

Le droit d'auteur, incitation à la création ou frein à la diffusion ? Une analyse empirique du cas de la création télévisuelle

Françoise Benhamou

CEPN (Université Paris XIII)

Stéphanie Peltier

GRANEM (Université d'Angers) et Université de la Rochelle

Septembre 2009

Document de travail du GRANEM n  2009-04-016

Le droit d'auteur, incitation à la création ou frein à la diffusion ? Une analyse empirique du cas de la création télévisuelle

Françoise Benhamou et Stéphanie Peltier

Document de travail du GRANEM n° 2009-04-016

septembre 2009

Classification JEL : L82, Z11.

Mots-clés : économie de la culture, droit d'auteur, télévision, risque, rémunération.

Keywords: cultural economics, copyright, television, risk, earnings.

Résumé : L'article analyse les deux effets du droit d'auteur, généralement pointés par la littérature économique : incitation à la création mais frein à la diffusion, sur un domaine spécifique, plus industrialisé que d'autres filières des industries culturelles, celui de la télévision. Il ressort de l'analyse des rémunérations perçues par 468 auteurs représentatifs de 196 fictions diffusées sur les cinq principales chaînes hertziennes françaises pour trois saisons télévisées (1995-1996, 2000-2001, 2003-2004) que les objectifs assignés par cette littérature aux droits de propriété intellectuelle ne sont pas atteints. En premier lieu, les effets d'incitation à la création ne sont pas apparents : la rémunération moyenne par auteur et par œuvre recule et est versée exclusivement sous la forme d'un forfait indépendamment du succès des œuvres, alors même que les coûts des programmes augmentent, et que de nouveaux supports et fenêtres de diffusion sont proposés. En second lieu, le droit d'auteur n'assure pas un partage du risque satisfaisant entre auteurs et producteurs. L'étude souligne également que le système du droit d'auteur à la télévision ne semble pas offrir un cadre favorable à la diffusion de fictions. Enfin, l'étude montre que le droit est instrumentalisé dans l'objectif de réduire les coûts en emploi.

Abstract: The article analyzes the two contrasted effects of copyright usually highlighted by the economic literature: incentives to create, but barriers to diffusion, in the case of the TV industry, which is a specific area, more industrialized than other cultural industries. A survey of 468 author's earnings on 196 fictions broadcast on the five main French TV channels for three periods (1995-1996, 2000-2001, 2003-2004) shows that the objectives usually assigned to intellectual property rights are not fulfilled. First, incentives to create seem weak: the average reward by author and by work falls over the period, and is only paid as a flat sum regardless of the success of works, at a time when their cost is constantly increasing and new types of media and broadcasting opportunities are becoming available. Second, copyright does not ensure an adequate risk sharing between authors and producers. The study also underlines that the legislation of TV copyright does not provide a favourable environment to the diffusion of fictions. Moreover, the regulatory framework is used as a tool for reducing the costs of employment.

Françoise Benhamou

Université Paris XIII

francoise.benhamou@univ-paris1.fr

Stéphanie Peltier

Université de la Rochelle

stephanie.peltier@univ-lr.fr

© 2009 by Françoise Benhamou and Stéphanie Peltier. All rights reserved. Short sections of text, not to exceed two paragraphs, may be quoted without explicit permission provided that full credit, including © notice, is given to the source.

© 2009 par Françoise Benhamou et Stéphanie Peltier. Tous droits réservés. De courtes parties du texte, n'excédant pas deux paragraphes, peuvent être citées sans la permission des auteurs, à condition que la source soit citée.

Le droit d'auteur, incitation à la création ou frein à la diffusion ?

Une analyse empirique du cas de la création télévisuelle

Françoise BENHAMOU

CEPN, Université de Paris XIII

francoise.benhamou@univ-paris1.fr

99, av. Jean-Baptiste Clément - 93430 Villetaneuse

Stéphanie PELTIER

GRANEM, Université d'Angers et Université de la Rochelle

stephanie.peltier@univ-lr.fr

15, rue François de Vaux de Foletier – 17026 La Rochelle Cedex 01

Résumé

L'article analyse les deux effets du droit d'auteur, généralement pointés par la littérature économique : incitation à la création mais frein à la diffusion, sur un domaine spécifique, plus industrialisé que d'autres filières des industries culturelles, celui de la télévision. Il ressort de l'analyse des rémunérations perçues par 468 auteurs représentatifs de 196 fictions diffusées sur les cinq principales chaînes hertziennes françaises pour trois saisons télévisées (1995-1996, 2000-2001, 2003-2004) que les objectifs assignés par cette littérature aux droits de propriété intellectuelle ne sont pas atteints. En premier lieu, les effets d'incitation à la création ne sont pas apparents : la rémunération moyenne par auteur et par œuvre recule et est versée exclusivement sous la forme d'un forfait indépendamment du succès des œuvres, alors même que les coûts des programmes augmentent, et que de nouveaux supports et fenêtres de diffusion sont proposés. En second lieu, le droit d'auteur n'assure pas un partage du risque satisfaisant entre auteurs et producteurs. L'étude souligne également que le système du droit d'auteur à la télévision ne semble pas offrir un cadre favorable à la diffusion de fictions. Enfin, l'étude montre que le droit est instrumentalisé dans l'objectif de réduire les coûts en emploi.

Mots-clés : Economie de la culture, droit d'auteur, télévision, risque, rémunération.

Codes JEL. L82, Z11

Abstract

The article analyzes the two contrasted effects of copyright usually highlighted by the economic literature: incentives to create, but barriers to diffusion, in the case of the TV industry, which is a specific area, more industrialized than other cultural industries. A survey of 468 author's earnings on 196 fictions broadcast on the five main French TV channels for three periods (1995-1996, 2000-2001, 2003-2004) shows that the objectives usually assigned to intellectual property rights are not fulfilled. First, incentives to create seem weak: the average reward by author and by work falls over the period, and is only paid as a flat sum regardless of the success of works, at a time when their cost is constantly increasing and new types of media and broadcasting opportunities are becoming available. Second, copyright does not ensure an adequate risk sharing between authors and producers. The study also underlines that the legislation of TV copyright does not provide a favourable environment to the diffusion of fictions. Moreover, the regulatory framework is used as a tool for reducing the costs of employment.

Keywords : cultural economics, copyright, television, risk, earnings.
JEL Codes. L82, Z11

I. Introduction

Le droit d'auteur est réputé jouer un rôle pivot dans les industries culturelles. En effet, en organisant un monopole de l'auteur (ou de ses ayants droit) sur l'œuvre, il permet que les revenus des œuvres ne soient pas appropriés par d'autres que ceux qui en ont assumé les coûts de production. Si ce schéma se voit aujourd'hui bousculé et discuté par le développement des TIC, il a été suffisamment admis pour que le droit d'auteur soit progressivement étendu, du point de vue de son champ d'application comme de sa durée ; en témoigne l'enrichissement permanent du droit de la propriété intellectuelle (DPI).

Au plan économique, les analyses empiriques et théoriques du droit d'auteur se sont considérablement développées, à la faveur notamment de la montée, dans le champ académique, de la *Law and Economics*. Les travaux empiriques ont porté sur la plupart des industries culturelles (cf. notamment Landes and Posner, 1989, Towse, 2006, Benhamou et Farchy, 2009), mais le domaine de la télévision n'a pas été analysé sous l'angle de la place des auteurs et des formes de leurs rémunérations. Les recherches économiques sur la télévision, initiées par l'article pionnier de Steiner (1952) se focalisent sur le triptyque chaînes

de télévision-annonceurs-spectateurs- en évaluant l'impact de la concurrence (Rothenberg, 1962 et Bebee, 1977), du mode de financement payant ou financé par la publicité (Spence et Owen, 1977, Widman et Owen, 1985, Kopp, 1996) ou encore de la désutilité induite par la publicité (Gal Or et Duker, 2003, Gabszewicz *et al.* 2004, Richardson, 2006) sur la diversité des programmes diffusés. L'absence d'analyse tant empirique que théorique sur les auteurs de télévision s'explique en partie par la faible reconnaissance dont ils bénéficient ; à l'expression « cinéma d'auteurs » ne répond pas celle de « télévision d'auteurs ». La production télévisée s'inscrit en effet dans une économie de commandes largement dominée par les rapports entre les producteurs et les chaînes de télévision, au sein desquels l'auteur s'apparente plus à un travailleur inséré dans une chaîne de production qu'à un créateur libre de bâtir une œuvre de création.

La télévision tend ainsi à occulter l'importance de l'auteur au profit d'autres acteurs de la chaîne de valeur, en particulier les diffuseurs. Pourtant la fiction (tout comme le documentaire) requiert l'intervention d'auteurs qui créent des œuvres de l'esprit, originales, et que le législateur a reconnues dès 1957 (puis en 1985) comme des œuvres relevant du droit d'auteur. Cette reconnaissance se traduit par des formes contractuelles et des modalités de rémunération spécifiques.

Il n'existe donc pas de travaux qui analysent et évaluent empiriquement les formes que prend la rémunération des auteurs dans la création télévisuelle. Cet article se propose, sur la base d'un corpus de données inédites, de mener cette analyse et de confronter les résultats aux arguments qui fondent, au plan économique, la légitimité du droit d'auteur, et qui portent pour l'essentiel sur la fonction incitative que revêt la protection des auteurs.

