

NOS DROITS

Pas assez, mais combien ?

Denis Rabaglia

Synthèse d'une étude sur la rémunération des auteurs européens de l'audiovisuel

Vous ne trouverez pas beaucoup d'artistes qui pensent bien gagner leur vie. Vous en trouverez un certain nombre qui, pour une période plus ou moins longue, parviennent à vivre correctement de leur discipline artistique, mais rares sont ceux qui de manière permanente sont parvenus à dégager des ressources financières régulières et élevées d'une activité artistique. A l'inverse, vous trouverez un nombre important d'artistes qui ne vivent que de manière marginale de leur art, voire pas du tout, sans pour autant que cela fasse d'eux des artistes amateurs. Car tout revenu artistique est issu d'un environnement de production. Dans chaque contexte de création, quelles que soient les règles économiques sous-jacentes, des œuvres sont créées et montrées et ce sont leur production et leur exploitation qui vont déterminer les revenus des artistes.

On le sait, l'économie du cinéma et de l'audiovisuel est l'une des plus chères. Mais cela ne signifie pas que les auteurs de l'audiovisuel aient des rémunérations astronomiques.

Pas tant que ça...

En 2017, la FERA (Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel) et la FSE (Fédération des Scénaristes Européens) a lancé la plus vaste

étude sur la rémunération des scénaristes et réalisateurs jamais mise en œuvre: elle a proposé aux membres de 57 organisations professionnelles de 26 pays de remplir un questionnaire en ligne sur la nature et le montant de leurs gains en 2016. Avec 3217 réponses correspondant à un taux de retour de 23%, les résultats peuvent être jugés fiables au regard des pratiques en matière de statistique. L'étude a été conduite par le Département de Sociologie de l'Université de Gand (Belgique).

Il est intéressant de noter que l'étude contient des détails sur le genre des participants, leur niveau de formation, leur statut (emploi à durée déterminée, emploi à durée indéterminée ou statut d'indépendant), leur âge et à quel stade de leur carrière ils se trouvent. Les résultats qui suivent parlent de rémunération médiane définie comme le revenu situé au centre d'une échelle de référence tel que 50% des participants perçoivent un montant supérieur et 50% un montant inférieur (cette notion se distingue de la rémunération *moyenne* qui est généralement considérée comme moins pertinente en matière de statistiques de revenus).

Comme on le voit ci-dessous, les scénaristes hommes et femmes gagnent plus que les réalisateurs hommes et femmes (presque deux fois



plus pour les réalisatrices). Cela peut paraître surprenant, mais en vérité ce phénomène s'explique partiellement par le fait qu'un scénariste peut multiplier les projets d'une manière impossible pour un réalisateur.

Pour un porte-monnaie suisse, ces chiffres peuvent cependant sembler bas, mais il convient de rappeler que ce sont des revenus après impôts et qu'en Suisse, une statistique sur le revenu est toujours avant impôts. Sans compter que dans la quasi-totalité des pays européens, les assurances maladie et accidents sont déduites du salaire. Enfin, il convient surtout de rappeler le coût de la vie particulièrement élevé en Suisse.

Pour autant de travail...

L'étude met également en évidence des proportions entre temps de travail artistique

et temps de travail dans des activités annexes (par exemple dans l'enseignement): les réalisateurs et réalisatrices consacrent 64% de leur temps à la création elle-même, alors que les scénaristes masculins et féminins y consacrent 68%. Ainsi, l'ensemble de ces professionnels voue en moyenne **deux tiers de son temps de travail à écrire et réaliser des œuvres audiovisuelles** et le dernier tiers à des activités lucratives annexes.

Cette étude le démontre sur une vaste échelle: la situation économique de nos collègues réalisateurs et scénaristes européens n'a rien d'extraordinaire, surtout au regard de l'importance du volume de production qu'elle couvre.

