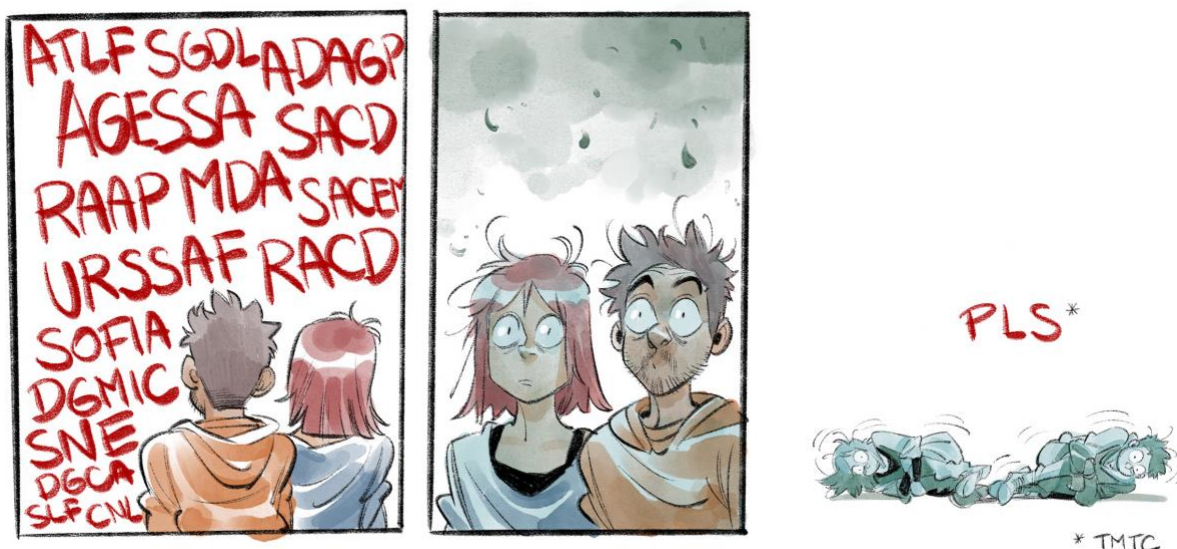


Si un jour, vous vous retrouvez dans un salon littéraire, et que vous vous glissez à la table des auteurs et autrices, vous seriez surpris des conversations. Ce sont toujours les mêmes thématiques qui reviennent : retards de paiement, à-valoir dérisoires, pourcentages trop faibles, redditions de comptes incompréhensibles, *burn-out* professionnel durant la création d'un livre, négociation de contrats déséquilibrés... Combien de mes pairs ignorent tout de leur régime social, faute d'information ? Combien sont en proie à des conflits complexes avec les exploitants de leurs œuvres ? Combien envisagent de tout arrêter, parce que ce n'est plus tenable ? Combien n'ont jamais pu toucher leurs indemnités d'arrêt maladie ou de congé parental ? Combien ne savent pas faire la différence entre :

- Les associations en charge de la gouvernance de leur régime social (AGESSA/MDA),
- Le prestataire du recouvrement de ces cotisations (URSSAF Limousin)
- Leurs multiples régimes de retraite complémentaire (RAAP, RACD, RACL)

- Les sociétés de perception et de répartition de droits, qui sont des sociétés privées agréées par le Ministère de la culture (SOFIA, SCAM, SACEM, SACD, ADAGP, SAIF etc). À noter : certaines ont une gouvernance strictement auteurs, d'autres mélangeant auteurs et éditeurs.
- Les associations tantôt de défense de leurs droits, tantôt de promotion du rayonnement culturel des auteurs – et parfois les deux, l'un des versants prenant ou non l'ascendant dans les activités quotidiennes (Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, ATLF, SGDL, EAT, MEL etc)
- Les syndicats de défense des auteurs du livre (Ligue des auteurs professionnels, CAAP, SNAC, SELF, etc)
- Les syndicats de défense des autres professions du livre (SNE, SLF, etc)
- Les établissements publics en charge de la valorisation du secteur du livre (CNL)
- Les services du Ministère de la culture en lien avec les artistes-auteurs (DGMIC, DGCA...)
- Etc

Tant d'acronymes dont l'auteur ou l'autrice qui démarre sa vie professionnelle ignore finalement tout ! Pourtant, ces structures forment le maillage de leur paysage professionnel. Les confusions et questions pourraient continuer de se dérouler sur plusieurs pages, je vous les épargne.



Finalement, la question majeure qui traverse nos préoccupations est très simple : les artistes-auteurs en France exercent-ils, oui ou non, un métier ? Comme l'a souligné le constat de la Ligue des auteurs professionnels, le droit d'auteur cristallise aujourd'hui toute l'ambiguïté symbolique et administrative dans laquelle nous sommes : nos revenus relèvent-ils du droit du patrimoine ou droit du travail ? Ce premier travail de décryptage qu'a effectué la Ligue des auteurs professionnels est le fruit d'un an de conversations, réflexion et documentation, en parallèle de toutes les actions menées. Si les réformes transversales ou spécifiques à notre régime social ont eu un mérite, c'est d'agir comme un révélateur des angles morts et des zones d'ombre que nous sentons tous confusément au quotidien, mais sans avoir les clefs pour les comprendre. Le rapport Racine, paru le 22 janvier, jette quant à lui une lumière vive sur les multiples paradoxes et incohérences qui jalonnent la situation sociale, économique et administrative des artistes-auteurs. Plus de doute possible : l'heure est à l'évolution.

Cet article tente de proposer un autre éclairage sur un récit que nous assenons toutes et tous, celui du **des droits des auteurs et autrices**. Questionner, enquêter, creuser, exercer son esprit critique, est ce qui nous permet de sortir des croyances toutes prêtes pour regarder en face la réalité des vies des individus qui sont les créateurs et créatrices en France.

Dernier point, mais pas des moindres, la source de ce voyage à l'étranger est lié à un phénomène que connaissent tous les artistes-auteurs engagés socialement pour leur pairs : l'épuisement. Ces deux années de mandat chargées en réunions, réformes, mouvements de protestation, ont été rudes. Pour éviter un *burn-out* militant, j'ai pris la décision de partir trois mois dans d'autres pays, pour faire un pas de côté. À l'action s'est substituée une réflexion nécessaire, nourrie par une documentation continue et riche ces dernières années, constamment épaulée par tous les auteurs et autrices bénévoles s'étant plongés dans les dossiers. N'oublions jamais que le travail de l'accélération de prise de conscience de #Payetonauteur est le fruit de

l'engagement de nombreux auteurs et autrices bénévoles, ayant simplement à cœur d'améliorer collectivement leurs conditions de vie. Qui dit bénévolat, surtout dans des métiers précaires et fluctuants, dit aussi énergie limitée. Ce recul était nécessaire personnellement, mais aussi à plus grande échelle, pour poser les jalons d'une réflexion aboutie sur les raisons pour lesquelles, aujourd'hui, dans un pays comme la France, réputé pour être le berceau du droit d'auteur, les créateurs et créatrices se sont retrouvés la variable d'ajustement systématique de tout un secteur.

DROIT D'AUTEUR VS COPYRIGHT

Si vous vous êtes déjà intéressés à la différence entre « copyright » et « droit d'auteur à la française », vous avez sûrement entendu le point de vue suivant : le copyright, c'est mal, le droit d'auteur à la française, c'est mieux. Dès que l'on ose questionner le périmètre du droit d'auteur aujourd'hui, une rhétorique se met en place : *attention au danger du copyright* ! Comme si s'autoriser à décrypter les angles morts d'un système signifiait basculer automatiquement dans un autre. Plutôt que de nous engager sur des jugements de valeur, essayons de comprendre ce qui distingue et/ou rapproche ces deux conceptions.

Le droit d'auteur est un droit de la personnalité centré sur la personne de l'auteur. La production de l'esprit lui appartient puisqu'elle est le résultat de la manifestation personnelle et spontanée de ses facultés internes. Ceci explique le fait que l'œuvre soit naturellement la propriété de celui ou celle qui l'a créée. Dans ces conditions, le lien qui unit l'auteur à l'œuvre fait l'objet d'une protection toute particulière : l'œuvre de l'esprit est envisagée comme le prolongement de la personnalité de l'auteur. Si les droits patrimoniaux sont limités dans le temps, le droit moral est perpétuel et se transmet aux héritiers.

Le copyright est un monopole d'exploitation accordé pour une période limitée. C'est un droit moins centré sur l'auteur, qui, dans une logique plus économique, vise à protéger également l'investissement réalisé par l'exploitant. Le copyright remplit une fonction plus utilitariste et régule une relation triangulaire réunissant l'auteur, l'exploitant et le public. C'est un droit conçu comme un droit marchand créé pour réguler l'offre et la demande. Contrairement aux idées reçues, le copyright prévoit aussi un droit moral, mais ce dernier est plus limité que celui qui est prévu en droit français, car il est limité dans le temps. L'auteur ne dispose que d'un droit de paternité et d'un droit de respect de l'intégrité de l'œuvre.

