

V. LES RELATIONS ENTRE COMPOSITEURS ET REALISATEURS

Influence du compositeur sur le réalisateur

- Tous les compositeurs estiment que le compositeur a une influence sur le réalisateur. *"Et inversement"*, soulignent-ils souvent. Cette influence est d'autant plus grande que la relation est ancienne et que la notoriété du compositeur est grande.

"Un compositeur n'est pas seulement quelqu'un qui fait de la musique, c'est aussi un conseiller".

- En cas de conflit sur la musique toutefois, les compositeurs estiment avoir peu ou pas de possibilités de participer aux décisions finales. Si certains répondent qu'il faut *"faire valoir son point de vue et être courageux"*, la grande majorité répond que le compositeur est obligé de s'incliner.

"La décision appartient au réalisateur. On peut vous demander votre avis comme on peut ne pas vous le demander".

"On peut se battre, mais le pouvoir du musicien est limité."

"C'est un rapport de force dans lequel on ne peut jamais gagner."

"Au final, le compositeur c'est le réalisateur !"

- Les compositeurs soulignent toutefois qu'il est normal que le réalisateur ait le dernier mot et que c'est à eux de convaincre. En cas de désaccord, certains font deux prises et réussissent à faire valoir leur point de vue au moment du calage des musiques.

Quelle communication entre le compositeur et le réalisateur ?

- Pour tous, il y a un dialogue possible avec le réalisateur. L'expérience du travail ensemble permet de favoriser et d'améliorer ce dialogue à chaque nouvelle collaboration. L'un note toutefois que *"plus il y a de pression, moins il y a de dialogue"*.
- Beaucoup soulignent que la musique fait peur aux réalisateurs et que le travail du compositeur est d'être à l'écoute.

- Il y a pour la quasi-unanimité un langage commun, mais ce n'est pas celui de la musique. L'un répond que c'est celui du réalisateur (*"c'est à nous de comprendre, de décoder et de nous adapter, et c'est ce qui fait l'intérêt du métier"*), un autre qu'il a recours à des références littéraires ou picturales, mais la plupart des compositeurs déclarent que le langage commun est celui des sentiments et de l'émotion. *"Là, on peut se comprendre à merveille"*.
- Les compositeurs sont partagés sur la nécessité pour le réalisateur d'avoir une culture musicale. Certains estiment que c'est plus agréable, que l'échange est plus riche et regrettent que ce soit rarement le cas. Mais la majorité n'éprouvent, au contraire, aucune difficulté à travailler avec des réalisateurs qui n'ont pas de culture musicale et sont en revanche embarrassés par les réalisateurs qui cherchent à parler technique.

Le statut de co-auteur du compositeur

- Les compositeurs sont partagés sur cette notion.
 - Dix compositeurs, soit une petite moitié, répondent : *"il paraît que je le suis"* ou *"c'est ce que dit la loi"*. Ils préfèrent parler de co-créateur participant à une œuvre collective et estiment souvent que leur contribution au film est moins importante que celle du scénariste (*"la plus petite part de création"*, *"on n'est pas co-auteur à part égale"*). Ils se comparent au chef opérateur ou au monteur.
 - Sept compositeurs se sentent assurément co-auteurs du film : Ils rappellent qu'ils peuvent changer le sens du film. *"Je peux faire d'une tragédie une comédie. Nous avons un rôle immense, c'est pour cela que je fais attention à ce qu'on me dit"*.
 - Quatre compositeurs ne se sentent absolument pas co-auteurs : L'un se sent *"tout simplement musicien"*, les trois autres se disent exécutants. L'un dit même que *"la musique n'est qu'un ingrédient de la bande-son"*.