L'étude peut être téléchargée depuis www.filmdirectors.eu/publications

Scénario

♀ La scénariste européenne médiane a **44 ans**. Elle travaille comme scénariste depuis **12 ans**, suite à une formation universitaire ou d'un niveau équivalent. Elle travaille **40 heures par semaine en moyenne**. Toutes formes de rémunérations confondues, elle gagne **€27,000 net après impôts** (env. 31'000 CHF). **€23,500** viennent de son travail de scénariste, dont **10%** des sociétés de gestion au titre du droit d'auteur.

♂ Le scénariste européen médian a **46 ans**. Il travaille comme scénariste depuis **14 ans**, suite à une formation universitaire ou d'un niveau équivalent. Il travaille **40 heures par semaine en moyenne**. Toutes formes de rémunérations confondues, il gagne **€30,000 net après impôts** (env. 33'000 CHF). **€25,000** viennent de son travail de scénariste, dont **11%** des sociétés de gestion au titre du droit d'auteur.

Réalisation

♀ La réalisatrice européenne médiane a **44 ans**. Elle travaille comme réalisatrice depuis **13 ans**, suite à une formation universitaire ou d'un niveau équivalent. Elle travaille **45 heures par semaine en moyenne**. Toutes formes de rémunérations confondues, elle gagne **€18,500 net après impôts** (env. 21'000 CHF). **€12,500** viennent de son travail de réalisatrice, dont **5%** des sociétés de gestion au titre du droit d'auteur.

♂ Le réalisateur européen médian a **48 ans**. Il travaille comme réalisateur depuis **17 ans**, suite à une formation universitaire ou d'un niveau équivalent. Il travaille **45 heures par semaine en moyenne**. Toutes formes de rémunérations confondues, il gagne **€26'000 net après impôts** (env. 30'000 CHF). **€18,000** viennent de son travail de réalisateur, dont **10%** des sociétés de gestion au titre du droit d'auteur.

EN SUISSE, TOUTES DISCIPLINES CONFONDUES...

En 2016, Suisseculture Sociale (fonds actif dans l'aide à des acteurs culturels professionnels suisses qui sont dans le besoin, socialement et économiquement, notamment engagé dans l'amélioration de leur sécurité sociale) a conduit une étude s'adressant aux membres de 19 associations professionnelles regroupant l'intégralité des disciplines artistiques (des arts du cirque aux plasticiens, en passant par l'audiovisuel et la littérature). 1'720 questionnaires ont été dépouillés. La conclusion principale est que le revenu médian d'un acteur culturel suisse se situe à **40'000 CHF (avant impôts)** en incluant les activités professionnelles annexes, mais seulement à **20'000 CHF (avant impôts)** sans ces activités annexes.

Au niveau du temps de travail, seuls 52% des artistes masculins qui consacrent plus de 70% de leur temps de travail à la création artistique en tirent un revenu supérieur à 21'000.- (revenu minimum pour cotiser à la LPP). Pour les artistes femmes, ce pourcentage tombe à 43%. L'étude est donc très claire sur le fait qu'en Suisse, même en exerçant une activité lucrative annexe – et a fortiori sans –, il semble impossible pour la vaste majorité des acteurs culturels d'atteindre le salaire médian du pays qui est d'environ 75'000 CHF.

www.suisseculturesociale.ch

ATTESTATION DE DROITS SSA BIENTÔT DANS VOTRE BOÎTE DE RÉCEPTION

Fin janvier, la SSA fera parvenir par e-mail à toutes les personnes concernées une attestation pour les droits reçus durant l'année écoulée.

Cette attestation vous sera nécessaire pour votre déclaration d'impôts. Vérifiez donc bien votre messagerie durant cette période et conservez précieusement ce document.

Nous profitons de vous rappeler que la SSA doit être informée de votre domicile fiscal. Nous vous remercions donc de bien vouloir nous communiquer tout changement de domicile officiel dans un délai d'un mois.