Au-delà de cet aspect normatif, cette analyse débouche sur des considérations positives. D'une part, les préférences des consommateurs (mesurées par l'audimat) se tournent particulièrement vers la fiction télévisuelle. Si celle-ci est appelée à se développer, il n'est guère anodin de questionner l'efficacité du droit d'auteur du point de vue de sa capacité à faire remonter les revenus tirés des œuvres sur leurs créateurs. D'autre part, l'audiovisuel a connu sur la période étudiée (1995-2004) de profondes mutations, avec la multiplication des chaînes. Il est intéressant de savoir si les auteurs parviennent à tirer parti des évolutions en cours.

Cet article se structure en quatre parties. La première section présente les résultats majeurs de la littérature sur les justifications économiques du droit d'auteur, afin d'identifier les hypothèses à tester. La seconde partie présente le dispositif du droit d'auteur à la télévision et

la troisième fait état de la méthodologie retenue. La dernière partie présente les principaux résultats.

II. Revue de la littérature

S'il n'appartient pas à cet article de s'atteler à une présentation de la revue de la littérature sur le droit d'auteur, tant celle-ci est abondante, il convient d'en souligner les résultats afin de les confronter à l'analyse empirique de la mise en œuvre de ce droit dans un des secteurs où il s'exerce.

Dans la lignée des travaux de Arrow (1962), on démontre que l'invention, conçue comme un bien informationnel, est un bien non rival et non excluable, qui donne lieu à des défaillances de marché. Les DPI corrigent ces défaillances en établissant un monopole du producteur sur son invention : l'inventeur est incité à l'innovation, car ce monopole lui permet de jouir d'une partie au moins des revenus qu'elle génère. Mais le monopole ainsi établi revêt l'inconvénient de réduire la diffusion : à cette fin, il convient que les droits de propriété intellectuelle soient temporaires, de sorte que le frein à la diffusion de l'invention soit d'une portée limitée dans le temps. L'analyse économique du droit d'auteur transpose cet argumentaire aux œuvres de l'esprit (Shapiro et Varian, 1998). Dans un article séminal, Landes et Posner (1989) justifient la mise en œuvre de ce droit, pour l'édition de livres, par la nécessité de permettre à l'auteur et à l'éditeur d'amortir leurs coûts de production, dans des économies de prototypes caractérisées par l'importance des coûts initiaux de production et par la faiblesse, voire la quasi-inexistence, des coûts de reproduction. Le droit d'auteur permet que celui qui n'a pas supporté les coûts de prospection des auteurs et de production des œuvres ne puisse s'approprier celles-ci afin d'en tirer des revenus indus.

Toutefois, cette possibilité, parce qu'elle limite la circulation des œuvres de l'esprit, ne saurait être éternelle : les droits d'auteur sont limités dans le temps. On observera qu'ils ont pourtant été progressivement étendus par le législateur, et que cette extension a donné lieu à des contributions académiques qui démontrent la faiblesse de cet effet incitatif et les effets pervers du frein à la diffusion (Plant, 1934, Akerlof *et al.*, 1998)¹.

La principale source de légitimité du droit d'auteur, du point de vue de l'économiste, porte ainsi sur l'aspect supposé incitatif de la rémunération, permise ex post par la mise en place d'un monopole temporaire. Cette rémunération ne concerne pas seulement l'auteur, mais le producteur auquel l'auteur a cédé ses droits. Or, il a souvent été invoqué que les auteurs créeraient des œuvres de l'esprit même en l'absence d'un droit qui les protège. Plant le

souligne dès 1934, et cet argument est largement repris par les promoteurs d'un libre accès aux œuvres de l'esprit, permis à un niveau de masse par les TIC (voir notamment Lessig, 2004). De même, la possibilité de l'appropriabilité indirecte est évoquée par Liebowitz et Watt (2006). Toute une littérature discute la copie de masse et les moyens d'en contrer et/ou d'en compenser les effets sur cette remontée des revenus. Celle-ci a concerné avant tout le secteur musical (pour un survey, cf. Curien et Moreau, 2006), et, dans une moindre mesure, celui du cinéma et de la vidéo. Dans le secteur télévisuel, les investissements requis en amont rendent nécessaire l'intervention d'un (ou de plusieurs) producteurs/financeurs, et le droit d'auteur constitue la promesse d'une remontée des revenus générés par l'œuvre sur ses financeurs.

Le système du droit d'auteur est également censé inciter à la création en répartissant mieux les risques entre auteurs et producteurs. La gestion de l'aléa des débouchés est primordiale pour les œuvres culturelles qui obéissent à une « économie de casino » ou qui répondent à la propriété du « Nobody knows » (Caves, 2000). Les contrats permis par la cessibilité du droit d'auteur exclusif permettent aux auteurs de surface financière généralement très limitée, de transférer la prise de risque vers l'aval de la filière. Contrairement aux auteurs, les producteurs et les diffuseurs sont en effet à même de diversifier le risque dans de larges portefeuilles de projets (Lévêque et Menière, 2003 ; Geffroy, 2007). De plus, dans les faits, les arrangements contractuels, via une rémunération des droits d'auteur en deux parties (l'une, fixe, versée ex-ante à l'exploitation de l'œuvre et l'autre, proportionnelle aux recettes, voir supra) et une durée d'exclusivité de cession de ces droits, favorisent la mise en place de mécanismes d'incitation à l'effort. Dans la lignée des travaux de Coase, la théorie des contrats (notamment Salanié, 1995, Bolton *et al.*, 2005) appliquée par Caves (2000) aux industries créatives, montre que les relations contractuelles peuvent permettre de mieux gérer les relations entre auteurs et producteurs caractérisées par une double sélection adverse, chaque partie n'ayant qu'une connaissance imparfaite des aptitudes de l'autre, et par un double aléa moral, chaque partie ne pouvant qu'imparfaitement observer les actions de l'autre (Jeannin, 2008). Le producteur, ne connaissant pas la qualité et l'intensité de l'effort du travail fourni, peut offrir à l'auteur un forfait faible mais une proportion de recettes élevée. L'auteur, touchant un pourcentage élevé en fonction des recettes, sera donc incité à soigner et promouvoir son œuvre. En contrepartie, l'auteur, ne disposant que d'une connaissance imparfaite des informations commerciales détenues par le producteur et des efforts de promotion que ce dernier va consentir, peut céder l'exclusivité de ses droits pour une période

limitée. La menace potentielle faite par l'auteur de ne pas renouveler le contrat à court terme devrait inciter le producteur à réaliser l'ensemble des efforts de promotion nécessaires à la commercialisation de son œuvre.

C'est sur cette double dimension d'incitation et de frein à la diffusion que cet article se propose d'exposer et d'analyser la rémunération des auteurs transitant par les DPI dans le secteur télévisuel.

III. La mise en œuvre du droit d'auteur à la télévision : un dispositif complexe

A l'origine de nature jurisprudentielle, le droit d'auteur en France est aujourd'hui régi par la loi du 11 mars 1957 et la loi du 3 juillet 1985, codifiées, depuis le 1er juillet 1992, dans le Code de la Propriété Intellectuelle (CPI). Ces lois reconnaissent que le droit d'auteur et les droits voisins du droit d'auteur, accordés essentiellement aux artistes interprètes et aux producteurs, couvrent la représentation par télédiffusion². La mise en place du code de la Propriété Intellectuelle à la télévision est, cependant, rendue complexe du fait d'une part du caractère flou de son champ d'application et de la multiplicité des sources de rémunération (III.1) et d'autre part de l'opacité des flux transitant par les sociétés de gestion collective (III.2).

III.1. La multiplicité des flux de droits pour les auteurs de fictions

Le droit d'auteur a été mis en place dans l'audiovisuel sans que soit résolue la question de l'identification des auteurs. La fiction est une œuvre dite de collaboration³, qui rassemble différents contributeurs. Si la loi prévoit, parmi ceux-ci, une liste des coauteurs présumés d'une œuvre audiovisuelle⁴, cette liste n'est pas limitative, et des contributeurs peuvent tenter de faire valoir leur qualité de coauteurs dès lors qu'on retrouve l'empreinte de leur personnalité dans l'œuvre commune⁵. La revendication d'un statut d'auteur par certains contributeurs conduit la définition de l'auteur à varier en fonction du rapport de forces qui s'établit entre les contributeurs et le producteur. Ce sont les parties elles-mêmes qui finalement définissent qui est auteur et qui ne l'est pas. Il peut même arriver que des contributeurs ayant réussi à faire reconnaître leur qualité d'auteurs voient cette reconnaissance refusée par les sociétés d'auteurs qui sont en charge des reversements de droits. Notons de surcroît que la tendance actuelle à l'industrialisation de la production des séries télévisées complexifie encore

l'identification des auteurs. En effet, l'éclatement des fonctions de création (écriture et réalisation) en plusieurs équipes travaillant sous les ordres d'une direction artistique conduit à un abaissement de la liberté de création. Quels sont, dans ce cas, les titulaires du droit d'auteur ? L'ensemble de l'équipe, comme le présume le code de la propriété intellectuelle, ou seulement les auteurs principaux ? Ce sont les rapports de force au sein des équipes qui *in fine* délimitent le champ d'application de la loi.

L'identification des flux de droits est rendue difficile par la forme même de la perception des droits. L'auteur d'une œuvre audiovisuelle (ou fiction) reçoit une rémunération en deux temps. Il perçoit des sommes avant la première diffusion de l'œuvre (rémunération amont) et après celle-ci (rémunération aval).

Les rémunérations amont

Ces rémunérations s'inscrivent dans le cadre d'une *gestion individuelle* des droits. Elles font l'objet d'une négociation entre les parties, avec la médiation éventuelle d'un agent, et sont directement versées par le producteur à l'auteur selon un échéancier prévu dans le contrat de cession des droits. Cette rémunération est *fixe* et une part de celle-ci constitue une avance non remboursable sur les rémunérations liées à l'exploitation de l'œuvre (dénommé « l'a-valoir minimum garanti »). Elle est éventuellement assortie d'une prime d'exclusivité⁶.