- Les compositeurs pensent surtout qu'ils ont une place à part. D'une part, parce que la musique fait un peu peur et d'autre part, parce qu'ils arrivent à la fin et qu'ils ne sont pas là longtemps. Un compositeur emploie l'expression de "*pièce rapportée*".
- Les compositeurs se sentent assez rarement considérés par les autres comme co-auteurs du film et quand ils le sont, ils s'en souviennent. L'un a reçu une dédicace du réalisateur comme quoi la musique était « l'âme du film », un autre cite un réalisateur qui considère que la musique représente 50% du film, ce qui semble même exagéré au compositeur ! Enfin, un dernier a apprécié avoir été associé à la promotion du film, avoir eu sa filmographie dans le dossier de presse.
- Un compositeur dit qu'il se sent alternativement technicien ou co-auteur selon les équipes, et ajoute : "*les « ego » sont tels dans le cinéma qu'il vaut mieux ne pas trop revendiquer cette place de co-auteur*".
- La plupart du temps, les compositeurs se sentent considérés (par les producteurs et les diffuseurs) comme des "*fournisseurs de musique*", des "*intervenants de la post-production*" à qui on notifie clairement que s'ils ne sont pas d'accord avec les conditions proposées, dix autres attendent derrière. Les compositeurs se sentent ainsi de plus en plus dépossédés de leur acte créatif, de leur musique même, avec la généralisation des maquettes qu'on peut modifier, ajuster jusqu'à l'enregistrement et aussi avec des cahiers des charges de plus en plus précis (instruments et styles bannis : pas de jazz, pas d'accordéon à TF1 par exemple).
"Avant le compositeur avait tout pouvoir car le réalisateur découvrait sa musique le jour de l'enregistrement. Ce n'est plus le cas aujourd'hui avec la systématisation des maquettes."

VI. CONTRATS ET REMUNERATIONS

Généralités

- Les compositeurs peuvent être rémunérés de deux façons :
 - Soit, la production leur verse une enveloppe forfaitaire pour la production de la musique et leur rémunération :
Cette dernière dépend alors de ce qu'ils investissent ou non dans la musique et peut varier de 0 à la totalité du budget musique. Ce système est quasiment la règle à la télévision et pour les films de cinéma à petit budget.
 - Soit la production gère elle-même le budget musique :
Elle rémunère le compositeur via ce qu'on appelle une prime d'inédit ou prime de commande (en Agessa).

- Les droits d'édition sont un élément de la négociation du budget et de la rémunération. "*Quand on nous impose l'édition, on demande le double*", explique un compositeur. Un autre évoque le chiffre de 200€ par minute de musique.

Les avis sont partagés sur le principe du forfait

- Contre :
treize compositeurs préféreraient que leur rémunération soit distincte du budget musique pour des raisons à la fois artistiques et financières.
"C'est ambigu, on a tendance à investir tout ce qu'on nous donne dans la musique."
"C'est un dilemme terrible. Il ne faut pas laisser ce choix au compositeur."
"C'est un frein perpétuel à payer la musique. On n'est pas libre musicalement."
"Ça ne devrait pas être aux compositeurs de trouver les moyens de produire la musique. On commence à rogner sur les choses, on ne s'occupe plus que de ça."
"Il est préférable de séparer les choses afin d'éviter que les dépassements incombent aux compositeurs. "

➤ Pour :

huit compositeurs y voient toutefois une certaine souplesse et la possibilité de ventiler entre des projets plus ou moins bien financés.

"C'est important d'avoir les cordons de la bourse. On négocie mieux les studios et on peut réagir plus vite s'il faut engager des dépenses supplémentaires."

"Si on abandonne ce principe, très vite on n'aura plus de rémunération du tout."

"Le problème vient du montant de l'enveloppe, pas de l'enveloppe elle-même."

Des budgets trop faibles à la télévision

(voir en annexe)

- A la télévision, les budgets sont, de l'avis de tous, très insuffisants. Et les compositeurs doivent continuellement se battre pour obtenir des budgets décents. C'est souvent aux compositeurs de chercher un éditeur pour compléter les faibles budgets octroyés par la production (en général 5000 €). Certains se sont même vus proposer des commandes sans un centime de budget, les producteurs précisant que d'autres compositeurs étaient prêts à accepter ces conditions.

Les compositeurs estiment que le budget devrait être au minimum de 15 000 € pour un téléfilm (dont 30 à 50% pour le compositeur) et 20 000 € quand l'édition est imposée. Or les budgets se situent plutôt autour de 10 000 € et tendent à baisser.

"Avec un budget de 10 à 12 000 €, si on enregistre avec un orchestre, il ne reste plus un centime pour le compositeur".

"Avec 10 000 €, on ne peut pas faire 50' de musique sans dégâts sonores."

"10 000 €, c'est en-dessous du seuil de pauvreté. Avec cette somme, je ferais tout chez moi", dit un compositeur qui travaille essentiellement pour le cinéma.