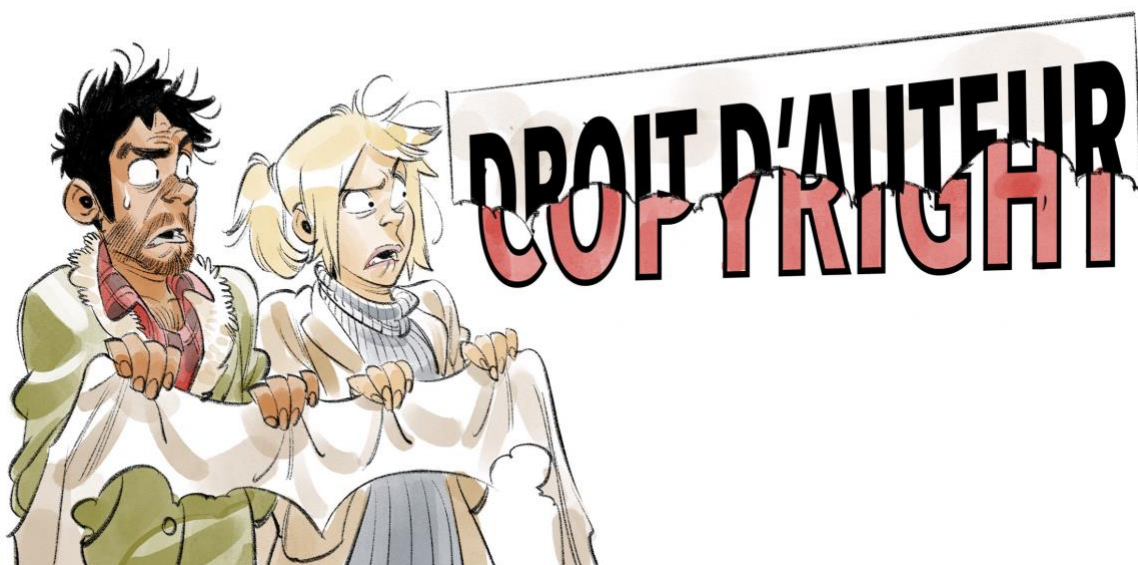
Si les deux philosophies divergent, ces droits ont le même objet : sanctionner la reproduction et la représentation non autorisées d'une œuvre.

Maintenant, prenons un cas pratique. Retour dans le quotidien. Vous êtes un auteur français, vous signez un contrat d'édition en France. Dans la loi, vous avez le droit moral pour vous. Autrement dit, le droit de faire opposition à toute altération ou distorsion qui porterait préjudice à l'intégrité ou la paternité de l'œuvre. Cela signifie pouvoir prouver ce préjudice. Dans les faits, à moins d'avoir une grande marge de manœuvre de négociation, vous signerez un contrat d'édition confisquant la totalité de vos droits patrimoniaux, pour 70 ans après votre mort. Votre contrat d'édition stipulera la liste très longue des prérogatives de l'éditeur : choix de la couverture, de la mise en forme, de solder des ouvrages, etc. Dans la frénésie de l'industrie du livre, vous vivrez très probablement des infractions à votre droit moral – choix d'une couverture qui ne correspond pas à l'esprit de votre livre, erreurs dans le BAT, plan de communication qui diverge avec vos valeurs... - mais n'oserez probablement pas faire valoir votre droit, pour des raisons financières tout d'abord, et par crainte d'être *blacklisté* par le secteur. Cela ne signifie pas que le droit moral est inutile, loin de là. Il est essentiel. Mais il faut admettre qu'il est très difficile pour les auteurs et autrices de faire valoir ce droit, faute d'outils et de moyens. Dans la pratique, il est extrêmement rare de parvenir à avoir gain de cause, du fait de l'asymétrie des relations entre auteurs et groupes éditoriaux.

Dans le copyright, pour schématiser, l'employeur qui a commandé le travail créatif est le propriétaire automatique des droits d'auteur. Le copyright américain apparaît moins protecteur que le droit d'auteur français qui défend le principe de la titularité initiale de l'auteur. Mais ce transfert de droits de propriété intellectuelle est compensé par des accords collectifs beaucoup plus favorables qu'en France, signés par les créateurs et les exploitants. Certaines conventions collectives assurent aux auteurs des seuils minimaux de rémunération, des rémunérations complémentaires pour toute exploitation secondaire des œuvres, un encadrement des conditions de travail, un paiement des heures supplémentaires, une attribution de jours de repos, un fonds de pension de retraite et un régime de sécurité sociale...

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, par son aspect plus pragmatique que romantique, le copyright reconnaît la notion de corps de l'auteur, et donc la garantie d'un encadrement du travail. Si le droit d'auteur est protecteur en théorie, il peine à protéger efficacement les conditions de création des auteurs et autrices.

Le copyright est certainement plus limité puisqu'il est moins centré sur l'auteur, mais il est accompagné d'un ensemble de règles concrètes plus favorables et plus efficaces qui reconnaissent le droit du travail.



Alors droit d'auteur ou copyright, faut-il choisir ? La réconciliation entre le propriétaire et le travailleur est-elle en France impossible ? Non ! **La question n'est pas l'opposition entre droit d'auteur et copyright, mais bien de comment faire ressurgir la notion de travail créatif en France.** Car cette notion de travail est déjà bien existante dans notre Code de la propriété intellectuelle, mais elle a été contournée et oubliée. C'est notamment l'une des propositions portées conjointement par la Ligue des auteurs professionnels et la Guilde des scénaristes : séparer la contractualisation de l'acte de création de la cession de la propriété d'une œuvre.

Notre Code de la propriété intellectuelle contient déjà des éléments visant à protéger la propriété de l'auteur et son droit moral, même dans le cadre d'une relation contractualisée sur le champ du travail. Aujourd'hui, les contrats d'édition ne sont que des contrats de *cession de droits*, donc de transfert de propriété, qui mélangent de façon étrange des *impératifs de travail*.

Article L111-1 du Code de la propriété intellectuelle :

« L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, 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 ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres Ier et III du présent code.

L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'alinéa 1er. »

Le « contrat de louage d'ouvrage » mentionné dans l'article L111-1 du Code de la propriété intellectuelle se réfère à l'article 1710 du code civil, qui dispose que « 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 ». Nous voilà donc sur le champ non plus uniquement de la propriété, mais du *faire* et de la *rémunération*.

Réconcilier le propriétaire et le travailleur, c'est donc possible en France. Nous avons d'ailleurs en germes tous les outils pour, sans dénaturer le droit d'auteur. Ceci étant dit, comment travail et propriété sont conciliés ou non de l'autre côté de l'Atlantique ? Peut-on y puiser des avertissements ou des inspirations ?



QUELS STATUTS POUR LES AUTEURS DU LIVRE A L'ETRANGER ?

RENCONTRES AVEC LES SYNDICATS NORD AMÉRICAINS DE DÉFENSE DES AUTEURS ET AUTRICES

SOMMAIRE

PRÉSENTATION	1
SOMMAIRE	7
1 LE QUÉBEC	8
1.1 Quel statut pour les auteurs et autrices du livre au Québec ?	8
1.2 Quel syndicat représentatif pour les écrivains et écrivaines québécois ?	10
1.2.1 Représentativité professionnelle	10
1.2.2 Financement	11
1.2.3 Chantiers prioritaires	11
1.3 Quel syndicat représentatif pour les illustrateurs et illustratrices québécois ?	12
1.3.1 Représentativité professionnelle	12
1.3.2 Financement	12
1.3.3 Chantiers prioritaires	13
1.4 Conclusion	13
2 LES ÉTATS-UNIS	14
2.1 Quel statut pour les auteurs et autrices du livre aux États-Unis ?	14
2.1.1 Représentativité professionnelle	15
2.1.2 Financement	15
2.1.3 Chantiers prioritaires	15
2.1.4 Questions françaises	17
2.1.5 Conclusion	17
2.2 Quel statut pour les scénaristes audiovisuel aux États-Unis ?	18
2.2.1 Protection sociale	18
2.2.2 Contrat de travail	18
2.2.3 Rémunération	19
2.2.4 Représentativité professionnelle	19
2.2.5 Financement	20
2.2.6 Chantiers prioritaires	20
2.2.7 Conclusion	20
3 ET NOUS, EN FRANCE ?	21
4 CONCLUSION	22

1 LE QUÉBEC



1.1 Quel statut pour les auteurs et autrices du livre au Québec ?

Première précision contextuelle : le Québec occupe une place particulière dans l'espace géo-politique du Canada. À cet égard, le Québec est soumis aux lois générales du Canada, mais bénéficie également d'aménagements spécifiques. C'est notamment le cas de la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*², adoptée en 1988, dont le but est l'encadrement et l'amélioration des conditions minimales des artistes-auteurs. Cette loi a son miroir du côté des artistes qui, pour simplifier, se produisent pour le public. Il s'agit de la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*³. Si l'on veut comparer avec la France, ce serait la différence majeure entre le régime social des artistes-auteurs (écrivains et écrivaines, peintres, photographes, scénaristes, sculpteurs et sculptrices, plasticiens et plasticiennes, etc) avec le régime des intermittents du spectacle (artistes-interprètes).

Quelle différence, au Québec, entre par exemple un scénariste de l'audiovisuel – qui est dans le champ de la *loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* – et un auteur du livre ? L'auteur du livre est un **travailleur autonome** (l'équivalent en France serait le travailleur indépendant). Le travailleur autonome est un individu qui s'engage envers une autre personne, son client, à effectuer un travail matériel ou à lui fournir un service moyennant un prix que le client s'engage à lui payer. Cela signifie que les auteurs du livre au Québec n'ont pas le droit à l'assurance-emploi ou à certains avantages sociaux (congrés payés).