Les rémunérations aval

Pour ces rémunérations versées après exploitation de l'œuvre, la forme de gestion des droits dépend des modes d'exploitation.

Dans le cas où les exploitations ne sont pas gérées par les sociétés d'auteurs - commercialisation d'un DVD, réalisation d'un *remake* ou de produits dérivés, exportation dans un pays n'ayant signé aucun accord avec la France -, la rémunération de l'auteur est *proportionnelle* aux recettes générées par l'œuvre. Les pourcentages sur les recettes sont négociés dans le contrat de cession et les montants versés par le producteur. La gestion est individuelle. Mais, l'auteur ne perçoit cette rémunération supplémentaire que si elle excède l'avance reçue au titre de la rémunération amont (« a-valoir minimum garanti »).

Dans le cas d'une diffusion à la télévision en France ou dans un pays ayant un accord avec la France, et dans celui de la copie privée (enregistrement d'œuvres sur tout support à des fins personnelles⁷), les droits sont perçus et répartis par des sociétés de *gestion collective*.

III.2. L'opacité des flux transitant par les sociétés de gestion collective

Pour la diffusion télévisée, les rémunérations versées aux auteurs proviennent du versement par les chaînes de télévision, les réseaux câblés et bouquets satellitaires d'un pourcentage⁸ de leur chiffre d'affaires auprès de la Société pour l'administration du Droit de Reproduction Mécanique (SDRM). Celle-ci est ensuite chargée de répartir ces sommes entre quatre sociétés d'auteurs (l'ADAGP pour les auteurs d'image fixe, la SACEM pour les compositeurs et éditeurs de musique, la SCAM pour les auteurs de documentaire, et la SACD pour les auteurs de fictions) selon une clé de répartition tenue secrète consignée dans le protocole qualifié de « partage intersocial ». La difficulté consiste ensuite à répartir cette enveloppe globale entre les oeuvres diffusées, puis entre les auteurs car les barèmes de répartition sont complexes : les reversements effectués par la Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques (SACD), qui a pour champ de compétence les auteurs de fictions, dépendent essentiellement de la durée de l'oeuvre, de la chaîne de diffusion, de l'horaire de programmation et du rang de diffusion. Outre cette question du barème, les auteurs fixent entre eux la règle de répartition des sommes qui leur reviennent. Les sociétés d'auteurs ont la charge d'effectuer le reversement en fonction de cette clé de répartition.

Destinées à réduire les coûts de transaction (Merges, 1996) et à renforcer le pouvoir de négociation des auteurs vis-à-vis des producteurs et diffuseurs, la gestion collective des droits apparaît donc peu transparente dans le cadre de la diffusion télévisée. L'organisation « à étages » des sociétés entraîne des surcoûts puisqu'il y a prélèvement de frais de gestion à chacun de ces étages, et le «partage intersocial» représente une «boîte noire» injustifiée (Rapport SPRD, 2006).

IV. Méthodologie

IV.1. La constitution de la base de données

Pour étudier les rémunérations des auteurs, un échantillon de fictions françaises inédites diffusées sur les cinq principales chaînes hertziennes pour les trois saisons télévisées retenues (1995-1996, 2000-2001, 2003-2004) a tout d'abord été sélectionné aléatoirement^{9, 10}. Il a été possible de retrouver les contrats de cession de droits d'auteurs associés à la plupart de ces

fictions : les contrats de cession de droits d'auteur des œuvres audiovisuelles sont répertoriés sur une base de données disponible en ligne au Registre Public de la Cinématographie et de l'Audiovisuel (RPCA)¹¹. Pour bénéficier d'une aide du CNC (Centre National de la Cinématographie), les producteurs de télévision sont tenus de déposer leurs contrats d'auteurs au RPCA, à l'exception des contrats concernant des œuvres de moins de trente minutes. Cette base peut être considérée comme représentative de la population des fictions. En effet, une grande majorité¹² des œuvres de télévision est aidée par le CNC. Dans un troisième temps, les versements par type d'exploitation pour les œuvres de notre échantillon et le nombre d'auteurs concernés ont été recueillis auprès de la SACD. Nous avons pu en déduire une répartition moyenne par auteur et par œuvre.

La base ainsi constituée représente 196 fictions (53 en 1995-1996, 65 en 2000-2001 et 78 en 2003-2004, voir tableau I) qui ont fait l'objet de 468 contrats d'auteurs¹³ signés avec 120 producteurs différents.

Insérer Tableau I

IV.2. Les variables

Pour chaque œuvre, quatre variables ont été recensées : sa catégorie (série, téléfilm, collection, court métrage), la chaîne sur laquelle elle a été diffusée initialement, sa plage horaire de première diffusion et sa durée (si elle est indiquée). Pour les auteurs, six autres variables ont été identifiées : les fonctions exercées, la durée de cession des droits, les montants de la rémunération amont (à-valoir minimum garanti assortie éventuellement d'une prime), du salaire technicien pour le réalisateur, du versement perçue de la SACD par fenêtre d'exploitation et l'ensemble des pourcentages négociés par mode d'exploitation servant de base de calcul aux versements effectués par le producteur après exploitation.

Cette méthodologie permet de dresser un tableau inédit des rémunérations complètes des auteurs de fictions (amont et aval), notamment par fenêtre de diffusion.

IV.3. Les précautions méthodologiques

Si les données figurant dans les contrats peuvent être considérées de bonne qualité, les interprétations doivent être nuancées. En effet, la sélection d'un échantillon cohérent et le

caractère incomplet des contrats disponibles auprès du RPCA ne permettent pas une analyse des rémunérations plus fine encore qui croiserait, par exemple, la chaîne de première diffusion, la catégorie et la plage horaire de diffusion. Ajoutons que les sommes figurant dans les contrats correspondent à ce qui était convenu entre le producteur et l'auteur, et qu'il peut exister des décalages liés à des rémunérations en nature (disposition d'un chauffeur, etc.), comme le montre Weinstein (1998) dans son analyse des contrats dans le cinéma américain. Néanmoins, ces décalages peuvent être considérés comme peu significatifs¹⁴.

V. Résultats

Cette section a pour objet de questionner l'efficacité du droit d'auteur pour les fictions télévisées au regard des effets assignés au droit d'auteur dans la littérature économique, et cela de trois points de vue : son rôle d'incitation à la création (V.1), de partage du risque le long de la filière télévisuelle (V.2) et son effet éventuellement désincitatif sur la diffusion (V.3).

V.1. Le droit d'auteur : un rôle d'incitation à la création ?

Pour qu'un effet incitatif puisse se produire, encore faut-il que les revenus perçus par œuvres aient tendance à s'accroître, toutes choses égales par ailleurs. Or, plusieurs résultats tendent à montrer la faiblesse de l'effet incitatif du droit d'auteur pour la création.

V.1.1. Un recul du revenu perçu par œuvre

Comme l'analyse économique de la propriété intellectuelle tend à le prédire (Nordhaus, 1969), une protection forte accordant des rentes importantes à ses titulaires devrait conduire à des incitations fortes à créer. En fait, paradoxalement, on observe sur la période 1996-2004 un recul du revenu moyen perçu par œuvre, de nature plutôt désincitative pour les auteurs (voir tableau II). En moyenne¹⁵, un auteur percevait 19% de revenu en moins par œuvre en 2004 qu'en 1995¹⁶. La baisse apparaît, cependant, beaucoup moins forte que la moyenne pour les séries de plus de soixante minutes et les téléfilms.

Insérer Tableau II

Cette réduction des rémunérations peut apparaître paradoxale dans la mesure où elle s'inscrit dans un contexte d'accroissement des coûts des programmes. Entre 2001 et 2004, le coût horaire moyen pour les courts métrages a augmenté de 27,7%, passant de 233 € à 298 €, et pour les téléfilms de 0,9%, passant de 920 € à 1 020 €. Quant aux séries, la baisse observée (838 € en 2001, 764 € en 2004, soit - 8,9%) est moins forte que celle des rémunérations des auteurs. Ainsi, non seulement la rémunération des auteurs diminue en valeur mais le poids que celle-ci représente dans le coût des œuvres se réduit également. Ce paradoxe n'est-il qu'apparent ? Deux explications peuvent être mobilisées. D'un côté, une augmentation du nombre d'auteurs ayant collaboré à l'élaboration d'une même œuvre pourrait justifier que la part perçue par chacun ait diminué sur la période étudiée. Tel n'est pas le cas : le nombre moyen d'auteurs par œuvre est resté relativement stable : autour de trois auteurs par œuvre sur la période (voir tableau III). D'un autre côté, on pourrait arguer de la faible durée d'exploitation des œuvres diffusées la première fois lors de la saison 2003-2004 comparativement aux œuvres des deux saisons précédentes. Mais, cette hypothèse a été également invalidée. Les simulations réalisées pour corriger le biais de durée d'exploitation ont confirmé la tendance à la baisse de la rémunération moyenne¹⁷.

Insérer Tableau III

Ces hypothèses étant rejetées, seule une dernière semble pouvoir être avancée pour expliquer la baisse de la rémunération par auteur et par œuvre : la montée du poids des charges d'interprétation. L'analyse de l'évolution des postes de dépenses des devis de production de fictions télévisées aidées par le Compte de soutien à l'industrie des programmes (COSIP) le confirme : les droits artistiques sont passés de 51 à 41,9 millions d'€ entre 1997 et 2004, soit une baisse de 17,8%, alors que dans le même temps les charges d'interprétation ont progressé de 60 à 94,7 millions d'€, soit une augmentation de 57,8%.