- Au cinéma, les compositeurs ne se plaignent pas des conditions octroyées. Un compositeur explique même avoir dépensé moins que le budget prévu.

"On est plus à l'aise. On peut discuter".

La Prime d'inédit : confusion et subjectivité

- La rémunération des compositeurs ne leur semble pas adéquate et ils pressentent qu'elle n'est pas équitable en regard des autres co-auteurs (ils disent ne pas savoir combien les autres sont rémunérés). Un compositeur dit toutefois qu'il est difficile de monnayer la musique. "*Vous trouvez un thème magique, ça vaut combien ?*".
- A la télévision, le système du forfait prévaut. Et c'est en général le compositeur qui détermine sa rémunération, le plus souvent à posteriori puisqu'elle est alors égale au budget moins les dépenses engagées pour réaliser la musique. Deux compositeurs travaillant pour la télévision disent ne jamais se rémunérer un centime sur les budgets et ne vivent que de leurs droits d'auteur, mais pour l'un d'eux c'est une hérésie et il souhaite désormais faire autrement, notamment parce que certains films ne sont jamais diffusés. Certains se payent très peu et mettent tout dans l'orchestre tandis que d'autres mettent un point d'honneur à se faire payer une prime d'inédit (5000 à 7500 €) y compris une somme symbolique sur les courts métrages. Ce n'est pas du tout une question d'expérience ou de notoriété mais de tempérament et de vision du métier. Plusieurs compositeurs souhaiteraient d'ailleurs que toute la profession se mette d'accord pour ne pas travailler en dessous d'un certain prix. Ils estiment que certains "*cassent le marché*" en acceptant de travailler pour rien ou presque rien.
- Au cinéma, il est d'usage de payer une prime d'inédit à priori (sauf sur les petits films) mais celle-ci est extrêmement variable, de pas grand chose à 150 000 €. Un compositeur de notoriété moyenne, travaillant pour des films de budgets moyens, évoque une fourchette de 15 à 25 000€. Un autre moins expérimenté mais travaillant pour des films commerciaux déclare se faire payer 50 à 70 000€.
- La prime d'inédit dépend ainsi de multiples facteurs (importance de la musique à réaliser, expérience et notoriété du compositeur, implication ou non d'un éditeur ou co-éditeur, délais imposés, etc...). Un même compositeur peut se faire payer 0 ou 60 000 € selon le projet.

La prime n'est pas non plus proportionnelle au budget du film ou au budget musique.

Exemples de deux films français récents de même budget (5,2 M€)

Film A : budget musique = 150 000€, prime d'inédit = 4000€.

Film B : budget musique = 50 000€, prime d'inédit = 45 000€.

Les droits Sacem : un complément ?

- Les droits Sacem sont pour la plupart des compositeurs bien plus qu'un complément. C'est grâce à ces droits que les compositeurs disent gagner bien leur vie. Ceux qui travaillent pour la télévision estiment qu'ils représentent 50 à 100% de leurs revenus.
"D'année en année, j'investis de plus en plus dans la musique et je vis de plus en plus de mes droits Sacem".
Pour trois compositeurs seulement, ces droits constituent un petit complément ("*pochette surprise*", "*argent de poche*"). Soit parce qu'ils travaillent peu, soit parce qu'ils ont de vraies primes d'inédits.
- Certains compositeurs ont réagi sur le terme même de « complément » :
Quatre d'entre eux font effectivement remarquer que cela ne doit pas être compris comme un complément.
"*Ça ne devrait pas être un complément, mais le fait est qu'on en tient compte lorsqu'on accepte un travail.*"
"*C'est trop souvent un argument pour les financiers du film, alors qu'il faudrait dissocier les droits d'auteur du travail à réaliser.*"
"*Ce n'est pas un complément, cela ne rémunère pas le travail de composition, ça ne regarde personne, ce n'est pas à mettre en balance.*"
- Un compositeur, qui ne vit que de ses droits d'auteur, trouve toutefois logique qu'à partir du moment où les diffuseurs s'acquittent annuellement des droits pour l'utilisation du répertoire de la Sacem, celle-ci contribue à rémunérer ses membres.
- Un compositeur s'insurge contre une nouvelle règle qui, au cinéma, rétribue de la même façon les droits de synchro et la musique originale : "*Non seulement, les musiques existantes amputent le budget musique originale mais elles réduisent nos droits d'auteur.*"

- Un compositeur évoque une pratique douteuse. Selon lui, certains producteurs demandent un reversement commercial sur les droits d'auteur perçus par le compositeur.