De l'autre côté, un scénariste de cinéma québécois est aussi un **travailleur autonome**, mais bénéficie **d'accords collectifs comme un salarié**. Une hybridation entre indépendant et employé qui se révèle très intéressante à étudier. Des accords professionnels encadrent les conditions d'écriture et les rémunérations. Les accords-cadres sont passés entre l'APFTD, le regroupement des producteurs

² LRQ, c. S-32.01 - Cf. <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.01>

³ LRQ, c. S-32.1 - Cf. <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.1>

audiovisuels, et la SARTEC, le syndicat représentatif des scénaristes tel que reconnu par la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs, le 26 octobre 1989. C'est bien un syndicat ayant pour but de promouvoir et de défendre les intérêts professionnels, économiques, sociaux et moraux d'une profession.

Au Québec, la différence entre les auteurs du livre et les scénaristes de l'audiovisuel, c'est que les scénaristes sont rémunérés pour le travail d'écriture en **cachets**. Des minimums de rémunération sont fixés dans les accords selon le type de prestations d'écriture et il est bien mentionné que ces cachets sont acquis quoiqu'il arrive, contrairement à notre système d'à-valoir. Également, contrairement aux auteurs et autrices du livre québécois qui ne bénéficient d'aucune contribution sociale des exploitants de leurs œuvres, les scénaristes ont accès à des assurances constituant un véritable filet social, qui est pris en charge par les producteurs. Par exemple, ces derniers sont tenus de payer un pourcentage au titre du Régime d'épargne retraite. En comparaison, en France, les maisons d'édition ne contribuent qu'à hauteur de 1,1% à la protection sociale des auteurs et autrices du livre, la fameuse contribution diffuseur de la loi de 1975. Dans la loi, cette contribution avait pour vocation d'augmenter dans le temps pour marquer une solidarité des exploitants des œuvres envers les créateurs et créatrices. Le pourcentage aura augmenté de seulement 0,1% en quarante ans, ce qui explique aujourd'hui l'absence de l'équivalent de la part patronale nous concernant.

Au Québec, les auteurs et autrices restent titulaires de ce qui l'équivalent du droit moral – les auteurs sont bien les propriétaires reconnus de leurs œuvres - mais cèdent une licence d'exploitation aux producteurs et aux diffuseurs de leurs œuvres. Ce que l'UNEQ préconise, c'est une **licence limitée dans le temps**.

Cette loi du statut professionnel des artistes est une première tentative de créer des accords cadres pour les auteurs et autrices du livre au Québec, mais pas que. Contrairement à la France, ce texte pose les artistes-auteurs québécois sans ambiguïté comme des **professionnels**, qui à ce titre ont besoin d'encadrements de leurs conditions d'exercice de leurs **métiers**. Aussi, cette loi clarifie la question de la **représentativité professionnelle et de l'entrée dans le statut**, fixant les syndicats comme les seuls à même de négocier collectivement les accords-cadres des conditions de création et la **reconnaissance d'auteur ou autrice professionnel du fait de son adhésion à l'un de ces syndicats, selon sa branche**. Le Québec verse un financement pour les organisations représentatives selon la loi du statut professionnel de l'artiste, leur garantissant donc des ressources pour entretenir les négociations entre les auteurs et autrices et les groupes éditoriaux. Ce qui est intéressant, c'est que la loi québécoise fixe comme critère d'auteur professionnel un auteur se désignant comme tel et rejoignant un syndicat, et donc un groupe professionnel. Le critère de professionnalité serait l'intention de le devenir.

La limite du système ? La première loi concernant les secteurs de la musique, de la scène et du cinéma a amélioré les conditions de travail de leurs créateurs, alors que la seconde loi concernant les secteurs de la littérature et des arts visuels n'est jamais allée au bout de ses promesses. La raison est simple : **les organisations d'auteurs et d'artistes reconnues en vertu de la Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature n'ont pas accès à la négociation collective au même titre que les organisations d'artistes de la scène reconnues en vertu de l'autre loi.**



1.2 Quel syndicat représentatif pour les écrivains et écrivaines québécois ?

1.2.1 Représentativité professionnelle

L'Union des écrivains et des écrivaines québécois (UNEQ) est l'organisation représentative des écrivains et écrivaines au Québec. Cette reconnaissance de la représentativité, point de départ essentiel de toute négociation collective, résulte de plusieurs démarches. L'UNEQ a été reconnue en 1990 l'association représentative des écrivains québécois par la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, sur le territoire québécois. En 1996, le Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs a également reconnu l'UNEQ comme association représentative des écrivains québécois, pour tous les écrivains québécois qui travaillent avec les organismes et agences du gouvernement canadien, sur l'ensemble du territoire canadien. Cette structure est indépendante et son rôle est d'administrer le régime de relations professionnelles entre les artistes-auteurs et les diffuseurs de leurs œuvres.

La reconnaissance de l'UNEQ ne s'est pas effectuée sans heurts : des sociétés de gestion collectives canadiennes et françaises se sont opposées à la reconnaissance de sa représentativité (SODRAC, SOCAN, et SACD).⁴ Le Tribunal a donné gain de cause au syndicat en posant des principes de clarification entre des accords-cadres qui relèvent des conditions de création, donc de travail, et les différents accords que les sociétés de gestion concluent pour les utilisateurs des œuvres de son répertoire sur le champ des droits collectifs. Les droits collectifs couvrent certaines utilisations des œuvres pour lesquelles, pour des raisons pratiques, une gestion individuelle n'est pas envisagée (exemple en France : le prêt en bibliothèque, la reprographie...). Voici un extrait de la décision du tribunal :

« Le Tribunal ajoute que "l'accord-cadre pourrait traiter des questions de droit d'auteur, mais il n'est pas nécessaire qu'il le fasse." [30] **Pour le Tribunal, il existe une possibilité de conflit entre, par**

4 Cf. https://cpi.openum.ca/files/sites/66/Les-d%C3%A9cisions-du-tribunal-canadien-des-relations-professionnelles-artistes-producteurs-visant-le-droit-dauteur.pdf?fbclid=IwAR30aZheXsqhELu3H5gUHKLyNJ8sfHNNemc_wz87cEV6yKeARFMTJXvW1c

exemple, les redevances établies par une société de gestion collective et les conditions d'un accord-cadre. Toutefois, puisque ce conflit ne s'est pas matérialisé, le Tribunal refuse de faire les déclarations générales préliminaires demandées par les Sociétés de gestion collective [31]. Le Tribunal se propose uniquement d'examiner les deux questions qui découlent directement de la demande de l'UNEQ, soit la détermination du caractère approprié du secteur de négociation recherché et la représentativité de l'association requérante. Lors de l'audition principale, les sociétés de gestion collective ont été autorisées à faire leurs représentations par écrit et de vive voix. Elles ont soutenu que l'accréditation ne pouvait conférer un mandat exclusif à une association d'artistes de négocier les conditions d'exploitation des œuvres sans heurter de plein fouet les dispositions de la Loi sur le droit d'auteur. Dans sa décision finale, le Tribunal constate le caractère approprié du secteur demandé, la représentativité de l'UNEQ et il l'accrédite. Ce faisant, il aborde certains aspects du droit d'auteur. Le Tribunal indique d'abord qu'il est convaincu que les deux systèmes visés, soit le régime de négociation collective des conditions de travail et celui du droit d'auteur, peuvent coexister harmonieusement. Cette assertion réfère à la présomption de cohérence entre deux lois fédérales. »

Aucune ambiguïté sur la vocation de l'UNEQ à la défense des intérêts d'une profession : l'organisation émet des contrats modèles, des tarifs de référence pour la profession, exige que les auteurs et autrices puissent vivre de l'écriture. Pour l'UNEQ, sans une hésitation, écrivain est un métier et il faut aller vers des accords cadres comme une base minimum, pour laisser ensuite la liberté de négociation s'appliquer à partir du moment où un minimum de déontologie a été fixé. Comme nous l'avons vu, les sociétés de gestion collectives existent au Québec – comme COPIBEC, qui serait l'équivalent de notre SOFIA en France - mais ne sont pas représentatives de la défense des intérêts moraux et matériels d'une profession.

1.2.2 Financement

L'UNEQ tient ses financements de **sa représentativité professionnelle**. L'UNEQ a été reconnue comme l'association représentative des écrivains et écrivaines, mais la loi actuelle ne leur donne pas les moyens de négocier des accords-cadres obligatoires. L'organisation est financée par des subventions déclenchées par leur représentativité, qui leur permet de faire travailler une dizaine de salariés.