Pour tout renseignement : info@ssa.ch

Infos sur le site de la SSA au sujet du domicile fiscal et de l'impôt à la source :

[www.ssa.ch / documents / adhésion](http://www.ssa.ch/documents/adhesion)

[www.ssa.ch / services aux auteurs](http://www.ssa.ch/services/auxauteurs)

SOUS PSEUDONYME, MAIS PAS INCONNU DE NOS SERVICES

Indiquez le nom sous lequel vous signez l'œuvre lors de sa déclaration à la SSA.

Ceci permet une identification plus facile et une gestion plus rationnelle des droits. L'indication du pseudonyme devrait être accompagnée par le nom patronymique figurant entre parenthèses afin d'éviter toute ambiguïté.

Par ailleurs, nos membres sont priés de nous annoncer par écrit tout pseudonyme qu'ils viendraient à utiliser. Ces noms artistiques, reliés à votre patronyme, sont enregistrés dans notre base de données. Toutefois, à l'exception des sociétés sœurs qui gèrent les droits de nos membres à l'étranger, la SSA ne communique jamais l'identité de la personne qui utilise un pseudonyme. Il est par ailleurs possible de nous préciser le caractère secret d'un pseudonyme, et nous le répertorions alors comme tel.

L'usage d'un pseudonyme est garanti par le droit moral de l'autrice ou de l'auteur : selon la loi, elle ou il détermine la mention de sa contribution à une œuvre lors de sa publication ou de ses utilisations.

Le département des membres (marie.genton@ssa.ch) vous renseigne volontiers sur les pseudonymes ou variantes patronymiques enregistrés dans notre système informatique à votre sujet, sur simple demande écrite.

UN CONTRAT D'OPTION RELOOKÉ

Le contrat modèle d'option a été toiletté après 20 ans de bons et loyaux services. Rappelons que le contrat d'option permet à un producteur de réserver les droits sur une œuvre (un synopsis, un scénario, un roman ou une pièce de théâtre susceptibles d'adaptation, etc.) pendant une certaine durée.

Comme il ne consiste pas en l'octroi des droits d'un auteur à son producteur, mais oblige seulement l'auteur à ne pas disposer de ses droits à l'égard d'un tiers, il est bien moins touffu que les autres modèles. Prendre une option sur un texte, cela revient un peu à réserver un objet auprès d'un vendeur le temps de prendre ou non sa décision d'achat. La différence étant que,

généralement, le producteur paie un prix pour réserver les droits sur une œuvre; l'usage fixe le montant de ces arrhes à environ 10% du prix d'acquisition éventuelle des droits. La somme versée à titre d'option n'est pas remboursée si l'option n'est pas levée, mais elle sera déduite des sommes dues si le contrat d'auteur est finalement conclu.

Les modifications apportées au contrat d'option précédent sont d'ordre formel. Le modèle a été adapté à la forme et au langage utilisés pour l'ensemble des modèles de la SSA.

[www.ssa.ch / documents / modèles de contrat](http://www.ssa.ch/documents/modèlesdecontrat)

SURTITRES DE SPECTACLE : COMMENT ÇA SE PASSE POUR LES DROITS?

Le surtitrage est devenu fréquent et les spectacles donnés en langue étrangère se multiplient.

Les surtitres constituent une œuvre protégée selon le droit d'auteur tout comme les textes théâtraux et des livrets d'opéras. La SSA gère les droits des autrices et auteurs de ces surtitres et les perçoit lors de représentations scéniques comme suit :

- 2% de la recette, ou
- 2% du prix d'achat du spectacle, ou
- CHF 0.20 par place disponible et par représentation
- selon le calcul le plus favorable à l'auteur, mais au minimum 60.- par dossier.

Ce sont notamment pour les surtitres en langues française, italienne, espagnole et portugaise que la gestion incombe à la SSA. Elle n'a généralement pas de mandat de gestion pour les surtitres en allemand et en anglais. Les organisateurs de spectacle utilisant ce procédé doivent en informer la SSA.