Le rôle ambigu des éditeurs de musique

- Selon les compositeurs, le métier d'éditeur, qui consistait historiquement à déposer, protéger, exploiter et promouvoir une œuvre et son auteur, a disparu. Les éditeurs ne feraient plus qu'avancer la somme qu'ils comptent récupérer et sont dits "éditeurs de récupération". Un compositeur fait remarquer que les éditeurs ne prévoient jamais de budget pour l'édition d'un CD et qu'ils ne les rééditent pas quand il est épuisé, même lors de la première diffusion d'un film, qui avait lors de sa sortie salles enregistré plus de 2 millions d'entrées !
- Selon les compositeurs, producteurs et diffuseurs s'arrogent les droits d'édition non pas dans le but d'exploiter les musiques mais pour constituer des catalogues et les revendre (négoce de droits).
- Dans l'immense majorité des cas, la part des droits revenant à l'éditeur paraît donc injustifiée. Les compositeurs admettent que les éditeurs reçoivent un retour de leurs investissements sur la première exploitation mais pas sur les utilisations ultérieures. Certains ont même des mots assez durs : "escroquerie", "scandale", "impôt", "racket".
"Sans rien faire d'autre qu'investir 7500 € pour une musique, ils s'arrogent des droits pour au moins 70 ans", s'insurge un compositeur.
- Les compositeurs restent demandeurs de vrais éditeurs pour défendre et gérer leurs droits, promouvoir leur musique et l'exploiter au-delà de sa sortie salles ou de sa première diffusion. Et dans les rares cas où les éditeurs font ce travail, les compositeurs jugent leur part de droits tout à fait justifiée.
- C'est le système qui est mis en cause : la possibilité pour le producteur du film/téléfilm, voire du diffuseur en ce qui concerne la télévision, d'être éditeur.

"Qu'un producteur gagne de l'argent sur la musique de son film ne devrait pas être possible"

"La responsabilité de la musique d'un film incombe au producteur du film. C'est parce que la musique peut rapporter de l'argent qu'elle est sous-financée. Il faut supprimer la rentabilité de la musique pour les producteurs et surtout les diffuseurs."

- Un seul compositeur estime que c'est une bonne chose que les producteurs puissent être éditeurs parce que les intérêts des uns et des autres ne sont pas contradictoires.

- Les compositeurs tentent au maximum de conserver les droits d'édition quand ils le peuvent. Soit via leur propre société d'édition, soit à compte d'auteur, s'ils n'ont pas de société. Certains font d'ailleurs remarquer que *"les droits d'édition, ça se reprend"*, que tous les procès intentés en ce sens par les compositeurs ont été gagnés. Les éditeurs ne remplissent en effet que rarement l'obligation qui leur est faite d'éditer graphiquement les partitions, et ceci est un motif de rupture de contrat.

CONCLUSION

- Les compositeurs de musiques de films constituent une population très hétérogène avec des parcours, des habitudes de travail, et des opinions très différentes, notamment sur la formation, les musiques témoin, leur système de rémunération et leur statut de co-auteur.

- Toutefois, trois points mettent tout le monde d'accord :
 - Les médiocres conditions de travail pour le compositeur dans la fiction télévisée :
 - financièrement : les budgets insuffisants obligent à bricoler ou à enregistrer à l'étranger. La rémunération des compositeurs est faible ou inexistante. Les compositeurs vivent correctement (voire bien) grâce aux droits d'auteur.
 - artistiquement : la liberté créatrice et d'innovation des compositeurs se heurte à une frilosité grandissante des producteurs et des diffuseurs et à des cahiers des charges de plus en plus étroits. Par ailleurs, le producteur et le diffuseur s'immiscent de plus en plus dans la relation réalisateur/compositeur.
 - humainement : les compositeurs manquent souvent de temps pour mener à bien leur travail. Ils s'estiment soumis à trop d'avis et de pressions diverses. Par ailleurs, ils estiment que leur travail n'est pas respecté et se sentent peu ou mal considérés.