Bien entendu, le niveau de rémunération ne conditionne pas le talent et les secteurs culturels sont pour partie déterminés par des incitations symboliques liées à l'intérêt du travail et au prestige. Certains auteurs sont prêts à percevoir des revenus faibles parce que le plaisir de mener une carrière artistique rentre dans leur fonction d'utilité (Rosen, 1996, Menger, 1991). Cependant, une baisse de rémunération pour un travail analogue peut créer des conditions de travail qui affaiblissent l'effort de création. On peut faire l'hypothèse que les auteurs n'ont pas forcément intérêt à travailler au mieux de leurs possibilités (conformément à la théorie du

salaires d'efficience, cf. Solow, 1979) ou qu'ils sont incités à quitter les carrières. De plus, rémunérés uniquement au projet en fonction de la chaîne et de l'horaire de programmation et non en fonction du temps de travail effectué, ils peuvent être incités à accepter plusieurs projets simultanément parmi ceux qui requièrent le moins de temps aux dépens de la réalisation de projets plus ambitieux (Club des 13, 2008).

La faiblesse des rémunérations demeure la règle (à l'exception de quelques vedettes), et elle ne semble pas contrée par la protection de l'auteur sensée aller de pair avec le droit qui la sous-tend. Il faut souligner de surcroît qu'elle s'accompagne de fortes inégalités qui tendent à s'accroître entre catégories d'auteurs et entre auteurs.

V.1.2. Des inégalités de revenus entre catégories d'auteurs et entre auteurs

Les scénaristes, qui sont pourtant à l'origine de la création, apparaissent dans une situation plus défavorable que les réalisateurs (voir tableau IV). En considérant uniquement les droits d'auteur forfaitaires, le réalisateur pour une œuvre diffusée en 2003-2004 perçoit, en moyenne, une rémunération plus élevée qu'un scénariste d'environ 39% pour une série et de 24% pour un téléfilm. Si on intègre le salaire technique des réalisateurs¹⁸, leur rémunération moyenne devient le double de celle des scénaristes. Cependant, ce différentiel de traitement s'estompe lorsque les rémunérations aval sont intégrées. Les répartitions de la SACD pour un scénariste sont, en moyenne, d'après nos estimations, trois fois à quatre fois supérieures à celles d'un réalisateur. Si bien qu'en se limitant aux droits d'auteur, la rémunération moyenne d'un réalisateur et d'un scénariste d'une série sont quasiment équivalentes (autour de 27 - 28 000 €). Pour un téléfilm, les droits d'auteur perçus par le scénariste sont même plus élevés. Cependant, si on intègre le salaire technique, la rémunération moyenne d'un réalisateur reste 32 % plus élevée que celle d'un scénariste de série et 22% de celle d'un scénariste de téléfilm.

Insérer Tableau IV

Au sein même de chaque catégorie d'auteurs, les inégalités persistent et tendent à s'accroître. La dispersion relative des rémunérations forfaitaires des réalisateurs, mesurée par le coefficient de variation, est 1,9 fois plus élevée en 2004 qu'en 1996 (voir tableau V). Pour les scénaristes, l'accroissement de la dispersion est certes de moindre ampleur mais elle reste supérieure à celle des réalisateurs. En d'autres termes, le phénomène de polarisation apparaît

beaucoup plus marqué pour les réalisateurs mais les scénaristes présentent une plus grande hétérogénéité des revenus perçus par œuvre.

Insérer Tableau V

Non seulement les écarts au sein de l'ensemble de l'échantillon s'accroissent, mais encore le différentiel entre moyenne des rémunérations des réalisateurs et moyenne du *top ten* tend à augmenter : celle-ci est 1,6 fois plus élevée que la moyenne des rémunérations des réalisateurs en 1996, et 2,3 fois en 2004. De même pour les scénaristes, la moyenne des rémunérations du *top ten* est 2,6 fois plus élevée que la moyenne des rémunérations des scénaristes en 1996 et 3,2 fois en 2004. Et, même, parmi les dix auteurs aux plus hauts revenus, les écarts se creusent. Pour les réalisateurs, l'écart entre le *top* (109 764 € en 1995 et 215 383 € en 2004) et le *ten* (56 213 € en 1995 et 64 486 € en 2004) tend à s'accroître entre 1995-1996 et 2003-2004. La tendance est la même chez les scénaristes : le *top* atteint 66 468 € en 1995 et 121 959 € en 2004, et le *ten* 32 318 € en 1995 et 48 021 € en 2004. Ainsi le dispositif actuel du droit d'auteur tendrait-il à renforcer le phénomène du star-system et non à le corriger. Il est vrai qu'il assoit la rémunération aval sur le devenir commercial de l'œuvre, reflétant le fossé qui existe entre auteurs et œuvres à succès et auteurs et œuvres peu connus et peu diffusés. En conséquence, les possibilités de mutualiser les revenus pour un même individu, qui serait par exemple mal payé sur un téléfilm mais correctement sur un autre, se réduisent. Des stratégies de péréquation des risques peuvent donc plus difficilement être adoptées par les auteurs.

Certes, on pourrait considérer que le renforcement du star-system peut inciter à la création : l'augmentation du gain en cas de succès créerait une incitation à s'engager dans des carrières à risque, moins lucratives en moyenne (à formation égale) que des emplois non artistiques, mais qui permettent de tenter de gagner sa chance et de percevoir, comme à la loterie, des rémunérations de stars selon le principe du winner-take-all (Frank et Cook, 1995) ou encore appelé superstardom (Rosen, 1981 et Adler, 1985, 2005). Mais, l'accroissement du nombre des nouveaux entrants réduit l'espérance de gain et la rémunération moyenne de l'ensemble des auteurs ou des artistes. De plus, l'obtention d'une rémunération proportionnelle au succès est loin d'être garantie.

V.1.3. La propension à la forfaitisation

Selon le code de la propriété intellectuelle (art. L. 131-4), lorsque le public paie pour recevoir la communication d'une oeuvre audiovisuelle déterminée et individualisable (donc pour toutes les exploitations autres que les télédiffusions financées par la publicité et par abonnement en France), la rémunération est proportionnelle au prix de ce service, compte tenu des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant ; elle est versée aux auteurs par le producteur. Or, dans les faits, pour les exploitations hors SACD, les taux de rémunération proportionnelle sont, en règle générale, si faibles que l'auteur ne perçoit rien au-delà de l'avance reçue (« à-va-loir minimum garanti »). L'analyse détaillée des contrats laisse en effet apparaître des pourcentages singulièrement bas en moyenne, même s'ils sont un peu plus élevés pour les réalisateurs que pour les scénaristes : 1,60% à 4,24% pour les premiers, 0,99% à 2,08% pour les seconds (voir tableau VI). Compte tenu du montant de l'avance, le succès de l'oeuvre doit donc être extrêmement important pour que l'auteur touche une rémunération supplémentaire. S'il arrive que ce soit le cas, la faiblesse des taux de rémunération négociés rend la somme versée à ce titre le plus souvent dérisoire¹⁹. Les producteurs préféreraient s'acquitter d'une somme élevée en amont pour ne pas avoir à gérer ultérieurement les sommes versées aux auteurs, notamment lors de l'exportation des oeuvres et/ou de l'exploitation en DVD²⁰. L'auteur est donc généralement payé uniquement au forfait, sans aucun intéressement au produit de son oeuvre. Il n'y a donc pas, *in fine*, d'incitation à créer une oeuvre à succès qui transiterait par l'existence de droits proportionnels. Cette tendance à la forfaitisation est accentuée par l'existence de fortes asymétries informationnelles entre les auteurs et le producteur. Alors que producteur est normalement tenu à une reddition des comptes²¹, celle-ci n'est en réalité que très rarement mise en pratique. L'auteur ne peut donc prendre connaissance des recettes servant de base au calcul de la rémunération aval pour les exploitations en gestion individuelle.

Insérer Tableau VI

V.1.4. De faibles retombées liées à la copie privée

La rémunération pour copie privée, mise en vigueur par la loi du 3 juillet 1985 et étendue aux supports numériques en janvier 2001, est prélevée sous la forme d'une taxe sur les supports

d'enregistrement²². Elle a pour objectif de compenser le préjudice financier causé par la multiplication des copies à des fins personnelles.

En raison de la pénétration croissante des équipements de duplication dans les foyers, on aurait pu s'attendre à une très forte croissance des revenus issus de la copie privée. Or, toutes catégories de fiction confondues, malgré l'extension de la copie privée aux supports numériques, aucun rattrapage en 2003-2004 n'est observé de la baisse du reversement moyen intervenue entre 1995-1996 et 2000-2001 (voir tableau VII). Les téléfilms et les séries au format long de plus d'une heure se démarquent nettement de cette tendance générale. La pénétration des équipements de reproduction dans les foyers profite donc aux auteurs d'œuvres inédites, principalement diffusés en première partie de soirée, et qui sont les plus copiés.

Insérer Tableau VII

La faiblesse des sommes perçues apparaît également frappante: plus de 90% des auteurs perçoivent une somme inférieure à 2 500 € au titre de la copie privée. Cette faiblesse des rémunérations moyennes cache une extrême hétérogénéité des revenus : le téléfilm de l'été diffusé sur TF1 en *prime time* peut rapporter en moyenne 27 522 € supplémentaires à chaque auteur, alors que l'auteur d'une série de France 3 programmée à une heure matinale ne touche que 10 € .

V.2. Le droit d'auteur : un partage du risque satisfaisant ?