Les autrices et auteurs des surtitres peuvent déclarer ces œuvres à la SSA et la création de surtitres nécessite l'autorisation des auteurs de l'œuvre originale, à l'instar de toute adaptation ou traduction.

NOS MÉTIERS

S'attaquer à l'ogre littéraire, ou quand l'adaptation oscille entre fidélité et création

Anne-Sylvie Sprenger

Quand le cinéma ou le théâtre s'empare d'une œuvre littéraire, aucune règle préétablie ne formate le travail d'adaptation. Réflexion sur un grand terrain vague, à partir de trois adaptations de l'œuvre de l'écrivain romand Jacques Chessex.

Il n'est pas rare que des créateurs, metteurs en scène ou réalisateurs, choisissent de créer à partir de l'œuvre d'un autre. S'il existe un terme bien défini pour ce genre d'exercice – l'adaptation –, il n'existe en revanche aucune méthode préétablie, et encore moins de règle qui saurait s'imposer. Observations à partir de trois adaptations de l'œuvre de Jacques Chessex : *L'Ogre* (1986) adapté au cinéma par Simon Edelstein, *La confession du pasteur Burg* (2006), mis en scène au théâtre par Didier Nkebereza et encore *Un juif pour l'exemple* (2016), film de Jacob Berger, coécrit avec Aude Py et Michel Fessier.

Relevons tout d'abord que, bien que tirées de l'œuvre du même auteur, ces trois adaptations n'en sont pas moins très différentes de par leurs contextes de création. Simon Edelstein a écrit sur la proposition de l'écrivain; le metteur en scène Didier Nkebereza l'a pris par surprise; quant à Ja-

cob Berger et Aude Py, ils ont écrit leur film après la mort de Jacques Chessex. Des dissemblances de cadre qui, à chaque fois, ont eu leurs incidences sur l'œuvre réalisée.

Derrière chaque adaptation, une histoire

«La réalisation de *L'Ogre* s'est faite en deux temps», raconte Simon Edelstein. «J'ai d'abord travaillé sur une adaptation de *La confession du pasteur Burg* et c'est dans cette optique que j'ai rencontré Jacques Chessex.» Le projet n'a jamais abouti. «Dès qu'on touche au cinéma, on a à faire face à des montages financiers importants. C'est contraignant, laborieux et toujours d'une extrême lenteur. Jacques Chessex m'a alors proposé de faire plutôt une adaptation de *L'Ogre*.» Ce roman avait remporté le Prix Goncourt quelques années auparavant, en 1973, et il fut beaucoup plus facile de convaincre les différents producteurs et



La confession du pasteur Burg, texte de Jacques Chessex mis en scène par Didier Nkebereza.

© Xavier Voirrol

l'Office Fédéral de la Culture de miser sur ce projet. « Le soutien de l'écrivain m'a beaucoup facilité la tâche », confie encore le cinéaste, « notamment pour l'acquisition des droits, auprès de l'éditeur, à un prix raisonnable. »

Didier Nkebereza n'était, quant à lui, pas vraiment pressé de soumettre son projet au grand homme des lettres romandes. Comme son administrateur l'en informe après prise de contact avec la maison d'édition, c'est Jacques Chessex en personne qui gère ses droits de représentation scénique. Le metteur en scène panique alors : « Sur scène, le non-verbal prédomine. Dans ma version, il ne restait plus que 30% du texte original, les 70% restants étant exprimés principalement par le jeu du comédien, soutenu par les autres éléments de la mise en scène. Cela signifie que si j'avais demandé à Chessex son accord sur la seule base du texte de l'interprète, son jugement n'aurait porté que sur 30% de mon travail. » Un pari jugé trop risqué pour Didier Nkebereza, qui ne cesse alors de repousser le moment fatidique... Ce n'est qu'à une semaine de la première qu'il envoie son administrateur au casse-pipe. « Chessex se réjouit immédiatement du projet. Mais lorsqu'il apprend que les représentations auront lieu dans les dix jours, il hurle au téléphone et exige de parler au metteur en scène », raconte ce dernier. « Quand je le rappelle, il est furieux, et moi, je lui dis que j'adore son œuvre, que cela fait quatorze ans que j'y travaille et que je l'invite à venir voir le résultat à sa convenance. » Chessex accepte de se déplacer, il est emballé par le spectacle, concède les droits et s'investira en outre largement pour que cette création connaisse le succès. Reste que la manière était des plus discutables, et que l'aventure aurait tout aussi pu tourner au fiasco avec une belle interdiction de représentation...