1.2.3 Chantiers prioritaires

| Copyright au Québec

Lutte contre les très nombreuses exceptions au droit d'auteur au Canada qui ont été introduites en 2012 et qui favorise l'utilisation gratuite des œuvres dans les institutions scolaires et universitaires au nom de l'utilisation équitable. Difficultés à faire admettre la rémunération, notamment en ce qui concerne tous les champs pédagogiques.

| Loi du statut de l'artiste professionnel

Demande d'une révision du texte pour contraindre les éditeurs à des négociations régulières, et à une obligation de résultats entérinés dans la loi. La volonté est d'établir des accords-cadres comme dans n'importe quelle profession. Du côté de l'audiovisuel, les accords-cadres existent, puisque la première loi du statut de l'artiste l'oblige. Les artistes-auteurs, eux, sont en revanche exclus de toute régulation.

| Statut professionnel

Globalement, les organisations québécoises se retrouvent face à des difficultés pour définir elles-mêmes des critères d'adhésion pour leurs adhérents, en raison du développement de l'auto-diffusion et l'auto-édition. De fait, semble arriver le moment où la publication n'est plus un critère suffisant pour apprécier la professionnalité d'un auteur. Dans la loi sur le statut de l'artiste québécois, les organisations professionnelles fixant l'entrée dans la profession, elles doivent donc faire un important travail de révision de leurs propres critères.

| Rémunération

L'UNEQ constate d'après ses études une chute importante de la rémunération de ses membres, et une fragilisation du métier. Il y a une profonde alerte, que ce soit sur les montants des à-valoir que les pourcentages. La vocation de l'organisation étant de protéger un métier, des solutions sont recherchées pour sensibiliser massivement. Il subsiste beaucoup de difficultés à obtenir de véritables accords ou réglementations qui fixeraient un minimum de montant lorsqu'un auteur donne

de son temps pour des événements culturels, notamment quand cela implique des subventions gouvernementales. Il existe néanmoins un programme financé par le Conseil des arts du Canada, *Tournées-rencontres*, qui assure une rémunération pour les rencontres, lectures et courtes conférences organisées par des bibliothèques et des organismes à caractère culturel (maisons de la culture, musées, galeries d'art, etc.).⁵

1.3 Quel syndicat représentatif pour les illustrateurs et illustratrices québécois ?

1.3.1 Représentativité professionnelle

Illustration Québec est une association qui est le miroir québécois de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, si ce n'est qu'elle est uniquement représentative des illustrateurs de tous secteurs là où la Charte représente des écrivains et des illustrateurs du secteur jeunesse. C'est une association très vivante et dynamique, avec le même ton, la même façon de faire passer les informations, la même forme juridique (association) et le même type d'outils (services juridiques, grilles tarifaires, guides illustrés etc).

L'association n'est pas considérée comme représentative du point de vue de la loi québécoise sur l'artiste professionnel - et donc, n'a pas accès aux financements liés à la représentativité, qui permet d'équiper une organisation de salariés. Pour rappel, la loi sur le statut de l'artiste au Québec fixe des critères de représentativité des organisations professionnelles, qui vont de pair avec des financements permettant d'instaurer un dialogue social. Dans cette loi, le professionnalisme d'un auteur est en fait lié à son adhésion ou non à une organisation représentative.

Les illustrateurs étant à cheval entre les 3 sections de la loi sur l'artiste au Québec, ces artistes ne figurent finalement nulle part... On pourrait faire la comparaison avec les illustrateurs et illustratrices BD et jeunesse qui sont à cheval entre AGESEA/MDA en termes de régime social. Cela rejoint de nombreux constats des syndicats des arts visuels en France. Les illustrateurs et illustratrices n'étant pas reconnus institutionnellement au Québec, de nombreuses bourses sont accessibles aux artistes au sens large, mais pas aux illustrateurs ! Les raisons seraient un certain mépris institutionnel envers les illustrateurs **qui effectueraient un travail de commande et non pas de « véritables créations artistiques »**. Un préjugé qui sous-tend une profonde méconnaissance de la plupart des œuvres majeures de notre histoire, qui ont été liées d'une façon ou d'une autre à de la commande ou du mécénat. Les illustrateurs et illustratrices souffrent donc au Québec de leur degré de professionnalisation, qui projette une image de « prestataire » et non de véritable « artiste ». Néanmoins, la situation semble évoluer dans le bon sens : Illustration Québec rencontre de nombreux représentants des pouvoirs publics, et les lignes bougent. Cela interroge cependant l'image romantique persistante autour de la commande, qui empêche de pouvoir reconnaître le travail créatif en dehors des fantasmes de ce qu'est « un artiste » pour les institutions.

1.3.2 Financement

Illustration Québec fait le constat suivant : l'association ne reposant que sur des illustrateurs bénévoles, ces derniers passent leur temps à monter des projets culturels pour toucher des subventions, ce qui permet de financer une salariée, et la vie de l'association est centrée sur du « court-terme » - la survie - qui les empêche de pouvoir vraiment embrasser leur objectif premier, à savoir la défense des intérêts de leur profession, donc, le syndicalisme. C'est un problème majeur : cela signifie qu'il n'y a pas de représentation professionnelle de la spécificité illustrateurs et illustratrices auprès des pouvoirs publics. Ce constat rejoint les problématiques des structures ne tenant que grâce au bénévolat : la défense des intérêts d'une profession ne peut se construire sur le sacrifice de quelques auteurs et autrices sur leur temps personnel et professionnel. La question des financements du dialogue social pour chaque métier créatif est cruciale !

5 Cf. <https://www.uneq.qc.ca/services/programmes-de-rencontres/tournees-rencontre/>

1.3.3 Chantiers prioritaires

| Rémunération

Illustration Québec constate des revenus médians très faibles pour ses adhérents (entre 10 000 et 15 000 dollars canadiens par an) et une dégradation de ces revenus. De même, la rémunération du temps de présence lors des salons et festivals est une véritable question. Plusieurs éditeurs québécois, dont la Pastèque, ont annoncé publiquement suite à #Payetonauteur et aux récentes revendications de La Ligue des auteurs professionnels, de la Charte et du SNAC BD sur l'Année de la BD, rémunérer eux-mêmes les auteurs pour les dédicaces. Il est intéressant de voir que des maisons d'édition québécoises se positionnent ainsi.

| Éthique de l'État

L'édition est massivement subventionnée pour préserver la langue française et pour des raisons économiques et culturelles. Depuis 1981, la Loi sur le développement des entreprises québécoises dans le domaine du livre impose que la chaîne du livre soit composée d'entreprises à propriété québécoise ; la loi oblige les écoles, les bibliothèques, les ministères et organismes gouvernementaux ainsi que le réseau de la santé et des services sociaux à acheter leurs livres (sauf les manuels) dans les librairies indépendantes de propriété québécoise, etc. Les éditeurs, pour recevoir des subventions en vertu de la loi, doivent respecter plusieurs exigences, dont « être à jour dans l'acquittement des droits dus à chacun des auteurs de livres déjà publiés, conformément au contrat qui lie l'auteur à l'éditeur ». Mais ces subventions ne s'accompagnent pas d'encadrement des conditions de création des auteurs et autrices. Comme en France, il y a un profond sentiment d'injustice des artistes-auteurs voyant de larges subventions d'État attribuées aux diffuseurs de leurs œuvres, sans garantir plus d'éthique en direction des créateurs et créatrices.

| Statut social

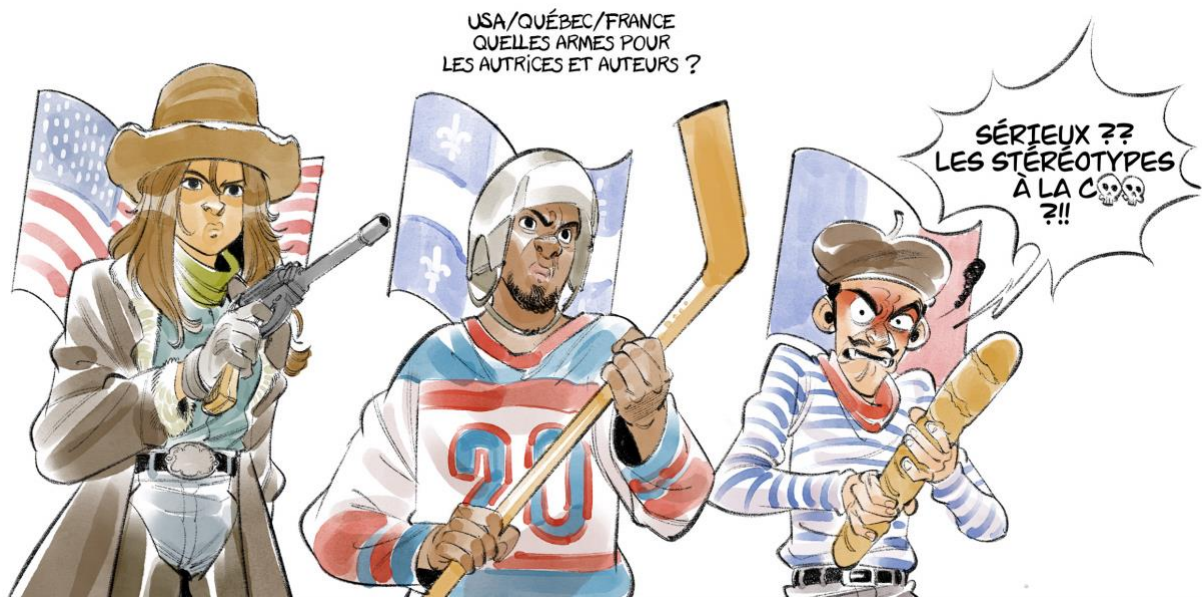
Les illustrateurs québécois, comme les artistes-auteurs de façon générale, sont des travailleurs autonomes (indépendants). Cela pose de nombreuses questions très taboues, car le système social canadien n'est pas le même que le système français. Il n'y a pas de cotisation retraite, chacun doit anticiper soi-même l'avenir. Le problème est que les illustrateurs et illustratrices sont dans une survie et une incertitude constante, qui les empêche de pouvoir mettre de l'argent de côté. Comme en France, la question qui se pose est : comment continuer ? Comment m'en sortir ? De quoi sera fait demain ? En France, nous avons depuis 1975 la contribution diffuseur, à 1,1%, qui est l'équivalent très faible d'une part patronale, qui était supposée augmenter peu à peu. Il est totalement normal qu'une solidarité soit marquée entre l'auteur et l'exploitant de ses œuvres. Ce qu'on entrevoit dans le système complètement « indépendant » sans aménagement, c'est une précarité sans cesse accrue et des drames sociaux à venir lors des moments de ruptures de carrière.