Comme le prédit la théorie des contrats (cf. infra), le droit d'auteur est de nature incitatif dans la mesure où cette forme particulière de rémunération doit concourir à un partage du risque optimal. Deux modalités peuvent jouer ce rôle : l'arbitrage entre rémunération fixe et proportionnelle (V.2.1.), et une éventuelle modification des taux de rémunération proportionnelle une fois le seuil d'amortissement de l'œuvre franchi (V.2.2.).

V.2.1. L'arbitrage entre rémunération fixe et rémunération proportionnelle

Si le système du droit d'auteur assurait son rôle de partage du risque entre les acteurs, une corrélation négative entre part fixe et part variable devrait être observée. Autrement dit, plus l'auteur est connu, plus il devrait être capable de négocier une somme forfaitaire élevée, en

regard de laquelle le risque serait reporté sur le producteur. Ce dernier devrait parvenir à négocier en retour des rémunérations proportionnelles plus faibles afin de compenser l'effort consenti en matière de rémunération forfaitaire. A l'inverse, plus l'auteur dispose d'une faible notoriété, plus il devrait être contraint d'accepter de la part du producteur une part fixe faible, supportant alors la prise de risque, mais devrait en contrepartie bénéficier d'une part variable élevée.

Or, tant pour les réalisateurs que pour les scénaristes, il ressort de l'analyse par quartiles, qui permet d'éviter l'influence des extrêmes et des cas aberrants, qu'il n'existe pas de corrélation entre les rémunérations forfaitaires et les pourcentages octroyés en matière de rémunération proportionnelle (voir tableau VIII). En 2003-2004, pour les 25% de scénaristes disposant des droits d'auteur les plus élevés, la corrélation est même légèrement positive ($R^2 = + 0,18$).

Insérer Tableau VIII

V.2.2. Le franchissement du seuil d'amortissement du coût de l'œuvre modifie-t-il les rémunérations proportionnelles ?

Les contrats d'auteurs peuvent prévoir une rémunération proportionnelle plus élevée une fois que l'œuvre a été amortie. Un tel système accroît les chances du producteur d'amortir son investissement tout en augmentant les revenus perçus par l'auteur lorsque l'œuvre connaît le succès. Or, cette clause est rarement présente : elle est mentionnée dans moins de 20% des contrats.

Le droit d'auteur, tel qu'il est mis en œuvre dans les contrats de production audiovisuelle, ne corrige donc pas le fait que le risque repose uniquement sur le producteur si l'auteur dispose d'une forte notoriété, et qu'à l'inverse il est reporté sur l'auteur lorsque celui-ci est peu connu. Les explications renvoient au pouvoir de négociation des auteurs à forte notoriété.

V.3. Le droit d'auteur : un frein à la diffusion ?

La question est ici de savoir si le dispositif actuel du droit d'auteur à la télévision semble limiter la diffusion des fictions. Au-delà de l'effet évident selon lequel faire payer un droit d'auteur limite par nature l'exploitation des œuvres, notre analyse révèle que c'est la mise en application du droit qui peut rendre encore plus difficile leur circulation.

V.3.1. Un recul de la fiction française dans le temps d'antenne et la faiblesse du « second marché »

Il est frappant d'observer que le temps d'antenne consacré à la fiction se réduit alors même que les possibilités de diffusion des chaînes augmentent. Entre 1995 et 2004, la fiction télévisuelle a reculé de 68% (- 1 258 heures) dans les grilles de programme des chaînes hertziennes généralistes²³. Le recul de la rémunération moyenne par auteur et par œuvre, observée précédemment (voir infra), n'est donc pas compensé par un accroissement du volume des fictions françaises diffusées.

Ce recul de la fiction s'explique en partie par la faiblesse des rediffusions. Au regard de la multiplication des chaînes de télévision et des supports de diffusion, on aurait pu s'attendre à une augmentation des reversements autres que ceux issus de la première diffusion. Or, c'est l'inverse qui s'est produit sur la période 1995-2004.

Tous formats confondus, le reversement moyen issu de la 1^{ère} diffusion a augmenté d'environ 19% au détriment des autres diffusions (voir tableau IX). Toutefois, cette hausse ne s'applique pas aux courts-métrages et fictions diffusées en dehors des périodes de grande écoute qui ont vu leurs reversements liés à la première diffusion baisser.

Insérer Tableau IX

La première diffusion occupe également une part prédominante des reversements perçus de la SACD par l'auteur (voir graphique I). Pour une œuvre diffusée en 1995-1996, 39% des reversements SACD proviennent de la première diffusion, 19% de la deuxième et 6% de la troisième, 16 % des rediffusions au-delà de la troisième fenêtre d'exploitation et 20% de toutes les autres exploitations. Une œuvre exploitée depuis dix ans rapporte en moyenne autant à l'auteur en première diffusion (39%) que toutes les diffusions ultérieures en France (hors câble et satellite) (41%).

Insérer Graphique I

Les autres exploitations secondaires sont également à l'origine de faibles remontées de droits. Le reversement moyen lié aux réseaux câblés et bouquets satellites a baissé sur la période 1995-2004 d'environ 53% (passant de 1 484 € à 704 €). Le nombre d'œuvres donnant lieu à des reversements à ce titre a également été divisé par deux entre 1995-1996 et 2000-2001 (83% contre 46%) alors que ces dernières sont *a priori* « libres » de toute exclusivité.

A la faiblesse des rediffusions, s'ajoute celle des exportations, forme additionnelle d'exploitation de l'œuvre. Pour les revenus perçus suite à l'exportation des fictions télévisées, le constat est sensiblement le même : une baisse du revenu moyen tiré de l'exportation entre 1995 et 2004 (respectivement - 39% dans les pays où la SACD intervient directement²⁴ et - 79% dans les autres). Notons également que les montants minima reversés (qui peuvent tomber jusqu'à 1 ou 2 euros) sont parfois aberrants au regard de l'ampleur des coûts de transactions.

V.3.2. Les effets désincitatifs du droit d'auteur sur la diffusion

Si le droit d'auteur n'est bien entendu pas le seul responsable de cet état de faits, sa mise en application, et plus précisément son extension notamment aux artistes interprètes (ce que l'on dénomme les droits voisins), présentent un double obstacle à la diffusion de fictions françaises.

Le premier tient à une durée croissante de cession des droits. L'auteur d'une œuvre audiovisuelle cède ses droits au producteur pour une durée définie dans le contrat. Plus cette durée de cession des droits est importante, moins l'auteur est en position de force pour renégocier les termes du contrat en cas de succès et pour inciter le producteur à effectuer les efforts nécessaires à la commercialisation de son œuvre (au-delà de la première diffusion). Aucune menace de changement de producteur n'apparaît en effet crédible.

Or, si les contrats sont cédés le plus souvent pour une période de 30 ans, il est possible d'observer que la part des contrats cédés pour une période plus longue s'accroît : en 2004, cet allongement concerne plus de la moitié des contrats (55,5% contre 20,3% en 1996). Parmi ceux-ci, la part qui croît le plus est constituée par les contrats dans lesquels les auteurs cèdent leurs droits jusqu'à 70 années après la mort de tous les auteurs ayant participé à l'élaboration de l'œuvre (voir tableau X). Les auteurs de fictions sont donc de plus en plus nombreux à ne

pas pouvoir renégocier les termes du contrat en cas de succès de long terme, et les exploitations de leur œuvre dépendent du bon vouloir du détenteur des droits. Comme le souligne Caves (2000), le producteur est enclin à signer des contrats qui lui confèrent des droits sur une durée la plus longue possible, au risque de stocker l'œuvre si la qualité finale le déçoit. Il en empêche ainsi l'exploitation par des concurrents et se réserve l'éventualité d'une diffusion ultérieure. Quant à l'auteur, il dispose de peu de moyens de faire connaître et valoir devant les tribunaux son insatisfaction devant l'effort de promotion et de diffusion fourni. Un tel recours risquerait de réduire ses chances de passer de nouveaux contrats, dans une économie fondée sur la réputation et fonctionnant en réseaux.

Insérer tableau X

De plus, ce ne sont pas tant les droits d'auteurs que les droits voisins reconnus aux artistes-interprètes par la loi du 3 juillet 1985²⁵ qui peuvent être tenus pour responsables de la faiblesse du « second marché »²⁶. Pour les rediffusions sur les chaînes hertziennes analogiques, le système français est d'une grande complexité. Les diffuseurs ont l'obligation de verser directement aux comédiens une rémunération complémentaire fondée sur le cachet initial²⁷. Ils sont donc peu enclins, face à l'importance des coûts financiers et transactionnels, à rediffuser des œuvres à distribution prestigieuse ou des fictions en journée. Ainsi, la rediffusion d'un téléfilm français hors prime time coûterait entre 20 000 et 30 000 euros contre une fourchette de 7 000 - 8 000 euros pour un téléfilm étranger²⁸.

VI. Conclusion

Trois résultats principaux ressortent de cette analyse dont l'objet est d'analyser les formes et les montants des rémunérations des auteurs dans le secteur télévisuel et de confronter les résultats obtenus aux objectifs traditionnellement assignés aux droits de propriété intellectuelle.