Un contexte influent

L'histoire derrière l'adaptation au cinéma d'*Un juif pour l'exemple* est tout aussi singulière. Dans un premier temps, c'est le réalisateur Lionel Baier qui en avait acquis les droits. Mais, quelque temps après la mort de l'écrivain, en octobre 2009, l'auteur se détourne du projet et y renonce. C'est alors que Jacob Berger « hérite du projet ».

Le cadre dans lequel s'ébauche une adaptation n'est jamais anodin. L'exemple d'*Un juif pour l'exemple* en apporte d'ailleurs une des preuves les plus radicales, les scénaristes ayant choisi d'intégrer à part entière ce contexte de la mort récente de l'écrivain dans l'œuvre en devenir. « Mettre le meurtre d'Arthur Bloch en regard de la mort de Jacques Chessex, peu de temps après la réception

virulente dont le livre a fait l'objet, notamment au carnaval de Payerne, nous semblait intéressant », explique Jacob Berger. « C'est un parti pris totalement subjectif, mais qui nous semblait le plus apte à mettre en lumière cette question du basculement d'une société vers l'indicible, ce qui était à mon sens le véritable objet du livre. »

La liberté comme seule règle?

En sortant pareillement du cadre du récit, on peut toutefois se demander si les auteurs n'en ont pas trahi l'œuvre originale. « Quand on adapte un texte, on est forcément dans une forme de trahison », formule Jacob Berger. « Car qui voudrait se contenter de prendre un texte qu'il aime pour simplement le restituer tel qu'il était déjà, mais dans un autre registre? Il y a quelque chose d'incroyablement pauvre et décevant dans cette équation. » – « A un moment donné, on est obligé de sortir de l'œuvre et de la trahir », enchérit Aude Py, « mais, étrangement, c'est souvent en la trahissant qu'on lui devient fidèle... »

« L'adaptateur ne peut pas se contenter d'être le serviteur d'un texte, mais doit venir avec un point de vue iconoclaste », complète Jacob Berger. « On est obligé, d'une manière ou d'une autre, de mettre un coup de pied dans la fourmilière. » Cette liberté, essentielle à tout acte créateur, ne saurait pour autant s'affranchir de toute règle en matière de droits d'auteurs (*lire encadré ci-dessous*). Et les auteurs ne sont pas forcément les plus prompts à défendre les droits de leurs pairs, comme le souligne d'ailleurs Denis Rabaglia, Président de la SSA : « Il faut se rappeler qu'il y a, dans notre communauté d'auteurs, une contradiction fondamentale : chacun veut voir son travail respecté mais se sent libre de faire du travail de l'autre ce qu'il en veut, parfois même sans son autorisation. »

Trouver la position qui permet de préserver tant la liberté des uns que les droits des autres s'apparente à un savant exercice d'équilibrisme. On le comprendra aisément, « puisque l'écriture touche toujours à des choses extrêmement profondes, tant pour l'adaptateur que pour l'auteur », exprime Aude Py. Jürg Ruchti, Directeur de la SSA, rappelle qu'il n'est donc pas inutile de garder en mémoire qu'aucun contrat ne pourra jamais se substituer à ce qui est à la base d'un respect mutuel, c'est-à-dire un réel échange...