1.4 Conclusion

La loi S-32.01 sur le statut de l'artiste professionnel au Québec qui couvre entre autres les écrivains et écrivaines est une inspiration à certains égards, car elle a tranché la question de la représentativité professionnelle. La difficulté est qu'elle n'est pas allée au bout de sa logique, suite au très probable lobby de forces adverses : si cette loi pose les bases d'une négociation, aucun accord-cadre n'émerge réellement. Aussi, la question de la puissance au sein même des négociations est déterminante. Il faut être équipé en moyens techniques et humains pour peser dans la balance. À l'heure actuelle, il y a des rencontres positives entre l'UNEQ et l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL) qui représente les éditeurs, mais ces discussions restent informelles. Par exemple, l'UNEQ et l'ANEL ont mis sur pied un excellent formulaire de reddition de comptes, mais il n'est pas obligatoire.

Le gouvernement québécois a annoncé récemment que les deux lois du statut de l'artiste seront révisées. L'UNEQ entend mettre de l'avant l'importance de la négociation d'ententes cadres entre les écrivains et les éditeurs avec une obligation de résultats encadrées par la Loi. Que ce soit en France ou au Québec, malgré des nuances droit d'auteur / copyright, les difficultés sont les mêmes : contrairement à toutes les autres professions, subsiste une impossibilité de poser des cadres et des règles pour protéger les **conditions de création**.

2 LES ÉTATS-UNIS



2.1 Quel statut pour les auteurs et autrices du livre aux États-Unis ?

Aux États-Unis, un auteur est considéré comme un freelance et donc comme une **entreprise**. À la différence du Québec, il n'existe aucune loi du statut professionnel de l'artiste, qui pose une forme de spécificité et reconnaît les auteurs et autrices comme des **individus**. Les auteurs et autrices aux États-Unis sont de fait considérés comme n'importe quelle entreprise, les soumettant à la loi anti-trust. Le statut de freelance assimilant à une entreprise pose un problème : de fait, les auteurs et autrices de livre ne sont pas des entreprises. Seuls quelques rares auteurs de best-sellers se montent réellement en entreprise pour des raisons d'optimisation fiscale. L'aspect entrepreneurial correspond à l'aspect indépendant de leur pratique, mais ne répond pas aux problématiques des auteurs et autrices aux États-Unis. Ces derniers ont des spécificités du fait de leur mode de rémunération et de création. Cela pose également la question des contrats d'édition, qui comme pour les contrats français, mélangent la cession de droit avec des impératifs de travail – création d'un contenu créatif, dates de rendu, obligations de promotion... Il semblerait qu'une forme de conflit intérieur déchire les auteurs et autrices aux États-Unis, conflit basé sur la notion de liberté. En se rapprochant des salariés, la crainte est la perte des royalties (droits d'auteur) et de la protection du copyright, qui comme dans le droit d'auteur en France, ne résout pas la question de la propriété des œuvres des auteurs et autrices ayant le régime de salarié. Comme en France, de nombreux auteurs et autrices de l'écrit cumulent différentes activités – professeurs, journalistes etc – du fait de la dégradation importante des revenus ou d'un désir de pluriactivités. La problématique du statut des auteurs et autrices du livre aux États-Unis est donc la même que celle en France, à quelques différences près liées à nos législations respectives : comment concilier le **droit des œuvres** et le **droit des individus créant ces œuvres** ? Comment aboutir à des négociations collectives ?

Les taxes sont les mêmes que pour les freelance, ce sont donc les auteurs et autrices qui payent pour leur protection sociale, sans contribution des exploitants des œuvres. Du point de vue de la sécurité sociale, il faut comprendre que le système aux États-Unis est très différent de la France, et dépend en partie des différents États. Mais pour synthétiser, les travailleurs indépendants bénéficient des mêmes droits que les travailleurs salariés en ce qui concerne les risques vieillesse-invalidité-survivants (OASDI) et la partie A Hospitalisation de Medicare HI (Hospital Insurance) pour lesquels ils cotisent obligatoirement. Ils ne sont en revanche pas couverts contre les risques chômage et accidents du travail. Côté fiscalité, les auteurs et autrices ont perdu les aménagements spécifiques aux revenus en droit d'auteur. Notamment, les Républicains ont fait tomber l'équivalent de notre 100bis du code des impôts français, c'est-à-dire la possibilité de lisser fiscalement ses revenus sur 5 ans. À noter : cet aménagement existe encore aux États-Unis pour les sportifs. En France également, sportifs et

artistes-auteurs ont certaines dispositions communes, car de fait ces professions ont des ressemblances en termes de carrières complexes et particulières.

Le statut de l'auteur aux États-Unis l'assimile donc à une entreprise, en faisant abstraction des liens de travail le liant aux groupes éditoriaux.

2.1.1 Représentativité professionnelle

La Authors Guild est l'organisation majeure de défense des intérêts de la profession des auteurs et autrices de livre aux États-Unis. Notons en revanche que la profession des artistes de *comic-book* (BD) diffère. Comprenant 10 000 adhérents, la Authors Guild est ouverte aux auteurs publiés à compte d'éditeur, aux auteurs hybrides et aux auteurs auto-édités. Tout comme pour la Ligue des auteurs professionnels, le critère est d'être auteur, sans hiérarchie entre les modes de diffusion ou d'exploitation. Comprenant une vingtaine de salariés, elle est très active sur le plan politique et institutionnel, et fait montre d'une structuration et d'un aboutissement dans sa défense qui sont remarquables. Les intérêts sont très clairs : la Authors Guild se bat pour un "salaire minimum" pour les auteurs (*minimum wage*) et revendique que c'est un métier dont on doit pouvoir vivre.

Néanmoins, la Authors Guild ne peut pas représenter en tant que telle les auteurs pour des négociations entre **partenaires sociaux**, puisque les auteurs sont freelance, considérés donc comme des entreprises et soumis à la loi anti-trust. C'est un problème majeur : cela empêche de pouvoir négocier des accords-cadres et des minimums. De fait, le meilleur moyen de défense aux États-Unis est donc d'équiper les auteurs le plus possible, en les formant, en leur fournissant des outils, en les aidant à négocier, etc. Que ne puisse légalement s'installer un véritable dialogue social est un frein qui est désormais un problème à résoudre. L'aide individuelle a aussi montré ses limites et n'empêche pas les revenus de dégringoler. Avec en plus désormais l'émergence des plateformes et de l'auto-diffusion, les enjeux se multiplient et dépassent la simple régulation entre auteurs et éditeurs traditionnels.

Notons néanmoins la pratique répandue des agents littéraires aux États-Unis. L'existence de ces intermédiaires, experts en négociation, comme en Allemagne, signifie une rémunération moyenne supérieure à celle des auteurs et autrices en France, mais aussi des conditions contractuelles bien plus encadrées du fait de ce degré de professionnalisation.

Les auteurs et autrices à travers la Authors Guild ont eu de belles victoires : avancées sur le copyright et la reconnaissance qu'un auteur est de facto propriétaire de son œuvre, déductions des taxes, etc. À savoir : des milliers d'auteurs victimes d'atteintes à leurs droits ont obtenu des sommes conséquentes en réparation, représentant plusieurs millions de dollars. Sans aucun doute, la Authors Guild sait se montrer offensive pour défendre les auteurs et autrices.

2.1.2 Financement

La Authors Guild tient son financement des cotisations des membres et de campagnes de financement. L'adhésion classique s'élève à 135 dollars par an, avec un tarif dégressif pour les auteurs et autrices en début de carrière. Cela garantit donc une véritable indépendance de pouvoir compter sur la contribution de ses membres, au contraire du système de subventions en France qui limite la liberté de parole et d'action de certaines structures. La question des sources de financement de la Authors Guild se pose néanmoins : ne comptant que sur ses propres ressources, et les revenus des auteurs dégringolant, c'est un risque de passer plus de temps à la quête de financement plutôt qu'au travail de défense des auteurs et autrices.