En premier lieu, on n'observe pas sur la période d'incitation à la création ; celle-ci tend même à s'atténuer. Il ressort de l'analyse un recul de la rémunération moyenne par œuvre et par auteur, que l'on peut considérer de nature désincitative. Celle-ci est assortie d'une tendance à la forfaitisation qui déconnecte la rémunération de l'auteur du succès de son œuvre, ce qui est en rupture avec les finalités affichées en matière de DPI. En second lieu, le système actuel du

droit d'auteur ne garantit pas un partage du risque entre producteurs et auteurs. On a montré que les auteurs à faible notoriété supportent la quasi-totalité du risque. A l'inverse, les auteurs à forte notoriété parviennent à reporter ce risque sur les producteurs. Enfin, l'application du droit d'auteur, et plus particulièrement des droits voisins du droit d'auteur, s'accompagne d'un recul du niveau de la diffusion. Alors que l'offre de programmes s'étend, traversée par de nouvelles technologies, les auteurs de fictions sont laissés à l'écart des retombées de ces évolutions. De plus, l'analyse révèle que le droit d'auteur est instrumentalisé au service d'une réduction des coûts en travail. Cette dérive résulte du statut hybride de certaines professions comme celles des réalisateurs. Ils sont traités en auteurs et en salariés, selon une fourchette fixée en principe à 40% de droits d'auteur et à 60% minimum de salaire (dit « salaire technicien ») qui rémunère leur travail d'encadrement de la production. Non seulement cette norme est loin d'être respectée par tous, mais la tendance est même à s'en écarter : jusqu'en 2001, seul un quart des contrats respectés cette règle. En 2004, ce ratio n'était plus que de un sur dix. Ceci tient au fait que les charges sociales sur le salaire sont plus élevées que sur les droits d'auteur²⁹. Le droit, censé être plutôt protecteur pour les auteurs, lèse *in fine* les réalisateurs en ce qui concerne leurs droits sociaux.

Ces résultats interrogent les dispositifs de protection des auteurs « à la française ». Ils rejoignent des constats opérés pour d'autres secteurs (pour la photographie : Moureau et Sagot Duvaurox, 2006 ; pour le cinéma : Farchy, 2006). S'il est difficile d'imputer l'ensemble des tendances relevées à la seule organisation du secteur par le droit d'auteur, on a montré que ce dernier ne corrige en rien l'incapacité du secteur à faire remonter les revenus sur les auteurs. Sans doute des recherches complémentaires devront permettre d'étayer ou de nuancer cette conclusion, mais celle-ci, parce qu'elle porte sur une période de développement du secteur télévisuel, illustre une certaine forme de décrochage entre l'argumentation théorique et l'application concrète du droit des auteurs.

Le droit d'auteur ne semble pas constituer un pilier incontournable pour l'économie de la filière télévisuelle. Ne perd-il pas de son sens lorsque le processus de production des séries et des téléfilms s'inscrit dans le cadre d'une économie de commande qui laisse en tout état de cause le dernier mot aux chaînes de télévision ?

Références bibliographiques

- Adler, M. (1985), « Stardom and Talent », *American Economic Review*, vol. 75, n°1, pp. 208-212.
- Adler, M. (2005), Stardom and Talent, in : Ginsburgh, V. et Throsby, D. (eds), *Handbook of Economics of Art and Culture*, NorthHolland, Amsterdam, pp. 895-908.
- Akerlof, G.A., Arrow, K.J., Bresnahan, T.F., Buchanan, J.M., Coase, R.H., Cohen, L.R., Friedman, M., Green, J.R., Hahn, R.W., Hazlett, T.W., Hemphill, C.S., Litan, R.E., Noll, R.G., Schmalensee, R., Shavell, S., Varian, H.R. et Zeckhauser, R.J. (2002), *Brief for the Supreme Court of the United States, Eric Eldred et al. vs. John D. Ashcroft*, http://aei-brookings.org/admin/authorpdfs/redirectsafely.php?fname=../pdffiles/brief_02_01.pdf.
- Arrow, K. (1962), Economic welfare and the allocation of resources for invention, in : Nelson, R. (ed), *The rate and direction of inventive activity : Economic and social factors*, Princeton University Press, Princeton, pp. 609-626.
- Bebee, J.H. (1977), « Institutional Structure and Program Choice in Television Markets », *Quarterly Journal of Economics*, vol. 91, n°1, pp. 15-37.
- Benhamou, F. et Farchy, J. (2009), *Droit d'auteur et copyright*, La Découverte, Paris.
- Benhamou, F. et Peltier, S. (2006), *Etude sur l'économie des droits d'auteur dans le domaine de la création télévisuelle*, Rapport au Ministère de la Culture et de la Communication, Paris.
- Bertou, D. (2003), « Monteurs de documentaires : techniciens ou co-auteurs ? », *Le technicien du film*, n° 527, pp. 37-44.
- Bolton, P. et Dewatripont, M. (2005), *Contract Theory*, The MIT Press, Cambridge Mass.
- Bosséno, C. (ed) (1996), *Télévision française. La saison 1996*, Cinéma Actions, Paris.
- Bosséno, C. (ed) (2001), *Télévision française. La saison 2001*, L'Harmattan, Paris.
- Bosséno, C. (ed) (2005), *Télévision française. La saison 2005*, L'Harmattan, Paris.
- Caves, R.E. (2000), *Creative Industries : Contracts between Art and Commerce*, Harvard University Press, Cambridge.
- Club des 13, (2008), *Le Milieu n'est plus un pont mais une faille*, Stock, Paris.
- Curien, N. et Moreau, F. (2006), *L'industrie du disque*, La Découverte, Paris.
- Farchy, J. (2007), « Economie des droits d'auteur. Le cinéma », *Culture Etudes série politiques publiques et régulations*, Ministère de la Culture DEPS.
- Frank, R. et Cook, P. (1995), *The Winner-take-all society*, The Free Press, New-York.

- Gabszewicz, J., Laussel, D. et Sonnac, N. (2004), « Programming and Advertising Competition in the Broadcasting Industry », *Journal of Economics and Management Strategy*, vol. 13, n°4, pp. 657-669.
- Gal Or, E. et Dukes, A. (2003), « Minimum Differentiation in Commercial Media Markets », *Journal of Economics and Management Strategy*, vol. 12, n°3, pp. 291-325.
- Geffroy, A.G. (2007), « Analyse économique de l'évolution du droit d'auteur face aux nouvelles technologies », *Colloque les marchés de la musique et du cinéma*, Institut National de l'Audiovisuel.
- Groupe 25 images, (2004), *Un film comment*, Paris.
- Hadas-Lebel, R. (2006), *Mission de réflexion et de médiation sur la rediffusion des fictions françaises sur les chaînes de télévision*, Rapport au Ministre de la Culture et de la Communication, Paris.
- Jannin, P. (2008), « Quels indicateurs de performance pour la politique de la culture ? Le cas de l'art contemporain. Une application de la théorie économique des contrats », *Working paper*, <http://appli.php.univ-tlse1.fr/LEREPS/spip/IMG/pdf/JEANNIN.pdf>.
- Kessler, D. (2002), *L'œuvre audiovisuelle*, Rapport au Ministère de la Culture et de la Communication, Paris.
- Kopp, P. (1996), « L'offre de programmes télévisuels : efficacité et diversité », *Revue d'Economie Politique*, vol. 106, n°2, pp. 241-267.
- Landes, W.M. et Posner, R.A. (1989), « An Economic Analysis of Copyright Law », *Journal of Legal Studies*, vol. 18, n°2, pp. 325-363.
- Lerner, J. et Tirole, J. (2002), « Some Simple Economics of Open Source », *Journal of Industrial Economics*, vol. 50, n°2, pp. 197-234.
- Lessig, L. (2004), *Free culture*, The Penguin Press, New York.
- Lévêque, F. et Menière, Y. (2003), *Economie de la propriété intellectuelle*, Repères, La Découverte, Paris.
- Liebowitz, S. et Watt, R. (2006), « How to best ensure remuneration for creators in the market for music ? Copyrights and its alternatives », *Journal of Economic Surveys*, vol. 20, n°4, pp. 513-545.
- Menger, P.M. (1991), « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, vol. 32, n°1, pp. 61-74.
- Merges, R. (1996), « Contracting into Liability Rules : Intellectual Property Rights and Collective Rights Organizations », *California Law Review*, vol. 84, n°5, pp. 1293-1393.

Moreau, N., et Sagot-Duvaurox, D. (2007), « Economie des droits d'auteur. La photographie », *Culture Etudes série politiques publiques et régulations*, Ministère de la Culture DEPS.

Nordhaus, W.D. (1969), *Invention Growth and Welfare: a Theoretical Treatment of Technological Change*, MIT Press, Cambridge.

Plant, A. (1934), « The Economic Aspects of Copyright in Books », *Economica*, vol. 1, pp. 167-195.

Rapport SPRD, (2006), *Rapport annuelle de la Commission permanente de contrôle des sociétés de perceptions et de répartitions des droits*, Paris.

Richardson, M. (2006), « Commercial Broadcasting and Local Content : Cultural Quotas, Advertising and Public Stations », *The Economic Journal*, vol. 116, n°511, pp. 605-625.

Salanié, B. (1994), *Théorie des contrats*, Paris, Economica.

Shapiro, C. et Varian, H.R (1998), *Information rules*, Harvard Business School Press, Cambridge.

Solow, R. (1979), « Another Possible Source of Wage Stickiness », *Journal of Macroeconomics*, vol. 1, n°1, pp.79-82.

Spence, M. et Owen, B. (1977), « Programming, Monopolistic Competition, and Welfare », *Quarterly Journal of Economics*, vol. 91, n° 1, pp. 103-126.

Steiner, P.O. (1952), « Program Patterns and Preferences, and the Workability of Competition in Radio Broadcasting », *Quarterly Journal of Economics*, vol. 66, n°2, pp. 194-223.

Towse, R. (2006), « Copyright and Artists: A View from Cultural Economics », *Journal of Economic Surveys*, vol. 20, n°4, pp. 567-583.

Weinstein, M. (1998), « Profit-sharing Contracts in Hollywood : Evolution and Analysis », *Journal of Legal Studies*, vol. 27, pp. 67-112.