 - Une situation plus favorable :
 - au cinéma : budgets plus élevés, plus de respect pour la musique
 - dans le documentaire : plus de liberté, moins de pression
 - dans le dessin animé : musique plus fonctionnelle, moins d'ego.

- Le rôle ambigu des producteurs éditeurs :
les compositeurs réprouvent la possibilité faite aux producteurs et aux diffuseurs d'être éditeurs et jugent leurs droits injustifiés, dans la mesure où ils ne font pas leur travail de promotion et d'exploitation des œuvres.
- Il est un point essentiel qui n'apparaît pas dans les résultats de cette étude, c'est la passion avec laquelle les compositeurs exercent leur métier.

Au fil des entretiens, nombreux sont ceux qui se sont interrompus pour s'excuser de se plaindre et pour évoquer la "*chance inouïe*" qu'ils ont de pouvoir vivre de la musique et de même bien en vivre.

Les compositeurs voient en effet dans la musique de films une formidable façon de s'exprimer, une ouverture au monde que la musique seule ne permet pas, et une opportunité de belles rencontres avec d'autres artistes, que ce soient des musiciens ou des metteurs en scène.

ANNEXES :

BUDGETS MUSIQUE

I. TELEVISION (les exemples suivants comprennent la rémunération des compositeurs)

➤ Fictions unitaires prime time

▪ La plupart des budgets de téléfilms se situent dans une fourchette allant de 10 à 15000 €. Il y a toutefois des exceptions. Ainsi, un jeune compositeur débutant n'a obtenu que 5000€ pour un téléfilm unitaire de TF1 (en gardant les droits d'édition).

▪ Si ce sont les producteurs qui payent, ces derniers répercutent les politiques budgétaires et artistiques des différentes chaînes. Ainsi, les téléfilms de M6 ont en général des budgets musique moindres (9000 € pour deux 2 x 52', prime d'inédit compris) que ceux de TF1, France 2 ou France 3 car les achats de droits de M6 sont plus faibles. En revanche, malgré des apports également inférieurs de Arte, les téléfilms coproduits par cette chaîne font une belle part à la musique (12 000 € hors prime d'inédit) car on est proche du cinéma d'auteur.

➤ Séries et feuilletons

▪ Pour les séries à héros récurrent, le budget diminue en général au fur et à mesure des épisodes. Un compositeur s'est vu par exemple confier 12 000€ pour le pilote, 9000 pour les épisodes 2 & 3 et 6000 pour les épisodes 4 et 5. Sur les séries les plus longues, où il y a beaucoup de réutilisation (via une banque de musiques), le budget peut être très inférieur à la moyenne. Le budget unitaire de Navarro est par exemple de 3000 €.

▪ Pour les feuilletons et mini séries, souvent des œuvres de prestige sur lesquelles les chaînes communiquent beaucoup, il n'y a pas d'économies d'échelle. Le budget de 5 épisodes est en général égal à cinq fois celui de un épisode, soit 50 à 70 000 €.

➤ Séries de day time

Sur les longues séries de day time, le producteur commande des thèmes pour alimenter une banque de musique. Les budgets sont très faibles voire inexistant, les producteurs jouant sur la manne que représentent les droits d'auteur (nombreux épisodes en diffusion hebdomadaire ou quotidienne).

➤ Dessins animés

La musique étant souvent très importante en animation, les budgets y sont proportionnellement un peu plus élevés que ceux de la fiction. Le budget des grosses séries (26 X 26') varie entre 60 000 et 100 000 €.

➤ Documentaires

Les prix varient fortement selon l'ambition du projet et la place de la musique. Lorsqu'une attention spécifique est portée à la musique, le budget peut être proche de la fiction (10 000€) mais pour un documentaire de 52', dans lequel la musique n'a pas une place particulière, le budget généralement proposé est de 2000 à 3000 €.

II. CINEMA

- La fourchette évoquée pour une comédie de budget moyen est de 30 à 100 000 €.
- Le cinéma d'animation, dont la musique a souvent une grande importance, avec une partition souvent aussi longue que la durée du film, se situe dans cette fourchette.
- Les petits films d'auteur sont en-dessous de cette fourchette, avec des budgets variant de 2000 à 50 000 €.
- Pour les très gros films, il n'y a pas de limite. Exemple entendu pour un film français récent : 150 000€ pour le compositeur, 400 000€ pour la production de la musique.