2.1.3 Chantiers prioritaires

| Rémunération

La Authors Guild s'est clairement fixé comme objectif de sauver le métier ! Leur sondage donne des résultats catastrophiques : en 10 ans, de 2009 à 2019, les revenus des auteurs, de tous horizons, **ont chuté de 42%** ! Les revenus moyens d'un auteur sont de 6000 dollars par an. À titre de comparaison, en France, environ 5000 auteurs du livre sur 100 000 touchent plus de 8700 euros de droits d'auteur par an. Le revenu moyen d'un auteur américain nous paraît donc statistiquement « élevé », car son contrat aura souvent été négocié via un agent. De ce fait, le contrat aura été plus équilibré et engendrera de nombreuses cessions tierces (audiovisuel, étrangères etc.) avec une répartition plus favorable qu'en France. Il faut comprendre que dans la mentalité aux États-Unis, on se lance dans l'écriture pour pouvoir en vivre. On voit cette activité comme un métier, pas comme une mission sacrée. Sociologiquement, aussi, la diversité au sein des membres semble bien plus au

rendez-vous qu'en France. De même, le combat est rude pour obtenir la rémunération lors des interventions, conférences, etc. Les librairies aux États-Unis sont très réticentes à l'idée de payer les auteurs pour leurs prestations. Pour autant, ces rémunérations existent quand les auteurs et autrices le demandent - le fameux cas par cas.

| **Fair contract initiative**

La Authors Guild n'hésite pas à dénoncer de nombreux contrats d'édition scandaleux dans leur manque d'équité, et veut pouvoir mettre en place un système pour rééquilibrer la relation auteur-éditeur : le constat est une chute brutale non seulement des pourcentages, mais surtout des **à-valoir (advance)**. C'est un problème majeur : les à-valoir sont ce qui permet aux auteurs de vivre pendant la période de création. Actuellement, comme rien ne permet d'encadrer ces montants ou d'en fixer un minimum, ces rémunérations fondent donc comme neige au soleil. Sans les à-valoir, les auteurs ne peuvent plus vivre. Du fait de cette chute brutale des à-valoir, des auteurs et autrices se retrouvent aujourd'hui à mettre 5 ans pour écrire un livre, ayant été obligés de reprendre un autre métier à côté, cas de figure qui n'était pas envisageable auparavant.

Sur le numérique, la Authors Guild demande 50% de droit d'auteur pour les auteurs. À titre de comparaison, aux États-Unis, les maisons d'édition proposent 25% sur le numérique (en France, c'est autour de 10% et il faut rudement négocier pour obtenir davantage). Les auteurs et autrices aux États-Unis sont bien plus en avance sur l'exigence des négociations. Pour résumer, ce qui est pour eux « unfair » est ce qui est estimé comme « fair » aujourd'hui dans de nombreuses normes instituées dans les accords entre le Conseil Permanent des Écrivains et le Syndicat National de l'Édition. Par exemple, la Author Guild définit comme « unfair » tout contrat qui n'est pas limité dans le temps, là où en France, la norme est de signer une exploitation pour 70 ans après sa mort !

Aux États-Unis, la plupart des auteurs et autrices dans l'édition traditionnelle ont des agents littéraires. Les auteurs protégés par les agents ont de meilleurs contrats avec leurs éditeurs... mais quid des contrats avec leurs agents ? Ces derniers demandent aussi une attentive relecture juridique. Quid des auteurs qui n'ont pas d'agent, c'est-à-dire de nombreux auteurs auto-édités, qui représentent désormais une partie importante de la population créative ? L'impression à la demande, le numérique, sont de nouvelles problématiques.

| **Copyright**

Comme partout, la Authors Guild se bat contre les trop larges exceptions au droit d'auteur. Sans être maximalistes sur le copyright, ayant conscience de l'idéologie autour de la démocratisation de la culture, l'organisation est contre l'idée d'une culture mettant à mal les créateurs et créatrices. La notion de « fair use » est celle sur laquelle la structure travaille le plus : comment discerner les situations qui portent préjudice aux créateurs. Un vaste chantier à l'ère d'Internet.

| **Google et la numérisation massive**

La Authors Guild s'est battue juridiquement contre Google pour la numérisation massive des livres en 2004. Tout l'historique est disponible en ligne, le combat étant toujours d'actualité :

<https://www.authorsguild.org/where-we-stand/authors-guild-v-google/>

| **Les offres illimitées**

Toutes les plateformes de epub mettent en place désormais des offres illimitées. Cela a été peu anticipé dans les contrats, du fait de la révolution numérique. Cela a conduit à une chute des revenus : le parallèle avec l'économie de la musique est évident. En France, ces offres de « bouquets » se multiplient également dans les contrats sans que cela soit un véritable sujet de discussion et d'encadrement entre auteurs et maisons d'édition.

| **Amazon**

La population des auteurs et autrices aux US étant massivement auto-éditée, les problématiques de l'édition traditionnelle se retrouvent aussi avec Amazon pour la Authors Guild, sous d'autres formes encore. La différence majeure est qu'Amazon est une plateforme où un auteur met en vente son ouvrage, comme un éditeur. Mais si les auteurs et autrices restent titulaires de leurs droits, leurs revenus dépendent des ventes de la plateforme. Chaque choix stratégique d'Amazon a donc des conséquences importantes sur leurs revenus. Le parallèle à faire est la situation de dépendance des vidéastes vis-à-vis de Youtube.

2.1.4 Questions françaises

Il est intéressant de constater une chose : les plateformes sont sans doute l'incarnation par excellence de l'auteur-entrepreneur, qui met en ligne un contenu dans une grande loterie du succès. Les plus débrouillards feront leur propre communication, marketing, et sauront négocier la vente de leurs droits en parallèle avec d'autres structures traditionnelles. L'auteur investit et verra s'il rencontrera le succès ou non. Mais combien d'auteurs et autrices ont ces compétences ? N'attend-on pas d'eux de proposer au monde leur regard, leur singularité, leur voix, plutôt que d'avoir comme seule option de devenir des entrepreneurs ? À l'inverse, l'édition traditionnelle est supposée, par ses métiers et compétences, garantir une éditorialisation, des choix culturels affirmés et faire vivre une population de créateurs et créatrices.

On peut noter que le discours du Syndicat National de l'Édition, aux États Généraux du livre tome 2 organisé par le Conseil Permanent des Écrivains, était d'affirmer que l'édition française, c'est essayer de faire en sorte qu'un livre sur dix fonctionne. Comme si l'édition traditionnelle s'alignait de plus en plus sur la loterie du web. Or ce qui est attendu de l'édition traditionnelle, c'est bien de proposer des choix là où les plateformes sont un accès libre. Ce qui est attendu du secteur éditorial traditionnel, c'est de défendre ses choix pour permettre qu'un tissu professionnel perdure dans l'économie du livre. Or une partie de ce tissu s'effondre. Pourtant, les maisons d'édition, en France, acquièrent systématiquement les droits des œuvres des auteurs, ce qui a en soi une valeur. Pour autant, la priorité actuelle du Syndicat National de l'édition ne semble pas d'assurer à son vivier de professionnels créatifs un minimum de revenu. Est-ce que cela pourrait être amené à changer ?

Autrement dit, quand on voit la situation aux États-Unis, si la France persiste dans cette voie, avec la diminution voire l'absence d'à-valoir, la diminution de l'investissement commercial, communication et marketing, et ce pour l'acquisition de la totalité des droits pour toute la durée de la propriété littéraire et artistique, et souvent dans des situations de subordination déguisée, l'équilibre va se briser. Les auteurs et autrices ne pourront plus du tout vivre de leur travail, et devront se tourner par défaut vers l'autre option qu'est cette vision entrepreneuriale. Cela devrait pourtant rester une simple option correspondant à certaines typologies de créateurs et créatrices, et non la seule et unique perspective.

Sans des mesures majeures en direction des créateurs et créatrices, il est évident que le choix qui fera son chemin sera celui de l'auto-diffusion, du fait des avantages qu'elle propose aujourd'hui. Si cela permet de trouver certaines solutions, ce n'est pas pour autant un Eldorado : comme dans tout système, d'autres problèmes se posent, dont nous n'avons probablement encore qu'un aperçu.

2.1.5 Conclusion

La rencontre avec la Authors Guild est très éclairante sur le système américain, qui soyons clair, est un système qui nous influence grandement, ne serait-ce que par la puissance de ses fictions. Il est intéressant de noter que, malgré les différences de législation et de puissance, nos organisations ont des points communs : elles sont prisonnières d'injonctions paradoxales qui empêchent de protéger correctement les créateurs et créatrices des exploitants de leurs œuvres, peu importe l'identité de l'exploitant. Le statut de freelance, s'il peut paraître une liberté attrayante, ne résout en rien les problèmes actuels. Pour autant, il est impossible de devenir des salariés pour les auteurs qui développent plusieurs projets simultanés avec plusieurs maisons d'édition. **Comment résoudre ce dilemme et construire un véritable statut des créateurs et créatrices ?** La première loi du statut de l'artiste au Québec apporte une réponse prouvant qu'il est possible de construire une synthèse de ces deux conceptions binaires. Les scénaristes de l'audiovisuels restent titulaires de ce qui serait l'équivalent du droit moral, tout en cédant une licence d'exploitation aux producteurs dans des cadres négociés collectivement. Malgré un statut d'indépendant, ces créateurs peuvent bénéficier d'accords-cadres régissant leurs conditions de travail assortis d'une protection sociale prise en charge par les exploitants de leurs œuvres.