Echange que Simon Edelstein résume en affirmant que « Chessex avait très bien compris que le livre et le film étaient deux œuvres bien distinctes, la première de Jacques Chessex, la seconde de Simon Edelstein. »



L'Ogre réalisé par Simon Edelstein, écrit par Simon Edelstein, Clarisse Nicoidsky et André Tille d'après le roman de Jacques Chessex.



Un juif pour l'exemple réalisé par Jacob Berger, écrit par Jacob Berger, Aude Py et Michel Fessler d'après le roman de Jacques Chessex.

ADAPTATIONS : QUE DIT LA LOI?

Jürg Ruchti, directeur SSA

L'auteur décide « si, quand et de quelle manière son œuvre sera utilisée ». Cela signifie que l'auteur d'une œuvre dite préexistante détient le contrôle sur les adaptations que la loi désigne par « œuvres dérivées ». Ce contrôle est avant tout économique : montant forfaitaire pour accorder l'exclusivité de l'adaptation, participation aux recettes générées par l'œuvre dérivée. Le contrôle peut également être artistique : en passant par les modalités d'écriture, jusqu'à la détermination du réalisateur/metteur en scène et des interprètes principaux. Tout cela se règle par contrat.

En revanche, le droit moral reste indissociable de l'auteur, indépendamment des contrats. Il a pour but de protéger sa personnalité par le respect de l'intégrité de l'œuvre et de la mention de la paternité. Il peut être invoqué même si le droit d'adaptation a été accordé, et donc bloquer un projet. En cas de conflit, les juges devront trouver l'équilibre entre la volonté exprimée dans les contrats d'adaptation et les principes du droit moral. Rappelons que toutes les composantes du droit d'auteur sont exercées par les héritiers d'un auteur jusqu'à 70 ans après son décès.

Dans les domaines de la littérature et de la bande dessinée, l'éditeur est souvent habilité à négocier les accords d'adaptation en vertu du contrat d'édition qu'il a conclu avec l'auteur. Mais dans la grande majorité des cas, il ne pourra pas se passer de l'accord explicite et personnel de l'auteur sur un projet précis pour délivrer une autorisation d'adaptation.

La SSA conseille vivement de demander les droits d'adaptation dès les premiers stades d'un projet d'œuvre dérivée. Cela peut faire l'objet d'un contrat d'option.

Dans sa gestion des droits, la SSA suit les principes de l'espace francophone. Ainsi, l'auteur de l'œuvre préexistante reçoit une partie des droits encaissés pour l'utilisation de l'œuvre dérivée, aux côtés des adaptateurs, scénaristes et réalisateurs. Les règlements de répartition, complétés par les déclarations d'œuvre individuelles, fixent les clés de partage que la SSA appliquera lors de ses répartitions.

La SSA tient à votre disposition des modèles de contrats d'adaptation ([www.ssa.ch / documents / modèles de contrats](http://www.ssa.ch/documents/modèles_de_contrats)) et un aide-mémoire ([www.ssa.ch / documents / aide-mémoires auteurs](http://www.ssa.ch/documents/aide-mémoires_auteurs)). Par ailleurs, son service juridique vous conseille volontiers.

La pluie juste après les forêts

Yves Robert

Au 31 août 2018, Yves Robert a quitté ses fonctions de Président de la Commission Scène de la SSA.

Il jette ici un regard en arrière avant d'emprunter d'autres chemins.

En 2012, un curieux téléphone m'informait du souhait émis par le Conseil d'administration de la SSA de me rencontrer assez rapidement. Pour ceux qui ne me connaissent pas, il est bon de préciser que je suis un être sédentaire qui ne prétend pas connaître la marche du monde au-delà de la portée de son regard – un moineau, pas un vainqueur. On me proposait de prendre la présidence d'une commission qui n'existait pas encore et dont le contenu des obligations n'était pas complètement défini.

La curiosité de cette situation, avec la perspective de découvrir un univers culturel de large variété, m'a incité à accepter – non sans avoir posé deux conditions : à savoir que je ferais au moins un mandat et surtout que je n'en ferais pas plus que deux.