Wildman, S. et Owen, B. (1985), Competition, Diversity and Multichannel Bundling in the New Video Industry, in : Noam, E. (ed.), *Video Media Competition: Regulation, Economics and Technology*, Columbia University Press, New York.

Tableau I - Structure de la base par chaîne TV, par genre de fiction et par plage horaire de diffusion

	1995- 1996	2000- 2001	2003- 2004
Nombre d'observations	53	65	78
Chaînes publiques	49,1%	58,5%	65,4%
<i>Dont France 2</i>	17,0%	21,5%	21,8%
<i>France 3</i>	15,1%	15,4%	26,9%
<i>Arte/La 5^{ème}</i>	17,0%	21,5%	16,7%
Chaînes privées	50,9%	41,5%	34,6%
<i>Dont TF1</i>	18,9%	13,8%	19,2%
<i>M6</i>	17,0%	13,8%	5,1%
<i>Canal +</i>	15,1%	13,8%	10,3%
Téléfilm et collection	69,8%	29,2%	44,9%
Série TV	28,3%	41,5%	37,2%
Court Métrage	1,9%	29,2%	17,9%
1 ^{ère} partie de soirée	84,9%	72,3%	74,4%
Hors 1 ^{ère} partie de soirée	15,1%	27,7%	25,6%

Tableau II - Revenu moyen par auteur (droits forfaitaires amont et aval) par catégorie

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	1996/2001	2001/2004	1996/2004
	En euros			Variations en %		
Téléfilms	56 471	51 897	46 676	-8,1	-10,1	-17,3
Séries	38 625	30 119	29 844	-22,0	-0,9	-22,7
<i>dont + 60 mn</i>	40 509	36 859	39 099	-9,0	6,1	-3,5
Courts métrages	11415	13 018	9 070	14,1	-30,3	-20,5
Moyenne à base constante 2003-2004	41 767	36 838	33 683	-11,8	-8,6	-19,4

Tableau III - Nombre moyen d'auteurs différents répertoriés par la SACD par catégorie d'œuvres

	1995-1996	2000-2001	2003-2004
Téléfilm et collection	2,68	3,00	3,03
Court métrage	1,00	1,58	1,64
Série TV	4,47	4,07	3,83
TOTAL	3,15	3,03	3,08

Source : Sacd

Tableau IV – Estimations des rémunérations moyennes amont et aval par catégories d’auteurs par format de fiction (toutes rediffusions) (saison 2003/2004)

	Réalisateur sans salaire technicien	Réalisateur avec salaire technicien	Scénariste
Série TV			
DA forfaitaire	23 546	38 016	16 977
Répartitions SACD	3 559	3 559	11 319
Total	27 105	41 575	28 296
Téléfilm			
DA forfaitaire	34 281	53 631	25 933
Répartitions SACD	4 698	4 698	19 659
Total	38 979	58 329	45 592

Tableau IV – Indicateurs de dispersion des rémunérations forfaitaires des réalisateurs et des scénaristes

	1995-1996	2000-2001	2003-2004
Réalisateurs			
Moyenne Top 10	74 033	69 768	100 930
Moyenne (1)	46 095	33 283	43 752
Ecart-type (2)	21 264,52	25 661,68	38 991,92
Coefficient de variation = [(2)/(1)]*100	46,13	77,10	89,12
Quartiles	35 824 ; 42 686 ; 56 213	15 499 ; 30 490 ; 53 356	11 434 ; 42 971 ; 60 980
Intervalle interquartile = Q ₁ – Q ₃	20 389	37 857	49 546
Scénaristes			
Moyenne Top 10	46 283	37 380	68 697
Moyenne (1)	18 226	14 539	21 604
Ecart-type (2)	15 424,33	11 947,29	19 863,99
Coefficient de variation = [(2)/(1)]*100	84,63	82,17	91,95
Quartiles	6 098 ; 15 244 ; 23 325	6 987 ; 12 690 ; 17 531	9 080 ; 17 916 ; 30 185
Intervalle interquartile = Q ₁ – Q ₃	17 227	10 544	21 105

Tableau VI – Taux moyen de rémunérations proportionnelles (en %RNPP*) pour les exploitations hors société d’auteurs, toutes saisons TV confondues

	Réalisateurs	Scénaristes
Taux moyen maximum	4,24	2,08
Taux moyen minimum	1,60	0,99

* RNPP : recette nette part producteur

Tableau VII - Répartitions moyennes SACD par auteur pour la copie privée par format et par plage horaire

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	Variation 1996-2001	Variation 2001-2004	Variation 1996-2004
	en €	en €	en €	en %	en %	en %
Téléfilms	1858	1742	2164	-6,2	24,2	16,5
Séries	935	628,6	861	-32,8	37,0	-7,9
<i>dont +60 mn</i>	985	857	1159	-13,1	35,3	17,6
Courts métrages	753	208	176	175,9	-15,5	-76,6
1 ^{re} partie de soirée	1704	1078	1730	-36,7	60,	1,6
Hors 1 ^{re} partie de soirée	856	187	119	-78,1	-36,6	-86,1
Tous formats confondus	1575,9	831,3	1311,8	-47,3	57,8	-16,8

Tableau VIII - Tableau des corrélations par quartiles entre la part fixe et la part variable, toutes saisons TV confondues

	Scénaristes		Réalisateurs	
	R ²	n	R ²	n
[0,Q1[- 0,006	66	-0,029	29
[Q1 ; Q2[- 0,010	66	-0,014	33
[Q2 ; Q3[-0,001	68	-0,017	33
≥ Q3	+ 0,18	69	- 0,020	33

Tableau IX – Répartitions moyennes par auteur perçues de la SACD (1^{ère} diffusion)

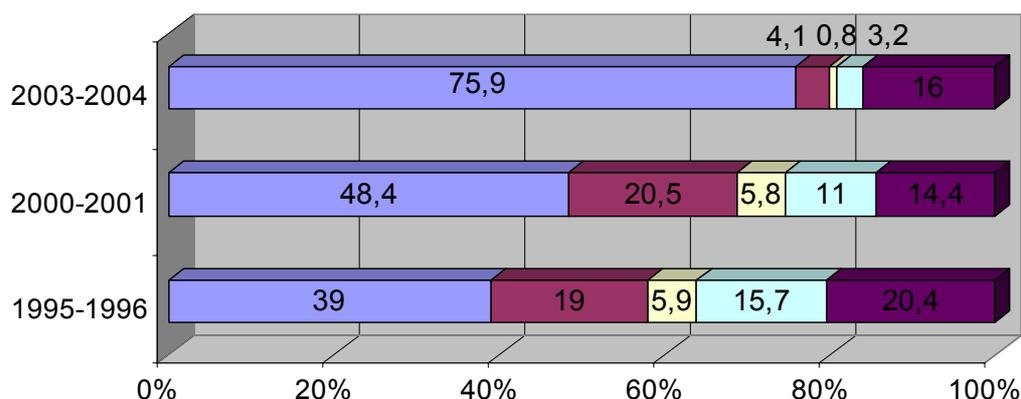
	1995-1996	2003-2004	1995-2004
Téléfilms	10 247	14 228	+38,9%
Séries	6 942	10 462	+ 50,7%
Courts métrages	4 390	3 617	- 17,6%
1 ^{ère} partie de soirée	9 773	13 779	+ 41,0%
Hors 1 ^{ère} partie de soirée	5 984	2 642	- 55,8%
Tous formats confondus	9 201	10 923	+18,7%

Tableau X - Part des contrats d'auteurs selon la durée de cession des droits

	1995-1996	2000-2001	2003-2004	1995-2004
Inférieure à 30 ans	17,9	4,9	5,2	8,5
30 ans	61,8	65,7	39,3	53,6
entre 31 ans et 50 ans	6,5	7,0	21,5	12,9
Durée légale*	13,8	22,4	34,0	24,9

* 70 ans après la mort de tous les coauteurs

Part des reversements SACD par fenêtre d'exploitation tous formats confondus



- Part de la 1ère diffusion
- Part de la 2ème diffusion
- Part de 3ème diffusion
- Part au-delà de la 3ème diffusion
- Part autres exploitations (étranger, réseau câblé et bouquet satellite, copie privée,...)

¹ On retrouve l'opposition entre droits de propriété faibles et forts mise en évidence pour le brevet par Nordhaus (1969) ou encore par Lerner et Tirole (2002).

² Des exceptions existent lorsque l'œuvre est divulguée, c'est-à-dire que l'auteur ne peut s'opposer à la représentation privée et gratuite dans le cercle de la famille ; la copie ou reproduction réservée à un usage strictement privé du copiste ; la publication d'une citation ou d'une analyse de l'œuvre, dans la mesure où celle-ci est brève et « justifiée par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre » ; la diffusion partielle ou intégrale de discours à des fins d'information et la parodie, le pastiche et la caricature.

³ Une « œuvres de collaboration », se caractérise par l'indivision, au sens où chaque auteur a les mêmes droits sur l'œuvre.

⁴ Selon l'article L. 113-7 du CPI, les titulaires sont : le scénariste, l'auteur de l'adaptation, du texte parlé, des compositions musicales, le réalisateur et l'auteur de l'œuvre littéraire originale en cas d'adaptation.

⁵ Par exemple, il peut s'agir du costumier d'un téléfilm d'époque ou de monteurs qui prétendent à la qualification d'auteur (Bertou, 2003). En Suisse, les monteurs sont traités en auteurs et peuvent toucher à ce titre 3 à 5% des droits d'auteurs secondaires encaissés par la société de gestion collective Suissimage.