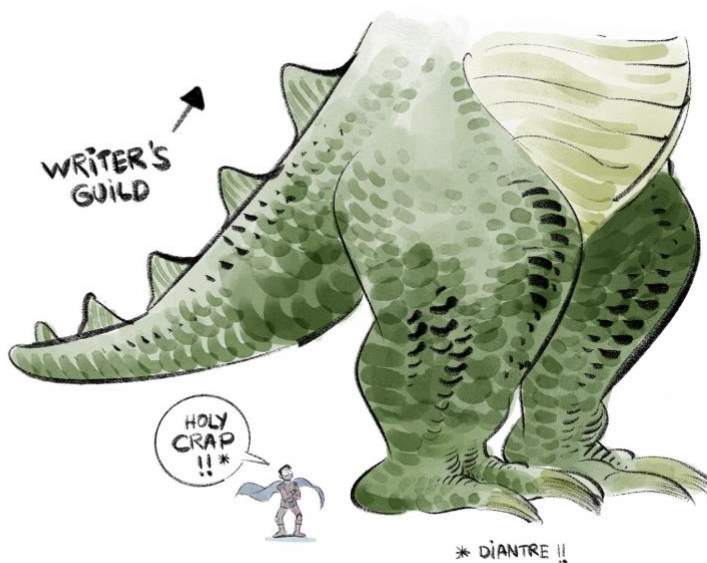
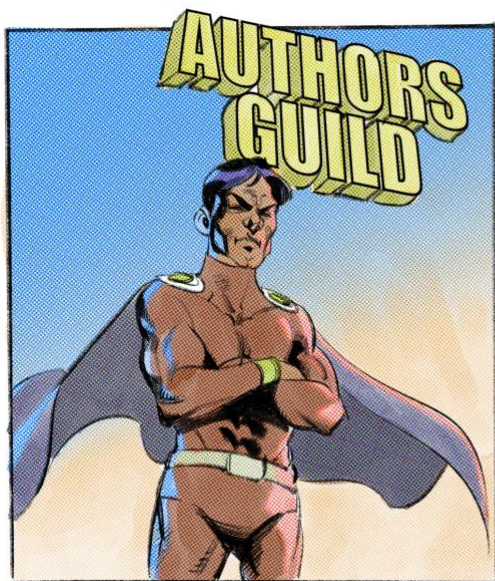
Dans sa thèse *L'auteur professionnel*, la chercheuse Stéphanie Lecam met à l'épreuve les contradictions entre droit d'auteur et droit du travail en France. L'hypothèse émise serait celle d'une troisième dimension du code du travail, à mi-chemin entre lien de subordination et l'indépendance, qui serait une notion de co-dépendance entre les exploitants des œuvres et les auteurs et autrices qui en sont à l'origine. Il paraît évident que, quel que soit le pays, la problématique qui revient est bien celle de **l'individu dans ses relations de travail**, et donc du lien qui unit les créateurs et créatrices avec les exploitants de leurs œuvres. Ni freelance, ni salariés, les auteurs et autrices dans chaque pays sont, de fait, atypiques du fait de leur mode de rémunération, le droit d'auteur, et de la spécificité des contrats passés avec les exploitants de leurs œuvres.

Notons néanmoins que la Authors Guild, hormis le cadre législatif américain qui l'empêche de mettre en place un dialogue social, est un modèle de structuration et d'équipements. Leurs victoires des dernières décennies sont impressionnantes :

<https://www.authorsguild.org/who-we-are/success-stories/>

2.2 Quel statut pour les scénaristes audiovisuel aux États-Unis ?

Après l'exploration des auteurs et autrices du livre dans les pays nords américains, n'est-il pas temps de faire un léger détour, pour s'intéresser à une profession créative voisine de celle des auteurs et autrices du livre : les scénaristes de l'audiovisuel. Qui n'a pas entendu parler de la fameuse grève des scénaristes de 2007, qui a mis sur la scène médiatique et politique les problématiques rencontrées par les créateurs et créatrices de série ? Combien de fois a-t-on entendu en France : « il faudrait faire comme les scénaristes américains, se regrouper et tous faire grève ! ». Mais alors, pourquoi ne parvient-on pas à reproduire exactement le même schéma en France ? La naissance la Guilde française des scénaristes est pourtant un événement très important dans l'histoire syndicale des scénaristes audiovisuels. Sa structure et son travail d'analyse ont mis au jour cette schizophrénie complexe du scénariste français : auteur ou artisan ? En France, auteurs et autrices du livre et scénaristes de l'audiovisuel, contrairement au Québec et aux États-Unis, appartiennent au même régime de sécurité sociale : celui des artistes-auteurs, et ont des contrats similaires, c'est-à-dire des contrats de cession de droits composés d'un à-valor amortissable et d'un pourcentage lié au succès commercial de l'œuvre. Aux États-Unis, les scénaristes de l'industrie audiovisuelle ne sont pas considérés comme des auteurs au sens strict : ils sont considérés **comme des employés des sociétés de production**. De ce fait, ces derniers sont sous l'égide de ce qui est l'équivalent du code du travail. Les scénaristes sont des **salariés**, qui renoncent à la propriété de leurs droits sur les œuvres en échange des avantages que présente ce régime social.



2.2.1 Protection sociale

La protection sociale des scénaristes aux États-Unis est assurée par les producteurs, qui contribuent à hauteur de désormais 20% pour tout ce qui concerne les congés maladie, paternité/maternité/adoption, etc. À savoir : ces prestations sont en partie privées, le système de protection social aux États-Unis étant très différent du nôtre. Ce sont les contrats avec ces entreprises qui donnent par la suite accès à ces droits sociaux.

2.2.2 Contrat de travail

La Writers Guild of America a négocié le « **minimum basic agreement** », c'est-à-dire un contrat fixant le minimum des conditions de travail des scénaristes et de rémunération. Ce contrat est bien

un minimum : pour des négociations au cas par cas, les scénaristes ont recours à des agents qui peuvent leur obtenir encore davantage.

Les agences sont donc très importantes dans le paysage, mais récemment, la Writers Guild a découvert une inquiétante collusion entre puissantes agences et sociétés de production, venant grever la rémunération des scénaristes, ce qui a conduit ces derniers à dénoncer **un conflit d'intérêt**. À la demande de la Guild, près de 7000 scénaristes ont quitté leurs agents afin de mieux défendre leurs propres intérêts !

Il est demandé aux membres de la Guilde d'envoyer leurs contrats à la Guilde, afin que celle-ci puisse les vérifier. Dans les faits, trop peu de membres le font. Légalement, du fait que leurs membres sont des travailleurs, la Guilde peut tout à fait contraindre les producteurs à lui fournir leurs contrats. Un accord a été passé avec les agences les plus vertueuses pour que les contrats soient transmis systématiquement, ce qui permet de vérifier et d'analyser les conditions juridiques de travail des membres.

2.2.3 Rémunération

La rémunération ne se fait pas en droit d'auteur, mais bien en salaire. On pourrait dire qu'il y a deux grandes rémunérations pour les scénaristes aux US :

- **La rémunération durant le travail créatif**, qui est divisée en étapes de « remises » du travail. Des barèmes figurent dans le minimum agreement, avec des fourchettes entre rémunération basse et haute en fonction du travail d'écriture effectué, du secteur etc.
- **La rémunération suite à l'exploitation** des séries, films, etc par la suite. Ce n'est pas du copyright exactement, puisque de fait, les producteurs détiennent tous les droits sur les créations : c'est ce qu'ils nomment les « residuals compensation », en général 1,2% de l'exploitation de la licence. Cette somme est versée à la Guild, qui la reverse aux membres au minimum 4 fois par an. Le Guild fait donc une partie de ce que font nos sociétés de gestion collectives en France (SACD, SCAM, SACEM, ADAGP, etc), mais la différence notable est la structure juridique : la Guild est bien un syndicat et se situe sur le droit du travail, ces versements sont une partie de leur activité mais n'en sont pas le cœur.

Pour résumer, ce système établit une nette distinction entre la **rémunération en amont** (durant le temps de travail créatif) et la **rémunération en aval** (une proportion sur l'exploitation des droits)

Il est intéressant de constater qu'en France, même si nous avons le droit moral garant de « l'intégrité de l'œuvre », nous transférons de fait systématiquement tous nos droits patrimoniaux aux éditeurs ou aux producteurs. Cela n'est en réalité pas si différent du système des États-Unis, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer. Sauf excellent agent ou bon levier de négociation, les auteurs et autrices du livre en France cèdent tous leurs droits patrimoniaux et plus encore, au-delà même du périmètre de l'exploitation papier, sans vraie possibilité de renégocier par la suite. Le terme de « droit d'auteur » masque de plus en plus une notion de « droit des œuvres », qui ne comprend à ce jour aucun verrou protecteur quant à la rémunération des créateurs et créatrices.

2.2.4 Représentativité professionnelle

La Writers Guild of America est le syndicat des scénaristes américains dans l'industrie audiovisuelle. L'union a été fondée en 1921 par un groupe de dix scénaristes d'Hollywood révoltés par les baisses de rémunération annoncées par les sociétés de production de films les plus importantes. Les amateurs de séries ne sont pas passés à côté de la grève majeure des scénaristes de 2007 pour revendiquer une meilleure rémunération de l'exploitation de leur travail. La Writers Guild of America œuvre à une échelle autre que les syndicats français : elle compte 10 000 membres. Pour rejoindre la Guilde, il faut avoir travaillé un minimum dans l'industrie, avec des critères qui varient suivant les secteurs. Ex : avoir écrit au minimum 24 « units » qui peuvent s'étaler sur les 3 années précédant l'inscription (ce serait environ 12 semaines de travail en cumulé). De fait, la Writers Guild of America représente des scénaristes professionnels, autrement dit qui ont déjà pas mal travaillé. Ne pas être membre de la Guilde n'empêche pas de pouvoir bénéficier du « minimum agreement », c'est-à-dire du contrat minimum négocié entre partenaires sociaux, la Writers Guild et les producteurs, puisque ce dernier est placé sous l'égide du NATIONAL LABOR ACT - qu'on pourrait traduire par le code du travail. L'organisation est reconnue par la loi comme étant représentative des scénaristes travaillant dans l'industrie audiovisuelle.