A ce jour, je suis arrivé au terme de cette expérience – à vrai dire plutôt un chemin.

Comme je ne suis pas le plus apte à tirer le bilan de ces années d'activités, je choisis ici la forme de la chronique libre.

La liberté contient en soi l'outrance, les errements et l'innocence – une autre manière de nommer la naïveté. Dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, les protagonistes découvrent le monde occidental, ils ne peuvent cacher leur étonnement et cet étonnement devient révélateur. Je me sens proche de ces deux voyageurs orientaux.

Le travail d'une nouvelle présidence implique la navigation vers des territoires à découvrir : répertoires, pratiques, économies, caractères, institutions, habitudes, etc. – la rencontre de l'autre dans sa complexité.

Il faut le faire avec les yeux grands ouverts et ne pas considérer la différence comme un obstacle. Ce moyen offre de la lucidité et en conséquence affermit le point de vue, fut-il opposé à cet autre que nous visitons. Même si l'échange est âpre et la confrontation rugueuse, le respect et l'acceptation sont des valeurs primordiales. Je n'ai pas toujours apprécié les décisions ou les situations vécues, mais comme je ne crois pas à la réelle authenticité des choses lisses, le périple fut enrichissant.

Au-delà de l'ombre des arbres

Par constat ou hypothèse, la transformation de nos sociétés mène à l'effacement de la pensée politique et commune vers une hégémonie d'une pensée gestionnaire et individuelle. Les états se considèrent de plus en plus comme des entreprises et de moins en moins comme des états. Par influence, les structures, les citoyen-ne-s, les auteurs-trices, les artistes, les usagers-ères culturels voient leur attachement avec le bien commun se flétrir et réagissent de plus en plus naturellement en consommateurs.

La standardisation permet la réplique des produits et l'émergence de la pléthore. Cette multiplicité à laquelle nous avons accès fait perdre mesure et nous engage à chercher, entre autres, « le toujours plus spectaculaire », le signe d'une appartenance clanique ou à revendiquer l'accès à une gratuité malsaine.

Dans le cas de la gratuité, les attaques incessantes contre les droits d'auteur au nom d'une modernité « jeune » sont le reflet d'une inconscience cruelle, celle de cette toute récente société numérique. On peut supposer que cette gratuité est une sidération sans avenir puisque la valeur des choses est perdue, puisque

l'humain devient exploitable et sans droits. Au-delà du produit, c'est la définition et l'importance des actes qui sont diminuées, ici en l'occurrence l'acte de création.

Cette falsification de la réalité et du vivant gagne jusqu'au langage lorsque l'appropriation d'une œuvre par un tiers devient soudainement « une économie de partage ».

Face à ces dangers, la communauté des auteurs et des autrices doit s'arc-bouter sur le socle de la solidarité et ne pas céder aux sirènes des fortunes vite faites. La SSA est une coopérative, autrement dit, c'est la mise en commun équitable des moyens. C'est un outil fédérateur dont la fragilité est sous la garde de chaque sociétaire. En avoir conscience et en comprendre l'importance nécessite de s'intéresser, de connaître, voire de participer à la vie de la SSA.

Le monde change imperceptiblement, ainsi la relation entre les partenaires artistiques se modifie et engendre de nouveaux rapports de force. La position traditionnellement dominante de l'auteur-trice dans la hiérarchie des métiers de la scène évolue de plus en plus vers une relation transversale. Il y a des collaborations constructives, mais quand le basculement est plus abrupt, l'auteur-trice devient un prestataire de services soumis à la volonté des producteurs ou des metteuses en scène.

Il n'en demeure pas moins que l'auteur-trice reste souvent le seul à assumer le poids de la pensée exprimée et exposée. L'acte d'écriture est un acte difficile. Celui qui s'y risque n'est pas sur un piédestal, mais sur un grill, et contrairement à d'étonnantes idées reçues, un texte et une pensée ne sont pas faits pour être violés.