⁶ La prime, qualifiée indifféremment dans les contrats de « prime de commande », « prime d'écriture », « prime d'inédit ou d'exclusivité », est un forfait rémunérant le temps passé à la création de l'œuvre ou encore l'exclusivité accordée au producteur.

⁷ Face au développement des enregistrements d'émissions destinés exclusivement à l'usage privé du copiste, la loi du 3 juillet 1985 a instauré une rémunération spécifique, prélevée au moyen d'une taxe sur les supports d'enregistrement vierges, destinée à compenser le préjudice financier causé aux ayants droit.

⁸ Ce pourcentage est fixé à 5% des recettes, à l'exception de TV5 pour laquelle le taux est de 2%.

⁹ À partir de la liste des fictions diffusées lors des trois saisons retenues sur les chaînes hertziennes, recensée dans la publication *Télévision française* (Bosséno, 1996, 2001, 2006).

¹⁰ Les aléas de la sélection ont été corrigés pour assurer la validité des valeurs moyennes des rémunérations des auteurs par diffuseur, par type de programme et par plage horaire de diffusion.

¹¹ http://www.cnc.fr/rpca/fr_a.htm

¹² En 2006 par exemple, 4058 heures de programmes ont bénéficié d'une aide du Cnc, ; la fiction a capté 64,4% des montants alloués.

¹³ Ces contrats concernent exclusivement des auteurs français.

¹⁴ L'étude reposait en effet aussi sur un certain nombre d'entretiens avec des professionnels qui ont permis d'éclaircir ces « zones grises » (cf. Benhamou et Peltier, 2006).

¹⁵ Ces moyennes sont calculées à base constante, c'est-à-dire en pondérant les moyennes par format pour chacune des trois saisons par la structure de la base en 2003/2004.

¹⁶ En tenant compte de la structure réelle de la diffusion des programmes, la baisse s'accroît légèrement : elle est estimée à 19,69% entre 1995 et 2004.

¹⁷ La correction a consisté à appliquer les caractéristiques de la base en 1995/96 (pourcentage d'œuvres ayant été rediffusées ou multidiffusées dans les années suivantes et ratio « rémunération moyenne 1^{ère} diffusion / rémunération moyenne pour toutes les diffusions au delà de la 3^{ème} ») aux œuvres diffusées pour la première fois lors de la saison 2003/04. En effet, la durée de vie de ces dernières est trop courte pour que le potentiel de rediffusion et *a fortiori* de multidiffusion ait pu être pleinement exploité. Même si les résultats sont variables en fonction du type de programme et de la fenêtre de diffusion, la tendance générale reste à une très légère baisse (-0,1%). Or, ce résultat est vraisemblablement surestimé. D'une part, les rediffusions de fictions sont en baisse significative sur la période (Hadas-Label, 2006, p. 4). Supposer que le taux de rediffusions des œuvres de 2003/2004 est similaire à celui de 1995-1996 tend donc à pousser à la hausse l'estimation de la rémunération moyenne des auteurs. D'autre part, le revenu moyen généré par une œuvre au delà de sa première diffusion en 2003/04 – qui a servi de base à l'extrapolation – est surestimé puisqu'il est basé sur les œuvres qui, diffusées pour la première fois en 2003/04, avaient déjà été rediffusées un an plus tard, donc les œuvres à très fort potentiel.

¹⁸ Le réalisateur a un statut hybride en étant aussi bien auteur que salarié. Il touche des droits d'auteur en contrepartie de son travail de création et un salaire qui rémunère son travail technique. Ce salaire, est d'ailleurs souvent, dénommé, « salaire technicien ».

¹⁹ De nombreux exemples peuvent être fournis, y compris pour des œuvres très prisées des téléspectateurs : le cas de la série à succès *P.J.* Il faudrait, selon le réalisateur-scénariste de certains épisodes de la série, qu'un épisode génère 60 millions d'euros de recettes pour que l'à-valoir soit dépassé.

²⁰ Les réalisateurs du Groupe 25 images, notamment, regrettent cette situation : « En nous octroyant des pourcentages ridicules sur les droits d'exploitation qui ne sont jamais couverts par les minima garantis, ils [les producteurs] s'estiment dédouanés de tous comptes » (Groupe 25 images, 2004).

²¹ Selon le CPI (Art. L. 132-28), « le producteur est tenu de fournir, au moins une fois par an, à l'auteur et aux coauteurs, un état des recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre selon chaque mode d'exploitation, ainsi que, à leur demande, toute justification propre à établir l'exactitude des comptes ».

²² Le montant de cette taxe est perçu par COPIE France. La somme revenant aux auteurs est reversée à la SDRM qui se charge de la répartition entre les différentes sociétés de perception et de répartition des droits concernés (SACEM, SACD, SCAM, ADAGP), le partage s'effectuant en fonction de l'importance de l'utilisation de leurs répertoires respectifs telle qu'elle est révélée par des sondages réalisés depuis 1994 par Médiamétrie auprès d'un panel de 2 800 foyers.

²³ D'après les données du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel.

²⁴ Essentiellement en Belgique, en Suisse et au Canada.

²⁵ « La signature du contrat conclu entre un artiste interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste interprète. Ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre », Article L. 214-4, alinéa 1^{er}, du CPI.

²⁶ « Le second marché désigne un marché complémentaire de celui de la première diffusion des œuvres audiovisuelles sur les chaînes de télévision hertziennes en clair, constitué des diffuseurs secondaires (chaînes du câble, du satellite) ainsi que des rediffusions sur les chaînes ayant procédé à la première diffusion. » (Hadas-Label, 2006, op. cit.).

²⁷ Selon la convention de 1992, « lorsqu'une émission est rediffusée totalement (sur le territoire national) entre 19h et 21h30, le salaire complémentaire de l'artiste est de :

- 30% de la partie de salaire journalier allant jusqu'à 305 euros,
- 20% de la partie du salaire journalier comprise entre 305 et 1 524 euros,
- 10% de la partie de salaire journalier supérieure à 1 524 euros.

En dehors de ces horaires, et sauf s'il s'agit de la première rediffusion, l'artiste perçoit 75% des pourcentages ci-dessus. Ces rémunérations sont payées par l'entreprise de communication audiovisuelle qui assure la rediffusion ».

²⁸ Selon Jacques Peskine, Président de l'USPA, Entretien du 27 avril 2005.

²⁹ Le producteur, depuis le 1er janvier 2005, cotise pour la retraite des auteurs sur la base d'un barème en progression (1,5% depuis janvier 2006, 2% à partir de janvier 2008) : il ne paye (hormis cette cotisation) que 1% de charges sociales en cas de versements en droits d'auteur. Sur les salaires, les charges atteignent environ 40% du salaire.

Les autres documents de travail du GRANEM accessibles sur le site Web du laboratoire à l'adresse suivante :
(www.univ-angers.fr/granem/publications) :

Numéro	Titre	Auteur(s)	Discipline	Date
2008-01-001	The Cognitive consistency, the endowment effect and the preference reversal phenomenon	Serge Blondel, Louis Lévy-Garboua	Théorie du Risque	octobre 2008
2008-02-002	Volatility transmission and volatility impulse response functions in European electricity forward markets	Yannick Le Pen, Benoît Sévi	Econométrie Appliquée	octobre 2008
2008-03-003	Anomalies et paradoxes dans le cas des choix alimentaires : et si les carottes n'étaient pas oranges ?	Serge Blondel, Christophe Daniel, Mahsa Javaheri	Economie Expérimentale	octobre 2008
2008-04-004	The effects of spatial spillovers on the provision of urban environmental amenities	Johanna Choumert, Walid Oueslati, Julien Salanié	Economie du Paysage	octobre 2008
2008-05-005	Why do rational people vote in large elections with costs to vote?	Serge Blondel, Louis Lévy-Garboua	Théorie du Risque	novembre 2008
2008-06-006	Salaires, conditions et satisfaction au travail	Christophe Daniel	Economie du Travail	novembre 2008
2008-07-007	Construction communicationnelle du stock de connaissances de la compétence collective – Contribution à partir d'une conversation.	Nicolas Arnaud	Gestion des Ressources Humaines	décembre 2008
2008-08-008	On the non-convergence of energy intensities: evidence from a pair-wise econometric approach	Yannick Le Pen, Benoît Sévi	Econométrie Appliquée	décembre 2008
2008-09-009	Production of Business Ethics	Guido Hülsmann	Economie Politique	décembre 2008
2008-10-010	Time preference and investment expenditure	Guido Hülsmann	Economie Politique	décembre 2008
2008-11-011	Le marché de la photographie contemporaine est-il soluble dans celui de l'art contemporain ?	Dominique Sagot-Duvauroux	Economie de la Culture	décembre 2008
2008-12-012	The newsvendor problem under multiplicative background risk	Benoît Sévi	Microéconomie de l'Incertain	décembre 2008
2009-01-013	Complémentarité de la collaboration électronique et de l'investissement relationnel : étude de cas exploratoire d'un SIO dans le secteur du meuble	Redouane Elamrani, Nicolas Arnaud	Organisation	avril 2009
2009-02-014	On the realized volatility of the ECX CO2 emissions 2008 futures contract: distribution, dynamics and forecasting	Julien Chevallier, Benoît Sévi	Finance	mai 2009
2009-03-015	The communicational making of a relation-specific skill: contributions based on the analysis of a conversation to strategy-as-practice and resource-based view perspectives	Nicolas Arnaud	Stratégie	juin 2009
2009-04-016	Le droit d'auteur, incitation à la création ou frein à la diffusion ? Une analyse empirique du cas de la création télévisuelle	Françoise Benhamou, Stéphanie Peltier	Economie de la Culture	septembre 2009