La gouvernance de la Guilde est assurée par les scénaristes eux-mêmes, et est d'ailleurs composée de grands noms de l'industrie. Sa force vient notamment de ses membres et de leur capacité à s'unir et agir juridiquement pour rééquilibrer les rapports de force entre scénaristes et producteurs.

2.2.5 Financement

La Guilde a les moyens de défendre ses membres, avec une année fiscale 2019 qui table sur un budget de 77,5 millions de dollars. **La Guild est totalement indépendante** : l'argent vient principalement des membres, avec un entre autres un système de prélèvement sur leurs revenus, le reste étant complété par certains investissements et placements.

- La mise de départ pour entrer à la Guilde est de 2500 dollars (ce qui peut nous paraître très cher, mais il faut comparer avec les grilles de salaire de leur travail, c'est un pro-rata logique)
- Un pourcentage sur les revenus des auteurs, de 1,5%. Ce pourcentage est faible au regard des pourcentages que prennent tous les autres intermédiaires, comme les agents ou les managers, qui sont à 10%.

Du fait de son système de financement, la Writers Guild of America a des ressources solides, permettant d'avoir de nombreux employés et une grande puissance. Le fait que son financement dépende du paiement des membres est un cercle vertueux : chacun a intérêt à ce que les contrats et les rémunérations soient meilleures.

2.2.6 Chantiers prioritaires

| Rémunération

Le problème que rencontrent les scénaristes aux US n'est pas tant le montant de leurs rémunérations actuelles, puisque celles-ci sont bien négociées et qu'ils n'hésitent pas à aller au conflit pour défendre fermement leurs droits vis-à-vis des sociétés de production. Le problème demeure **les délais de paiement**. Malgré la possibilité de recourir à des pénalités pour les délais de paiements, les plus grandes sociétés de production ne payent que très tardivement. Un cauchemar que tous les artistes-auteurs connaissent bien en France également. La plupart des scénaristes, même s'ils sont employés, sont dans une situation où il est souvent difficile pour eux de mettre en demeure juridiquement leurs employeurs, de peur de perdre leur travail. Pour y remédier, la Guild a travaillé sur un outil interne : le **start button**. Sur leurs espaces personnels, les membres peuvent donc indiquer sur quel projet ils travaillent, où ils en sont de la création, des étapes de remise négociées dans le contrat. En cas de retard de paiement, la Guild intervient en envoyant des mises en demeure juridiques. Ce nouvel outil a pour but d'impulser de nouvelles pratiques et d'empêcher que l'auteur soit systématiquement la variable d'ajustement des projets.

2.2.7 Conclusion

Les scénaristes aux États-Unis ont choisi un parti pris : être des travailleurs d'une industrie afin de pouvoir bénéficier de droits sociaux et de pouvoir devenir une puissante union de travailleurs. Cette union porte ses fruits : le pouvoir du collectif et de la négociation entre partenaires sociaux permet de fixer des minimums, de réguler, et d'avoir une entité puissante qui compense les faiblesses d'individus pris dans une situation dans laquelle le travail n'est jamais certain. La rémunération semble différente, mais elle est objectivement plus avantageuse que la nôtre. Notre système d'avance sur droit, que ce soit dans le livre ou l'audiovisuel, suspend une grande partie du paiement à la **diffusion/publication** des œuvres. Le summum est que cet à-valoir est amortissable, ce qui fait qu'en réalité, nous voyons rarement la couleur de la rémunération proportionnelle. De fait, le risque est reporté sur les auteurs et autrices et sur leur temps de création. Le manque de barèmes, de règles, fait que les rémunérations baissent inexorablement. La Writers Guild of America constate que les scénaristes seront toujours la variable d'ajustement des industries créatives, et que la solution pour lutter contre ce phénomène est un syndicat puissant, pouvant compter sur la loi pour protéger ses membres.

3 ET NOUS, EN FRANCE ?

En comparant la situation des auteurs et autrices français avec celle des auteurs et autrices nord américains, le constat le plus frappant est que se dessinent des trajectoires inversées. Tout d'abord, l'opposition entre droit d'auteur « à la française » et copyright n'est plus aussi claire qu'auparavant. Du fait des accords de Berne, les deux notions tendent à se rejoindre. Le plus paradoxal, c'est que, quand il s'agit de la protection des droits sociaux des créateurs et créatrices, de façon contre-intuitive, le copyright devient finalement un système plus favorable. Les scénaristes aux États-Unis étant reconnus comme des travailleurs, leur rémunération en amont est assurée, ce qui ne les empêche pas de glaner de plus en plus de droits proportionnels sur l'exploitation de leurs œuvres. **L'enjeu est donc bien en France de trouver une réconciliation entre le travailleur et le propriétaire.**

En France, la rémunération proportionnelle est bien établie, pour les auteurs et autrices, mais le système d'à-valoir masque toute rémunération du travail, et met dans cette situation d'ambiguïté totale entre **droit des œuvres** et **droit des individus**. Évidemment, l'industrie audiovisuelle aux États-Unis fonctionne à une autre échelle que la nôtre, mais ses choix invitent à se questionner sur ce qui permet à ces studios de créer des œuvres avec une telle efficacité. Cela commence sans doute par des équipes solides, mais aussi par des rémunérations décentes, permettant de considérer ceux et celles à l'origine des histoires comme de véritables partenaires et professionnels de l'industrie. Cela n'empêche en rien, aux dernières nouvelles, les scénaristes de créer des œuvres également remarquables, si l'on veut glisser sur le terrain de la « qualité ». Cela va dans le même sens que le rapport Berger⁶ sur l'écriture des films et des séries en France, qui fait de la question de la rémunération du temps d'écriture l'un des problèmes majeurs des œuvres audiovisuelles françaises, expliquant en bonne partie leur manque de diffusion.



⁶ Cf. <https://www.cnc.fr/documents/36995/976401/Rapport+Berger+sur+une+nouvelle+organisation+de+la+fiction+s%C3%A9rielle+en+France.pdf/9737716b-6a6a-7537-8a41-e31100a75be9>

4 CONCLUSION

Cette exploration des organisations professionnelles de défense des auteurs et autrices dans les pays nord américains permet de mesurer des difficultés communes, malgré deux systèmes souvent opposés, le droit d'auteur et le copyright. En ce qui concerne les auteurs et autrices de livre, peu importe nos différences de systèmes, le problème commun international demeure **l'absence de dialogue social collectif, une dégradation rapide des revenus, l'absence de reconnaissance comme travailleurs, et une insatisfaction du statut en place**. À l'inverse, d'autres professions créatives, dans l'audiovisuel ou le spectacle vivant, ont réglé une partie de ces problèmes en se plaçant sous la protection du **droit du travail**. Aujourd'hui, en France, les fondations de la sécurité sociale des artistes-auteurs remontent à 1975. À l'époque, le droit d'auteur était socialement et fiscalement assimilé à un « droit de propriété » qui s'est transformé en une rémunération intégrant la notion de « droit du travail ». Sans ambiguïté, dans le code de la sécurité sociale, les artistes-auteurs sont des travailleurs. Mais dans le code de la propriété intellectuelle, auteurs et autrices n'existent pas en tant que tels : ce sont leurs créations qui sont protégées. **D'ailleurs, dans le Code de la propriété intellectuelle, aucune définition de l'auteur n'existe, si ce n'est à travers la reconnaissance d'une œuvre.**

La cartographie des organisations professionnelles des auteurs et autrices à l'étranger doivent nous pousser à nous interroger sur les nôtres. La notion **d'indépendance est cruciale pour défendre les intérêts des professions créatives**. À une époque pas si lointaine, les maisons d'édition expliquaient aux auteurs que nous partagions « les mêmes intérêts », un discours très répandu et assimilé. On a même vu, à Bruxelles et ailleurs, les grands groupes éditoriaux s'inquiéter des atteintes à un « droit d'auteur » de principe bien éloigné des droits réels des auteurs. **Car actuellement, le droit d'auteur français n'a mis en place aucun verrou pour éviter un transfert automatique de la totalité des droits patrimoniaux des auteurs pour la durée de la propriété littéraire et artistique aux exploitants de leurs œuvres.**

Si les groupes éditoriaux et les auteurs ont des intérêts communs, notamment que les livres se vendent, ils ont également des intérêts divergents : quand l'un gagne plus, l'autre n'en profite pas dans l'immense majorité des cas. Il est grand temps de se pencher de façon exigeante et critique sur la défense stricte des intérêts des conditions de travail des auteurs et autrices, dans un paysage hautement complexe que la plupart des créateurs et créatrices peinent à appréhender faute d'informations et de transparence. **Aujourd'hui en France, qui défend les métiers créatifs et avec quels moyens ?**



Site : ligue.auteurs.pro