Sortir de l'ombre

Les territoires culturels sont des espaces d'affrontements et de collaboration, ils sont le reflet de la vie. L'émergence d'une œuvre se nourrit de la force des caractères et les dissensions raffermissent l'intégrité des propos. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que l'existence d'une œuvre sur scène est une entreprise qui oblige à la communauté et au respect de chacun.

L'auteur, sans forcément être solitaire, est dans une curieuse position sous les feuillages à la lisière des arbres. Il cherche à deviner l'invention d'un récit au travers des brumes matinales. Une fois ce fil trouvé, il doit faire un pas hors de la forêt et devenir vulnérable.

Au-delà de l'ombre des arbres, les auteurs-trices trouvent heureusement place dans les théâtres par la création de leurs pièces ou les possibilités de résidence.

Avec le risque des écritures partagées, la feuille de papier se trouve confrontée à la réalité du plateau. Dans d'autres situations, le travail solitaire apporte la vision d'un monde chargée de gravité, et ailleurs encore une manière différente de procéder nourrit des imaginaires légers.

Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises méthodes, de répertoires prestigieux ou de pratiques mineures. L'acte de création est un acte qui contient en soi sa valeur propre. Il ne saurait être dévalorisé en comparaison d'une autre pratique. Dans tous les cas, il ne s'agit pas d'abandonner le sens critique, mais de savoir le reporter sur les contenus.

De même, le prestige ou la formation ne sont pas les seuls critères et souvenons-nous qu'Auguste Rodin fut refusé trois fois à l'École des Beaux-Arts.



© DR

La pluie, sous les feuillages

Il y a six ans en sortant de la forêt, j'ai découvert une Commission scène soucieuse d'équité entre les répertoires, attentive dans son travail et curieuse de nouveaux projets. La SSA est l'un des rares organismes à intervenir en faveur des auteurs-trices et à soutenir directement l'écriture, ce qui lui confère une responsabilité considérable.

De ce périple demeurent le paysage du voyage, le plaisir très intérieur d'un chemin parcouru et surtout la nécessité et la beauté de l'acte d'écrire.

Il est temps de retourner sous les feuillages et regarder la pluie.



© DR

Christophe Bugnon, auteur, comédien et metteur en scène, représentant du répertoire « humour » au sein du Conseil d'Administration, est le nouveau président de la Commission Scène depuis le 1^{er} septembre 2018.

IMPRESSUM

COMITÉ DE RÉDACTION

CHRISTOPHE BUGNON, ANTOINE JACCOUD, STÉPHANE MITCHELL, MANON PULVER, YVES ROBERT, DENIS RABAGLIA (RESPONSABLE DE RÉDACTION), JÜRIG RUCHTI

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

NATHALIE.JAYET@SSA.CH / 021 313 44 74

COLLABORATION À CE NUMÉRO

ANNE-SYLVE SPRENGER

CORRECTRICE

EMMANUELLE DE RIEDMATTEN

GRAPHISME

INVENTAIRE.CH

IMPRESSION

CRICPRINT, FRIBOURG

TIRAGE

3400 EXEMPLAIRES

PUBLIÉ EN FRANÇAIS ET EN ALLEMAND

TROIS FOIS PAR AN

POUR OBTENIR LE JOURNAL DE LA SSA UNIQUEMENT SOUS FORME ÉLECTRONIQUE : ENVOYER UN MESSAGE AVEC LE MOT **BULEL** DANS L'OBJET À NATHALIE.JAYET@SSA.CH

ssa société suisse des auteurs

RUE CENTRALE 12/14, CASE POSTALE 7463, CH-1002 LAUSANNE

TÉL. 021 313 44 55, FAX 021 313 44 56

INFO@SSA.CH, WWW.SSA.CH

GESTION DE DROITS D'AUTEUR

POUR LA SCÈNE ET L'AUDIOVISUEL