III. QUESTIONNAIRE DE L'ETUDE FRANÇAISE ET ALLEMANDE

➤ **Personnalité du compositeur**

- Comment êtes-vous venu à la musique de film ?
- Dans quel langage musical composez-vous? Quel type de musique préférez-vous écrire ?
- Dans quel domaine du film (film long métrage, documentaire, séries, etc.) composez-vous ? Ecrivez-vous exclusivement pour des films de cinéma et de télévision ou aussi pour la publicité, le concert, le théâtre, les variétés, etc. ?
- Expliquez vos démarches depuis la commande jusqu'à la remise de l'œuvre enregistrée (du master)
- Que pensez-vous de ce qui existe en France dans le domaine de la formation pour devenir compositeur de musique de film ; pouvez-vous le comparer avec la situation à l'étranger ?
- Quelles sont aujourd'hui les exigences des gens de cinéma envers un compositeur de musique de film ?
- Comment sont réparties dans votre travail les différentes composantes : composition, exécution musicale et dimension commerciale ?
- Quel est votre rapport aux « Musiques témoin » (Temp Tracks) ? Vous trouvez-vous souvent face à des « Musiques témoin », et dans quelle mesure ne contrarient-elles pas votre travail de composition ?
- Devez-vous renoncer souvent à votre ambition artistique pour des raisons liées à l'économie de la production ? Pensez-vous que le domaine du cinéma implique par nature de faire le grand écart entre vos exigences artistiques et les exigences commerciales de la production?

III. QUESTIONNAIRE DE L'ETUDE FRANÇAISE ET ALLEMANDE

➤ **Personnalité du compositeur**

- Comment êtes-vous venu à la musique de film ?
- Dans quel langage musical composez-vous? Quel type de musique préférez-vous écrire ?
- Dans quel domaine du film (film long métrage, documentaire, séries, etc.) composez-vous ? Ecrivez-vous exclusivement pour des films de cinéma et de télévision ou aussi pour la publicité, le concert, le théâtre, les variétés, etc. ?
- Expliquez vos démarches depuis la commande jusqu'à la remise de l'œuvre enregistrée (du master)
- Que pensez-vous de ce qui existe en France dans le domaine de la formation pour devenir compositeur de musique de film ; pouvez-vous le comparer avec la situation à l'étranger ?
- Quelles sont aujourd'hui les exigences des gens de cinéma envers un compositeur de musique de film ?
- Comment sont réparties dans votre travail les différentes composantes : composition, exécution musicale et dimension commerciale ?
- Quel est votre rapport aux « Musiques témoin » (Temp Tracks) ? Vous trouvez-vous souvent face à des « Musiques témoin », et dans quelle mesure ne contrarient-elles pas votre travail de composition ?
- Devez-vous renoncer souvent à votre ambition artistique pour des raisons liées à l'économie de la production ? Pensez-vous que le domaine du cinéma implique par nature de faire le grand écart entre vos exigences artistiques et les exigences commerciales de la production?

➤ **Rapport entre réalisateur et compositeur**

- Quels sont, selon vous, les possibilités pour le compositeur de participer aux décisions en phase finale de la production du film? Selon votre expérience, est-ce qu'en cas de conflit, un dialogue peut s'établir ou est-ce que le metteur en scène décide seul?
- Le compositeur peut-il influencer le réalisateur ?
- Existe-t-il entre le réalisateur et le compositeur un même niveau ou un langage commun de communication?
- Quelle est la place du compositeur dans l'équipe des co-auteurs du film (scénaristes, dialoguistes, etc.) et notamment vis-à-vis du réalisateur ?

➤ **Les contrats**

- La rémunération du compositeur de musique de film vous paraît-elle adéquate, comparée à celle que reçoivent les autres co-auteurs impliqués dans le budget du film ?
- Considérez-vous que les droits versés par la SACEM constituent pour vous un complément de la rémunération que vous recevez par ailleurs directement de la production?
- La qualité musicale de votre travail souffre-t-elle des conditions généralement forfaitaires consenties par la production : salaires des musiciens, frais techniques, etc. ?
- Que pensez-vous du rôle des éditeurs de musique dans le domaine audiovisuel ? Leur intervention vous paraît-elle utile pour la production de votre musique et/ou pour son exploitation future, hors du film ? La part des droits relevant à l'éditeur vous paraît-elle justifiée ?